

Transformation: *Mimésix* von Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun

Maurice, Pina, Trisha, Dominique, Odile, Merce. Die Namen sind schwarz auf die weißen Hosen und T-Shirts der Tänzerinnen und Tänzer geschrieben, aufgedruckt wie Stempel als Spuren von Eindrücken; Labels, die die Körper markieren als gleichzeitig Bezeichnete und Bezeichnende. »Ohne Spuren gibt es keine Geschichte«, sagt eine synthetische Stimme aus dem Off. Auf einem weißen Pappschild ist zu lesen: »Mimoir post-modernist«, ein (erfundenes) Wortkomposit aus den französischen ›mime‹ und ›miroir‹ (Spiegel). Das Schild steht am rechten Bühnenrand auf einem Notenständer und benennt, ähnlich den Nummernschildern einer Revue, die auf der Bühne dargestellte Szene. Derweil tanzen Foofwa d'Imobilité, Thomas Lebrun, Anja Schmidt, Tamara Bacci, Stéphane Imbert und Sylvie Giron also Maurice Béjart, Pina Bausch, Trisha Brown, Dominique Bagouet, Odile Duboc und Merce Cunningham. Und zwar so, wie sie die Körperhaltungen, Schrittfolgen und Bewegungsqualitäten von den Choreografierenden gelernt beziehungsweise beobachtet haben oder aber wie sie meinen, sie hätten sie so gelernt und gesehen. All die Schritte und Drehungen, das Fallen, Loslassen und Springen oder der klare Schnitt eines Armes durch die Luft machen – so scheinen sie zu sagen – die Summe dessen aus, was sie sind: zeitgenössische Tänzerinnen und Tänzer auf einer Bühne im Jahr 2005. Die Körperbilder und Bewegungssprachen, für welche die paradigmatischen Namen stehen, formten ihre Körper und sie als Tanzen- und Choreografierende nachhaltig.

Auch wenn diese Botschaft in ironischem Gestus vermittelt ist, gründet sie doch auf einer klaren Haltung, die insbesondere Foofwa d'Imobilité in seinen Arbeiten immer wieder herausstellt: Tanzgeschichte bilde das Rückgrat eines jeden Tänzers und Choreografen, wobei hier unter ›Tanzgeschichte‹ ein allgemeiner Korpus relevanter Ereignisse und Namen zu verstehen ist; ein Kanon, bereichert und individuell akzentuiert aufgrund der biografischen Erfahrungswelt jedes Einzelnen. Gemeinsam mit dem französischen Choreografen Thomas Lebrun konzipierte Foofwa 2005 das Stück *Mimésix* und machte sich

auf eine Art Spurensuche – nach dem, was bleibt im Tanz und sich tänzerisch weitervermitteln lässt.¹ Das Stück ist als Nummernrevue konzipiert und trägt den Untertitel *Conferdanse sur l'approprioception chorégraphique*.² Das Wortspiel, zusammengesetzt aus den Begriffen ›appropriation‹ (Aneignung) und ›proprioception‹ (kinästhetische Wahrnehmung) verweist auf die kinästhetische Wahrnehmung einer Bewegung. Durch die Anbindung der Propriozeption an die ›appropriation‹ stellt es die Aneignung des Wahrgenommenen zudem als einen ›Besitz‹ (frz. ›propriété‹) des Körpers der Tänzer aus, welche ihrerseits von den Bewegungen auch ›besetzt‹ sind; insofern als die Bewegungen gewissermaßen in Fleisch und Blut übergegangen sind. Es handelt sich bei *Mimésix* also, gemäß dem Untertitel, um eine ›getanzte Konferenz zum choreografischen Körpergedächtnis‹.

Die einzelnen Szenen des Stückes sind zusammengehalten durch die Schilder auf dem Notenständer in Form von Titelblättern, welche die Tanzenden jeweils für die nächste Szene aufdecken sowie durch die begleitenden Kommentare. Letztere sind allerdings keine Notwendigkeit für das Verständnis des Gezeigten, im Gegenteil, sie reichen der Choreografie eher zu erhöhter Komplexität. In Variationen kehren sie auf die titelgebende ›Mimesis‹ zurück (*Mimésix*, wiederum ein Wortspiel, kann gelesen werden als ›Mimesis hoch sechs‹ in Anspielung auf die Anzahl anwesender ›Mimen‹), so dass die dargebotene Tanzgeschichte der Moderne gar als eine Geschichte der Mimesis gelesen werden kann: Im Sinne einer Geschichte der Übertragung von tänzerischen Fertigkeiten, kombiniert mit den Fähigkeiten des Erkennens und Bewertens, wie Mimesis mit Gunter Gebauer und Christoph Wulf beschrieben werden kann.³ Foofwa und Lebrun durchforsten die Tanzgeschichte und ihre persönlichen Erfahrungen genau auf dieses Vermögen hin.

