

# Namen und Geschichten

## Lesarten des Tanztheaters im biographischen Zyklus von Jérôme Bel

Isa Wortelkamp (Berlin)

Namen erzählen Geschichten. Geschichten von Personen, von Familien, von Begegnungen ... Bekannt sind sie, wenn ihre Geschichten aus anderen hervorragen, wenn sie *prominent* sind. Namen prominenter Choreographen erzählen die Geschichte des Tanzes, dessen Bewegungsformen und -prinzipien, Ästhetik, Stil und Technik sie geprägt haben. Mit ihnen verbunden sind die Werke, für die sie als Autor zeichnen; Choreographien, für die ihr Name steht und denen sie einen Namen geben. Der französische Choreograph Jérôme Bel setzt in seinem biographischen Zyklus von 2004-2009 das Verhältnis von Werk und Autor, von Choreographie und Choreograph in Szene, vor deren Hintergrund die Geschichten und Namen des Tanzes anders lesbar werden: Die Stücke Bels tragen als Titel die Namen der Tänzer, die in ihnen auftreten: *Véronique Doisneau* (2004) ist der Name einer Tänzerin des Corps de Ballet der Opéra National de Paris; in *Pichet Klunchun and myself* (2005) führt Jérôme Bel einen Dialog mit dem gleichnamigen thailändischen Tänzer; *Isabel Torres* (2005) ist benannt nach einer brasilianischen Tänzerin des Balletts am Teatro Municipal von Rio de Janeiro; in *Lutz Förster* (2009) tritt der langjährige Tänzer des Wuppertaler Tanztheaters auf die Bühne; namensgebend für *Cédric Andrieux* (2009) ist ein ehemaliger Tänzer der Merce Cunningham Dance Company. Es sind Tänzer, die in der Geschichte des Tanzes (noch) keinen Namen haben und die ihre Geschichte *als* Tänzer erzählen – aus der Sicht und hinsichtlich des Tänzers. Es sind Geschichten von ihrem Weg zum Tanz, der Zeit ihrer Ausbildung, von Auditions und Engagements, von Begegnungen mit Choreographen und der Auseinandersetzung mit Choreographien, aus denen sie einzelne Szenen zeigen. Der Tanz wird Thema und Bestandteil der Erzählung, indem sich die Rede über Tanz mit dem Tanzen verbindet. Zählend und erzählend, leise summend oder stark atmend, werden die Körper der Tänzer hörbar und damit ihr ‚Einsatz‘ als Tänzer im Tanz und ihr ‚Auftritt‘ in der Geschichte des Tanzes, die sich hier durch die Geschichten der Tänzer vermittelt.

Die choreographische Erzählung im biographischen Zyklus lässt sich in Verbindung zu jenem Interesse am Tänzer und seiner Geschichte lesen, das Bel bereits in *Le dernier spectacle* (1998) in der Auseinandersetzung mit dem Solo *Wandlungen* (1978) von Susanne Linke verfolgt. Deren Name steht unmittelbar in Verbindung mit dem Tanztheater, das sich durch die Einbeziehung von Wirklichkeit(en) in ihrer Erzählung auszeichnet. Zu dieser Wirklichkeit gehört auch die des Tänzers und die seines Körpers, dessen individuelle Biographie in die Erzählung eingebunden und in der Darstellung ausgestellt wird:

Das Tanztheater versteckt sie nicht mehr, die blutenden Füße, die strenge  
Disziplinierung des täglichen Tänzertrainings, der Zwang für jeden Tänzer, sich

lächelnd und in blendender Schönheit dem Publikum präsentieren zu müssen. Körperlichkeit und das Ausstellen des Körpers und körperbezogener Zwänge, werden zum Thema im Tanztheater. [Schlicher 1987: 25]

Die Geschichten des Tänzers und seines Körpers werden im Tanztheater zum Inhalt und Gehalt der Geschichte des Choreographen. Dabei erscheint jedoch nicht der Tänzer, sondern der Choreograph als Autor 'seiner' Erzählung. Indem Bel die Tänzer im biographischen Zyklus 'ihre Geschichten' erzählen lässt, verweist er mit und in ihrem Namen auf das Verhältnis von Choreographie und Autorschaft, das die Geschichte und die Geschichten des Tanzes schreibt. Er ermöglicht eine Lesart, in der die „kleinen Erzählungen“ die „große Erzählung“ [Lyotard 1979] anders lesbar machen. Exemplarisch ist eine Szene in *Véronique Doisneau*, in der Véronique Doisneau von *Schwanensee* erzählt:

