

Kulturelle Gleichzeitigkeit – Zeitgenössischer Tanz aus Postmigrantischer Perspektive¹

Sandra Chatterjee

Die ästhetischen Kriterien des ›zeitgenössischen‹ Tanzes in Europa sind in einen globalisierten eurozentrischen Diskurs verwickelt, der (neo)koloniale Verhältnisse der kulturellen Ungleichzeitigkeit reproduziert (vgl. u.a. Bhabha 1994 und Chakrabarty 2000). Als Choreografin, die in einer als traditionell markierten, außer-europäischen Tanzform ausgebildet ist, machten mir persönliche wie künstlerische ›Erfahrungen‹² dies deutlich. Gleichzeitig sind es jedoch Charakteristika wie Vielfalt, Vielstimmigkeit und Heterogenität, die mir in Beschreibungen des zeitgenössischen Tanzes auffallen: Ansätze, die die Heterogenität und eine darauf begründete ›Nicht-Fassbarkeit‹ (vgl. Rosiny 2007: 9) des zeitgenössischen Tanzes zu beschreiben suchen. So z.B. der folgende Auszug aus dem sehr differenzierten Eintrag ›Zeitgenössischer Tanz‹

1 | Erstveröffentlichung (2017): CORPUSweb.net – Internetmagazin für Performance, Philosophie und Politik: www.corpusweb.net. Dieser Artikel wurde im Rahmen des Forschungsprojekts *Traversing the Contemporary (pl.): Choreographic Articulations between European and Indian Dance* (Austrian Science Fund [FWF]: P 24190-G15) verfasst. Er basiert auf meiner theoretischen Conclusio, die als Teil der Lecture Performance »Traversing the Contemporary: Intertwined Practices of Contemporary Dance in Germany« (Sandra Chatterjee und Johanna Devi) am 18.6.2016 beim Tanzkongress 2016 in Hannover präsentiert wurde.

2 | ›Erfahrung‹ verwende ich im Sinne der feministischen Historikerin Joan W. Scott: »Experience is at once always already an interpretation and something that needs to be interpreted. What counts as experience is neither self-evident nor straightforward; it is always contested, and always therefore political. The study of experience, therefore, must call into question its originary status in historical explanation. This will happen when historians take as their project not the reproduction and transmission of knowledge said to be arrived at through experience, but the analysis of the production of that knowledge itself.« (Scott 1991: 797) Vgl. auch Chatterjee 2012: 201.

von Susanne Traub im Übersichtsband *Tanz*, den ich exemplarisch heranziehen möchte:

»Den zeitgenössischen Tanz charakterisieren Diffusionen heterogener Tanzstile und choreographischer Verfahren. Bislang getrennte Entwicklungslinien und Sparten im Tanz (z.B. klassischer Tanz, moderner Tanz, Postmodern Dance, Tanztheater) verästeln sich und assimilieren sich multidisziplinär. Der zeitgenössische Tanz entzieht sich deshalb einer kategorisierenden und historisch eindeutigen Einordnung. Er äußert vielmehr eine Haltung zur Bewegung, die den kontinuierlichen Wandel von Form und Denken als sein eigentliches Wesen begreift. Aus dieser Haltung resultiert ein äußerst hybrides, sich beständig veränderndes Erscheinungsbild des zeitgenössischen Tanzes.« (Traub 2001: 181)³

Traub betont in diesem Auszug die Heterogenität des zeitgenössischen Tanzes und seine »Diffusionen«. Gleichzeitig werden die genannten tanzhistorischen »Entwicklungslinien« ausschließlich innerhalb der europäischen und euro-amerikanischen Tanzgeschichte verortet. Sie betrachtet zeitgenössischen Tanz nicht als einen eindeutig zuzuordnenden »Stil«, sondern als Äußerung einer »Haltung« (ebd.).⁴

Claudia Rosiny, die auf der Suche nach übergreifenden Kriterien ist, artikuliert über die Heterogenität hinweg »Fragmentierung und aktive Rezeption als gemeinsame Prinzipien« (Rosiny 2007: 15). Diese strukturellen Merkmale können als nähere Beschreibung der von Traub genannten »Haltung« gelesen werden:

»Trotz der Heterogenität und Diversität der Stile und Formen kommt in allen Ausführungen ein Kennzeichen des zeitgenössischen Tanzes immer wieder vor – Fragmentierung als Gestaltungsprinzip von Choreographie. Damit sind immerhin auf der strukturellen Ebene Ähnlichkeiten festzustellen: Der Einfluss von Postmoderne und Mediengesellschaft sind unverkennbar, digitale Kompositionsprinzipien in vielfältigen Verknüpfungsvarianten eröffnen ein Experimentierfeld, in dem der Körper als Kommunikationsmittel verstanden wird. Der Körper steht dabei im Kontext von Konzepten und Kulturen.« (Ebd.)