Die Beobachtung, dass die Tanzkunst grundlegend auf Nachahmung basiert, ist Ausgangspunkt des Stückes und bestimmt gleichsam den Rechercheprozess.⁴ Die Tanzenden befragten demnach ihre Erinnerungen auf choreografische Reminiszenzen hin, die sie einander zeigten und sich gegenseitig

1 | Beschreibung und Analyse basieren auf einer Aufführung von *Mimésix* im Theaterhaus Gessnerallee in Zürich 2005 sowie einer Videoaufnahme der Salle des Eaux-Vives in Genf 2005.

2 | Foofwa d'Imobilité in: Glon, Marie; Suquet, Annie: Foofwa d'Imobilité: Le souvenir comme effraction. Interview. In: Repères. Cahier de danse. Nr. 28, 2011, S. 5.

3 | Gebauer, Gunter; Wulf, Christoph: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg 1998, S. 11.

4 | »Tout est parti de Thomas [Lebrun] et de sa faculté d'imiter différents styles chorégraphique.« Vgl. Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun in: Lador: *Mimésix* 2005, S. 11.

(mimetisch) aneigneten.⁵ Je nach Alter der Tanzenden umfasst das biografische und kollektive Tanzerbe die letzten 25 bis 35 Jahre, eine Zeitspanne, die selbst wieder Geschichte in sich trägt und in dieser Multiplikation bis zu Isadora Duncan zurückreicht. Dem Publikum wird damit eine Geschichte des Tanzes vorgeführt, die auf einem körperlichen Erfahrungsschatz gründet, der so kaum an die Öffentlichkeit gelangt. Es handelt sich um eine Tanzgeschichte als Körpergeschichte, die ich mit Fokus auf die Aneignung und Übertragung von Bewegung hier weiter verfolge.

Mit Ausnahme der erwähnten Kommentarebene, den verschiedenen Nummertiteln und später im Stück auch ins Mikrofon gesprochenen Worten wird Tanzgeschichte in *Mimésix* vorgetanzt: Zu sehen sind Cunningham-Triplets, Swings, Graham-Contractions, Tendues, gemischt mit clownesken Einlagen. Es wird aus Leibeskräften zitiert, fragmentiert und neu zusammengesetzt. Die zahlreichen Referenzen durchqueren dabei nicht nur die Zeiten, sondern auch die Genres – dem Film ist beispielsweise ein eigenes Kapitel gewidmet – und die Kulturen mit Anspielungen auf die klischierten Codes indischer oder ägyptischer Tänze, wie sie in die Tanzmoderne eingeflossen sind.

Die zweite Szene des Stückes ist überschrieben mit *Machina reproduire* und wird in der Unterzeile datiert von 1905 bis 1985. Sie führt die Tänzerinnen und Tänzer als Maschinen vor, die verarbeiten, womit man sie füttert, und imitieren, was ihnen vorgesetzt wird. Stéphane Imbert mimt dabei den Verwerter, er kurbelt seine Tänzerkolleginnen und -kollegen regelrecht durch den Fleischwolf. Sinnbildlich von der Maschine ausgespuckt, zirkelt Tamara Bacci daraufhin mit weit ausgreifenden Triplets den Raum ab. Ausgehend vom Rumpf, mit im Becken ausgedrehten Beinen und gespanntem Muskeltonus, nehmen ihre Körperteile präzise definierte räumliche Positionen ein. Allerdings: Was unverkennbar eine Kurzdemonstration von Cunningham-Schritten ist, will zum Körper von Bacci nicht so richtig passen. Die Posen ruhen nicht, die Formen zerfleddern. Tamara Bacci ist keine Cunningham-Tänzerin, sie ahmt die Cunningham-Triplets lediglich nach. Indem sie die Technik aber bildhaft vorführt, verweist sie auf Codes, die wir als Zuschauende, sofern wir über einen entsprechenden tanzhistorischen Fundus verfügen, problemlos entziffern können. Ebenso die Bewegungsmuster von Anja Schmidt. Sie zeigt einen anderen Bewegungsansatz, eine andere Qualität und Energie. Der Körper ist nicht kompakte Muskelmasse, auch nicht strenge Form, und die Cho-

5 | »L'idée, c'est que chaque interprète traverse un peu tous les genres que l'on va retrouver dans la pièce. Nous cherchons à voir comment le style d'un chorégraphe peut transparaître chez nous, dans notre danse, après qu'un interprète nous a transmis quelques extraits de ses pièces.« Vgl. Foofwa d'Imobilité und Lebrun in: Lador: *Mimésix* 2005, S. 11.

reografie keine Abfolge von Posen und Schritten. Die Bewegung ist vielmehr vom Skelett aus gedacht. Schwerkraft und Drehmomente werden für neue Figurationen genutzt, wobei der Schwung immer wieder abrupt umgelenkt wird. Man kann darin die Bewegungssprache von Trisha Brown erkennen oder wenigstens Anleihen an tänzerische Experimente aus den 1960er Jahren, deren Fortsetzungen später in Release-Techniken wieder zu finden sind.

