

Artikulation: Die *Flip Book*-Reihe von Boris Charmatz

Boris Charmatz entwickelt 2007 ein einfaches choreografisches Konzept zur Transposition von Bildern in Bewegung. Ausgangspunkt dafür ist David Vaughans Bildband *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse. Chronique et commentaire* (1997), der in chronologischer Abfolge rund 300 Fotografien aus Studio- und Aufführungssituationen der Jahre 1944 bis 1994 versammelt.¹⁰² Jede einzelne dieser Fotografien nimmt Charmatz als Vorlage, um die potentiellen Bewegungen vor, nach und zwischen den darauf abgebildeten Posen gemeinsam mit anderen Tänzerinnen und Tänzern nachzustellen. Die Fotografien werden zu Quellen für die Nachbildung historischer Bewegungen einerseits – das Nachstellen der Posen und das Finden passender Übergangsbewegungen in die Pose hinein und aus ihr heraus – und zu einer Basis für die Generierung von neuem Bewegungsmaterial, sind doch die neu »gefundenen« Bewegungen gleichermaßen Imitationen wie Erfindungen. Bei den Posen handelt es sich um fotografische »Stills«, und die Auswahl des Moments bestimmte David Vaughan als Fotograf. Trotzdem zeigen die Bilder die Handschrift von Cunningham, von dessen Körper- und Bewegungssprache, der schlichten Formen und des Bühnensettings.

102 | Vgl. Vaughan, David: *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse. Chronique et commentaire*. Paris 1997. Das choreografische Konzept wurde 2007 als Projekt *All Cunningham* im Ausbildungskontext des Hochschulübergreifenden Zentrums Tanz Berlin entwickelt. Eine erste Umsetzung mit professionellen Tänzerinnen und Tänzern fand 2008 in Saint-Nazaire statt (*Flip Book*); die erste offizielle Aufführung mit nicht-professionellen Tanzenden folgte 2009 zur Eröffnung des Musée de la danse in Rennes (*Roman Photo*). Die Version *50 ans de danse* mit ehemaligen Tänzerinnen und Tänzern der Merce Cunningham Dance Company wurde 2009 im Théâtre des Abbesses im Rahmen des Festival d'Automne in Paris uraufgeführt. Seither sind unter dem Premierendatum 2009 alle drei verschiedenen Versionen zusammengefasst. Vgl. www.museedeladanse.com, 21.09.2015.

Die Autorschaft des Ausgangsmaterials für Charmatz' Recherche ist also von Beginn weg keine eindeutig zuschreibbare. Zählt man die abgebildeten Tänzerinnen und Tänzer, ihre je körperlichen Voraussetzungen als wiederum einzelne Handschriften noch dazu, ergibt sich gar eine multiple Autorschaft, die Charmatz mit seinem choreografischen Zugang zu dem Material abermals erweitert. Mit dem Tod von Merce Cunningham 2009 mitten im Entstehungsprozess des Projektes, erhält über das Spiel mit der Autorschaft hinaus zudem die Frage nach der Zuständigkeit und Zulässigkeit der Auseinandersetzung mit dem historischen Material Brisanz.¹⁰³

Die von einem Live->Original bereits durch die Fotografie entfernten Bewegungen werden von Charmatz gewissermaßen »kopiert«, aber nicht als Kopien verwendet. Sie sind Inspiration und Referenzpunkt, aber es geht nicht um die Rekonstruktion derselben. Wer nach einer solchen sucht, wird denn auch in seinen Erwartungen enttäuscht, erfüllen doch nicht alle Tanzenden von Charmatz die physischen Anforderungen, die Cunningham-Tänzerinnen und -Tänzern abverlangt werden. Genau das macht diesen Prozess der Aneignung von Bewegungsmaterial, des Übertragens und Weiterentwickelns so bemerkenswert: Er fokussiert auf den Aspekt des Erfindens, des Neuen, welches aufbaut auf etwas Altem. Die *Flip Book*-Reihe kann so gesehen als Vorschlag gelesen werden für einen möglichen Zugang zu einem historischen Wissen.¹⁰⁴

103 | Vgl. dazu auch den E-Mail-Austausch zwischen Charmatz und Bel anlässlich des *Festival d'automne* 2009 in Paris zu Merce Cunningham: Bel/Charmatz: Emails 2013.

