

Tanz als Wissensformation

Die Vorstellung vom Körper als einem ›Gedächtnisort‹, der seine kulturelle Formiertheit als Archiv bereit hält, wird seit 2000 insbesondere im Rückgriff auf Marcel Mauss' anthropologischem Entwurf der ›Körpertechnik‹ rege diskutiert.¹²⁰ Inge Baxmann stellt fest, dass »[m]it der aktuellen Umstrukturierung von Wissenskulturen [...] der Körper als Gedächtnisort wieder neu entdeckt«¹²¹ werde. Sie bezieht sich auf gespeicherte Sinnes, Gefühls- und Wahrnehmungserfahrungen in Bewegungen, Gesten und Rhythmus, welche als *tacit knowledge* nie in die westliche Geschichtsschreibung integriert worden und für das europäische Kulturverständnis marginal geblieben seien. Es stelle sich die Frage, so Baxmann, wie sich »dieses Desiderat für die Tanzgeschichtsschreibung produktiv machen« lasse.¹²² Gabriele Brandstetter geht noch einen Schritt weiter, wenn sie dem Tanz eine bedeutende Funktion innerhalb dieser Umwälzungen in der Wissensgesellschaft zuweist. Besonders der Tanz nämlich, so schreibt sie, mache darauf aufmerksam, dass das traditionelle Bild vom Gedächtnis der Kultur statisch, architektonisch, quantitativ und enzyklopädisch angelegt sei, wobei das Performative, die Bewegung, in der Gedächtnis-Praxis zu kurz komme.¹²³ Tanz hingegen zeige, dass das Gedächtnis einer Kultur kontingent und unüberschaubar sei, und es gelte nicht nur zu fragen, welches Wissen in der

120 | Vgl. Baxmann, Inge: Der Körper als Gedächtnisort. Bewegungswissen und die Dynamisierung der Wissenskulturen im frühen 20. Jahrhundert. In: Dies.; Cramer Franz Anton (Hg.): Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne. München 2005, S. 15-35 sowie Siegmund: Archive der Erfahrung 2010, S. 171. Sie stützen sich u.a. auf Mauss, Marcel: Die Techniken des Körpers. In: Ders: Soziologie und Anthropologie 2. Frankfurt a.M. 1989, S. 197-220.

121 | Baxmann: Der Körper als Archiv 2007, S. 217.

122 | Baxmann: Der Körper als Archiv 2007, S. 217.

123 | Brandstetter, Gabriele: Tanz als Wissenskultur. Körpergedächtnis und wissentheoretische Herausforderung. In: Gehm, Sabine; Husemann, Pirkko; Wilcke von, Katharina (Hg.): Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. Bielefeld 2007, S. 39.

Bewegung liege, sondern auch, was die Auswirkungen eines solch ›anderen‹ Wissens – des Tanzes als Wissenskultur – auf die Wissenschaften seien.

Sowohl Baxmann wie Brandstetter knüpfen ihre Beobachtungen an Bestrebungen des frühen 20. Jahrhunderts an, als der Körper als anthropologische Kategorie jene Kulturformen zu bewahren schien, die von den Archiven ausgeschlossen wurden: Mythen, Legenden, Riten, Volkstänze und andere, körpergebundene orale Traditionen. Der Körper wurde in der Folge als ein Gedächtnisort verstanden, der »archivalische Praktiken des Sammels, Aufschreibens und ›Sicherns‹ übernehmen konnte.¹²⁴ Diese Annahme baut auf der Tatsache auf, dass orale Kulturen ihr kollektives Wissen in Form von Gesängen, Tänzen, rhythmisierten Arbeitstechniken, Legenden und Mythen tradieren, also weitgehend über das Singen, Deklamieren und Tanzen. Der Körper als deren ›Gedächtnisort‹ rückte so in den Fokus einer »Rettungsethnologie.«¹²⁵ Konkret wurde versucht, über Film- und Tonaufzeichnungen die Bewegungen, Stimmen und die Musik festzuhalten und vor dem Vergessen zu retten.

In dieser Zeit lancierte der Anthropologe Marcel Mauss seine Idee eines Inventars an Körpertechniken, verstanden als Kulturtechniken. Er ging davon aus, dass diese sich über Generationen übertragen und von Körper zu Körper weitergegeben würden. Ähnlich wie in der Tanzgeschichte wurde der Körper als ein Speicher im Sinne eines Aufbewahrungsortes von Sinnes, Gefühls- und Wahrnehmungserfahrungen verstanden, der ein spezifisches Wissen und Methoden speichert und wieder abrufbar macht.¹²⁶ Mauss ging davon aus, dass Fertigkeiten, die für alltägliche Praktiken und Verhaltensweisen notwendig sind, erworben wurden und zwar innerhalb bestimmter kultureller und sozialer Kontexte. Seiner Meinung nach gibt es keinen natürlichen Körper beziehungsweise ist der natürliche Körper immer schon ein geformter. »Der Körper ist das erste und natürlichste Instrument des Menschen. Oder genauer gesagt, ohne von Instrument zu sprechen, das erste und natürlichste technische Objekt und gleichzeitig technische Mittel des Menschen ist sein Körper.«¹²⁷ Körpertechnik kann also mit Mauss verstanden werden als die Art und Weise, in der sich Menschen ihrer Körper bedienen.