3 | Zitiert auch in Rosiny 2007: 12.

4 | Diese Formulierung übernimmt auch Mónica Alarcón in ihrem Artikel zu »Identität und Migration im Zeitgenössischen Tanz«. Alarcón betont in ihrem Artikel die »vielfältige[n] Verflechtungen und gegenseitige[n] Beeinflussung[en]« (Alarcón 2011: 65) zwischen Kulturen: »Eine sprachliche, kulturelle und ethnische Homogenität ist in der Realität nirgends zu finden« (ebd.). Sie gibt einen Überblick zum »Fremde[n] im Tanz« (ebd.) und setzt dabei das Fremde als »tradiertes Motiv in der Tanzgeschichte voraus« (ebd.). Sie fordert mit Rolf Eberfeld, die Pluralität des Modernen zu berücksichtigen (Alarcón 2011: 67).

Die postmodernen Merkmale dieser zeitgenössischen ›Haltung‹ sind kulturell verortet und ihre Heterogenität und Vielgestaltigkeit ist keine – wie der Plural impliziert – kulturelle Heterogenität, sondern eine kulturell eindeutig in einer euro-amerikanischen Ästhetik verortete.

Ohne ein spezifischer Stil oder eine eindeutige Technik zu sein, kann diese ›Haltung‹ gleichzeitig gegenüber unterschiedlichen Tanz- und Bewegungsformen eingenommen werden. Auf diesem Weg können ethnisierte Tanzformen (außereuropäische wie auch europäische) aufgenommen, zitiert, reflektiert, aber auch vereinnahmt und in der Funktion von »kulturellen Formen [...] in einen choreographischen Kontext montiert« (ebd.: 13) werden. So kann hier ein Trend abgelesen werden, den Helmut Ploebst seit 2005 beobachtet und treffend als »Ethno-Trend [...], der die europäische Choreografie bis heute nicht loslässt« (Ploebst 2015) benennt.

An der visuellen Oberfläche entsteht also eine Vielfalt, die strukturell jedoch keine ist. Denn die Haltung an sich bleibt von eurozentrischen Parametern geprägt, die ethnisierten Bewegungsformen bleiben (austauschbare) ›Zitate‹. In diesem Punkt entspricht das ›Zeitgenössische‹ direkt einem jener Kriterien des Eurozentrismus, die Ella Shohat und Robert Stam in *Unthinking Eurocentrism* (2014) artikulieren:

»Eurocentrism appropriates the cultural and material production of non-Europeans while denying both their achievements and its own appropriation, thus consolidating its sense of self and glorifying its own cultural anthropophagy. The West, as Barbara Kirshenblatt-Gimblett puts it ›separates forms from their performers, converts those forms into influences, brings those influences into the center, leaves the living sources in the margin, and pats itself on the back for being so cosmopolitan.« (Shohat/Stam 2014: 3)

Diese oben ausgeführten, selektiven Widersprüche sind exemplarisch für den Diskurs über zeitgenössischen Tanz in der deutschsprachigen Literatur. Der zeitgenössische Tanz wird in Europa bisher selten explizit als ›europäisch‹, ›euro-amerikanisch‹ oder ›westlich‹ markiert,⁵ aber eurozentrisch hergeleitete Entwicklungslinien und Haltungen sind weiterhin ›die Norm‹. Dieser Diskurs wird bisher – mit Ausnahmen – einer globalen Perspektive, die multiple Strö-

5 | Eine explizite kulturelle Verortung und Markierung des ›Europäischen‹ und ›Euro-amerikanischen‹ wird z.B. von Gabriele Klein vorgenommen (Klein 2015: 17-49). Auch Sandra Noeth (2016) benennt am Ende ihres Beitrags zum Zeitgenössischen Tanz im jüngst erschienenen *Großen Tanzlexikon* die Herleitung des ›Zeitgenössischen‹ von einem »westlich geprägten Korpus künstlerischer Kreation und diskursiver Entwicklung einer bestimmten historischen Periode« (Noeth 2016: 692).

mungen zeitgenössischer Tanz – und choreografischer Praktiken gleichwertig (also im Sinne einer kulturellen Gleichzeitigkeit) anerkennt, nicht gerecht.⁶

