

Vortrag auf dem Workshop „Tanz und Performance im/als Archiv“ im Rahmen
des DFG--Projekts *ÜberReste. Strategien des Bleibens in den darstellenden Künsten* Teilprojekt
„Reprisen. Zum Phänomen des Bleibenden im Tanz“
FU Berlin, Institut für Theaterwissenschaft am 27. April 2015

»Das Echo der Tanzgeschichte: Erinnern - Wiederholen. Reflexionen zu *undo, redo and repeat* von Christina Ciupke/Anna Till (2014) «

Zu allererst bedanke ich mich sehr herzlich für die Einladung zu diesem Workshop, der das Verhältnis von Tanz/Performance und Archiv als ästhetisch-kulturelles Praxisfeld untersucht. Mit Blick auf die Produktion *undo, redo and repeat* der beiden Choreographinnen und Tänzerinnen – Christina Ciupke und Anna Till – möchte ich nunmehr im Anschluss an Franz Anton Cramer und Jochen Roller die Optionen künstlerischer Praktiken befragen, Tanzgeschichte einen körperlich-choreographischen Widerhall zu geben. Wie können die (noch) ‚hörbaren‘ Stimmen der Vergangenheit einen erinnernden Widerhall finden? Zu Beginn der nachfolgenden Betrachtung soll daher zunächst einhaltend der Frage Raum gegeben werden, was es eigentlich braucht, um einer *per se* vergänglichen Kunst wie dem Bühnentanz einen vernehmbaren Widerhall zu geben, um gleichsam einen Nachhall von etwas kaum Hörbaren zu erzeugen. Wie kann der unsicheren Historizität des Tanzes mit ihren verstorbenen Körpern ein Echo gegeben werden? [PPP]

undo, redo and repeat widmet sich diesen Fragen durch bewußt ausgestellte Akte einer verkörpernden und choreographierenden – und damit im doppelten Sinne – in Szene setzenden Erinnerungsarbeit von Vergangenheit. Konstitutiv wird – in struktureller Analogie zur Figur von *Echo* – die Figuration einer „stets sich wandelnden Wiederholung“, mit der tänzerisches Wissen erinnert wird. Wie die Produktion ein Echo der Tanzgeschichte schafft und dem längst Vorgefallenen fremder Tanzstile und Aufführungen einen choreographischen wie körperlichen Widerhall zu geben sucht, will ich Ihnen – in gebotener Kürze – mit Blick auf die gewählten Praktiken der in Szene gesetzten Erinnerungsarbeit vorstellen. [PPP]

GRUNDLOSE ÜBERTRAGUNG – WEGE ZU EINEM ENTLEGENEN WISSEN

Tanzgeschichte einen Raum der Erinnerung zu geben, wird in der zeitgenössischen Tanzkunst engagiert nachgegangen. Geschichtserinnerung bildet mittlerweile eine

international verbreitete ästhetische Tendenz, die eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Kunstmedium und dessen unsicherer Historizität anstrengt. Viele Choreographen und Tänzer, wie auch Christina Ciupke und Anna Till gehen – seit 2012 finanziell großzügig seitens der Kulturstiftung des Bundes *Tanzfond Erbe* unterstützt – künstlerischen Recherchen nach, die sich explizit einer Erinnerungsarbeit im Sinne einer Aneignung der Vergangenheit widmen. Fragen, wie eigentlich das Vergangene der Tanzkunst zu adressieren sei, drängen sich in den zahlreichen Projekten in den Vordergrund, Fragen, die den Status des historischen Materials selbst in Frage und die auffindbaren Materialien als historische Quellen und Archivalien von Tanz/en auf den Prüfstand stellen. Wie halten *ÜberReste* von Tanzstücken und Körpertechniken in ihrer je eigenen Materialität Erinnerungen bereit, und wie können und sollen diese reaktiviert wieder zu Tage treten?

