

(Selbst-)Reflexion im zeitgenössischen Tanz

Olga de Soto und das Kollektiv Le Quatuor Albrecht Knust sind eng mit der französischen Tanzszene verbunden,⁵⁶ welche diese Ausprägung des Zeitgenössischen Tanzes seither in verschiedensten Formen und Formationen erprobt und wesentlich vorangetrieben hat.⁵⁷ Die globale Ausrichtung und Vernetzung der zeitgenössischen Tanzszene macht das Phänomen allerdings schon von Beginn an keineswegs zu einer nationalen Entwicklung, sondern greift weit über die Landesgrenzen hinaus. Längst findet das als zunächst genuin euro-

56 | Die gebürtige Spanierin studierte am CNDC in Angers und arbeitete in Frankreich als Tänzerin und Performerin, unter anderem 1999-2004 in Jérôme Bels *The Show must go on*.

57 | Isabelle Launey zählt für die französische Tanzszene folgende Choreografien auf, die sich mit der Fachgeschichte künstlerisch auseinandersetzen (wobei ihr Fokus auf dem Akt des Zitierens als einer künstlerischen Strategie liegt): *Morceau* von Loïc Touzé, *Hommage* von Mark Tompkins, *Giszelle* von Xavier Le Roy, *Matière première* von den Carnets Bagouet, *Journal d'inquiétude* von Thierry Baë, *Cribles* von Emmanuelle Huynh, *Visitations* von Julia Cima sowie große Teile der Arbeiten von Boris Charmatz, Jérôme Bel, Latifa Laâbissi, Mathilde Monnier. Vgl. Launey: *Poétiques de la citation* 2010, S. 27. Launey zählt weiter auch Raimund Hoghe dazu, wobei es sich da eher um Neuinterpretationen klassischer Themen handelt. In der vorliegenden Untersuchung geht es explizit nur um Choreografien, die mittels choreografischer Verfahren Tanzgeschichte betreiben beziehungsweise Tanzgeschichtsschreibung kritisch reflektieren. Untersuchungen zu Verfahren des Zitierens oder des Erinnerns, wie diejenige von Launey, stützen sich entsprechend auf einen etwas anders gelagerten Materialkorpus. Die Aufzählung nach Launey soll aber doch verdeutlichen, wie ein künstlerisches Phänomen in der freien Szene seit Mitte der 1990er Jahren verschiedenste Formen annimmt und große Verbreitung findet. So sind auch die anderen hier analysierten Choreografien eng mit der französischen Tanzszene verknüpft, vgl. *Mimésix* (2005) von Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun, die *Flip Book*-Reihe (2009) von Boris Charmatz oder auch Jérôme Bels biografische Serie mit *Véronique Doisneau* (2004), *Pichet Klunchun and myself* (2005), *Isabel Torres* (2005), *Cédric Andrieux* (2009) und *Lutz Förster* (2009).

päisch betrachtete Phänomen⁵⁸ heute auch in außereuropäischen Szenen seine Verfechter, beispielsweise den USA⁵⁹ oder Afrika.⁶⁰ Es handelt sich dabei nicht immer um kritische Reflexionen von Tanzgeschichte, auf die hier fokussiert wird, sondern ganz allgemein um eine Praxis der Aneignung und Übertragung historischer Ereignisse, wie sie die Tanzgeschichte zuvor so nicht gekannt hatte.

Historisch betrachtet stellen choreografische Reflexionen von Tanzgeschichte ein junges Phänomen dar. Sie sollen jedoch nicht als ein eigenes Genre markiert werden. Vielmehr sind sie, so meine These, im Kontext eines allgemein (selbst-)reflexiven Gestus zu betrachten,⁶¹ wie er seit Mitte

58 | Vgl. beispielsweise Lepecki: *Concept and Presence* 2004, S. 170.

59 | Vgl. zum Beispiel die Arbeiten der Choreografen Trajal Harrell und Richard Move.

60 | Der kongolesische Choreograf Faustin Linyekula setzt sich 2012 anhand einer Rekonstruktion von *La création du monde* von 1923 mit dem westlichen Blick auf den afrikanischen Kontinent auseinander.

61 | Gabriele Klein zeichnet unter dem Aspekt der Reflexivität die gesamte Geschichte des Modernen Tanzes nach, vgl. dies.: *Die reflexive Tanzmoderne* 2005, S. 20-27. Die Entwicklungen in den 1990er Jahren stellt sie dabei als Kulminierung in Form einer Radikalisierung dar: »Tanz wird konzipiert, imaginiert und virtualisiert. Damit hat der zeitgenössische Tanz den Prozess des Reflexivwerdens des Tanzes radikalisiert.« Die »Selbstreflexivität des Mediums« würde zum »ästhetischen Konzept« erklärt und anstelle des performativen Aktes und der Materialisierung rücke die »Idee des Stückes.« Auch die Wahrnehmung des Tanzes würde auf die Reflexion einer konzeptuellen Thematik hin gesteuert. Vgl. Klein: *Die reflexive Tanzmoderne* 2005, S. 25. Klein spricht in dem Zusammenhang vom sogenannten »Konzepttanz«, eine Bezeichnung, die (wie »Non dance« beziehungsweise »Nicht-Tanz«, vgl. beispielsweise Clavadetscher, Reto; Rosiny, Claudia (Hg.): *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld 2007) mitunter auf die beschriebenen Entwicklungen im Tanz seit Mitte der 1990er Jahre angewendet und kontrovers diskutiert wird. Vgl. beispielsweise Eiermann, André: *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld 2009; Hardt: *Sich mit der Geschichte bewegen* 2010; Manning, Susan; Ruprecht, Lucia (Hg.): *New German Dance Studies. Urbana/Chicago/Springfield* 2012. Kritisch wird der Begriff »Konzepttanz« diskutiert bei Husemann, Pirkko: *Ceci est de la danse. Choreografien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel*. Norderstedt 2002; Siegmund, Gerald: *Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper*. In: Clavadetscher, Reto; Rosiny, Claudia (Hg.): *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld 2007, S. 44-59. Constanze Schellow schlägt als Alternative den Begriff der »Diskurs-Choreografie« vor, wobei »Diskurs« als Theoretisierung und Reflexivität nicht in Opposition zu Tanz zu verstehen sei, sondern vielmehr für ein neues Interesse für die spezifische Produktivität von Choreografie stehe, vgl. Schellow, Constanze: *Zu zwei Diskurs-Choreografien zwischen Tanz/Theorie und Philosophie*. In: Elia-Borer, Nadja et al. (Hg.): *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*. Bielefeld 2013, S. 593-608. Zur Selbstreflexivität im Tanz ver-