Der von Baxmann in der Nachfolge von Mauss ›symbolisch‹ gefasste Körper, findet sich wiederum in Konzepten des kulturellen Gedächtnisses wieder. Die individuelle Körperlichkeit wird hier unter Akzentuierung des Sozialen

124 | Baxmann: Der Körper als Gedächtnisort 2005, S. 17.

125 | Baxmann: Der Körper als Gedächtnisort 2005, S. 17.

126 | Vgl. dazu Mauss: Die Techniken des Körpers 1989. Weiter auch Baxmann: Der Körper als Gedächtnisort 2005.

127 | Mauss: Die Techniken des Körpers 1989, S. 206.

und Kommunikativen¹²⁸ beziehungsweise des Kollektiven und Kulturellen¹²⁹ je verschieden in einen kulturellen Kontext übertragen. Tatsächlich kann in Bezug auf die historiografischen Praktiken im Tanz in ihrer Gesamtheit davon gesprochen werden, dass sie ein ›Gedächtnis des Tanzes‹ bilden würden. Im Sinne der kulturellen Geformtheit von Körpern, wie sie im Zusammenhang mit Mauss herausgestellt wurde, kann zudem vom kulturellen Gedächtnis des Körpers gesprochen werden. Allerdings sind damit Vorstellungen von Traditionslinien und Generationenketten verbunden, die in Bezug auf den Körper meiner Meinung nach nur bedingt übertragbar sind.¹³⁰ Körper – der professionelle Tänzerinnen- und Tänzerkörper, aber auch der Amateurtanzkörper – sind vielmehr zu verstehen als plurale Körper, insofern als sie geprägt sind von verschiedenen Techniken, Methoden, Praktiken und Diskursen, die den Körper formen, gestalten, transformieren und ihn überhaupt erst konstituieren. Tatsächlich gehören zu diesen Techniken, Methoden, Praktiken und Diskursen auch die kulturellen Praktiken, die Marcel Mauss als »Techniken des Körpers« bezeichnet, sogenannte Modalitäten des Körpergebrauchs, wie das Gehen, Schwimmen, die Sexualität oder auch das Einschlafen, für die der Körper bestimmte nervliche und muskuläre Synergien einsetzen muss.¹³¹ Allerdings verfolgte Mauss ein lineares Vermittlungskonzept, das sich innerhalb von Kulturen durch Nachahmung und Weitergabe über Generationen überträgt. Dies ist spätestens seit der Mediatisierung und Globalisierung so nicht mehr haltbar. Körper bilden sich heterogen und dynamisch heraus, nicht linear und teleologisch. Zu den körperlichen Fertigkeiten kommen diskursive Prägungen hinzu: vielfältige physische und verbale Ausprägungen, aber auch das Verhalten anderer, Vorschriften, non-verbale Kommunikation, und das, was Michel Foucault als Techniken der Macht bezeichnete.¹³² Disziplinarische Maßnahmen reglementieren und formen demnach das Verhalten des Körpers und seine Relation zu anderen. Foucault verstand die Gesellschaft insgesamt als eine disziplinierende Macht, die sich gerade im Zugriff auf den Körper bestätigt, indem sie diesen nach bestimmten Normen definieren und diszipli-

128 | Vgl. Halbwachs: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen 1966.

129 | Vgl. Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 2006.

130 | Vgl. hierzu auch die Ausführungen zum ›Floating Gap‹ im Kapitel *Zur Frage des Repertoires*.

131 | Mauss: Die Techniken des Körpers 1989.