So sind es primär fremde Choreographien und Tanzstile die mangels der sonst üblichen Repertoirepflege in Tanzkompanien nunmehr erinnernd angeeignet werden.¹ Die künstlerischen Erinnerungsprozesse sehen sich dort mit einer nicht zu tilgenden Abständigkeit zu dem Vergangenen konfrontiert. Angesichts der Abwesenheit des Tanzens verstorbener Tänzer tritt der Bruch für die Weitergabe im Sinne einer Vergegenwärtigung historischen Bewegungs- und Körperwissen eklatant hervor. Notwendig wird eine Auseinandersetzung mit Aneignungsarten eines TanzWissens, das aus einer gegebenen und nicht überschreitbaren Distanz allererst hervortreten und hervorgehoben werden muss. Denn die Historizität der Tänze und Tanzstile bringt eine mediale und materielle Disposition hervor, in deren Mitte aber eine entscheidende Leerstelle bleibt. Etwas fehlt, das den Tanz überdies im modernen Verständnis allererst zur Kunst macht: Die Körper/Bewegung oder spezifischer die Körper-in-Bewegung.²

¹ Ein ästhetisch-kulturelles Tanzgedächtnis wird traditionell auf *dreierlei* Weise ausgebildet: (1) über das Körpergedächtnis der Tänzer, die Tänze und Techniken aktualisierend lehren, (2) einem Stückekanon im Repertoirebetrieb, mit dem das Erbe des Tanzes tradiert wird und (3) der Sammlung und Archivierung von Materialien.

² Das Vergängliche wird seit der Moderne als das Ästhetische des Tanzes angesehen und markiert sein Selbstverständnis in dem radikalen Sinn, eine ephemere und flüchtige Gattung zu sein. Das Ephemere klassifiziert das Vergängliche des Tanzes als einen kurzlebigen Akt, einem flüchtigen Moment, dem gera-

Womit bekommen wir es bei der Aneignung des Vergangenen im Tanz dann aber eigentlich zu tun? Oder absurd formuliert: Wie tritt das Vergangene dieser Kunst eigentlich auf? Die Vergangenheit bildet für die Tanzkunst ihre eigene Leerstelle: Das vormalige *Tanzen* ist nicht anzutreffen, sein körperliches Gedächtnis ist tatsächlich mit dem Tod aus der Zeit gefallen. Gegeben ist eine raum-zeitliche Distanz, die absolut ist. Die Aneignung der Vergangenheit mutet dem zeitgenössischen Tanz damit eine spannungsvolle Arbeit zu. Daher geht es bei ihr nicht nur um eine mögliche Potentialität, aus der Vergangenheit unentdeckte Möglichkeiten für die Gegenwart zu gewinnen. Tatsächlich wird mit dem Interesse für die verlorene Historizität des Tanzes allererst die Beziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit als Spannungsfeld erkennbar: Eine Beziehung, die aus dem offensichtlichen Verlust hervorgeht. Diese Leerstelle kann über die eingesetzte Beziehungsstiftung nicht geschlossen werden, da sie die Beziehung allererst stiftet.

Die Aneignung der Vergangenheit mutet dem zeitgenössischen Tanz eine Arbeit an Erinnerungsprozessen zu, die an die kritische Potentialität der Kunstgattung appelliert, nämlich seine Materialität und Medialität selbst als eigenes Erinnerungspraxis zu befragen. Mit der Arbeit an Re-konstruktionen oder Re-enactments – also Praktiken des Wieder-holens – tritt die Tanzkunst in einen geradezu selbst-reflexiven Praxisraum ein, in dem notwendig ein Dialog mit dem Tod, der Vergänglichkeit und Geschichtlichkeit ihrer Körper und der *intermedialen* Disposition ihrer Wissenspraktiken geführt wird. Dieser Dialog zeitigt einen Akt der Selbstvergewisserung des Tanzes als ästhetische Kunstpraxis des Erinnerns und körperliche Szenographie des Vergegenwärtigens.