Nicht nur vom Bewegungsmaterial her, sondern auch vom Körperbau sind die sechs Tanzenden in *Mimésis* gänzlich verschiedene Typen. Anja Schmidt hat schlaksige Glieder und einen geradezu mageren Körper, während Thomas Lebruns stattliche Statur mit einer runden und weichen Bewegungssprache korrespondiert. Muskulös zeigt sich wiederum der Körper von Foofwa d'Imobilité, und bei Tamara Bacci fällt der lange, kompakte Rumpf ins Auge.

Die menschliche Maschine, die immer wieder als Metapher während des Stückes beigezogen wird, fährt derweil fort. Sie spiegelt (*Miroirévolution*), beschwört die Ahnen herauf (*Magie de l'âmesparition*), programmiert (*Mister Digital Idem*) und klonst (*Miss Facsimile Clowclone*). Ein Tänzer am Mikrofon wiederholt dazu abermals: »Re-, re-, re-, reproduire.« Später lesen zwei Tänzerinnen eine Art Pamphlet: Plagiat sei keine Kreation, zitieren bedeute stehlen, um schließlich auszurufen: »Monopoliser c'est beaucoup voler!« Das nüchterne Ausstellen von Bewegungstechniken und -stilen weicht allmählich Versatzstücken aus Choreografien mit Kostümen und Requisiten. Die Tanzenden stülpen sich schwarze Perücken über und tanzen *Rosas danst Rosas* von Anne Teresa De Keersmaeker in Travestie. Das Frauenquartett aus dem Jahr 1984 wird durch äußerliche Attribute wie die typische Kleidung mit Rock und festem Schuhwerk, durch aufgereichte Stühle und den vorantreibenden Rhythmus der monotonen Musik (die nicht dem Original entspricht) und durch eine energiegeladene Bewegungssprache ins Gedächtnis gerufen. Das Publikum schließt diese Reminiszenzen seinerseits mit seinem Erfahrungsschatz kurz und schafft mittels der Vorstellungskraft neue Bilder und Zuschreibungen. Das Stück spielt mit der Wahrnehmung der Zuschauenden, deren Sehgewohnheiten ebenso nachhaltig geprägt sind, wie es die Körper der Tanzenden sind. Sie bleiben hin und her gerissen zwischen dem Erkennen von Vertrautem und Unbekanntem, Nicht-Nachvollziehbarem. Wer die Referenzen nicht abrufen kann, also über keinen entsprechenden tanzhistorischen Fundus verfügt, dem bleibt schließlich nur die Freude an der Vielfalt und Qualität der tänzerischen Bewegungen, die technische Präzision und Interpretation der Tanzenden übrig. In jedem Fall sind wir als Zuschauende mit der Frage konfrontiert, was wir erkennen können und wollen, was am Gesehenen bekannt, alt oder immer schon neu ist.⁶

6 | Eine ähnliche Beobachtung könnte auch an dem Stück (*ohne Titel*) (2000) von Tino Sehgal aus dem Jahr 2000 aufgezeigt werden, das ebenfalls eine kursorische ›Tanzgeschichte‹ vornimmt und mit zahlreichen Referenzen spielt.

Abbildung 5: *Mimésis* (2005) von Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun.

© Steeve Luncker



Das Publikum von *Mimésis* ist also massgeblich an der Erstellung der behaupteten »Plagiate« mit beteiligt, denn auch wenn die Posen nicht zugeordnet werden können, schwingt das Spiel mit den Referenzen doch stets mit. Zu den Bildern, die von *Rosas danst Rosas* im kulturellen Gedächtnis schon bestehen, fügen sich somit weitere hinzu. Dasselbe gilt für die nächste Szene. Stéphane Imbert malt mit schwarzer Kreide einen Kringel um seinen Bauchnabel und schreibt dazu: »MOI«. Eine Referenz an Jérôme Bel und seine gleichnamige Performance *Jérôme Bel* aus dem Jahr 1995. Seine Performer beschrieben darin ihre nackte Haut wie Palimpseste als Körper-Texte und stellten den Körper so als diskursive Konstrukte aus. In *Mimésis* wiederum endet die kurze Szene in einer Siegerpose: *The Show must go on* (2001) von The Queen ertönt und der Tänzer steckt die Kreide in den Mund und die Faust in die Höhe. Der Liedtitel ist der Name von Jérôme Bels wohl berühmtester Arbeit, in der Popsongs buchstäblich in Bewegung und Mimik umgesetzt und als Bewegungen des

kulturellen Gedächtnisses schlechthin ausgestellt werden. Sie erhalten hier abermals ein weiteres Erinnerungsbild.

