

Dauer	- 21 Min
Rollen	- 1. Othello = José Limon 2. Desdemona = Betty Jones 3. Jago = Lucas Hoving 4. Emilia = Pauline Koner
Choreographie	- José Limón (12.01.1908-02.12.1972)
UA	- 17.08.1949, Connecticut College (Frank Loomis Palmer Auditorium), New London (Conn.), José Limón and Dance Company
gesehene Aufführung	- Fernsehaufzeichnung der <i>Canadian Broadcasting Corporation</i> , Erstsending: 06.03.1955 - Quelle: José Limón: Three Modern Dance Classics. DVD. Video Artists International & CBC Home Video 2002.
Bühne	- rund, stilisiertes romanisches Gewölbe mit Kuppel und Säulengang
Licht	- mehrere Scheinwerferspots, dunklere und stark beleuchtete Raumpunkte stehen nebeneinander
Kostüme:	- stilisierte Kostüme des 16. Jahrhunderts, z.T. Strumpfhosen
Requisiten:	- ein Taschentuch
Pausen	- keine
Akte etc.	- nicht erkennbar
Musik	- Henry Purcell, bearbeitet von Simon Sadoff (Tänzer, Pianist, Arrangeur, Dirigent, Musikalischer Direktor)

Zur Choreographie:

William Shakespeares um 1604 uraufgeführte Tragödie *Othello, the Moor of Venice* ist der Ausgangspunkt von José Limóns *The Moor's Pavane*. Ziel der Choreographie ist jedoch nicht, wie Limón in einer kurzen Einführung zur TV-Aufzeichnung betont, den „großen Shakespeare“ zu verbessern. Vielmehr versuche er, *Othello* durch Übersetzung in den Tanz in eine neue Dimension zu überführen.

Gegenstand der Vorlage ist eine komplexe Liebes- und Eifersuchtskonstellation. Othello, ein Fremder, ist zum General der Armeen Venedigs aufgestiegen und hat heimlich Desdemona geheiratet, Tochter eines Venezianischen Senators. Zu seinem Gegenspieler wird sein Untergebener Jago, der sich von Othello um eine Beförderung betrogen glaubt. Es gelingt Jago, Othello Zweifel an der Treue seines Vertrauten Cassio und an Desdemona einzureden. Als Desdemona ein Taschentuch, das Othello ihr einst als Zeichen seiner Liebe schenkte, verliert, und als Jagos Frau Emilia, die es für ihren Mann hatte stehlen sollen, es findet und Jago übergibt, da gibt es erst Jago Cassio, dann Cassio seiner Geliebten Bianca. Als Othello das Tuch in neuem Besitz entdeckt, glaubt er seine Frau der Untreue überführt und demütigt sie öffentlich. Doch Jago ist noch nicht am Ziel: Cassio soll sterben. Jagos Mitstreiter Roderigo scheitert daran und wird von Jago getötet, während der vom scheinbaren Liebesbetrug tief verletzte Othello Desdemona ermordet. Die wahren Verhältnisse klärt schließlich Emilia auf. Nun tötet Jago Emilia, Othello richtet sich selbst, Jago wird verhaftet und Cassio Nachfolger Othellos im Amt.

In seiner choreographischen Umsetzung Othellos reduziert Limón das Personal auf vier Akteure. Damit verzichtet er auf die tänzerische Übersetzung der vollständigen literarischen Vorlage. Die verwickelte Handlung wird auf die im Zentrum stehende Beziehung der zwei Ehepaare Othello/Desdemona und Jago/Emilia enggeführt und fokussiert. Der Tendenz zur Reduktion entspricht die Gestaltung der Bühne: Anstelle der Vielzahl von Schauplätzen in Venedig und auf Zypern, die Shakespeare vorsieht, genügt Limón in der Erstaufführung eine leere Bühne. In der TV-Aufzeichnung dient hingegen ein Kunstort als Kulisse: ein Rundbau mit Zügen eines romanischen Gewölbes, das einen kuppelförmig überdachten und durch einen angedeuteten Fensterumlauf in der Kuppel erhellten Zentralraum mit einem Säulengang umgibt. Diese Struktur ermög-

licht vielfältige Auf- und Abtritte aller vier ständig auf der Bühne anwesenden Tänzer in wechselnden Konstellationen. Zugleich kreiert das Bühnenbild einen Ort, der zwar Raum für Distanz und Nähe gibt, von Beginn an aber auch den Eindruck einer ausweglosen Situation weckt, weil er die in dieses Rund gestellten Figuren zwangsläufig immer wieder aufeinander zu treibt. (Die vier Tänzer scheinen von Beginn an Mitglieder einer *Geschlossenen Gesellschaft* zu sein, die sich, ähnlich wie in Sartres gleichnamigem Theaterstück von 1944, selbst das Leben zur Hölle machen.)