132 | Machttechniken bilden nach Foucault die Struktur einer Kultur heraus im Sinne einer Kontrollgesellschaft: Sie »umkleiden«, »markieren«, »dressieren« und »martern« den Körper, »zwingen ihn zu Arbeiten«, »verpflichten ihn zu Zeremonien« und »verlangen von ihm Zeichen.« Vgl. Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a.M. 1994, S. 37.

nieren und dadurch modellieren und zurichten würde. Angelehnt an Foucault und die Performativitätstheorie Austins leitet die amerikanische Philosophin Judith Butler ab, dass auch das Geschlecht diskursiv hervorgebracht sei, die Disziplinierung nach Foucault also bestimmte Körper hervorbringe. Diese performative Formierung bezeichnet sie als einen Prozess, der Körper als Wiederholung überhaupt erst zur Erscheinung bringe: »Performativität wird nicht als der Akt verstanden, durch den ein Subjekt dem Existenz verschafft, was sie/er benennt, sondern vielmehr als jene ständig wiederholende Macht des Diskurses, diejenigen Phänomene hervorzubringen, welche sie reguliert und restringiert.«¹³³ Kein Subjekt, keine Kraft, kein menschlicher Wille, sei am Werk, sondern die Konstruktion von Körpern sei allein auf den Prozess der Wiederholung zurück zu führen.

Des Weiteren geht sie davon aus, dass Konstruktionen nicht nur in der Zeit stattfinden, sondern selbst zeitliche Prozess sind. So gibt es keinen Ursprung und kein Ende und auch kein Ausserhalb dieser Wiederholungen: Der Prozess der Produktion und Destabilisierung von Körpern ist ein fortwährender. Butler sieht so die Identität erst diskursiv hervorgebracht und zwar in einem sich wandelnden Prozess der Bedeutungszuschreibung. Die Sicht auf den Körper als Instrument und Einheit, wie sie noch bei Mauss zu finden ist, weicht so einem Bild des Körpers als Kulminationspunkt und Verhandlungsort verschiedener Diskurse.

Die US-amerikanische Tanzwissenschaftlerin Susan Leigh Foster versteht den derart »kultivierten« Körper als »Ideenkörper«, als »body-of-ideas.«¹³⁴ Jede Kultivierungsmethode bediene sich bestimmter Metaphern und Bildern aus anatomischen Diskursen, Bewegungstheorien, verbalen Beschreibungen des Körpers, seiner Handlungen und seines Verhaltens, schreibt sie im Aufsatz *Dancing Bodies*.¹³⁵ In Worte gefasst oder verkörpert verändern sie den Körper, indem sie ihn repräsentieren. Er sei kein unbeschriebenes Blatt, das beschrieben werde (»eingeschrieben«, um die Gedächtnismetapher zu verwenden), sondern wir kennen den Körper nur als kultivierten Körper, gewissermaßen als Antwort auf all die Praktiken, Techniken und Institutionen, die ihn formen.¹³⁶

Dies bedeutet, dass der Tänzerinnen- und Tänzerkörper ein bestimmtes Wissen hat, nämlich die Technik, generiert durch Erfahrung, wie er sich in Raum und Zeit sowie zu anderen Tänzerinnen und Tänzern im Raum zu verhalten hat. Dieses Wissen umfasst auch das Wissen vom kulturellen und historischen Kontext, indem es sich herausgebildet hat, sowie den gegenwärtigen

133 | Butler, Judith: Körper von Gewicht. Frankfurt a.M. 1997, S. 22.

134 | Foster schreibt dazu weiter: »I believe it is [...] the sum of all the adjectives that can be applied to it.« Vgl. Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 235.

135 | Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 235-257.

136 | Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 235.

Diskursen. Es ist damit nie »nur« ein Wissen darüber, wie man eine bestimmte Bewegung ausführt, sondern jede Technik vermittelt auch ein bestimmtes Körperbild und Körperkonzept. Gerald Siegmund spricht in diesem Zusammenhang vom Körper als einer »aktualisierten historischen Formation«, in die man sich »tanzend hinein begibt, um sich auf die Spuren seiner Geschichte, seiner Geschichten und der damit verbundenen Emotionen zu begeben«.¹³⁷ Um was für eine Form von Wissen es sich dabei handelt, ist Thema verschiedener tanzwissenschaftlicher Untersuchungen.¹³⁸

Tanzwissen gilt vornehmlich, so schreibt Sabine Huschka, als implizit, kommt es doch einem »körperlich gespeicherten Arsenal oder Archiv gleich, das zu entdecken zur Aufgabe wird.«¹³⁹ Wissen von Bewegung materialisiert sich im Körper und in dessen sozialen wie ästhetischen Praktiken, wodurch ihm kulturelle und historische Muster zu eigen würden. Allerdings gehen damit wesentliche sprachliche und bildliche Diskurse einher. Sie tragen gar massgeblich dazu bei, dass Tanzwissen überhaupt erst zu »generieren, distribuieren und tradieren« sei, wie Sabine Huschka weiter schreibt.¹⁴⁰ Hartnäckig hat im Tanz die Unterscheidung zwischen Können und Wissen, zwischen implizitem und explizitem Wissen beziehungsweise dem »Knowing how« versus »Knowing that« Bestand.¹⁴¹ Tanz gilt demzufolge als eine Wissenspraktik, die ein verkörpertes, leiblich memoriertes, kinästhetisches Wissen vollzieht. Derart fokussiert auch Gabriele Brandstetter in der Einleitung zum Kongressband *Wissen in Bewegung* auf ein anderes Wissen als ein »rationales, technisches oder diskursives Wissen«, eines, das mehr dynamisch, körperlich-sinnlich und implizit

137 | Siegmund: Das Gedächtnis des Körpers 2008, S. 39.