PRAKTIZIERTE ERINNERUNGSKULTUR: WEGE DER WEITERGABE

Welche Reflexionräume des Geschichtlichen von Tanz lassen sich aus der unumgänglichen Begegnung mit dem grundlegend Unverfügbaren seines Vergangenen

dezu eine Aura des Verschwindens beiwohnt. Die amerikanischen Tanzwissenschaftler Susan Foster und Mark Franko haben die einhergehende kulturelle und theoretische Tragweite des Ephemeren aufgezeigt und kritisieren die damit gegebene „Glorifizierung, Trivialisierung und Marginalisierung der Tanzkunst als apolitische Aktivität (Franko *Mimique* 1995: 206), da mit ihr das Fantasma der „absoluten Unübersetzbarkeit“ (Foster 1995: 9) einhergeht.

schaffen? [PPP] Christina Cuijke und Anna Till erarbeiten Strategien der Aneignung fremder Tanzstile über eine Auseinandersetzung mit Fotos, Filmaufzeichnungen, Notationen, Interviews und Berichten noch lebender Tänzer und früherer Schüler. Generiert wird geradezu ein ästhetisch-historiographisches Arbeitsfeld, das mit Techniken der Weitergabe, der Vermittlung und der Zeitendifferenz operiert.

[PPP] Zu Beginn stand eine Recherche über die Optionen, historisches Tanzwissen körperlich und choreographisch allerst erinnern zu können. Diese Recherchearbeit wurde von der zentralen Frage nach der Weitergabe in Gang gesetzt. (*lesen*)

[PPP] Die Produktion widmet sich mit diesen Fragen gleich fünf ästhetischen Positionen des Bühnentanzes im 20. Jahrhundert. Um den Prozess der Weitergabe einzuleiten suchten Ciupke und Till jeweilige Vermittler-Personen auf, die mit den ausgewählten Protagonisten des historischen Zeitraums in einer spezifischen Beziehung standen: (1) Irene Sieben gab ihre Bewegungskennnisse aus den Tanzklassen bei Mary Wigman weiter (2) Reinhild Hoffmann vermittelte über die Weitergabe ihres Stückes *VOR ORT* (1997)³ ihre ästhetischen Kenntnisse aus den Klassen von Kurt Jooss an der Folkwang Hochschule Essen, (3) Martin Nachbar übermittelte sein Wissen über Dore Hoyers *Affectos Humanos* (4) Thomas Mc Manus vermittelte als Ballettmeister der *Forsythe Company* die bewegungstechnischen Systematik der *Improvisation Technologies* und (5) gleich mehrere Fachexperten sammelten ihre Erinnerungen an Pina Bausch und ihrer Stücke für das Tanztheater Wuppertal. Schüler, Arbeitspartner, Freunde und Zuschauer reflektierten ihre Erfahrungen und Erinnerungen und ihr eigenes Körper- und Bewegungswissen, das aus spezifischen historischen Dispositionen gebildet wurde. Es erfolgten intensive Probenprozesse, Sichtungen privater Sammelbestände, Filme, Bilder und Notate und ausgiebige Gespräche und Interviews mit den als Lehrern fungierende Vermittlerpersonen, die alle dokumentiert veröffentlicht sind. Angezettelt wurde eine Vermittlungsarbeit an historischem Tanzwissen.