der 1990er Jahre insbesondere in Europa zu beobachten ist und in der Regel unter dem Begriff des ›Zeitgenössischen Tanzes‹ gefasst wird.⁶²

Der französische Tanzwissenschaftler Frédéric Pouillaude bezeichnet das reflexive Moment im Tanz als dasjenige Charakteristikum, welches die verschiedenen Ausprägungen des künstlerischen Tanzes seit Mitte der 1990er Jahre bei aller Disparatheit eint. Wiewohl nicht als Beginn eines Genres ›Zeitgenössischer Tanz‹ betrachtet, so macht Pouillaude doch eine Mitte der 1990er Jahre ansetzende Bruchstelle aus, die den künstlerischen Tanz nachhaltig prägen soll. Er spricht von einer »Mutation«⁶³, die weder nur als eine Moderscheinung noch lediglich als Tendenz bezeichnet werden könne, da deren Konsequenzen hierfür zu weitreichend seien. So könne heute niemand mehr hinter diese ›Mutation‹ zurücktreten oder aber die darin reflektierten Konventionen mit derselben Naivität verfolgen wie bis anhin.⁶⁴ Dazu zählt er die Narration, die Expression, Komposition und die Virtuosität, die er dem Tanz der 1980er Jahre in der ›Gesellschaft des Spektakels‹⁶⁵ zuweist und die nun einer kritischen Revision unterzogen würden. »The eventhood of the performance, as such, comes to take itself into sight, to the extent of becoming immanent to the concept of work [...]. The spectacular giving becomes its own object and thus authorizes itself to become forms of internal calling into question [...]«⁶⁶

gleiche weiter auch Thurner, Christina: Tanz in Gedanken. Zu reflexiven (Zwischen-)Räumen in choreographischen Projekten. In: Haitzinger, Nicole; Fenböck, Karin (Hg.): Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden. München 2010, S. 261-267.

62 | Zum Begriff des Zeitgenössischen existieren verschiedene Ansätze. Das ›Zeitgenössische‹ wird einerseits gefasst als Stil, vgl. dazu exemplarisch Diehl, Ingo; Lampert, Friederike (Hg.): Tanztechniken 2010 – Tanzplan Deutschland. Leipzig 2011; und als Genrebezeichnung, wobei ›Zeitgenössischer Tanz‹ als ein eigenes Genre verstanden wird, vgl. hierzu exemplarisch Clavadetscher/Rosiny: Zeitgenössischer Tanz 2007; oder unter die Kategorie ›Moderner Tanz‹ subsumiert wird, vgl. hierzu exemplarisch Huschka, Sabine: Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien. Reinbek bei Hamburg 2002; oder aber umgekehrt die Moderne seit der Jahrhundertwende als ›Zeitgenössischer Tanz‹ bezeichnet wird, vgl. hierzu exemplarisch Louppe: Poetik des zeitgenössischen Tanzes 2009. Unter dem Aspekt der Zeitlichkeit wiederum wird das ›Zeitgenössische‹ auch als neutrale Kategorie theoretisiert, vgl. hierzu exemplarisch Pouillaude, Frédéric: Scene and Contemporaneity. In: The Drama Review. Nr. 51/2, 2007, S. 124-135.

63 | Pouillaude: Scene and Contemporaneity 2007, S. 130.

64 | Vgl. dazu auch Thurner, Christina: Des pieds à la têtes. Réflexions critiques sur les conventions dans la danse. In: Archéologie du théâtre allemand contemporain. Têâtrepublic. Nr. 206, 2012, S. 20-24.

65 | Vgl. auch den Titel des Bandes *La société du spectacle* von Guy Debord (1967), auf das sich Pouillaude implizit bezieht.

66 | Pouillaude: Scene and Contemporaneity 2007, S. 133.