104 | Boris Charmatz beschreibt den Körper auch als einen »musealen Raum«, wobei er ein breites Verständnis von »museal« vertritt: »[Q]uand on est danseur, il est clair que le corps est le principal espace muséal: les chorégraphies apprises subsistent dans le corps, les gestes enseignés aussi, les spectacles vus sont aussi incorporés. Le corps est aussi fait des gestes que nous aimerions bien oublier parfois sans y parvenir. Le corps est fait d'une infinité de gestes accomplis ou reçus qui le construisent au quotidien et [...] il est LE média de sa culture et de l'art qui va avec.« Vgl. Bel/Charmatz: Emails 2013, S. 13f (Hervorhebung im Original). Er verwendet die Analogie des Museums, um eine Form des Zugangs zu akzentuieren: »En ce sens, le corps pensé comme musée n'est pas seulement un corps qui se penche de manière quasi archéologique sur ce qui le tient, les expériences qui le fondent, les lectures qui l'ont marqué, et les identités qui le fixent: il est aussi la masse brouillonne qui permet de réagir et d'inventer les actions et les postures d'aujourd'hui et de demain.« Vgl. Bel/Charmatz: Emails 2013, S. 14. Diese auf ein zukünftiges »Bewegen« hin ausgerichtete Vorstellung von einem historisch informierten Körper setzt Boris Charmatz seit 2009 unter der Affiche *Musée de la danse* um. Es geht ihm dabei um die Öffnung eines mentalen Raums, in dem Tanz gleichzeitig ausgestellt und erforscht werden kann. Vgl. dazu weiter auch www.museedeladanse.com, 21.09.2015.

Der Prozess der Bewegungsfindung für die Choreografie läuft dabei folgendermaßen ab.¹⁰⁵ Der erste Schritt im Probenprozess ist ein mnemotechnischer, es geht darum, die fotografierten Posen nachzustellen und sich zu merken. Welche Haltung nehmen die Arme, der Kopf, die Beine ein? Danach beginnt die Suche nach den Wegen und Bewegungen, die dazwischen stattfinden. Welcher Interpret beginnt? Von welcher Seite treten die Tanzenden auf? Wie viele Schritte vor einem Sprung werden benötigt, um zum Zeitpunkt am richtigen Ort in der Luft zu sein? Welchen Weg und welche Bewegung muss ich machen, damit das Bein in die einstudierte Position kommt? Es gilt also, neben den Posen, auch ein Netz aus räumlichen Wegen zu organisieren und die Frage zu klären, wie die Begegnungen der Tanzenden dabei ablaufen. Für diesen Prozess des Suchens und Findens sind nur fünf Tage Probezeit vorgesehen, der propriozeptive Sinn der Tanzenden ist also in besonderem Masse gefordert.¹⁰⁶ Innerhalb der kurzen Probezeit muss zudem die Komposition, das Zusammenfügen zu einem choreografischen Ganzen, stattfinden. Charmatz hält sich dazu an die Anordnung der Abbildungen im Buch, so dass der Prozess an dem fertigen Stück nach wie vor ablesbar bleibt.¹⁰⁷ Gemäß der visuell-dramaturgischen Ordnung des Bildbandes entsteht so eine Art Flip-Book: ein getanztes choreografisches Daumenkino, zusammengesetzt aus Einzelbildern, die im schnellen Durchgang in Bewegung gesetzt werden und als fortlaufende Folge aufscheinen. Während jeder Aufführung wird der Bildband jeweils sichtbar am vorderen Bühnenrand durchgeblättert und erscheint so als eine Partitur, die als zeitliche und räumliche Orientierung die Tanzenden und die Zuschauenden durch das Stück begleitet. Gleichzeitig markiert dieses Ausstellen eine präsentische und präsente Erinnerung an das ›Original‹: Nicht die Bewegung selbst, sondern deren fotografisches Bild ist der erste Bezugspunkt des Tanzes,

105 | Zum Beschrieb des Probeprozesses vgl. Tappolet, Bertrand: Boris Charmatz. Entre héritage chorégraphique et expérimentation ludique. Interview. In: Genève Active. Magazine culturel de la métropole lémanique, 17.12.2009, S. 1-2, www.geneveactive.ch/article/entre-heritage-choreographique-et-experimentation-ludique, 21.09.2015.

106 | Vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel *Lernen und Gedächtnis*.