³ Ein Soloabend von Reinhild Hoffmann - Uraufführung: 28. September 1997 - Hebbel-Theater Berlin

Was hieraus in drei Produktionsformate mündete – (1) eine *website*, die Ausschnitte der ausgiebigen Recherche in den verschiedenen Arbeitsphasen von Befragung und Probenarbeit ebenso dokumentiert wie die beiden anderen Präsentationsformate des Projekts: (2) eine Installation im Heidelberger Kunstverein und Bilder der (3) Performance, die gezeigt an den Sophiensaelen Berlin den verkörpernden choreographierenden Erinnerungsraums eröffnet – nahm seinen Ausgang in einem Brief [PPP] an die ausgewählten Vermittlerpersonen. Es erging die Bitte um Weitergabe, „eine physische Erinnerung zu überlassen, die du unmittelbar mit der Arbeit von ... verbindest. Ein Fragment aus Deiner Erfahrung und Deinem Erlebnis als Zuschauer/in, das Du weitergeben möchtest, damit es im heutigen Kontext erinnert wird und in der Geschichte überlebt. Das weiterzugebende Material kann spezifisches Bewegungsmaterial, ein Teil aus einem Tanz, ein Bewegungsprinzip, choreografisches Material, eine Improvisationstechnik, ein Score o.ä. sein.“

Irene Sieben übermittelte hierauf eine „Physische Erinnerung an den Unterricht bei Mary Wigman“, in dem sie Wigmans körpertechnisches Kernmotiv des Kreisens als choreographische Figuration entwirft, Martin Nachbar stellte beiden unter dem Titel *geschüttelt und gerührt* eine Bewegungsaufgabe der Eigenaffizierung inmitten eines theatralen Score von Anblicken und Anrührung. Thomas McManus bittet Ciupke und Till, fünf Bilder zu finden und die CD-Rom der *Improvisation Technologies* zu studieren und Reinhild Hoffmann letztlich schlägt die Bitte, „das weiterzugebende Material in Form einer Handlungsanweisung, eines Scores oder performance directive *schriftlich* festzuhalten und an uns zu übergeben“ aus. Auf der Grundlage dieses Materials erarbeiteten Ciupke und Till die bewegungstechnischen und choreographischen Scores der historisch markierten Positionen, um ein *Re-do* zu erzeugen. In einem weiteren Schritt der zweiten Probenphase wurden die Bewegungsformen ausdifferenziert und verfeinert. In Lernprozessen mit ihren Lehrern suchten Till und Ciupke eine Verkörperung des vermittelten und über Score, Schrift und Sprache sich vermittelnden Wissens der stilistischen Tanztechniken, Körperprinzipien und choreographischer Formen zu bewirken

WIEDER-VERKÖRPERN UND VERGEGENWÄRTIGEN DISPARATER ZEIT-RÄUME

Die Weitergabe des TanzWissens erfährt während dieser Prozesse eine trans-korporale und intermedial operierende Wieder-Verkörperung, in der das Wiederholende zur prägende Methodik des eingesetzten interagierenden Erinnerungsprozesses wird. Das Wiederholen – *repeat* schließt sich einem – wie der Titel besagt – *redo* an und gibt sich *damit* als ein *Wieder-Machen* zu erkennen. Beide Verfahren der Aneignung des Vergangenen aber nehmen ihren Ausgang in der Auseinandersetzung mit Vermittlern und den durch sie bewußt eingesetzten Akt eines *undo*. Das Vergangene wird über die Vermittler ganz im Wortsinn von *undo: aufgebunden* | *aufgeknotet* | *aufgemacht* und *aufgetrennt*. Die Vermittler fungieren gewissermaßen als Nahtstellen für einen Blick auf die Vergangenheit und die in ihren Körpern wirkende Geschichtlichkeit eines Tanzens, das in der Spannung zwischen einem *Ge-löschten* und *Geöffneten*, *Gemachten* und *Getrennten*, *Widerrufenen* und längst zu *Grunde Gerichteten*⁴ ins Bewußtsein tritt. Beide Choreographinnen und Tänzerinnen arbeiten damit im Grunde genau an jenem Spalt zwischen Vergangem und Gegenwärtigem, an dem das Vergewärtigen – ob im Probenprozess oder im Aufführungsgeschehen – sich abspielt.