Nicht Tanz an sich sei dabei Objekt der Reflexion, sondern das performative Ereignis selbst. In seinen Umrissen erachtet er dieses »internal calling into question« als eine Adjustierung bereits erfolgter Verschiebungen in den 1960er Jahren und formuliert damit eine programmatische Negation vorangehender Strömungen, wie dies in den 1960er und 1970er Jahren im Postmodern Dance, aber auch in Formen des Tanztheaters konstitutiv war, und schon zuvor, immer wiederkehrend, zu der Geschichte des Modernen Tanzes gehört: Neue Impulse in Tanz und Choreografie nährten sich stets aus der erklärten Abkehr von Vergangenen. Dieser Umstand und seine spezifischen Implikationen für die Entwicklungen im Tanz um 1990 werden noch differenzierter betrachtet werden müssen. An dieser Stelle sollen Pouillaudes Beobachtungen jedoch zunächst als Folie verwendet werden, um gewisse Parameter aufzuzeigen, die auch auf die historiografischen Praktiken in der Choreografie zutreffen, mit dem Ziel, diese in einem größeren Kontext zu situieren.

Pouillaude verhandelt »Zeitgenossenschaft« als einen »Zeit«-Begriff: »[A] *neutral simultaneity, a contingent coexistence*. In its broader meaning and without indicating any epoch, »contemporary« is *all that coexists*, all that belongs to a particular time.«⁶⁷ Er weist den Begriff als Genrebezeichnung zurück, nicht ohne zuzugeben, dass auch er sich Zuschreibungen kaum entziehen könne. Indem er den Begriff in seiner etymologischen Bedeutung an den Aspekt der Zeit knüpft, kann er sich jedoch auf die Analyse einzelner Parameter im Sinne gegenwärtiger Zeitphänomene stützen, ohne diese mit dem Label des »Zeitgenössischen Tanzes« versehen zu müssen und zu einem Stil-Merkmal zu kondensieren. Für die in diesem Sinne als »Gegenwart« verstandene Zeitspanne von Mitte der 1990er bis Mitte der 2000er Jahre zählt Pouillaude mehrere Parameter auf, die er für die Tanzszene als charakteristisch erachtet:⁶⁸ 1. die Auflösung fester Compagnies und die Folgen daraus für die Frage der Autorschaft und die Repertoirekultur, 2. die Anpassung an produktions- und diffusionsbedingte Mechanismen, 3. die Veränderung des Werkbegriffes überhaupt, 4. das Verschwinden des Tanzes aus der Choreografie und 5. die Selbstreflexivität. Diese fünf Kategorien werde ich im Folgenden auf mein Untersuchungsfeld übertragen und kritisch diskutieren. Sie ermöglichen es, unter den Aspekten des Repertoires, der Revision von Konzepten wie Autorschaft, Werk und Originalität sowie der Frage nach der Definition von Tanz, wesentliche Charakteristika der choreografischen Historiografien herauszuarbeiten, um diese schließlich in einem weiteren Schritt als eine spezifische Form des zeitgenössischen Tanzes fassen zu können.⁶⁹

67 | Pouillaude: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 130 (Hervorhebung im Original).

68 | Vgl. zum Folgenden Pouillaude: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 131-134.

69 | Pouillaude gründet seine Kategorien auf der Performance als Live-Ereignis, in deren präsentischer Eigenschaft er letztlich die notwendige Bedingung eines Konzepts

ZUR FRAGE DES REPERTOIRES

Tanzcompagnies als stabile Strukturen mit dauerhaften Verträgen lösen sich mit Beginn der 1990er Jahre zusehends zugunsten von temporären und lokalen Koalitionen auf, in denen Individuen ihre künstlerischen Karrieren autonom rund um definierte Projekte herum entfalten. Pouillaude bezeichnet dieses Modell als sowohl liberal wie libertär.⁷⁰ Die Reduktion von ›Werken‹ auf ihren temporären Charakter und die Zusammenarbeit auf eine begrenzte Dauer, sei nicht nur eine Frage von ökonomischen Faktoren, sondern entspreche auch einem künstlerischen Bedürfnis, jeweils projektbezogen und zielgerichtet die erforderlichen Kräfte einzubeziehen. Eine Folge davon in Bezug auf die Kunst sei eine Schwächung der Rolle des Autors beziehungsweise der Autorin: Es existiert kein Choreograf mehr, der ein großes Ensemble anleitet. Auch gehe damit eine Unterhöhnung der Funktion eines Repertoires einher: »The work ceases to be only the choreographer's project and becomes the local and temporary result of a coalition that is also local and temporary.«⁷¹ Aufgrund dieses zeitlich und örtlich limitierten Prozesses, verschwinden die Legitimation und die Ressourcen für den Aufbau eines Repertoires: »[I]t is difficult for the work to subsist beyond the coalition that authorizes it. Works are constituted in repertoire only if the author's signature is enough to identify them and only if a fixed company – one that is directly related to the choreographer's name – is there to actualize them.«⁷²

Für das Phänomen der choreografischen Geschichtsreflexion ist diese Veränderung aus verschiedenen Gründen von Bedeutung. Bereits etwas früher, mit Beginn der 1980er Jahre, ist bei großen Tanzcompagnies ein Zuwachs im Bereich der Repertoirepflege zu beobachten.⁷³ Auffallend viele Rekonstruk-

des Zeitgenössischen sieht: »As for our mutation, it would be neither modern, nor post-modern. It would be *contemporary*, in an extra- or parahistorical sense [...] Therefore, it is an immanent definition of performance that comes to us: a thing that is possible only in presence and conditional to its *failure*.« Vgl. Pouillaude: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 134 (Hervorhebung im Original). Diese Position wird hier nicht vertreten, zumal das Historische in seiner Wiederholung in einer rein auf Präsenz ausgerichteten Konzeption von Performance nicht stattfinden kann (vgl. dazu Teil II der vorliegenden Arbeit). Von Pouillaude soll deshalb nicht seine ontologische Konzeption des Tanzes als präsentische Erfahrung übernommen werden, jedoch aber die Charakteristika, die er für die jüngsten Entwicklungen im künstlerischen Tanz in Europa herausarbeitet.