138 | Vgl. dazu exemplarisch folgende Aufsätze: Baxmann: Körperwissen als Kulturgeschichte 2008; Bleeker: (n)Covering Artistic Thought Unfolding 2012; Brandstetter: Tanz als Wissenskultur 2007; Cramer: Verlorenes Wissen 2009; Huschka, Sabine: Vom vergangenen Tanzwissen. In: Haitzinger, Nicole; Fenböck, Karin (Hg.): Denkräume. Performatives Zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden, München 2010, S. 224-233; Wehren: Körpertechniken als Wissenskultur 2010.

139 | Böhme/Huschka: Prolog 2009, S. 10.

140 | Böhme/Huschka: Prolog 2009, S. 10.

141 | Michael Polanyi (1969) und zuvor Gilbert Ryle (1949) unterscheiden zwischen einem gelebten, impliziten Wissen oder prozeduralen »Können« als »Knowing how« und einem über Begründungen theoretisch eingebetteten »Wissen« als »Knowing that«. Letzteres beruht auf der Voraussetzung, dass es transparent, regelgeleitet und methodisch nachweisbar sei und sich so explizit formulieren und weitervermitteln lasse. Vgl. dazu Böhme/Huschka: Prolog 2009, S. 10-11. Vgl. dazu auch die Ausführungen zu Körper und Gedächtnis der vorliegenden Untersuchung.

sei.¹⁴² Sabine Huschka und Hartmut Böhme sind nun gerade darum bemüht, von Binaritäten abzusehen und führen den Begriff der Choreografie ein, um die Ebenen des vornehmlich diskursiven beziehungsweise körperlichen Wissens zusammenzuhalten: »Tanz [ist] geradezu ein Modellfall dafür, dass die Ebene des verkörperten Wissens [...] nicht nur der kreative Ausgang, sondern auch das Ziel aller explikativen Wissensanstrengungen darstellt. Eine radikale Trennung von praktischem Können (>techné<) und theoretischem Wissen (>theoria<), wie es für die meisten Wissenschaften kennzeichnend geworden ist, kann und darf es in der Sphäre des Tanzes nicht geben.«¹⁴³ Es handle sich vielmehr um ein aktionsgeleitetes Erfahrungs- und Anwendungswissen »in dem die Akteure mehr wissen als sie zu sagen wissen.«¹⁴⁴ Das Tanzwissen ist also ein performatives Wissen und wird im und am Körper durch die Choreografie aktualisiert und artikuliert.

Auf genau diesem Aspekt bauen meiner Meinung nach die historiografischen Praktiken in der Choreografie auf. Sie basieren unter anderem auf einem impliziten und dynamischen Wissen, das mitunter im Körper selbst steckt. Gleichzeitig bilden sie selbst Diskurse, die als Choreografie lesbar sind. Ein solches Verständnis von Choreografie basiert auf einem performativen Textverständnis, wie es bereits Mitte der 1990er Jahre als grundlegend für die Tanzforschung gekennzeichnet worden war: »[B]odies always gesture towards other fields of meaning, but at the same time instantiate both physical mobility and articulability«, schreibt die Herausgeberschaft des Tagungsbandes *Corporealities* 1996.¹⁴⁵ »Bodies do not only pass meaning along, or pass it along in their uniquely responsive way. They develop choreographies of signs through which they discourse [...].«¹⁴⁶ Körper sind also nicht »nur« Instrumente oder Vehikel, um etwas anderes auszudrücken, sie haben – etwas zugespitzt formuliert – selbst etwas zu sagen: Sie reflektieren die Frage nach dem Erinnern und Vergessen des Tanzes, nach dem Vermitteln von Wissen und auch nach verschiedenen Formen von Wissen – historischem und aktuellem. Der Körper wird zum Ort der Bedeutungsgenerierung und zur kritischen Stimme innerhalb der Theorie beziehungsweise zu einer Form der Theoretisierung von Tanz: Zu einem »thinking tool, a mental physic«, wie es in der Einleitung

142 | Brandstetter: *Tanz als Wissenskultur* 2007, S. 40. In Bezug auf Tanz ist auch die Rede von einem »kinetischen« beziehungsweise »somatischen« Wissen, vgl. Cramer: *Body, Archive* 2013, S. 220. Alva Noë wiederum spricht von einem »practical knowledge«, vgl. Noë: *Action in Perception* 2006, S. 122.