In der Einführung zum Stück betont Limón, seine Choreographie sage etwas über Liebe, Zärtlichkeit, Eifersucht und Narrheit, „also über alle die großen Emotionen, die man auch bei Shakespeare findet“. Sie würden lediglich auf eine andere Art dargestellt, „mit Gesten, nicht mit Worten“. Jeder, der das Stück sehe, könne etwas über Othello, Jago, Desdemona und Emilia sagen, einfach, indem er zusehe, „wie der menschliche Körper funktioniert und arbeitet.“

In der Fernsehfassung hat Limón allerdings nicht ganz auf Worte verzichtet: Dort werden in einer Art Prolog die vier Tänzer je kurz in ihrem Kostüm gezeigt. Dazu verrät eine Schrifteinblendung ihre Rollen, und aus dem Off werden je einige Verse Shakespeares vorgetragen, die die Figuren charakterisieren (Othello: „not easily jealous, but being wrought“) oder das Thema des Stücks aufgreifen (Emilia: „O, beware, my lord, of jealousy“).

Limóns Choreographie kombiniert konkrete Handlungen, pantomimische Handlungsdarstellungen, allegorische Tanzpartien, Gesten des Alltags, lebende Bilder, Elemente des Gesellschaftstanzes und Bewegungen einer pathetisch expressiven Körpersprache. Die Choreographie enthält einen linear sich entfaltenden Handlungsstrang. Doch dass das Vorantreiben des Plots nicht das einzige strukturbestimmende Element des Stücks ist, vermittelt bereits der Titel: Der fokussiert zwar mit dem ›Mohren‹ Othello eine Person. Ihm aber ordnet er mit der Pavane, einem einfachen, würdevollen, besonders im 16. und 17. Jahrhundert verbreiteten Schreittanz spanisch-italienischer Herkunft, einen Tanz über und benennt diesen als primären Gegenstand der Aufführung.

Dem Verweis des Titels auf die höfische Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts folgt die Wahl der Kostüme, stilisierter höfischer Gewänder der Shakespearezeit. Ihm entspricht ebenso das auffälligste tänzerische Strukturmoment, die immer wieder vollzogene Versammlung der vier Tänzer in der Bühnenmitte zu einem getragenen Gesellschaftstanz. In einer quadratischen Aufstellung, je Männer und Frauen gegenüber, einander an der Hand haltend, hat die Choreographie bereits ihren Anfang: Langsam heben sich die verbundenen Hände im Rhythmus von Purcells getragener Musik gen Himmel, elegant-würdevolle Verbeugungen schließen sich an – die Herren zuerst, das rechte Bein in einem großen Bogen nach außen und hinten führend, die Frauen danach ihren rechten Fuß hinter sich setzend und den Oberkörper tief vorwärts absenkend. Dann löst sich der geschlossene Kreis, die Hände gleiten auseinander. Nun bewegen sich je Männer und Frauen synchron, doch bleibt dabei eine im Kern quadratische Anordnung der vier bestehen, die auch nachfolgend immer wieder hergestellt wird. Dann zieht Othello ein Taschentuch hervor (konkrete Handlung), reicht es Desdemona und durchbricht dabei die Tanzformation, die sich nun auch auflöst: Den Kopf in den Nacken gelegt, Desdemona kaum ansehend, den ganzen Körper gespannt, mit stolzem Ausdruck (pantomimisch-expressiv überzeichnet), rückt er Desdemona näher, die das Tuch ergreift, es an ihre Brust zieht, lächelt, bis das Paar in einer Stellung verharret, in der es Stirn an Stirn einen Moment des Glücks auszukosten scheint. Jago und Emilia beobachten die Szene: Jago, in breitem Stand verharrend, führt die rechte Hand in einer Geste, die dem Verhüllen des Staunens gilt, zum offenen Mund. Er sucht den Blick Emilias, schaut zurück zu den Verliebten und verkrampft: die Fäuste geballt, die Arme vom Körper abstehend, eine lauernde, angespannte Haltung eines Kämpfers im Ring einnehmend.