70 | Vgl. hierzu und zum Folgenden Pouillaude: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 131.

71 | Pouillaude: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 131.

72 | Pouillaude: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 131.

73 | Vgl. hierzu beispielsweise Thomas: *Reconstruction and Dance* 2004, S. 32. Auch Hanna Järvinen stellt 2002 fest: »[T]he past two decades have seen a vast boom

tionen entstehen, insbesondere von Werken des US-amerikanischen Modern Dance und des Balletts des frühen 20. Jahrhunderts, aber auch des Deutschen Ausdruckstanzes. Zudem übertragen Choreografinnen und Choreografen wie beispielsweise Merce Cunningham oder Pina Bausch ihre ursprünglich für die je eigenen Compagnies geschaffenen Werke anderen Tanzcompagnies auf der ganzen Welt und richten, falls nicht schon geschehen, eine Repertoirekultur mit ihren Compagnies ein. Dieses allgemeine Interesse an einem Fortbestand von Choreografien wird begleitet von intensiven Debatten über Rekonstruktion und Konservierung.⁷⁴ Die amerikanische Tanzforscherin Helen Thomas stellt gar fest: »[D]ance preservation [...] has become a minor industry.«⁷⁵ Diese Ent-

in dance reconstruction.« Ihrer Meinung nach ist dieser angeregt worden durch die Entzifferung und Einstudierung 1989 von Wazlaw Nijinskys Notation des *L'après-midi d'un faune* (1912). Vgl. Järvinen: *Performance and Historiography* 2002, S. 140.

74 | Vgl. Thomas: *Reconstruction and Dance* 2004, S. 32-45. Die Zeitschrift *The Drama Review* widmet der Rekonstruktion 1984 eine Spezialausgabe; die *Society of Dance History Scholars* regt 1992 die erste große europäische Tagung zu dem Thema an, die schließlich 1997 unter dem Titel *Dance Reconstructed: Modern Dance Art, Past, Present, Future* am Roehampton Institute in London durchgeführt wird (publiziert in Jordan, Stephanie (Hg.): *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade*. London 2000). Ebenfalls 1992 wird in den USA die *Dance Heritage Coalition* gegründet, welche bestehende Tanzsammlungen der USA unter einem Dach vereint, mit dem Ziel, als »national dance documentation and preservation network« gemeinsame Projekte durch zu führen und die Kommunikation sowie die politische Lobbyarbeit zu bündeln, vgl. www.danceheritage.org, 21.09.2015.

75 | Thomas: *Reconstruction and Dance* 2004, S. 32. Auch die Tanzhistorikerin Ann Daly stellt fest: »Once the arcane domain of historians and librarians, preservation has become a veritable rallying cry throughout the dance world. Maybe it's a sign of the flagging energy of contemporary dance, or a case of millennial selfconsciousness about the past and future, or the result of conservative funding priorities, but preservation now occupies a top spot in the field's agenda.« Vgl. Daly, Ann: *In Dance, Preserving a Precarious Legacy Begins Onstage*. In: Dies.: *Critical Gestures. Writings on Dance and Culture*. Wesleyan 2002, S. 223. Auch Cheryl LaFrance bestätigt den Befund: »In Canada, as in the United States and other nations, there is a growing sense of urgency at both the national and grassroots levels about preserving dance heritage. The urgency in Canada was precipitated at the beginning of the new millennium by the realization that the current ›senior‹ generation of choreographers, whose initial dance and companies exploded onto stages across the country in the 1960s and 1970s, were reaching retirement. These transitions could mean the potential loss of these artists' work and even of their documentation, as had happened with many of the preceding generations of choreographers.« Vgl. LaFrance, Cheryl: *Choreographers' Archive: Three Case Studies in Legacy Preservation*. In: *Dance Chronicle*. Nr. 34/1 (2011), S. 49.

wicklung rührt möglicherweise daher, dass sich mit dem allmählichen Verschwinden der Zeitzeugen des Modern Dance, des Ausdruckstanzes und des Balletts Ende des 20. Jahrhunderts ein Bewusstsein herausbildet, dass all das, was vor dem Vergessen zu retten ist, noch rechtzeitig überliefert werden muss. Der Abstand zwischen dem Beginn der Entwicklung des Modernen Tanzes um die Jahrhundertwende bis zu dem beschriebenen Repertoire- und Rekonstruktionsboom in den 1980er Jahren entspricht ziemlich genau der Zeitspanne, die der Überlebensdauer eines kommunikativen Gedächtnisses zugeschrieben wird: rund 80 Jahre oder drei Generationen. Danach folgt, was als ›Floating Gap‹⁷⁶ bezeichnet wird, eine (mit den Generationen mitfließende) Erinnerungslücke im kollektiven Gedächtnis im Verlauf von mündlichen Erinnerungsprozessen. Bereits nach 40 Jahren schwindet zudem das biografische Erinnerungsvermögen und es entsteht erstmals ein Bedürfnis nach ›Rettung‹ dessen, was noch erinnert werden kann.⁷⁷