Die Musikcollage, die die Zitatebene der Bewegungen und Choreografien aufnimmt, unterstreicht das Potpourri auf der Bühne. Es verfährt nicht chronologisch linear, sondern gabelt in alle zeitlichen und räumlichen Richtungen aus, greift einzelne Geschichten heraus, ohne einen Gesamtkontext herstellen zu wollen, ausser jenem, dass es sich um eine mögliche Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts handelt, nämlich diejenige, die sich in den Erfahrungshorizont von Foofwa d'Imobilité, Thomas Lebrun, Anja Schmidt, Tamara Bacci, Stéphane Imbert und Sylvie Giron eingeschrieben hat und nun in der Aufführung vom Publikum wieder neu geschrieben wird.

DISTANZNAHME MITTELS PARODIE

Mimésix geht von einem Gedächtnis des Körpers aus, das sich im Laufe einer Karriere herausbildet und als implizites und explizites Wissen in der künstlerischen Arbeit offenbart. Die Tänzerinnen und Tänzer suchen also nach ›Spuren‹ in Form von Stilen, Schulen und Sprachen, die der Körper gespeichert hat und die sich im tänzerisch-choreografischen Prozess abrufen lassen. Was dabei herauskommt, sind Anleihen an Bewegungen, Schritte, Formen und Formationen, aber auch an choreografische Settings, Dekors und Requisiten. Alle haben sie mehr oder weniger starke Transformationen durchlebt und werden in der neuerlichen Darstellung oftmals als Karikaturen präsentiert. Trotzdem ermöglichen die Referenzen – vorausgesetzt, die ›Originale‹ sind bekannt – ein Wiedererkennen. Manchmal reicht hierfür das Nachstellen einer ikonischen Geste (von Isadora Duncan beispielsweise), eine Maskerade (nach *Rosas danst Rosas* von Anne Teresa De Keersmaeker) oder eine einzelne Geste (wie die ausgestreckten Arme von Pina Bausch in *Café Müller*). In seinen zahlreichen Verweisen ist *Mimésix* kaum gänzlich erschließbar und reicht auch über einen bekannten Fundus weit hinaus, ist der fiktive und inventive Anteil in den getanzten Szenen doch beträchtlich.

Die Reminiszenzen in *Mimésix* schrammen oft haarscharf an oberflächlichen Kopien vorbei, wie das Beispiel von *The Show must go on* von Jérôme Bel zeigt. Die sogenannten ›Originale‹ werden jedoch trotz dem Slapstick nie der Lächerlichkeit preisgegeben.⁷ Der Humor schafft vielmehr einen Abstand, der das Gezeigte als Zeitdokumente kenntlich macht, die in unser kulturelles

7 | Foofwa d'Imobilités Arbeit ist grundsätzlich durchzogen von einem Hang zum Slapstick, den er gezielt dazu verwendet »à casser le mythe«, wie er sagt: Um allfällige Mythen zu zertümmern. Vgl. Foofwa d'Imobilité in: Glon/Suquet: Foofwa d'Imobilité 2011, S. 7.

(Tanz-)Gedächtnis eingegangen sind und heute noch prominent nachwirken. So revolutionierten Rosas in den 1980er Jahren mit Koketterie und schwerem Schuhwerk das geläufige Tänzerinnenbild. Und seit den 1990er Jahren sind zeitgenössische Choreografien weniger durch tänzerische Virtuosität gekennzeichnet als durch ein diskursives Nachdenken über Subjekt-Konstruktionen und die Rolle des Tanzes innerhalb von Kunst und Gesellschaft wie die Reminiszenz an Jérôme Bel deutlich macht. Die Distanznahme zeigt sich dabei auf mehreren Ebenen: durch den parodistischen Gestus, durch die nie deckungsgleiche Wiedergabe der angeeigneten Bewegungen mit den Vorlagen sowie durch die Kommentarebene, die das Geschehen auf der Bühne, die Wahl der Szenen und Bewegungsphrasen kommentiert und rahmt. Letztere wirkt dabei nicht didaktisch oder belehrend, sondern ist durchzogen von Selbstironie.