Ihre intensive und dokumentierte Praxis des Wiederholens legt in körperlichen, dialogischen und interagierenden Prozessen stets den Verlust des Vergangenen offen: Praxeologisch, in dem sie das Sich-Aneignen und Verkörpern historischer Tanz-techniken als transkorporaler Akt der Differenz ausstellt; choreographisch, in dem das Wiederholende als Verkörperungsprozess einer intermedialen Disposition wahrnehmbar gemacht wird.

SZENEN DES KÖRPERLICH-GEWORDENEN

Körperlich, medial und interpersonell ist es gerade der Verlust des Vergangenen, der choreographisch in Erscheinung tritt. So entfaltet die Performance in changierender Raumordnung verschiedener Schauplätze, die von einer medialen Anordnung umsäumt sind, der in die Körper eingelassenen Bewegungsmotive (Krei-

⁴ Wortfelder von *undo*: abzetteln | etw.Akk. annullieren | aufbinden | aufknoten | aufmachen | auftrennen | jmdn. zu Grunde richten | etw.Akk. löschen | lösen | tw.Akk. öffnen | geöffnet | etw. Akk. rückgängig machen | rücksetzen | trennen | trennte, getrennt | etw.Akk. ungeschehen machen | widerrufen.

sen/Sieben/Wigman), choreographischen Muster einer Polonaise (Zuschauererinnerung an Pina Bausch), den als Duo performten Tanz *VOR ORT* (Hoffmann), den affektiven Raum der Angst (Nachbar/Hoyer) und zuletzt die wahrnehmungstechnischen Prinzipien des Improvisierens (Mc-Manus/ Forsythe). Die Differenz zu dem Ausgangsmaterial bleibt belassen. Choreographiert wird eine in Szene gesetzte Reflexion über das Körperlich-Werden einer Weitergabe, die in einen akustischen und visuellen Raum aus Aufzeichnungen aus dem Probenprozess, Anweisungen der Vermittler, Originaltöne der historischen Protagonisten, Schriftzüge mit den Erinnerungen der Befragten und mobile Filmaufnahmen, die auf Tablets durch die Zuschauer gereicht werden, eingelassen sind.

Schon der Beginn der Aufführung zeigt mit seinen choreographischen Figurationen des bewegungstechnischen Motivs des Drehens und Kreisens von Wigmans Trainingsklassen die Differenzen der gegenwärtigen Verkörperung zu ihrer idealistischen Körperformung. Die Szene spannt einen visuell-akustischen Raum auf, in dem die Korrekturen und das Durchzählne der Bewegungen von Irene Sieben aus dem Probenprozess eingespielt werden. Gezeigt wird keineswegs eine vollkommene und verlebendige Verkörperung der körperphilosophischen Prinzipien des Kreisens, die von einer weiteren Tonaufnahme Wigmans in die Szene gespielt werden.

Verkörperndes Erinnern erscheint als eine choreographische und theatrale Disposition von Körper und Szene als Schauplatz des Vergegenwärtigens. Ausgestellt findet sich ein dialogisches Terrain zwischen Vergangenen und Vergegenwärtigen, das Aneignung als Arbeit an dem Spalt eines Vergänglichen über die jeweilig intermedialen Anordnung der Szene erkennbar macht. Denn Weitergabe historischen TanzWissens ist – dies macht *undo redo and repeat* deutlich – im Raum des Körpers nicht ohne Weiteres zu haben ist. Die Zuschauer bekommen es mit einem Vergangenen als Erinnerungsgang zu tun: einem arrangierten Wi(e)der-Verkörperungsakt, der sich in einer intermedialen (Wissens-)Ordnung abspielt, in der das Vergangene als choreographisches Wahrnehmungsdispositiv reflektiert erscheint.