107 | Dafür ist allerdings ein Vorwissen nötig, erschließt sich die Machart doch nicht direkt aus dem Bühnengeschehen. Ist man jedoch über das Konzept informiert (was meiner Meinung nach bei diesem Beispiel notwendig ist, um die Bildfolge nicht lediglich als eine Aneinanderreihung von einschlägigem Bewegungsvokabular erscheinen zu lassen), beginnt das Suchen um Bild und Abbild und das Verhältnis derselben zueinander. Der Fokus liegt dabei auf der Relation zwischen dem abwesenden historischen Material und der neuerlichen körperlichen Umsetzung.

wobei die Übersetzung des Bildes in Bewegung nicht etwa eine Rückführung in ein Original bedeutet, sondern vielmehr den Entwurf von etwas Neuem.¹⁰⁸

Charmatz setzt das kompositorische Muster nicht nur mit Tänzerinnen und Tänzern um, die Cunninghams Bewegungsmuster im eigenen Erfahrungsschatz abrufen können, in dessen Technik trainiert, mit seiner choreografischen Methode vertraut und selbst auf den Fotografien im Buch abgebildet sind. Er beruft sich auch auf andere ›Archive‹ – Körper, die mit den fotografierten Posen wiederum eigene Erinnerungen verbinden und zudem anknüpfen an ein kulturelles Gedächtnis, das es ermöglicht, die Posen und das Dazwischen der Fotografien ebenfalls nachzustellen.

Die Variante mit professionellen zeitgenössischen Tänzern aus dem näheren Umfeld von Charmatz, deren Körper ebenfalls zur Basis für die zu findende Körper- und Bewegungssprache werden, ist unter dem Namen *Flip Book* (2009) zu sehen. Eine dritte Version basiert auf nicht tänzerisch geschulten Körpern, unterschiedlichen Alltagskörpern also, die ebenfalls nach eigenen Spuren der Bewegungssprache suchen und die Bilder imitieren. Dieses als *Roman Photo* (2009) betitelte Projekt existiert in verschiedenen Versionen und wird primär unter dem Aspekt der Vermittlung umgesetzt.¹⁰⁹ In allen drei Varianten informieren die zum Einsatz kommenden Tänzerinnen- und Tänzerkörper scheinbar über die historische Figur des Choreografen Cunningham und dessen Tanztechnik. Dies geschieht durch die unterschiedlichen Bezugnahmen zu den Bildquellen, die individuellen Erinnerungen beziehungsweise Assoziationen im Zusammenhang mit den Cunningham-Bewegungen und durch die spezifische Prägung durch andere Stationen der jeweiligen (Tanz-) Biografie. Gleichzeitig stellen die drei Variationen aber auch unterschiedliche Kommentare zu einer körperlichen Herangehensweise an Tanzgeschichte als eine Körpergeschichte dar.

108 | Wie am Beispiel der Performance Art gezeigt wurde, ist dieser Rückgriff auf Fotografie als Dokument des performativen Aktes bestimmend für unsere Wahrnehmung vieler historischer Performances, vgl. dazu das Kapitel *Dokumente und Dokumentationen im Tanz*. So gesehen, kann Charmatz Konzeption auch als ein Kommentar verstanden werden zur Rekonstruktion von historischen Ereignissen, die (auch im Tanz) weniger auf einem ›Original‹, denn auf Dokumenten von Tanz basieren.

109 | Vgl. dazu auch die Ausführungen in Fußnote 1.

Abbildung 7: 50 ans de danse (2009) von Boris Charmatz.

© Sandro E.E. Zanzinger



Charmatz geht es nicht um die Exaktheit der Imitation und Bewegungsfindung, sondern um das rasche, intuitive Entscheiden für Bewegungen ausgehend von dem, was die Körper seiner Tänzerinnen und Tänzer als Archiv bereithalten. Was von der Machart her weniger kreativ, denn mehr technisch erscheinen mag, ist Mittel zum Zweck. Charmatz sucht nach Spuren von Bewegungswissen im Körper und stellt mit seinem Konzept einen möglichen Rahmen für diesen Zugriff auf. Die Tanzenden nähern sich den Vorlagen je individuell mit ihren durch Tanztechniken, alltägliche Praktiken, kulturelle, soziale und historische Eindrücke sowie deren Diskurse geprägten Körpern. Diese bilden einen Korpus an gespeicherten Bewegungserfahrungen, auf die im Findungsprozess zurückgegriffen wird, um davon ausgehend neues Material zu schaffen. Der Choreograf macht sich diesen »Fundus« also im künstlerischen Prozess zunutze. Charmatz spricht in diesem Zusammenhang auch von einem archäologischen Prozess: »Even if you don't know how to name an arabesque and you see it, it is still possible to reconstruct it. You can find in yourself a kind of archeology of things you thought you would never know, but you actually do know«, schreibt er.¹¹⁰ Er geht davon aus, dass allein das »Sehen« schon eine Wiederholung von Bewegungen ermöglicht, ohne genau zu wissen, um was es sich dabei handelt. Es sei also ein Wissen in Bezug auf die Be-