Abbildung 6: *Mimésis* (2005) von Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun.

© Steve Iuncker



Durch die distanziert-parodistische Grundhaltung in *Mimésix* gereicht das Stück über die Erzählung von Tanzgeschichten hinaus zu einem Kommentar zum Verhältnis zwischen Lehrenden und Lernenden und damit zu der Frage, wie die Überlieferung und Vermittlung von Tanz praktiziert und diskursiviert wird. Die beiden Choreografen orten den Vorgang des mimetischen Lernens zwischen Lehrer und Schüler im Studio, wo Bewegungsmuster im täglichen Training übertragen werden, weiter in der Probenarbeit zwischen Choreografierenden und Tanzenden sowie Tanzenden und Tanzenden. Darüber hinaus, so zeigen sie, beeinflussen sich auch Choreografinnen und Choreografen gegenseitig.

Footwa und Lebrun üben an der mimetischen Aneignung und Wiedergabe von Tanz keine Kritik, sondern konstatieren sie als eine die Geschichte des Tanzes bestimmende Praktik, die sozusagen neben dem allgemeinen kulturellen Lernen von Bewegungstechniken relevant ist. Noch mehr, sie verkehren sie gar zu eigenen Zwecken. »J'utilise ce que je connais, qui est un héritage classique, >cunninghamien< avant tout, mais aussi ce que j'ai vu à New York et en Europe. Ce qui est génial, c'est de ne pas refuser son patrimoine. C'est ça qui fait notre >ADN< en tant que chorégraphes«, sagt Footwa.⁸ Für ihn ist das Wissen über Tanz und seine Geschichte Voraussetzung für künstlerisches Schaffen schlechthin. Es dient ihm als Schule, als Lern- und Inspirationsquelle gleichermaßen wie als Vorlage für lustvolles Kopieren, Parodieren und Karikieren. Betrachtet man Footwas Biografie, macht dies durchaus Sinn, vereint er doch selbst verschiedene Tanzgeschichten in sich. Unter seinem bürgerlichen Namen Frédéric Gafner gewann er 1987 den Prix de Lausanne, tanzte danach beim Stuttgarter Ballett, bevor er 1991 schließlich zu Merce Cunningham wechselte. 1998 verließ er New York und kehrte in seine Geburtsstadt Genf zurück, um dort unter dem Künstlernamen Footwa d'Imobilité seine eigene choreografische Arbeit zu entwickeln. Insofern drängt sich seine Blickrichtung von der (Tanz-)Vergangenheit in unsere (Tanz-)Gegenwart durchaus auf. Zwei weitere Arbeiten von ihm gründen explizit auf seiner achtjährigen Erfahrung als Cunningham-Tänzer in New York. *Pina Jackson in Mercemori-am* (2009) entstand unmittelbar nach dem Tod von Merce Cunningham und stellt eine Pastiche aus Imitationen von Bewegungsmustern der im selben Jahr hingschiedenen Ikonen Pina Bausch, Michael Jackson und Merce Cunningham dar.⁹ Ebenfalls 2009 feierte *Musings* Premiere, eine Hommage an

8 | Vgl. Footwa d'Imobilité und Lebrun in: Lador: *Mimésix* 2005, S. 11.

9 | Footwa d'Imobilité vergleicht es mit seinen parodistischen Einlagen, mit denen er als Mitglied der Cunningham Company jeweils die Kolleginnen und Kollegen im Studio zum Lachen brachte, vgl. Footwa d'Imobilité in: Glon/Suquet: *Footwa d'Imobilité* 2011, S. 6.

Cunningham und seine Wegbegleiter Robert Rauschenberg und John Cage.¹⁰ Man könnte Foofwas Herangehensweise an Geschichte also durchaus als eine personenzentrierte bezeichnen: Er nähert sich der historischen Auseinandersetzung aus einem spezifisch autobiografischen Blickwinkel.

Thomas Lebrun, der heute das Centre Chorégraphique National de Tours leitet, tanzte zunächst beim Ballet du Nord bei Maryse Delente und später unter Bernard Glandier, Daniel Larrieu, Christine Bastin und Christine Jouve. 2000 gründete er seine eigene Compagnie Illico, mit der er mehrere Stücke zusammen mit Foofwa d'Imobilité choreografierte.