Diese historisch nachgewiesenen Unterbrechungen in mündlichen Überlieferungsprozessen könnten eine Ursache dafür sein, dass der vornehmlich auf kommunikativen Formen der Überlieferung basierende Tanz sich Ende des 20. Jahrhunderts derart verstärkt auf die Traditionspflege beruft. Er betreibt also in dieser Logik eine Form der Rettung eines tanzhistorischen Erbes, die Überführung in ein kulturelles Gedächtnis. Nimmt man nun wieder Pouillauds Argumentation zur Hand, so folgt auf den Boom im Repertoire- und Rekonstruktionsbetrieb der 1980er Jahre also sogleich eine Krise. Dies scheint auf den ersten Blick der Theorie des ›Floating Gap‹ zu widersprechen. Betrachtet man allerdings die Arbeiten von Le Quatuor Albrecht Knust, Olga de Soto und ihren Mitstreitenden, so muss man, weiter der Logik der Argumentation folgend, dazu sagen: Es verlagert sich der Austragungsort und die Art und Weise der Auseinandersetzung mit Vergangenheit, und zwar von den institutionellen Compagnies zu der Freien Szene, von Rekonstruktionen hin zu sogenannten Reenactments.⁷⁸

76 | Der Begriff des ›Floating Gap‹ geht auf den Ethnologen Jan Vansina 1961 zurück. Untersuchungen zur Oral History bestätigen, dass auch in literalen Gesellschaften die lebendige Erinnerung nicht weiter als 80 Jahre zurückreicht und dass anstelle der mündlichen Überlieferung die schriftliche oder monumentale tritt. Der Ägyptologe und Gedächtnisforscher Jan Assmann entwickelt das Konzept in seinen Untersuchungen zum kommunikativen und kulturellen Gedächtnis weiter. Vgl. Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 2007, insbesondere S. 48-55.

77 | Vgl. beispielsweise Assmann: Das kulturelle Gedächtnis 2007, insb. S. 48-55.

78 | Zum Begriff und Phänomen des Reenactments vgl. die Ausführungen der vorliegenden Untersuchung im Kapitel *Zur Strategie des Reenactments*.

Die Freie Szene kannte bis anhin den Repertoirebetrieb und die Beschäftigung mit Rekonstruktionen kaum.⁷⁹ Gemäß Pouillaude laufen fluktuierende und projektbezogene Arbeitsformen, wie sie in der Freien Szene geläufig sind, sowie die Auflösung hierarchisch gebildeter Formationen mit einer einzelnen Autorschaft als Signatur der Herausbildung eines Repertoires grundsätzlich zuwider. Auch zu kleine Budgets und Ensembles bilden arbeitstechnische Ursachen für das Fehlen einer Repertoirekultur in der Freien Szene. Angesichts der ökonomischen und soziokulturellen Situation bieten sich Rekonstruktionen und Repertoirepflege also gar nicht erst an. Sie widersprechen außerdem einem kritischen Selbstverständnis Institutionen und Traditionen gegenüber, wie noch zu zeigen sein wird.

Trotzdem nehmen nun Kunstschafter der Freien Szene die Beschäftigung mit historischen Ereignissen in die Hand, wie ...*d'un faune (éclats)* und *histoire(s)* exemplarisch zeigen. Etwas zeitversetzt zeichnet sich so in der Freien Szene gewissermaßen eine Reaktion und eigene Positionierung in Bezug auf die Rekonstruktions- und Repertoirepflege im institutionellen Rahmen ab: Jene Praxis wird selbst einer Revision unterzogen.

War also noch bis vor kurzem die tänzerische Überlieferung Thema der institutionalisierten Gruppen, so scheint sich hier eine Veränderung abzuzeichnen. Die Auflösung fester Strukturen bewirkt einerseits (folgt man Pouillaudes Argumentation), dass die Repertoirepflege im institutionalisierten Rahmen abnimmt. Andererseits, so interpretiere ich die historischen Referenzen in der Freien Tanzszene, entstehen gleichzeitig neue Formen der Auseinandersetzung mit Tanzgeschichte.⁸⁰ Diese geschehen nicht primär in einem Gestus des Bewahrens und Lebendig-Haltens – womit ein wesentlicher Unterschied zur Repertoirepflege benannt ist –, sondern in Form einer künstlerischen Strategie der Reflexion und der Weiterentwicklung. Der häufige Rückbezug auf Tanzformen der 1960er und 1970er Jahre passt außerdem zu der genannten Lücke im biografischen Gedächtnis nach rund 40 Jahren. Die in verschiedenen Punkten mit dem Postmodern Dance verbundene Tanzszene der 1990er Jahre ist so gesehen darum bemüht, ihr eigenes ›Erbe‹ zu erhalten und fortzuführen.

79 | Vgl. dazu auch Franko, Mark: *Repeatability, Reconstruction and Beyond*. In: Ders.: *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge 1993, S. 133-152, insbesondere S. 133: »[T]he idea of reconstructing the work of a predecessor has been rare, until recently, among contemporary choreographers.«

80 | Zu bedenken ist hier zudem, dass zeitgleich mit der Aufweichung der Grenzen zwischen festen Häusern und Freier Szene, letztere einer starken Professionalisierung unterzogen wurde. Möglicherweise begünstigte auch diese Entwicklung die Beschäftigung mit historischen Positionen.