110 | Charmatz, Boris; Janša, Janez; Siegmund, Gerald: What if we made it all up? In: *The skin of movement*, Scores. Nr. 0, 2010, S. 15.

wegung vorhanden, ohne dass man dies bewusst wahrnehmen könne. Dieses ›Wissen‹, folgt man Charmatz, gründet auf einem erst noch zu erschließenden und zu erarbeitenden archäologischen Fundus, zu dem sich der Choreograf im künstlerischen Prozess Zugang verschafft und der wiederum dem Publikum mittels der Tänzerinnen- und Tänzerkörper zugänglich wird.

Unter diesen Vorzeichen erhält die Idee des Körpers als Gedächtnis für Bewegungsmuster, -techniken und -stile, wie es in *Mimésix* ausgestellt wird, eine weitere Funktion. Während Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun auf die Erinnerungsfähigkeit und -leistung des Körpers verweisen (als Basis einer Weitergabe von Bewegung überhaupt) und Tanzgeschichte aus diesem Blickwinkel aufrollen, kann bei Charmatz eine umgekehrte Akzentuierung festgestellt werden. Er baut zwar ebenfalls auf ein körperlich erinnertes Wissen, auf das die Tanzenden zurückgreifen, fokussiert dabei jedoch nicht den Prozess der Speicherung und Erinnerung, des Lernens, Abrufens und Ausführens. Diese Vorgänge sind zwar auch sichtbar, aber nicht weiter thematisiert. Er benutzt Vaughans Bildband vielmehr als eine Partitur, vergleichbar einer Notation, die er als zweidimensionale, visuelle Vorlage wieder in Bewegung zu übersetzt.¹¹¹ Charmatz versucht gar nicht erst, diese Übersetzungsleistung als ein ›Zurück‹ in etwas zu verstehen, das einmal dagewesen war als choreografisch-körperliche Vorlage. Er nimmt die Partitur vielmehr als Ausgangspunkt für das Erfinden von etwas Neuem. Der Gestus des Imitierens, den Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun in *Mimésix* als Fundament der Tanzgeschichte ausstellen, präsentiert er also nicht als Akt der Bewegungskonstitution, sondern als eine künstlerische Invention. Während Foofwa und Lebrun danach fragen, was im Körper bleibt von Tanz und Bewegung, fragt Charmatz nach Möglichkeiten des Zugangs und Zugriffs auf dieses Bleibende. Etwas pointiert könnte man auch sagen, Foofwa und Lebrun thematisieren den Körper als Gedächtnisform während Charmatz den Akzent auf den Körper als Archiv legt.

Charmatz' scheinbar simples und starres Korsett für den Kurationsprozess und die choreografische Ordnung wird durch verschiedene Tänzerinnen- und Tänzerkörper, ihre jeweilige Formung, ihre Gestalt und Bewegungsausführung aufgebrochen. Ihre individuellen Interpretationen des Bewegungsmaterials und ihr assoziatives, der eigenen Bewegungslogik folgendes Ergänzen desselben, tragen wesentlich zu den Formen und Ausführungen bei. Besonders virulent wird dies bei der Umsetzung des Konzepts durch ehemalige Tänzerinnen und Tänzer der Merce Cunningham Dance Company unter dem Titel *50 ans de danse* (2009).¹¹²

111 | In diesem Sinne ist sein Ansatz vergleichbar mit demjenigen des Quatuor Albrecht Knust, vgl. das Kapitel *Historiografische Praktiken in der Choreografie*.

112 | In der Uraufführung tanzten Thomas Caley, Ashley Chen, Foofwa d'Imobilité, Banu Ogan, Valda Setterfield, Gus Solomons und Cheryl Therrien. Meine Analyse stützt sich

Abbildung 8: 50 ans de danse (2009) von Boris Charmatz.