Das Beharren auf der tänzerischen und choreografischen Formung und Herausbildung des Körpers deckt sich mit den Mustern, welche die US-amerikanische Tanzwissenschaftlerin Susan L. Foster im Rahmen einer Untersuchung zur Improvisation herausgearbeitet hat: »No matter how hard the improvising dancer works to jettison the habitual, it effects endure. Whether theorized as Marcel Mauss's ›Technique of the body‹ or as Pierre Bourdieu's *habitus*, the systems of patternings that constitute the dancer's articulateness provide the armature through which exploration and discovery occur.«¹¹ Die unter anderem im Tanztraining eingeübten Gewohnheiten bleiben in Form von Bewegungsmustern und Körpertechniken bestehen und bestimmen die Artikulationen der Tänzerinnen und Tänzer. Insofern als der zeitgenössische Tanz zu großen Teilen auf improvisatorischer Arbeit fußt,¹² ist diese Beobachtung auch auf die choreografischen Historiografien übertragbar. Sie deckt sich zudem mit Erfahrungen, die andere Künstlerinnen und Künstler im Laufe ihrer Karriere gemacht haben. Boris Charmatz beispielsweise sagt: »Inventer du geste neuf ce n'est pas possible.«¹³ Man bewege sich immer nahe an seinem eigenen ›Schema‹. Für die Improvisation bedeute dies, dass dieselbe Geste immer

10 | Hier geht es allerdings nicht um ein Imitieren, sondern um eine eigene Interpretation des Kunstverständnisses des legendären Künstlertrios. Vgl. Wehren, Julia: Körpertechniken als Wissenskultur. Choreografische Konzepte im Umgang mit Tradition – Beispiele von Foofwa d'Imobilité. In: Bischof, Margrit; Rosiny, Claudia (Hg.): Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung. Bielefeld 2010, S. 181-192. Mit den jüngeren Projekten *Histoire Condansée* (2011) und *Utile/Inutile* (2015-2017) verfolgt Foofwa d'Imobilité einerseits das Ziel der Sensibilisierung und Vermittlung, andererseits nimmt er Tanzgeschichte als Ausgangspunkt für künstlerische Bewegungsrecherchen wie beispielsweise in dem Teilprojekt */Utile: Redonner corps* (2015).

11 | Foster, Susan L.: Improvising/History. In: Worthen, William B.; Holland, Peter (Hg.): Theorizing Practice. Redefining Theater History. Houndmills/Basingstoke/Hampshire 2003, S. 200 (Hervorhebung im Original).

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

13 | Boris Charmatz im Gespräch vom 14.11.2012 in Rennes.

wiederkehr und man der ›Geschichte‹ – der individuellen und kulturellen Bildung – letztlich nicht entkommen könne. Die Biografie hat unter diesem Blickwinkel in der tänzerischen Auseinandersetzung mit Geschichte und Geschichtlichkeit eine eminente Bedeutung. Foofwa d'Imobilité bezeichnet sich gar als »danseur généalogique.«¹⁴ Die tänzerische Arbeit sei grundlegend ein Akt der Erinnerung, da man zu einem großen Teil mit Verkörperung und Wiederholung beschäftigt sei. Dies geschehe zuweilen derart verinnerlicht, dass die gelernten Bewegungen unbewusst ablaufen würden: »[O]n danse une phrase que l'on a apprise, et c'est comme si on l'inventait sur le moment.«¹⁵ Tänzerinnen und Tänzer, so schreibt wiederum Susan L. Foster, würden bei jeder Improvisation die erfahrenen Einflüsse und Bezüge wieder von neuem einüben. Unabhängig davon, wie bewusst diese Vorgänge abliefen, treten sie stets mit den Konventionen der Repräsentation, welche die tänzerische Bedeutung konstruierten, in Beziehung.¹⁶ So gesehen besteht zwischen Improvisation und Choreografie gar kein so großer Unterschied: »[T]he dancers are improvising the choreography.«¹⁷

Allerdings zeigt sich gerade anhand dieser Positionen, dass sich das Choreografieverständnis seit Foofwas Tänzererfahrung Anfang der 1990er Jahre geändert hat: Während er seine Rolle als Tänzer früher in der Wiedergabe von Gelerntem ortet, liegt der Akzent für die Tänzerinnen und Tänzer in *Mimésix* eher auf der Recherche und der Reflexion anhand von Gelerntem. Das Stück könnte man so gesehen auch interpretieren als ein Prozess von der Wiedergabe von Bewegung hin zu der künstlerischen Innovation im Tanz.