143 | Böhme/Huschka: *Prolog* 2009, S. 11.

144 | Böhme/Huschka: *Prolog* 2009, S. 11.

145 | Foster, Susan L. et al.: Introduction. In: Dies. et al. (Hg.): *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*. London/New York 1996, S. xi.

146 | Foster et al.: Introduction 1996, S. xi.

zu *Corporealities* heißt.¹⁴⁷ Damit ist die Figur des ›denkenden Körpers‹ wieder aufgenommen, die bereits im Zusammenhang mit Körper und Gedächtnis diskutiert wurde. Das ›thinking through dancing‹ wird hier weitergedacht als ein Reflektieren von der Konstruktion und Konstruiertheit von Körper, seiner Gegenwart und auch seiner Geschichte. Diese »inscription in motion« kann – wiederum dem genannten Tagungsband folgend – als »study of change or process through time« verstanden werden.¹⁴⁸

Um zu zeigen, wie Choreografie als ein solches ›Reflexionswerkzeug‹ funktionieren kann, soll im Folgenden noch einmal Boris Charmatz' *Flip Book*-Reihe beigezogen werden.

KÖRPERTECHNIKEN UND TÄNZERKÖRPER

Angenommen, es gibt keinen natürlichen Körper beziehungsweise der natürliche Körper ist immer schon ein geformter, konstruierter und sich ständig neu konstituierender, so trifft diese Auffassung besonders auf den Körper von Tänzerinnen und Tänzern zu. Sie sind trainiert in spezifischen Tanztechniken zur Erzeugung bestimmter Bewegungsformen. Die Techniken basieren auf Methoden und Verfahren, die entsprechend der jeweiligen Anforderungen an den Körper entwickelt worden sind. Über das jahrelange Training schreiben sie sich in den Körper der Ausübenden ein, gestalten und markieren sie, indem sie die Gestalt des Körpers im Prozess ihrer Aneignung verändern.¹⁴⁹ Der Tanzkörper wird also über die sowieso immer schon wirkenden Zuschreibungsprozesse hinaus noch spezifisch und gerichtet auf ein ästhetisches Konzept hin durch Tanztechniken kultiviert. Diese bilden den Körper im Hinblick auf Kraft, Flexibilität, Balance, Alignement, Form und Gestalt, Rhythmus, Qualität, Dynamik und Spannung sowie deren Verbindungen aus. Dadurch entsteht eine räumliche Orientierung im und am Körper, sowie der Körper im Raum und in Relation zu anderen. Übungen mit nonverbalen wie verbalen Anleitungen werden über lange Zeiträume hinweg repetiert. Es geht dabei um

147 | Foster et al.: Introduction 1996, S. xi.

148 | Foster et al.: Introduction 1996, S. xii.

149 | Zu Tanztechniken vgl. beispielsweise Cramer, Franz Anton: Technik ist Macht. In: Ders.: In aller Freiheit. Tanzkultur in Frankreich zwischen 1930 und 1950. Berlin 2008. S. S. 86-97. Diehl/Lampert: Tanztechniken 2011; Evert, Kerstin: DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien. Würzburg 2003; Foster: Dancing Bodies 1997. Martin, Randy: Between Technique and the State. The Univers(ity) in Dance. In: Ders.: Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics. Durham/London 1998, S. 151-179; S. 240-244.

nichts weniger als um das ›Kreieren‹ eines Körpers. Tanztechniken bringen bestimmte Tanzkörper und Tänzerinnen- und Tänzertypen hervor.

Charmatz' *Flip Book*-Reihe stellt nun genau solche *pluralen* Körper in ihrer unterschiedlichen Ausprägung auf der Bühne aus. Das choreografische Konzept zur Erfindung von Bewegungen aufgrund von historischen Vorlagen, lässt verschiedene solche Typen von tänzerisch geformten Körpern sichtbar werden.

Dabei ist wichtig zu erwähnen, dass der Körper nicht nur Produkt ist, sondern auch ein Akteur, der mit geläufigen Vorstellungen vom Körper verbunden ist, diese aber gleichzeitig auch modifiziert und hinterfragt.¹⁵⁰ Der Tanzkörper ist so gesehen als ein Verhandlungsort zu verstehen. Der choreografische Umgang mit ihm stellt nicht nur eine Form der Sichtbarmachung desselben dar, er kann dazu eingesetzt werden, ihn als solchen zur Disposition zu stellen und zu reflektieren.¹⁵¹

Abbildung 9: *Flip Book* (2009) von Boris Charmatz.