© Sandro E.E. Zanzinger



Auf der Bühne sind sieben Tänzerinnen und Tänzer in farbigen Trikots zu sehen, die von links und rechts auftretend zu einer Pose zusammenfinden, diese wieder auflösen und zur Seite abgehen. Zu zweit, zu dritt, zu siebt, je nach Vorlage, finden sie abermals zu Bewegungsbildern zusammen, so dass als Ganzes gesehen ein rhythmisierter Bilderreigen entsteht. Welches genau die Posen, die nachgebildeten Momentaufnahmen der Fotografien aus dem Bildband, sind, wird je durch ein kaum wahrnehmbares Innehalten der Tanzenden markiert, verwischt aber oftmals mit den nachfolgenden Bewegungen. Der Eindruck einer gewissen Bildhaftigkeit bleibt dennoch bestehen und wird noch verstärkt durch die ständigen Auf- und Abgänge der Tanzenden, ihr jeweiliges ›Ins-Bild-Fallen‹.¹¹³

Viele Sprünge mit angewinkelten Beinen sind zu sehen, ›Attitudes‹ mit nach vorne gebeugtem Oberkörper, ›Relevés‹ auf Halbspitze, Balanceakte, ›Curves‹, ›Tilts‹, ›Arches‹, ›Twists‹ – alles Bewegungen, die (mit einschlägigem Vorwissen) als typisch für Merce Cunninghams Körpertechnik erkannt werden können. So zeichnen sich Cunningham-Tanzkörper aus durch

auf eine Vorstellung in der Salle des Eaux-Vives in Genf 2009 sowie auf eine Videoaufnahme im Théâtre des Abesses in Paris von 2009.

113 | Charmatz sieht gerade in diesen Räumen zwischen den Posen den eigentlichen Tanz stattfinden, vgl. www.borischarmatz.org/savoir/piece/50-ans-de-danse-flip-book-roman-photo, 21.09.2015.

schnelle Gewichts- und Fokuswechsel, durch polyrhythmische Bewegungen verschiedener Körperteile und variable Zentren. Um diesen Körperbildern und Bewegungsanforderungen entsprechen zu können, erfahren Cunningham-Tänzerinnen und -Tänzer ein spezifisches Training zur Ausbildung einer ausserordentlichen Mobilität des gesamten Körpers. Die ›Curves‹, ›Tilts‹, ›Arches‹ und ›Twists‹ bezeichnen grundlegende Bewegungsrichtungen des Torsos: die Vorwärts-, Seitwärts-, Rückwärtsneigung sowie die horizontale Drehung in der senkrechten Achse, auf deren Grundlage alle weiteren Bewegungen der sogenannten Cunningham-Technik aufbauen.¹¹⁴ Der derart segmentierte Körpergebrauch beruht auf einer im Training angeeigneten Fähigkeit, die Wirbelsäule in drei unabhängig voneinander agierende Bereiche zu unterteilen und gleichsam isoliert voneinander einsetzen zu können sowie auf der Etablierung eines im Unterrücken angesiedelten Körperzentrums.¹¹⁵ Cunningham-Körper erscheinen so als dezentralisierte Körper, die komplexe räumliche und zeitliche Bewegungsmuster artikulieren können. Ihre Bewegungen streben, durch Zufallsoperationen generiert, einen non-hierarchischen Gebrauch von Zeit und Raum an. Derart losgelöst von der Entscheidungsmacht des Choreografen, soll so gerade in der Konfrontation mit dem »Raum des Unmöglichen« das Bewegungsspektrum ständig erweitert werden.¹¹⁶ Die Cunningham-Technik benötigt und formt also gleichzeitig kraftvolle und geschmeidige, wendige und im Sinne der Bewegungsartikulation ›eloquente‹ Körper.

Solche ›Cunningham-Körper‹ sind in *50 ans de danse* tatsächlich zu sehen: Die überlangen Arme und Beine des ältesten Tänzers, seine schlaksigen Bewegun-

114 | Die einzelnen Bereiche werden differenziert als ›Lower Back‹, ›Middle Back‹ und ›Upper Back‹, die wiederum einen ›Lower Back Curve‹ (oder ›Tilt‹, ›Arch‹ etc.) beziehungsweise ›Middle‹ und ›Upper Back Curve‹ ausführen können. Weiterführend zu den Prinzipien der Cunningham-Technik vgl. Hushka: Merce Cunningham 2000; Diehl/Lampert: Tanztechniken 2011, S. 186-207.

115 | Dies steht im Gegensatz beispielsweise zur Ballett-Technik, in der das Körperzentrum unterhalb des Bauchnabels liegt, vgl. Hushka: Merce Cunningham 2000, S. 311.