AUTORSCHAFT, WERK UND ORIGINAL IN REVISION

Pouillaudes zweites Charakteristikum betrifft die Produktion und Verbreitung von Choreografien. Die finanziellen Parameter, so Pouillaude, seien geradezu konstitutiv für die choreografische Arbeit geworden. Jede Choreografie werde den räumlichen und finanziellen Bedingungen des jeweiligen Aufführungs-ortes angepasst. Die Vorstellung eines abstrakten, in sich geschlossenen Werkes, wie es noch die 1980er Jahre geprägt habe, sei obsolet geworden: »Each performance on the tour (each actualization of the work) is today required to be simultaneously a premiere production and a re-creation.«⁸¹ Diese hier als Folge der Anforderung des Marktes verstandenen, flexiblen Formen von Choreografie, finden ihre Entsprechung in den genannten temporären und lokalen Koalitionen und hängen wiederum mit der dritten Kategorie von Pouillaude zusammen: Die Konzeption von Choreografie als stabiles und wiederholbares Ereignis ist in dieser Form nicht mehr haltbar. Choreografieren bedeute nicht mehr »fixing a determined gestural trace that the performer would have to mechanically actualize from one evening to the next, but rather of setting of open apparati that would have to be reencountered and reexperimented with in a different way in every instance.«⁸² Improvisation sei einer Choreografie immer schon inhärent und jede Aktualisierung bilde entsprechend eine Art der Re-Kreation.⁸³ So gesehen vollzieht sich die eigentliche Choreografie immer nur im Akt der Performance.⁸⁴ Genau hier knüpfen die Arbeiten des Quatuor Albrecht Knust an, wenn sie ausgehend von verschiedenen ›Schriften‹ den performativen Lektürevorgang ausstellen und einen geschlossenen Werkbegriff ad absurdum führen. Ebenso ist die Stabilität des Werkbegriffes Thema bei Olga de Soto, wenn sie nach den Resten sucht, die über die Dauer der Zeit von einem ›Werk‹ überhaupt noch in Erinnerung gerufen werden können.

81 | Darin zeige sich wiederum das ›Wesen‹ von Performance: »[I]ts necessary *contemporaneity*« im Sinne einer »*neutral simultaneity, a contingent coexistence*«, wie Pouillaude Zeitgenossenschaft definiert, vgl. Pouillaude: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 132 (Hervorhebung im Original).

82 | Pouillaude spricht in dem Zusammenhang von »Komposition« als einer Schrift (nicht der grafischen Notation): »[A]s such it indicates the ensemble of procedures enabling the identification and fixing of the choreographic object as a stable and reiterable entity.« Vgl. Pouillaude: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 132.

83 | In den diskutierten Beispielen ist der improvisatorische Anteil relativ gering, was mitunter auf die Wiederholungen und Referenzen zurückzuführen ist, die den künstlerischen Strategien zu Grunde liegen. Trotzdem – oder gerade deshalb – steht die Frage nach dem ›Original‹ in allen Arbeiten durchwegs im Raum.

84 | Performance wird hier verstanden als Aufführung. Ist hingegen von einem Genre der ›Performance‹ die Rede, wird von ›Performance Art‹ gesprochen.

Mit dem Werkstatus wiederum verknüpft, ist die bereits erwähnte Frage nach der Autorschaft, die in den Choreografien abermals thematisiert wird und mit der von Pouillaude genannten »mechanischen Wiedergabe« im Zusammenhang steht. Sie wird unter den Aspekten der Weitergabe von Bewegung, des Verhältnisses von Meister und Schüler im Tanz und der Mechanismen der Institution Theater vielfältig und kritisch Thema. Die in der Einleitung erwähnte Solo-Serie von Jérôme Bel beispielsweise bringt die Autorschaft unter Berufung auf biografische Erfahrungen innerhalb der Rahmungen des Theaters auf den Punkt. So führt Véronique Doisneau in dem gleichnamigen Stück die Illusionsmaschinerie in den weißen Akten des romantischen Balletts durch die isolierte Darstellung der ihr zugetragenen Pose ad absurdum. Sie demonstriert, wie sie im zweiten Akt des Adagio in *Schwanensee* quälende Minuten lang regungslos zu verharren hat zwecks Rahmung des solistischen Auftritts. Ihr Kommentar zu dieser Rolle legt einen ungewohnten Blick auf die Fassade des Theaterbetriebs frei: Langweilig und verhasst seien diese Aufgaben der Mitglieder des Corps de Ballet. Entwürdigend dazu, ist man als Zuschauerin versucht anzufügen, sich gleichzeitig bewusst, dass die Wirkung der beliebten Ballette eben gerade durch solch »mechanische« Bewegungsaufgaben des Corps überhaupt erst hergestellt wird. Ramsay Burt bringt diese Erfahrung in seiner Analyse des Stückes auf den Punkt: »*Véronique Doisneau* prompts the audience to take responsibility for the actions that invisible others have to perform while entertaining them.«⁸⁵

Auch die anderen Solo-Arbeiten von Jérôme Bel können unter diesem »humanitären« Aspekt betrachtet werden. Cédric Andrieux ringt täglich im Tanztraining seinem Körper die Routine ab, die ihn zur körperlichen Umsetzung der unmöglichen Bewegungsideen von Merce Cunningham befähigt (*Cédric Andrieux* (2009)); Lutz Förster (2010) mit dem gleichnamigen Tänzer aus Pina Bauschs Wuppertaler Tanztheater führt die untrennbare Bande zwischen dem Tänzer und seiner ehemaligen Meisterin vor Augen, wenn auch mit weit weniger kritischen Zwischentönen als in den anderen beiden Stücken.⁸⁶ Während die Soli gelesen werden können als kritische Aussagen zu der Institution Ballett und zu der Disziplinierung des Körpers sowie als Kritik am System des »sprachlosen«, im Dienste eines Choreografen und seiner Bewegungssprache stehenden Tänzers, problematisieren sie darüber hinaus die Frage nach der

85 | Burt: *Revisiting 'No to spectacle'* 2008, S. 49 (Hervorhebung im Original).