Diese erste Szene enthält bereits alle wesentlichen Elemente der weiteren Choreographie: Hier und im ganzen Stück stehen Kostüme, Bühnenbild und historischer Tanz einerseits (im Literal-sinn) für die historische Herkunft von Stoff, Handlung und Vorlage, und andererseits, aufgrund der Stilisierung von Bühne, Tanz und Bewegungen, des Einsatzes konventionalisierter Gesten, alltäglicher Handlungen, pantomimischen Schauspiels und der Überzeichnung einzelner Bewegungen ins Pathetische, für eine überzeitliche Konstellation von Liebe, Neid und Eifersucht.

Mit den genannten Mitteln entfaltet Limón seine Version der Geschichte: Die Paarbildung in Liebende und Neidische löst sich auf, Desdemona, Emilia, Jago und Othello fassen einander erneut an der Hand und setzen den (fortan *auch* als Mittel zur Abtrennung einzelner Szenen eingesetzten) formellen Gesellschaftstanz vom Beginn fort: Die Bewegungen bleiben kontrolliert. Gesten der Respekterzeugung – etwa ein aus der Körpermitte nach unten und schließlich seitlich ausschwingende Armbewegung, die zum Bewegungsrepertoire der höfischen Verbeugung gehört –, raumgreifende Armschwünge, zum Himmel emporgehaltene Arme wie im Gebet des Priesters, aber auch das Wechselspiel synchroner und asynchroner Bewegungen dominieren. Schließlich nimmt Jago Othello zur Seite, flüstert ihm ins Ohr. Othellos Gesicht erstarrt, sein Körper spannt sich an, gegen Jago wendet er sich, gebeugt, die Fäuste geballt, wie zum Angriff auf einen Feind. Jago weicht zurück, seine Körpersprache ist defensiv, Bücklinge signalisieren, dass dem Freund kein Leid tun will.

Die Bewegungen der Männer werden kantiger, abrupter. Noch einmal tanzen Othello und Desdemona harmonisch, liebend, da drängt sich Jago in ihre Mitte, springt störend zwischen ihnen auf und ab. Nun sind Zweifel unübersehbar: kurz tanzt Othello mit der Geliebten, dann wieder wendet er sich ab, steht allein mit Gesten der Unsicherheit, mit fragendem Blick.

Bald steht das Paar am Rand, Jago und Emilia erobern die Raummitte. Auch ihr gemeinsamer Tanz zeigt Zuneigung. Immer wieder aber ist Jagos Blick begehrlisch auf Desdemona und ihr Taschentuch gerichtet. Dann stehen die Frauen zusammen, tuscheln vertraulich, tanzen fröhlich und spielerisch. Als dann die eine das Taschentuch verliert, ergreift die andere es und nimmt es an sich. Jago versucht derweil, Othello von seinen guten Absichten zu überzeugen: während der sich stolz, abweisend aufreckt, macht Jago sich klein, hängt wie ein quengelndes Kind ihm hüpfend an der Seite. Die Männer ringen tänzerisch miteinander, dann springen beide um die Wette in die Höhe. Wieder und wieder sucht Jago Gehör, dann schlägt Othello ihn, jagt ihn mit Ohrfeigen über die Bühne. Nochmals beginnt der Gesellschaftstanz, erst ohne Jago, dann versöhnen sich die Männer im Hintergrund. Heimlich reicht jetzt Emilia Jago das Taschentuch. Wenn danach die vier Tänzer ein letztes Mal ihren gemeinsamen Tanz fortsetzen, dann ist die Harmonie nur ein Trug vor der Katastrophe, die folgt: Jago zeigt Othello das Taschentuch. Der verkrampft sogleich. Er und Desdemona stehen alleine, jeder sich selbst umarmend. Ein letztes Mal birgt Othello das Gesicht der Geliebten in seinen Händen, dann lässt er Desdemona an sich herabgleiten, bis sie auf seinem Schoß zu liegen kommt und mit ihm eine umgekehrte Pieta-Figur bildet. Anklagend hebt Othello seine Hände gen Himmel – und tötet, vom Kleid Emilias der Sicht entzogen, Desdemona. Nun ist Emilia entsetzt, hält Jago das Taschentuch mit vorwurfsvoller Miene vor das Gesicht, Othello ergreift beide an der Hand, dann richtet er sich selbst.

The Moor's Pavane entstand am Beginn einer Dekade, in der Limón die Mehrzahl seiner wichtigsten Choreographien schuf: *The Exiles* (1950), *The Traitor* (1954), *There Is a Time* (1956), *The Emperor Jones* (1956) und *Missa Brevis* (1958). 1950 wurde *The Moor's Pavane* mit dem *Dance Magazine Award* für „outstanding creation in the field of American modern dance“ ausgezeichnet. Es gehört seither zu den Klassikern des American-Modern-Dance.

Johannes Birgfeld