Eine Ausnahme ist Johannes Odenthal. Er schreibt z.B. in einer seiner zahlreichen Publikationen zum zeitgenössischen Tanz, die er in »einer Neubewertung des Körpers als Medium der Wissensproduktion und [...] in dem radikalen Neudenken kultureller Identitäten durch Migration und Interkulturalität« (Odenhal 2012: 7) kontextualisiert:

»Die internationale Tanzszene ist zu einer wegweisenden Kunstsprache jenseits nationaler Konzepte geworden. Internationale Netzwerke treten an Stelle nationaler Referenzen. Und auf der anderen Seite wird die Dekonstruktion nationaler Identitäten, die Neubestimmung und Aktualisierung von Traditionen, von vielen Künstlern und Theoretikern an den Körperbildern und Körpergeschichten festgemacht. Der performative Körper bildet den individuellen Erfahrungshorizont der ungeheuren Veränderungen in der postkolonialen und globalen Kulturentwicklung überall auf der Erde.« (Ebd.: 7-8)

Odenhal schreibt hier dem tanzenden Körper (in vielleicht optimistischer Weise) die Macht zu, über »nationale Referenzen« hinauszudeuten und nationale Identitäten dekonstruieren zu können. Dass er auf die Erweiterung von Traditionen verweist, signalisiert ein Mitdenken und eine Integration nicht-eurozentristischer zeitgenössischer und postkolonialer choreographischer Praktiken und geht damit über die Benennung und Markierung des »Europäischen« (welche auch ein Desiderat ist) hinaus.

ZEITGENÖSSISCHER TANZ UND DAS »POSTMIGRANTISCHE«

Die trans- und international gedachten Entwürfe von Autoren wie Odenthal möchte ich um »postmigrantische«, »nomadische« (Braidotti 1994) oder People-of-Color-Perspektiven ergänzen, um Möglichkeiten einer kulturellen und ästhetischen »Vielheit«⁷ innerhalb des europäischen zeitgenössischen Tanzes zu thematisieren (abseits von internationalen Ko-produktionen und interkulturellen Kollaborationen). Die drei Perspektiven sind meiner Meinung nach

6 | Ein wichtiger Beitrag ist in diesem Zusammenhang auch Cramer/Klemenz 2004: 15-18.

7 | Vgl. Mark Terkessidis: »Es wird Zeit, sich von alten Ideen wie Norm und Abweichung, Identität und Differenz, von Deutschsein und Fremdheit zu trennen und einen neuen Ansatzpunkt zu finden: die Vielheit, deren kleinste Einheit das Individuum als unangepasstes Wesen ist, als Bündel von Unterschieden. Die Gestaltung der Vielheit muss für dieses Individuum einen Rahmen schaffen, in dem Barrierefreiheit herrscht und es seine Möglichkeiten ausschöpfen kann« (Terkessidis 2010: 125-126).

produktiv dafür, die Trennung zwischen ›eigen‹ und ›fremd‹ zu stören. Ich werde hier exemplarisch eine postmigrantische Perspektive näher ausführen, ohne die Vielheit auf postmigrantische Praxen reduzieren zu wollen.⁸

Im Kontext von Alltagskulturen sowie anhand von Beispielen aus Literatur, (Populär-)Musik und Film benützt Erol Yıldız das Adjektiv postmigrantisch um ein »neues Verständnis« einer zweiten und dritten Generation zu beschreiben. Der Begriff meint Kinder von Einwanderern, die nicht selbst migriert sind, sondern in Deutschland (oder Österreich) geboren und sozialisiert sind. Postmigrantisches spiegelt sich unter anderem in »hybriden Lebensentwürfen« (Yıldız 2013b: 178, 179).

»Ähnlich wie im postkolonialen Diskurs bezeichnet die Vorsilbe ›post‹ in postmigrantisch nicht einfach einen Zustand des ›Danach‹ im Sinne einer Zeitfolge, sondern es geht um Neuerzählung und Neuinterpretation des Phänomens ›Migration‹ und deren Konsequenzen. Der postmigrantische Blick lässt neue Unterschiede zu Tage treten, die übliche Differenzauffassungen fraglich erscheinen lassen, bedeutet eine ›radikale Revision der gesellschaftlichen Zeitlichkeit‹ (Bhabha 2000) und einen ›Bruch mit der gesamten historiographischen Großnarrative‹ (Hall 1997).« (Ebd.: 177)