86 | Den Status von Epigonen der Tanzkunst beziehungsweise das Verhältnis von Tänzerinnen und Tänzern ihnen gegenüber reflektieren auch Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun in *Mimésis* (2005), wenn sie deren verschiedene Stile und Techniken in einer parodistischen Nummernrevue vorführen lassen. Boris Charmatz wiederum nimmt die von Pouillaude genannten »open apparati« gar als Basis für seine *Flip Book*-Reihe. Vgl. Pouillaude: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 132.

Autorschaft. Besonders virulent wird dies in Lutz Förster (2009), hat Jérôme Bel hier doch nachträglich die Dreierkonstellation Choreograf/Ich-Erzähler-Tänzer/Publikum gekappt: Er zog mittels einer öffentlichen Erklärung seine Autorschaft zurück, weil das Stück seinem kritischen Anspruch nicht mehr gerecht werde, es gehöre nun ganz Lutz Förster.⁸⁷ So wird in einer über die Bühne hinaus inszenierten Strategie die Frage nach der Autorschaft und dem ›Besitz‹ von Tanzgeschichte neu gestellt.

CHOREOGRAFIE OHNE BEWEGUNG

Die vierte Mutation nach Pouillaude betrifft das Verschwinden des Tanzes aus der Choreografie. Eine radikale Form davon ist bei Olga de Soto zu sehen: In ihrer Videoperformance wird überhaupt nicht mehr getanzt und doch ist ständig von Tanz die Rede und wird *histoire(s)* als Tanzstück im Rahmen von Tanzinstitutionen gezeigt. Olga de Soto selbst betont, dass sie für einmal die Worte des Tanzes, »les mots de ma danse«⁸⁸, in den Vordergrund gestellt habe: »Le but du dispositif consiste à déclencher un espace mental dans lequel le mouvement est perpétuellement convoqué, mais jamais montré.«⁸⁹ Außer Frage steht für die Choreografin, dass es sich dabei trotz der fehlenden Bewegung um Tanz handle, schließlich sei dies eine Sache der Perspektive – und der Definition von Tanz, so könnte man anfügen. »C'est vrai qu'il n'y a pas de danse incarnée sur scène«, sagt de Soto. »Cependant cela reste pour moi un spectacle de danse, fruit d'une démarche résolument chorégraphique.«⁹⁰

Mit dem abwesenden Tanz in der Choreografie verweist Pouillaude auf eine virulente Debatte, die seit den 1990er Jahren die Tanzwelt umtreibt.⁹¹ Tanz als

87 | Vgl. dazu die Notiz in der Zeitschrift *tanz*. Nr. 1, 2011, S. 27.

88 | Soto: »Mettre la mémoire à l'épreuve« 2010, S. 194.

89 | Soto: »Mettre la mémoire à l'épreuve« 2010, S. 196.

90 | Soto: »Mettre la mémoire à l'épreuve« 2010, S. 194. Auch die Tanzenden bei Jérôme Bel und Foofwa d'Imobilité und Lebrun sprechen mitunter mehr als dass sie tanzen und/oder sie stehen und gehen in alltäglicher *Façon* auf der Bühne umher.

91 | Vgl. dazu exemplarisch Siegmund: *Konzept ohne Tanz?* 2007, S. 44-59; Lepecki, André: *Exhausting Dance. Performance and the Politic of Movement*. London/New York 2006; Schneider, Katja: *Vom Verschwinden der Tanzkunst aus der Choreographie?* In: Reininghaus, Frieder; Schneider, Katja (Hg.): *Experimentelles Musik- und Tanztheater. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*. Bd. 7, Laaber 2004, S. 363-366; Husemann: *Ceci est de la danse* 2002. Vgl. weiter auch den Themenschwerpunkt ›Konzepttanz‹ in der Zeitschrift *tanzjournal*. Nr. 2, 2004.

»bewegt bewegender Ausdruck«⁹² ist aus dem Fokus vieler Choreografinnen und Choreografen gerückt. Oder: Das Tänzerische des Tanzes liegt nicht mehr im Tanz der Körper, sondern in der besonderen Eigenschaft von Choreografie, wie Pirkko Husemann in ihrer Analyse von Choreografien Meg Stuarts, Xavier Le Roys und Jérôme Bels ausstellt.⁹³ Es handle sich um eine Verschiebung von »Stofflichkeit und Prozessualität vom realen Körper zur choreografischen Textur.«⁹⁴ Damit wird der Begriff der Choreografie recht eigentlich zu seinem Ursprung zurückgeführt als eine »Raum-Schrift: »There is nothing corporeal in choreography«, schreibt Gerald Siegmund. »It is a substrata of a social order, which it simultaneously produces and represents. Thus it is just relation: relation of the signs to another and to the body, which they nevertheless have to exclude. Choreography is an inhuman machine that guides and produces the body without ever being able to assimilate it.«⁹⁵ Choreografie stellt so gesehen eine abstrakte und codierte Notation dar, die mit dem Körper der Tanzenenden in einem steten Spannungsverhältnis steht. Diese Sichtweise findet sich explizit herausgestellt beim Quatuor Albrecht Knust, die umgekehrt zeigen: Tanz ist in der Choreografie allein noch nicht enthalten. Und, so wird weiter unten anhand von Boris Charmatz' *Flip Book*-Reihe deutlich werden, aus Choreografie kann jederzeit wieder ein anderer Tanz entstehen. Olga de Soto wiederum scheint mit ihrer choreografischen Installation zu sagen, dass Tanz immer auch mehr ist als bewegte Körper. Ihre choreografische Installation ist auf Tanz nicht angewiesen und verhandelt ihn doch ständig mit. Dass dies der Fall ist, führt Pouillaude auf den Akt des Aufführens, auf die Performance, zurück. Tanz werde mittels der Performance auf sein Wesen hin befragt: »[I]t is not »dance« as such that is the object of reflection, but rather the performance event, which is accidentally and not essentially related to dance [...].«⁹⁶ Nicht an die Bewegung selbst werde die künstlerische Befragung geknüpft, wie dies beispielsweise im Postmodern Dance der 1960er und 1970er Jahre der Fall gewesen war, und auch nicht an die choreografische Form, die im Modernen Tanz immer schon Mutationen unterworfen war, sondern an die Performance. Er hat damit die Aufführung als Spektakel im Visier: »[T]he reflective opacification of the medium »show.««⁹⁷