Echo, Nymphe und Ruferin, lässt mit ihrer Stimme etwas ertönen, das einem Ausgesprochenen Widerhall gibt. Was aus einer nahen und doch abständigen Begegnung mit dem Geliebten und doch auch Fremden und seinen Worten hervorgeht, entfaltet einen Akt der Wiederholung, der nur annähernd und durchaus sinnverschiebend dem Gehörten eine Stimme gibt. Im Widerhall verlautet die Stimme – ähnlich und doch entstellend –, was zuvor nicht hörbar war. Die Wiederholung erwidert auf eigene Weise und öffnet den Klang einer ersten Stimme in einem anderen, entlegenen Klangraum eigener Art.

Die historische Disposition des Körperlichen fordert vielleicht genau einen solchen Akt des Erinnerns ein, der im Wissen um Echo einen Freiraum des Nachhalls von Vergangenen zu eröffnen versteht. Eine Aneignung des Vergangenen fordert Tänzern einen Auseinandersetzung mit dem eigenen und anderem Fremden ab, um diese als Akt des Weitergebens und Verkörpern von TanzWissen choreographisch d.h. szenisch aufzufalten.

Ich bedanke mich für Ihre Aufmerksamkeit

E n d e

LOGIK UND GESTE DES ERINNERNS: VERKÖRPERN ALS WI(E)DERHOLEN

Denn Verkörperung meint im Tanz den Raum eines mitgeführten Vergangenen und vom Vergänglichkeit gesäumten Raumes.

Der Verlust bedingt, strukturiert, motiviert, behindert und ermöglicht eine Aneignung, die den eigenen Körper als historisierten Erinnerungsraum treffen und ihn als Instanz des Erinnerns einfordern: Als einzig möglichen Grund, eine Echo zu geben. Unter dieser Logik und Geste spielt sich Geschichtserinnerung im Tanz ab, als Akt der Wieder- und Wider-Verkörperung.⁵ Daher ist es nicht allein die Ver-

⁵ Vgl. hierzu aus theaterwissenschaftlicher Perspektive: Günther Heeg: "Reenacting history: Das Theater der Wiederholung", in: ders., Micha Braun, Lars Krüger und Helmut Schäfer (Hg.), *Reenacting History: Theater & Geschichte*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 10-39. So merkt Heeg erhellend an: "Die Wieder-Holung der Überreste verwandelt die Abfolge der Zeiten in die Raum-Zeit des Gegenwärtig-Vergangenen und Vergangenen-Gegenwärtigen. In ihr sind alle Repräsentationen mit dem Schatten des nicht Nicht-Repräsentierbaren umgeben, der ihre Präsenz in Frage stellt und sie als Abwesend-Anwesende zu erkennen gibt. Die nicht geheuere Raum-Zeit, die sich durch das Reenactemnt in der Gegenwart auftut, soll hier als die des Nachlebens und Überlebens bezeichnet werden." Ebd., S. 13

gänglichkeit der Körper und damit die Radikalität ihres Todes, in der für die Tanzkunst das historiographische Faktum brutum, wie Günther Heeg es genannt hat, liegt.⁶ Die vergegenwärtigenden Aneignungen des Vergangenen bekommen es mit einem Abwesenden und Nicht-Wieder-Einzuholenden zu tun, mit dem sie in keinen Dialog treten können. Die historischen Körper-in-Bewegung sind förmlich aus der Zeit herausgefallen. Ein Dialog mit diesem längst verfallenen Phänomenbereich kann in einem Zustand des Gegenwärtigen, der dem Phänomenbereich von Bewegungen selbst zugehört, nicht geführt werden. Ein inszeniertes Nachleben wird geradezu unmöglich.

⁶ Vgl. Günther Heeg (2006a): "Die Beschreibung eines Zerfalls der Intentionen ist für die Theater-Geschichte von großer Bedeutung". Interview mit Günther Heeg am 14. Juli 2005, in: Jens Ilg, Bitterlich, Thomas (Hg.), *Theatergeschichte-schreibung: Interviews mit Theaterhistorikern*, Marburg: Tectum, S. 176-187, hier S. 177.