Eine postmigrantische künstlerische Perspektive hat zum Beispiel im Theater mit dem Ballhaus Naunynstrasse in Berlin eine erste Institutionalisierung erlebt (Sharifi 2012: 38). Das Postmigrantische wird hier als emanzipatorischer Ansatz verfolgt (Yıldız 2013b: 187). Die KünstlerInnen, deren Arbeiten am Ballhaus Naunynstraße gezeigt werden (in die Kategorie des Postmigrantischen sind hier nach der Theaterwissenschaftlerin Azadeh Sharifi auch KünstlerInnen, die »in jungen Jahren nach Deutschland gekommen« sind, inkludiert), zeigen »ein Verständnis für die deutsche Kultur wie auch für die Kultur ihrer Familien [...] und [sie] thematisieren diese auf verschiedene ästhetische Art und Weise« (Sharifi 2012: 39). Sharifi beschreibt postmigrantisches Theater an Beispielen aus dem Ballhaus Naunynstrasse so:

»Postmigrantisches Theater könnte im Sinne eines Ausräumens von vermeintlichen Identitäten aufgefasst werden, die von der deutschen Gesellschaft oder von Eltern und Familie auferlegt werden, aber von postmigrantischen Künstlern und Kulturschaffenden ästhetisch neu definiert werden müssen. Es geht um die Schaffung einer eigenen Identität in der deutschen Gesellschaft und dem theatralen Kosmos, in dem sich die post-

8 | Erol Yıldız plädiert mit Regina Römhild dafür, das ›Postmigrantische‹ nicht als *Gegenstand*, sondern als *Analysekategorie* zu sehen. (Yıldız 2014a: 22). Ein wichtiger Aspekt für die Artikulation hybrider deutscher choreografischer Praktiken ist für mich die Auseinandersetzung mit der Arbeit der Berliner Choreografin Johanna Devi, die seit ihrer Jugend u.a. in klassischem indischen Tanz ausgebildet ist (www.johannadevi.com).

migrantischen Künstler und Kulturschaffenden bewegen. Themen und Traditionen der deutschen Kultur und der Kultur der Familien müssen in einer neuen Art und Weise geschaffen und erzählt werden, weil die bisherigen Instrumente nicht ausreichen.« (Ebd.)

In Sharifis Beschreibung des postmigrantischen Theaters und der damit verbundenen Artikulation einer künstlerischen Position innerhalb des »theatralen Kosmos« stehen »neue deutsche Geschichten« (ebd.) und Perspektiven im Vordergrund. Die Entwicklung einer postmigrantischen Perspektive im zeitgenössischen Tanz muss aber auf andere Weise körperlich, tanz- und bewegungstechnisch erfolgen, denn die Instrumente des Tanzes sind choreografische und bewegungssprachliche.

Was bedeutet also eine solche ästhetische Neudefinition im Kontext von Choreografie und zeitgenössischem Tanz? Was bedeutet dies für den Kontext des Tanzes, bei dem durch bewegungssprachliche Codes und als traditionell markierte Bewegungen, Fremdheit auf spezifische Weise performed werden kann? (Cramer/Klemenz 2004: 17). Was bedeutet dies innerhalb einer Tanzszene die bereits als offen, stilistisch heterogen, international und kosmopolitisch wahrgenommen wird? Was bedeutet eine postmigrantische Perspektive, eine postmigrantische Haltung für die Zeitgenossenschaft im Tanz?

Yıldız verbindet das Postmigrantische (in Anlehnung an Regina Römhild 2009: 234) mit einem »neuen Kosmopolitismus von unten« und bezeichnet damit »eine transversale Bewegung, die Regionen, Kulturen, Lebensstile und Lebensformen, die oft geographisch wie zeitlich weit voneinander entfernt sind, auf lokaler Ebene zusammenbringt« (Yıldız 2013b: 22). Diese »transversalen Bewegungen« verlaufen, so meine ich, entlang unberechenbarer Verbindungslinien, die nicht unbedingt einem Zeitgeist oder international vermittelten Beziehungen (Kooperationen) entsprechen.

Das Postmigrantische, so Yıldız »versteht [...] sich als eine politische Perspektive, die auch subversive, ironische Praktiken einschließt und in ihrer Umkehrung provokant auf hegemoniale Verhältnisse wirkt. [...] In diesem Kontext spricht Homi Bhabha von einem »innovativen Bruch mit der Gegenwart« (2000). Binäre Konstruktionen wie modern/traditionell, westlich/nichtwestlich, Ausländer/Inländer werden zunehmend fragwürdig.« (Ebd.)