92 | Thurner, Christina: Beredte Körper – Sprechende Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexte. Bielefeld 2009, S. 194.

93 | Husemann: Ceci est de la danse 2002, S. 9.

94 | Husemann: Ceci est de la danse 2002, S. 9.

95 | Siegmund, Gerald: Five Theses on the Function of Choreography. In: *The Skin of Movement*. Scores, hg. v. Tanzquartier Wien. Nr. 0/10, 2010, S. 11.

96 | Pouillaude: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 133f.

97 | Pouillaude: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 132.

Es geht Pouillau de auch um einen politischen Anspruch, die Kunst aus der Illusionsmaschinerie heraus und auf den ›Boden der Realität‹ zu holen. Er fragt, wann etwas überhaupt anfangen, eine Performance zu sein und beklagt die Naivität, mit der in den 1980er Jahren seiner Meinung nach dem Spektakel als Form begegnet worden sei. Diese habe Choreografien zu hermetischen, distanzierten und kontextlosen ›Welten‹ werden lassen. Nicht nur seien die vorhandenen Dispositive damals nicht hinterfragt worden, man habe sie vielmehr noch zementiert. Wiewohl Pouillau de einigen Beispielen aus dieser Zeit, wie etwa *May B.* (1981) von Maguy Marin, einen künstlerischen Wert zugesteht, so beklagt er doch deren affirmativen Charakter. »This approach«, schreibt er, »has now become impossible. Today, the performance would be necessarily reflexive. The show could only escape its essential duplicity by thematizing on-stage its operation and in becoming its own object. Without the reflexivity of the spectacular medium, there can be no salvation!«⁹⁸ Es geht also nicht so sehr um Tanz, auch nicht nur um den Akt der Darstellung und des Darstellens, sondern – im Sinne Foucaults – um das Analysieren und Ausstellen der Dispositive, die den Akten noch vorausgehen.⁹⁹

Die historischen Referenzen kann man in dieser Sichtweise als Blick auf die »operation« interpretieren, wie Pouillau de schreibt, als Mittel also, um das »object« der Forschung – die Performance – in seiner Genese zu betrachten.¹⁰⁰ In den choreografischen Historiografien kommt das ›Spektakel‹ insofern zum Tragen als sie mitunter ›spektakuläre‹ historische Formationen zeigen und kritisch befragen (ein Paradebeispiel hierfür bilden wiederum *Le Quatuor Albrecht Knust* und *Jérôme Bels Solo-Arbeiten*). Durch die Praktiken des Wiederaneignens und Wiederholens bedienen sie sich dabei selbst einer genuin theatrale und ›spektakulären‹ künstlerischen Strategie: derjenigen der Imitation und Repräsentation.¹⁰¹

Pouillaudes fünf Mutationen habe ich hier akzentuiert unter den Aspekten des Repertoires, der Autorschaft, des Werks, der Frage nach dem Original und der fehlenden Bewegung im Tanz. Zentral scheint mir, dass all diese Themen in den choreografischen Reflexionen von Tanzgeschichte tatsächlich einer Revision unterzogen werden, und zwar jeweils im Abgleich mit historischen Formationen. Pouillaudes Fokussierung auf die Performance möchte ich allerdings dahingehend erweitern, dass diese nicht nur unter dem Aspekt des

98 | Pouillau de: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 133.

99 | Vgl. Foucault: *Archäologie des Wissens* 1981.

100 | Pouillau de: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 133.

101 | Auf diesen Aspekt verweist beispielsweise auch Rebecca Schneider im Zusammenhang mit Reenactments. Vgl. Schneider: *Performing Remains* 2011, insbesondere S. 2 sowie 17-18.

Spektakels ins Auge gefasst wird, sondern auch als eine Spur des Tanzes, als Akt, der immer schon bleibt. Und zwar als Erinnerung und als Spur im und am Körper, wie weiter unten noch eingehend diskutiert wird. Die Reflexivität bezüglich Performance kann man also auch deuten als Reflexion auf das, was bleibt vom Tanz; auf das Wissen, das darin steckt, und die Vermittlung desselben. So markieren die choreografischen Reflexionen von Tanzgeschichte den Akt der Performance als eine Spur in der Gegenwart, die sich stets von Neuem aktualisiert und in der Performance wieder artikuliert.