Gemäß Foofwa erschwert das beständige Erinnern an bereits Gelerntes für einen Tänzer, der selber choreografisch arbeiten will, den Schritt in die Selbständigkeit.¹⁸ Wie kann man trotz der historischen Informiertheit des Körpers eine eigene Sprache entwickeln? Nach acht Jahren als Tänzer in der Cunningham-Company beschritt Foofwa verschiedene Wege auf der Suche nach einer eigenen Handschrift. Das ausgiebige Improvisieren habe ihm geholfen, der Wiederkehr erinnelter Bewegungen ebenso ihren Wert zuzuerkennen wie dem Rest, dem Neuen und Eigenen, das sich seiner Erfahrung nach immer auch herauskristallierte.¹⁹ »L'improvisation a également été l'occasion de retraverser des éléments qui faisaient ma culture – la technique de Merce, le classique... Il s'agit aussi de s'accepter, d'observer ce qui fait notre personnalité

14 | Foofwa d'Imobilité in: Glon/Suquet: Foofwa d'Imobilité 2011, S. 5.

15 | Foofwa d'Imobilité in: Glon/Suquet: Foofwa d'Imobilité 2011, S. 5.

16 | Foster: Improvising/History 2003, S. 200.

17 | Foster: Improvising/History 2003, S. 200.

18 | Foofwa d'Imobilité in: Glon/Suquet: Foofwa d'Imobilité 2011, S. 5.

19 | Auf diesen Aspekt des ›Neuen‹ werde ich im Zusammenhang mit Boris Charmatz' *Flip Book*-Serie (2009) zurückkommen.

de danseur.«²⁰ Im Tänzerinnen- und Tänzerkörper steckt also gewissermaßen ›Geschichte‹ drin – »Il y a quelque chose dedans«, wie Charmatz sagt²¹ – woraus die Choreografierenden ihr Material generieren. Als Tänzer sei man nie nur Ausführender von choreografischen Intentionen, wie Charmatz seine Erfahrung beschreibt, sondern immer auch ›Zulieferer‹ von Ideen und Bewegungsmaterial, und es steckten in einem Tänzerkörper, angesichts der multiplen Prägungen, immer mehrere historische und zukünftige ›Körper‹ drin: »C'est un corps multi.«²² Gerade darin zeigt sich, dass der Körper als Archiv weit komplexer ist, als dass er nur über seine Tätigkeiten beschrieben werden kann, wie dies Rebecca Schneider in ihrem Modell tut.²³

Die Positionen von Foofwa und Charmatz treffen sich mit Frédéric Pouillaudes Absage an das »mechanische Aktualisieren« determinierter Bewegungsspuren.²⁴ Fragen nach ›wahr‹ oder ›falsch‹ treten damit selbstredend in den Hintergrund zugunsten einer Freiheit dem Vokabular, der choreografischen Struktur, der Bewegungsqualität und deren Interpretation und Kontextualisierung gegenüber. Zwei Arbeiten, in denen Foofwa d'Imobilité als Tänzer und Cunningham-Experte mitwirkt, machen sich diesen Umstand zunutze: 50 *ans de danse* (2009) nach einem Konzept von Boris Charmatz, welches weiter unten diskutiert werden wird und unter anderem Foofwas ›Cunningham-Körper‹ und das damit verbundene Wissen für die Bewegungsrecherche einsetzt. In *Un Américain à Paris* (2009) der französischen Choreografin Mathilde Monnier dient Foofwas Erfahrungsschatz dazu, Cunningham zu evozieren, seine Präsenz hervorzurufen, wie Foofwa seine Funktion in dem Stück beschreibt.²⁵

Foofwa und Lebruns Tanzgeschichte der Mimesis zeigt sich so gesehen als bis in die Gegenwart hineinreichend. Allerdings unter anderen Vorzeichen: Die einmal gelernten und gespeicherten Bewegungen können nicht nur auf Anweisung aus dem Gedächtnis abgerufen werden, sondern auch frei verwen-

20 | Foofwa d'Imobilité in: Glon/Suquet: Foofwa d'Imobilité 2011, S. 5. Einen Weg, diesem biografischen Erinnerungsschema zu entkommen, suchte Foofwa d'Imobilité zudem, indem er sich mit pathologischen Bewegungsphänomenen auseinandersetzte wie dem Tourettesyndrom im Stück *Chore* (2009). Er habe damit eine Form der ›Entkörperung‹ versucht. Vgl. Foofwa d'Imobilité in: Glon/Suquet: Foofwa d'Imobilité 2011, S. 5.

21 | Boris Charmatz im Gespräch vom 14.11.2012 in Rennes.

22 | Boris Charmatz im Gespräch vom 14.11.2012 in Rennes. Diese Sichtweise werde ich im Kapitel *Tanz als Wissensformation* weiter ausarbeiten.

23 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 33. Vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel *Zum Potential des Bleibenden*: Rebecca Schneider.