© *Christophe Urbain*



150 | Auf diesen Umstand verweist Anne Fleig in ihrem Konzept der Körper-Inszenierung, vgl. Fleig, Anne: Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis. In: Fischer-Lichte, Erika; dies. (Hg.): Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel. Tübingen 2000, S. 13.

151 | Dies geschieht selbstverständlich immer schon implizit, da jede Choreografie mit bestimmten Körperkonzepten arbeitet.

Susan L. Foster unterscheidet in Bezug auf die Tänzerinnen- und Tänzerkörper drei verschiedene Ausbildungstypen. Die ersten beiden bilden sich vor allem im Training heraus, wenn der Tänzer den Körper durch Techniken zu formen versucht, dieser sich den Instruktionen jedoch entzieht: »The prevailing experience, however, is one of loss, of failing to regulate a miragelike substance. Dancers constantly apprehend the discrepancy between what they want to do and what they can do.«¹⁵² »What they can do« bestimmt, so Foster weiter, den wahrgenommenen Körper (»perceptive body«) und »what they want to do« im Gegenzug den idealen Körper (»ideal body«).¹⁵³ Zwischen diesen beiden Körpern – der Selbstwahrnehmung und dem ästhetischen Ideal – besteht eine Spannung, in die der demonstrative Körper (»demonstrative body«) in Gestalt einer Lehrperson oder in Form ›des Anderen‹ tritt.¹⁵⁴ Dieser ›Andere‹ erscheint als »bodily instantiation of desired or undesired, correct or incorrect, values.«¹⁵⁵ Es handelt sich bei allen drei Körpertypen keinesfalls um stabile, sondern um höchst dynamische Entitäten, was dazu führt, dass die Relationen zwischen ihnen ebenfalls in ständiger Bewegung sind.

Übertragen auf Charmatz' *50 ans de danse* lässt sich sagen: Der abgebildete historische Cunningham-Körper ist beides, der ideale Körper, in dessen Hülle man für einen kurzen Moment – im Durchgang der Pose – schlüpft, aber auch der im Sinne einer Orientierung justierende und gleichzeitig der differierende ›andere‹ Körper, mit dem die ehemaligen Cunningham-Tänzer heute nicht (mehr) zur Deckung kommen können. Wenn Foster in Bezug auf ein Tänzertraining auf den ›Widerstand‹ und die ›Unfähigkeit‹ der Körper im Sinne eines Defizits, einem gewissen Ideal zu entsprechen, verweist,¹⁵⁶ so wird gerade dies bei Boris Charmatz ins Positive gewendet: Er macht die Verschiedenartigkeit der Körper produktiv. Nicht etwa, um zu zeigen, dass die Cunningham-Körper unwiederbringlich verloren sind, sondern um das Differente in ihnen augenfällig zu machen und sie dadurch weiter zu denken.

Die US-amerikanischen Modern Dance-Techniken der 1950er und 1960er Jahre, zu denen die Cunningham-Technik zu zählen ist, bilden alle verschiedene Tänzertypen aus. Sie sind sozusagen je exklusiv auf ein spezifisches ästhetisches Projekt ausgerichtet, was auch mit sich bringt, dass sie mit bestimmten anderen ästhetischen Konzepten weniger kompatibel sind.¹⁵⁷ Das bedeutet bei-

152 | Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 237.

153 | Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 237.

154 | Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 238.

155 | Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 238.

156 | Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 255.

157 | Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 253. Vgl. dazu weiter auch Helen Thomas: »Shifts in training and/or dance techniques over the years can alter or modify the look

spielsweise, dass Cunningham-Tänzerinnen und Tänzer in aller Regel nicht auch Graham-Tänzer oder Rosas-Tänzerinnen sind, und umgekehrt.¹⁵⁸

Heute werden die paradigmatischen Tanztechniken der Moderne zwar noch unterrichtet, allerdings kaum mehr in ihrer Ausschließlichkeit. Tänzer lernen in der Ausbildung vielmehr verschiedene Techniken und sind entsprechend vielfältig trainiert. Die heutigen Verhältnisse des internationalisierten Tanz-Marktes mit seinen vornehmlich projektbezogenen, kurzlebigen Formaten erfordert weitaus flexiblere Körper als dies noch Mitte des 20. Jahrhunderts, in der Ära der großen, ganz auf einen Choreografen und dessen Handschrift ausgerichteten Kompanien, der Fall war.¹⁵⁹ Um diesen veränderten Anforderungen entsprechen zu können, müssen Tänzerinnen und Tänzer heute genreübergreifend einsetzbar sein und ein eklektisches Vokabular bedienen können. Die Kehrseite hiervon ist, dass sie keines der mit einer bestimmten Technik verbundenen ästhetischen Konzepte mit der früher praktizierten Unbedingtheit verinnerlicht haben. Sie müssen vielmehr über einen Körper verfügen, der in verschiedenen Stilrichtungen zu Hause ist: »[T]he new multitalented body«, wie Foster ihn nennt.¹⁶⁰

and the experience of dancing bodies so that contemporary dancers may find it difficult (or impossible) to get particular movements into their bodies that were important and/or routine in the bodily techniques of an earlier period [...].« Vgl. Thomas: *Reproducing the Dance* 2000, S. 125.