116 | Hushka: Merce Cunningham 2000, S. 288. Diesen Aspekt sowie das tägliche Wiederholen der immerselben Bewegungsübungen veranschaulicht auch Cédric Andrieux in dem gleichnamigen Stück von Jérôme Bel. Unter verbalen Anleitungen forderte Cunningham seine Tänzerinnen und Tänzer jeweils zu physiologisch nahezu unmöglichen Bewegungen heraus, wobei immer dann – folgt man der Präsentation von Andrieux –, wenn mit buchstäblich ›verschraubtem‹ Körper die Balance auf Halbspitze in einer Drehung um 180 Grad definitiv nicht mehr zu halten war, der (einschlägig dafür ausgebildete) Körper doch noch einen Weg findet, über das für unmöglich Gehaltene hinauszuwachsen – und auf den Füßen stehen zu bleiben.

gen, die mit den geschmeidigen Wendungen und den schier endlos mit Leichtigkeit gehaltenen Posen der Tänzerin Banu Ogan kontrastieren. Der muskulöse Körper von Foofwa d'Imobilité fällt auf, seine schnellen Blickwechsel und kleinen Gesten, während bei anderen wiederum die langen Linien und großräumigen Bewegungen hervorstechen.

Die Tänzerinnen und Tänzer sind unterschiedlich alt und ihre Körper verschieden gealtert. Sie wurden ausgebildet und trainiert, um genau die beschriebene Technik umsetzen zu können und versammeln gemeinsam 50 Jahre an Erfahrung mit Merce Cunninghams Compagnie. Trotzdem handelt es sich bei der Choreografie nicht um einen ›Cunningham‹, eher um einen ›Charmatz‹, gestützt auf die Angebote seiner Tänzerinnen und Tänzer. Die ›gefundenen‹ Bewegungen existierten so vorgängig nicht, es handelt sich bei den Aufnahmen als Vorlagen um aus dem Kontext gerissene, einmalige Momentaufnahmen. Wenn diese doch an Cunningham gemahnen, so liegt dies am Wiedererkennen bekannter Muster, die sich an den Körper- und Bewegungsbildern ablesen lassen, an Erinnerungssplitter, die (vergleichbar mit Olga de Sotos imaginärem Spiel durch die Oral History oder Foofwa und Lebruns parodistischen Reminiszenzen) an unsere eigene Wahrnehmung appellieren.

Die Tanzenden sind zum Teil selbst auf den Fotografien abgebildet und/oder kennen die eine oder andere Choreografie aus der eigenen tänzerischen Umsetzung. Die Konfrontation mit dem Bildmaterial appelliert also an Erfahrungen, welche die Tanzenden im direkten Umgang mit dem Material gemacht haben. Charmatz erachtet ihre Interpretationen denn auch als gar nicht so weit entfernt von einem ›echten‹ Cunningham: »La pièce leur permet de fouiller dans les plis de souvenirs corporels et de leur collaboration avec l'Américain. A mon sens la danse surgie des images n'est guère éloignée de la composition originelle ou des passages retenues et suggérés par l'objectif photographique.«¹¹⁷ Foofwa d'Imobilité, der als Tänzer in dem Stück mitwirkt, beschreibt den Prozess des Nachstellens der Posen als so vertraut, dass ein rein impliziter Erinnerungsvorgang in Gang gesetzt würde:

»Je me souviens notamment d'une séquence que je travaillais avec Thomas Caley, Banu Ogan, et Cheryl Therrien (nous avons dansé ensemble pendant plusieurs années dans la compagnie Cunningham). Boris nous avait prévenus que cet enchaînement de photographies était très difficile et qu'il n'était pas possible d'y parvenir sans compter les pas de chacun... Mais il s'est avéré qu'au contraire, moins nous réfléchissions, plus cela fonctionnait!«¹¹⁸

117 | Boris Charmatz in: Tappolet: Boris Charmatz 2009, S. 1.

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

Sie würden sich derart gut kennen, dass sie auch das Timing verinnerlicht hätten: »La mémoire d'un danseur, c'est aussi cette intime connaissance du *timing* de ses partenaires...«¹¹⁹ *Flip Book* gründet auf der Annahme, dass man sich als Choreografierende und Tanzende dieser Gedächtnisleistung bedienen und über sie verfügen kann im Sinne eines ›Archivs‹ als Ausgangslage für einen neuen kreativen Prozess. Der Körper verknüpft seine ›gefundenen‹ Erinnerungen mit den Vorgaben (hier den Fotografien) zu etwas Drittem.

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