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

25 | Foofwa d'Imobilité in: Glon/Suquet: Foofwa d'Imobilité 2011, S. 6.

det werden – für Zitate und Verweise, Karikaturen, Persiflagen und Kopien, Hommagen und Demontagen. Sie gehören nicht allein einem Choreografen/einer Choreografin als Autorität, sondern auch den Körpern, die sich an sie erinnern, und dem Publikum, das sich an sie erinnert. Damit scheint das hierarchische Gefälle, welches sich im Tanz mitunter von Generation zu Generation zeigt, einem egalitären Verhältnis zu weichen. Thomas Lebrun betont denn auch, dass er sich keinem ›Meister‹ oder Lehrer verpflichtet fühle: »Je travaille selon les gens que j'ai en face de moi et en fonction de la pièce que je vais faire, selon la thématique et l'évolution de mon travail. Toute forme, tout style, tout ce qui me fera arriver là où je veux est valable.«²⁶ Sein ›Stil‹ sei zwar durch und durch von seiner Biografie bestimmt, aber er kenne keine Lehrmeister, nur ›Begegnungen‹.²⁷

Einem derart emanzipatorischen Gestus verpflichtet, ist auch der Choreograf Jérôme Bel, der nicht nur die Frage nach der Autorschaft in seinen Arbeiten formuliert, sondern auch versucht, ein allfälliges Ungleichgewicht zwischen ihm als Choreograf und seinen Interpretinnen und Interpreten aufzulösen.²⁸ Seine Soli mit den Tanzpersönlichkeiten können dafür als paradigmatisch verstanden werden. Durch das Sprechen der jeweiligen Solistinnen und Solisten durch Bel ›hindurch‹ und umgekehrt, durch deren Funktion als Sprachrohr für seine Lesart der Tanzgeschichte, versucht er Prozesse der Entfremdung in kulturellen Konstruktionen aufzuzeigen. Der Rekurs auf historisches Material dient ihm dabei dazu, die Entfremdung zu kritisieren, die er im künstlerischen Werdegang ausmacht. »J'essaye d'émanciper ces danseurs de ce qui tend à les réduire à des fonctions, d'en faire des sujets, de les sortir de ce statut d'objets dansant tel qu'il prévaut dans le type d'éducation ›artistique‹ qu'ils ont reçue ainsi que dans leurs pratiques.«²⁹ Die Tänzerinnen und Tänzer werden also in ihrem Status als Objekt und Instrument für Ideen Anderer als Subjekte dargestellt und dadurch einem Akt der Emanzipation unterzogen.³⁰

Dieser Gedanke kann auf einer weiteren Ebene fortgesetzt werden. Die historiografischen Praktiken im Tanz lassen auch die Lesart zu, dass die Tanzen-

26 | Foofwa d'Imobilité und Lebrun in: Lador: *Mimésix* 2005, S. 11.

27 | »J'ai des rencontres mais pas de maître.« Vgl. Foofwa d'Imobilité und Lebrun in: Lador: *Mimésix* 2005, S. 11.

28 | Vgl. Bel/Charmatz: *Emails* 2013, S. 26ff. Zu Jérôme Bels Arbeit allgemein vgl. weiter auch Husemann: *Ceci est de la danse* 2002; Siegmund: *Abwesenheit* 2006; Bel/Charmatz: *Emails* 2013.

29 | Bel/Charmatz: *Emails* 2013, S. 23f.

30 | Den Vorwurf, dass er damit die Tänzerinnen und Tänzer in seinen Soli wiederum zu Objekten seiner Kunst beziehungsweise seiner Aussagen macht, versucht Jérôme Bel durch das klare Deklarieren einer gemeinsamen Autorschaft zu entkräften. Vgl. Bel/Charmatz: *Emails* 2013, S. 26-35.

den und Choreografierenden ihre eigene Fachgeschichte erzählen wollen und müssen. Der Akt der Emanzipation reicht so gesehen über den Aspekt des Abhängigkeitsverhältnisses Meister-Schüler und Choreograf-Tänzer hinaus, hin zu der Frage, wer und was Eingang in die Geschichtsbücher findet, wer einen Kanon bestimmt und auf wessen und welchem Wissen ein solcher beruht.

In *Mimésis* findet sich so gesehen eine körperlich-diskursive Form der Weitergabe und Weiterentwicklung historischer Positionen in Aufführungen wieder, deren Spuren sich in den Erinnerungen und Wahrnehmungen ebenso niederschlagen wie im Körper, den damit verbundenen Diskursen und Techniken. Die Fähigkeit der mimetischen Aneignung und Übertragung sowie das Wahrnehmen und Erkennen derselben basieren dabei wesentlich auf der Erinnerungsleistung des Körpers. Im Folgenden soll diese als ein körperlicher Prozess der Aneignung, Speicherung, Abrufung und Wiedergabe, wie er in *Mimésis* ausgestellt ist, vertieft werden.