158 | Der amerikanische Modern Dance propagierte seit Ende der 1920er Jahre den Körper als Medium des modernen (US-amerikanischen) Lebensgefühls und bestimmte die Körperbewegung zum Fundament des ästhetischen Ausdrucks. Zu den bekanntesten Vertreterinnen und Vertretern gehören Martha Graham, Doris Humphrey und Charles Weidmann sowie Merce Cunningham. Sie entwickelten je eigene tanztechnische Trainingssysteme, um Kraft, Beweglichkeit und Dynamik des Körpers im Hinblick auf ihre jeweiligen Bewegungsprinzipien zu formen, vgl. Huschka: *Moderner Tanz* 2002. Die Compagnie Rosas der zeitgenössischen Choreografin Anne Teresa De Keersmaecker wurde 1983 in Brüssel gegründet und prägte mit ihrem streng strukturierten, minimalistischen, aber doch energiegeladenen Repertoire massgeblich die flämische Tanzszene. 1995 gründete de Keersmaecker ihre Schule P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios, vgl. www.rosas.be, 21.09.2015).

159 | Brandstetter: *Fundstück Tanz* 2005, S. 14. Vgl. dazu weiter auch das Kapitel (*Selbst*)-*Reflexion im zeitgenössischen Tanz*.

160 | »Recently however, choreographic experimentation with eclectic vocabularies and with new interdisciplinary genres of performance has circumvented the distinctiveness of these bodies.« Und weiter: »These choreographers have not developed new dance techniques to support their choreographic goals, but instead encourage dancers to train in several existing techniques without adopting the aesthetic vision of any. They require a new kind of body, competent at many styles. [...] The new multitalented body

Sie beklagt die Unspezifität des gegenwärtigen Tanzkörpers beziehungsweise seine allgemeine Verfügbarkeit als eine Reduktion auf den pragmatischen ›Handel mit Bewegungen‹.¹⁶¹ Der Körper sei als Resultat der beschriebenen Entwicklung nicht als eine Collage all der erlernten Techniken zu verstehen, die er wahlweise abrufen könnte, sondern als ein homogener Körper, der Stile und Vokabulare unter einer undurchdringlichen Oberfläche subsumiere: »Uncommitted to any specific aesthetic vision«, schreibt Foster, »it is a body for hire: it trains in order to make a living at dancing.«¹⁶² Dieser Kritik am vielseitig trainierten Körper ist zu entgegenen, dass in einem solchen »hired body«¹⁶³ genauso wie in früheren historischen Typen von Tanzkörpern konsequent ein bestimmtes ästhetisches Konzept angelegt ist, das entsprechend verfolgt wird: eben dasjenige der Flexibilität und Unspezifität.

Die professionell ausgebildeten Tänzerinnen- und Tänzerkörper in Boris Charmatz' Stück *Flip Book* könnte man als ›hired bodies‹ im Sinne Fosters verstehen. Sechs Tänzerinnen und Tänzer aus der aktuellen französischen Tanzszene setzen sich nach dem beschriebenen Muster mit den Fotografien des Cunningham-Bildbands auseinander.¹⁶⁴ Ihre Ausführungen der Posen, die Auf- und Abgänge geschehen technisch nahezu reibungslos, in hohem Tempo und stark rhythmisiert. Allerdings, anders als in *50 ans de danse*, in einem distanzierenden und verspielten Gestus mit auffallender Mimik und in hohem Tempo. Die Bewegungsfindungen und -interpretationen wirken wie Kommentare, beispielsweise wenn das Kamerateam von *Beach Birds for Camera* nachgestellt wird.¹⁶⁵ Dem homogenen Erscheinungsbild der Tanzenden geschuldet, richtet sich der Fokus diesmal weniger auf die Körperbilder und -Formen, sondern stärker auf das Vokabular und die Struktur der Choreografie.

Durch den distanzierteren Umgang mit dem Material und im Sinne des vielseitig versierten zeitgenössischen Tanzkörpers könnte man auch sagen,

resulting from this training melds together features from all the techniques discussed above [...].« Vgl. Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 253.