Als Herausforderung und Erschütterung binärer Konstruktionen birgt die choreografische Arbeit mit als traditionell markierten Tanzsprachen spezifische Potenziale für zeitgemäße Herangehensweisen. Die anfangs ausgeführte Ambiguität des »Zeitgenössischen« und sein Anspruch auf Vielfalt und Heterogenität, samt der Gefahr der Vereinnahmung, macht dies jedoch besonders schwierig. Denn zugrundeliegende Binaritäten und Ausschlüsse können durch diskursive Verschiebungen und Sublimierung verschleiert werden. Die Arbeit mit als traditionell markierten und ethnisierten Tanzformen auf Augenhöhe und als selbstverständlicher, substanzieller Teil einer deutschen

zeitgenössischen Tanzpraxis zu verhandeln – und damit gleichzeitig auch den (körperlichen) Umgang mit Differenz –, ist zentral für eine Öffnung des zeitgenössischen Tanzes hin zu einer potenziellen Vielheit, die im Sinne einer postmigrantischen Haltung gesellschaftliche und (kultur)politische (Macht) Verhältnisse reflektiert. Denn eine Vielheit von Bewegungssprachen und damit auch kulturellen Kodes und Korporealitäten zu verhandeln, bringt schließlich in den Vordergrund, was tänzerische Ansätze und tänzerisches Wissen hervorhebt: die reflektierte und differenzierte Arbeit mit sich (unterschiedlich) bewegendem Körpern.

LITERATUR

- Alarcón, Mónica 2011: Identität und Migration im Zeitgenössischen Tanz, in: Meike Penkwitt/Anotina Ingelfinger (Hg.): Migration. Mobilität, Geschlecht. Freiburger GeschlechterStudien 25, 65-73.
- Bhabha, Homi 1994: *The Location of Culture*. London and New York.
- Braidotti, Rosi 1994: *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York.
- Chakrabarty, Dipesh 2000: *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton and Oxford.
- Chatterjee, Sandra 2012: Post-migrantisch? Nomadisch? Hapa? Was für eine Erfahrung ...?!, in: Urmila Goel/Jose Punnamparambil/Nisa Punnamparambil-Wolf (Hg.): *InderKinder. Über das Aufwachsen und Leben in Deutschland*. Heidelberg, 200-210.
- Cramer, Franz Anton/Klemenz, Constanze 2004: Einmischung in auswärtige Angelegenheiten: Tanz als migratorische Praxis. *Theater der Zeit*, 2/2004, 15-18.
- Klein, Gabriele 2015: Zeitgenössische Choreographie, in: Gabriele Klein (Hg.): *Der Choreographische Baukasten: Das Buch*. Bielefeld, 17-49.
- Noeth, Sandra 2016: Zeitgenössischer Tanz/Contemporary Dance/Danse Contemporaine, in: Hartmann, Annette/Waitas, Monika (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Personen – Werke – Tanzkulturen – Epochen*, 689-692.
- Odenthal, Johannes 2012: *Tanz – Körper – Politik: Texte zur zeitgenössischen Tanzgeschichte*. Serie Recherchen, 27. Berlin.
- Ploebst, Helmut 2015: Wie man den Volkstanz auszieht, *Der Standard* 11./12.4. 2015. www.derstandard.at/2000014149761/Wie-man-den-Volkstanz-auszieht. (abgerufen 17.2.2016)
- Rosiny, Claudia 2007: Zeitgenössischer Tanz (Einleitung), in: Reto Clavadetscher/Claudia Rosiny (Hg.): *Zeitgenössischer Tanz: Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld, 9-16.

- Scott, Joan W. 1991: The Evidence of Experience, in: *Critical Inquiry*, Vol. 17, No. 4, 773-797.
- Sharifi, Azadeh 2012: Postmigrantisches Theater. Eine neue Agenda für die deutschen Bühnen, in: Wolfgang Schneider (Hg.): *Theater und Migration: Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*. Bielefeld, 35-45.
- Shohat, Ella/Stam, Robert 2014: *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (2. Auflage). Abingdon, Oxon und New York, NY.
- Terkessidis, Mark 2010: *Interkultur*. Berlin.
- Traub, Susanne 2001: Zeitgenössischer Tanz, in: Sybille Dahms (Hg.): *Tanz*, Kassel, 181-188.
- Yıldız, Erol 2014a: Postmigrantische Perspektiven: Aufbruch in eine neue Geschichtlichkeit, in: Yıldız, Erol/Hill, Marc (Hg.): *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Bielefeld, 19-36.
- Yıldız, Erol 2013b: *Die weltoffene Stadt. Wie Migration Globalisierung zum urbanen Alltag macht*. Bielefeld.