161 | »The hired body, built at a great distance from the self, reduces it to a pragmatic merchant of movement proffering whatever look appeals at the moment.« Vgl. Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 256.

162 | Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 255.

163 | Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 255.

164 | Neben Boris Charmatz selbst sind dies François Chaignaud, Raphaëlle Delaunay, Christophe Ives, Marlène Monteiro-Freitas, Olivia Grandville, Laurent Pichaud, Pascal Quéneau. Die Analyse beruht auf einer Vorstellung von 2012, Bonlieu – Scène Nationale Annecy, sowie einer Videoaufnahme des *Festival d'Avignon* von 2010.

165 | In *Beach Birds for camera* (USA 1991, Regie: Elliot Caplan), der Filmversion der Naturstudie *Beach Birds* (1991) für die Bühne, lotete Cunningham die Möglichkeiten der Arbeit mit der Kamera im Tanz aus.

dass die Spannung zwischen Fosters drei Typen – »perceptive«, »ideal« und »demonstrative body«¹⁶⁶ – kleiner ist als in *50 ans de danse*. Der wahrgenommene und der ideale Körper – gewissermaßen das »Können« und das »Wollen« – sind näher zusammengerückt, und Merce Cunningham ist nicht die Instanz im Sinne eines vordemonstrierenden Körpers, an der sich die Tanzenden messen, sondern der Ausgangspunkt für ein lustvolles Spielen mit Bewegungsmaterial. Entstanden ist daraus etwas Neues, ein »Charmatz« mit multitalentierten und flexibel-unspezifischen Körpern, die zwar um die historischen Körper, auf die sie sich beziehen, wissen, aber keinem von deren Idealen verpflichtet sind.

Flip Book und *50 ans de danse* verweisen spielerisch auf die Tatsache, dass im Tanz stets bestimmte Körperkonzepte und Körperbilder manifest werden, die in der neuerlichen künstlerischen Auseinandersetzung nicht nur eine produktive Aktualisierung erfahren, sondern überhaupt erst hervorgebracht werden. Sie weisen Tanzgeschichte als eine Körpergeschichte aus, die wiederum durch Körper, ihre Techniken und Diskurse immer erst und stets von Neuem geschrieben wird. Sie thematisieren damit, was Gabriele Brandstetter für die Tanzgeschichte der letzten 30 Jahre insgesamt herausgestellt hat: Sie formulieren eine Körpergeschichte als »eine Geschichte des Körperformens und des Körperbegehrens« im Sinne einer umfassenden Biopolitik.¹⁶⁷ Allerdings nicht nur in Form einer Spiegelung, wie Brandstetter schreibt, sondern in einer weiteren Ebene als eine Reflexion eben dieses immer schon Thematisch-Werdens von Körperkonzepten und ihren damit verbundenen ästhetischen und kulturellen Kontexten im Tanz.¹⁶⁸ Ihre Artikulation in der Choreografie ist immer auch eine Artikulation von Wissen, welches sich als dynamisch, kontingent, körperlich und implizit, aber ebenso auch explizit und diskursiv, artikulierbar und vermittelbar präsentiert.¹⁶⁹

Die choreografischen Reflexionen von Tanzgeschichte als Formen der Geschichtsschreibung basieren und artikulieren sich vorrangig über den Körper. Sie erzählen eine Geschichte von Körpern und durch Körper. Nachdem also zunächst ausgehend von *Mimésis* der Frage nachgegangen wurde, *wie* dies funktionieren kann, wie Gegenwart und Vergangenheit ineinandergreifen und auf welche Formen von Spuren zurückgegriffen wird; welche Rolle der Körper darin spielt und wie gespeicherte Bewegungsmuster angeeignet und übertragen werden können, wurde mit der *Flip Book*-Reihe gefragt, *was* die Choreografien im Körper suchen und finden. Was wird darin sowohl implizit

166 | Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 237-238.

167 | Brandstetter: *Fundstück Tanz* 2005, S. 17.

168 | Brandstetter: *Fundstück Tanz* 2005, S. 17.

169 | Das Problem der Akzeptanz eines solch körperlichen Wissens diskutiert wiederum Brandstetter: *Tanz als Wissenskultur* 2007, S. 40f.

wie explizit erinnert? Anders gefragt: Welches körperliche Potential steckt in den choreografierten Tanzgeschichten? In dieser Frage verknüpft sich die Formel des Körpers als Gedächtnis mit der Frage nach dem Körper als Archiv im Sinne einer Wissensformation. So manifestiert sich das Wissen des Körpers in Körpertechniken, die im Falle des Tanzes eine spezifische Ausprägung und Bedeutung erhalten und in den choreografischen Historiografien sowohl körperlich wie diskursiv zur Disposition gestellt werden.