Eines der schönsten klassischen Ballette ist die Szene von *Schwanensee*, in der 32 Tänzerinnen des Corps de Ballet zusammen tanzen. Aber in dieser Szene sind lange Momente des Stillstandes. Posen. Wir werden zu einem menschlichen Dekor, um den Star hervorzuheben. Und für uns ist es das schrecklichste, was wir tun. Ich zum Beispiel möchte dann weinen oder sogar die Bühne verlassen.<sup>[1]</sup>

Sie führt einen Ausschnitt aus dem zweiten Akt vor. Sichtbar wird die Geschichte eines (Körper-)Teils des Corps de Ballet innerhalb des wohl bekanntesten Werkes der Geschichte des klassischen Balletts. Die Erzählung der Tänzerin aber verweist wiederum auf die ‚eigene‘ Lesart von Tanz als ein sozial und kulturell bedingter individueller Zugang zu Geschichte. Diese Geschichte zeigt sich im biographischen Zyklus Bels in ihrer Verbindung mit Namen – Namen, die Geschichte *schreiben* und zugleich darauf verweisen, wie wir Tanzgeschichte *lesen*. Der Nennung namhafter Choreographen wie Rudolf Nurejew, Mats Ek, Merce Cunningham, Trisha Brown oder Jérôme Bel sowie die von Choreographien wie *Giselle*, *Points in Space*, *La Bayadère*, *Newark* oder *The show must go on* folgt ausschnitt- und bruchstückhaft der Tanz, der hier wie die Namen für eine Geschichte des Tanzes steht. Die in der Tanzgeschichtsschreibung durch historische Dokumente wie Bilder, Texte und Schriften vermittelte Geschichte des Tanzes wird in den Geschichten der Tänzer anders und verändert lesbar: aus der Sicht jener, die in der Geschichte des Tanzes ‚mitwirken‘, sich in ihr bewegen und handeln.

Im biographischen Zyklus Bels werden die Protagonisten der Tanzgeschichte zu den Namenspatronen ‚ihrer‘ Stücke. Anders als die Namen der Choreographen, von denen sie erzählen, sind ihre ‚eigenen‘ Namen jedoch weitaus weniger *prominent*. Vielmehr ‚bekommen‘ die Tänzer durch die Choreographien Bels allererst ‚einen Namen‘: Véronique Doisneau erhielt durch *Véronique Doisneau* einen Bekanntheitsgrad, der den einiger Solisten der Pariser Oper übertrifft. Und selbst Lutz Förster, der durch seine Funktion als Leiter der Folkwangschule in Essen und als langjähriger Tänzer Pina Bauschs bereits ‚einen Namen hatte‘, dürfte kaum so oft genannt worden sein wie durch *Lutz Förster*.

Ähnlich wie die „große Erzählung“ hier durch die „kleinen Erzählungen“ gelesen und vertanzt wird, erscheinen auf der Bühne Bels auch die ‚großen Namen‘ durch die ‚kleinen Namen‘ in einem anderen Licht: Wenn Cédric Andrieux in *Cédric Andrieux* von seiner Arbeit als Tänzer der Merce Cunningham Dance Company berichtet, dann wird das Konzept des Tanzes, für das der Name Merce Cunningham steht, in seiner Konsequenz für den Tänzer körperlich sicht- und spürbar. Andrieux erzählt von der Übertragung der mit Hilfe des Programms *LifeForms*<sup>[2]</sup> am Computer generierten Bewegungsabläufe auf den Körper des Tänzers. Diese erfolgt auf drei Ebenen, die Cunningham auf dem Rollstuhl sitzend

ansagt: erst die Bewegung der Beine, dann die des Rumpfes und schließlich die der Arme. Während Andrieux die Ansagen Cunninghams wiedergibt, vollzieht er die Bewegungen nach – verbindet die Ebenen und führt so unter durch Rede und Tanz bedingter Anstrengung vor, wie nach und nach die Sequenz entsteht. Die dem choreographischen Prinzip der Kombination vorausgehende Segmentierung wird hier in der aus der Konstruiertheit der Bewegung resultierenden Strapaze sichtbar: nicht in seiner Auswirkung für den Tanz, sondern für den Tänzer Merce Cunninghams. Wenngleich die körperliche Anstrengung des Tänzers für die Wahrnehmung der Stücke des biographischen Zyklus wesentlich ist, so ist mit ihr doch weniger der Blick hinter die Kulissen als vielmehr der Blick *hinter* die Geschichte inszeniert.

Zu sehen ist ein Tänzer von Merce Cunningham, der jetzt als Cédric Andrieux auf der Bühne steht, mit einem Stück, das seinen Namen trägt und seine Geschichte erzählt. Indem Bel seinen Stücken als Titel den Namen der in ihnen auftretenden Tänzer gibt, tritt er selbst als Choreograph zurück. Inszeniert wird ein Namen-Spiel mit und über Autorschaft, das wiederum auf die Geschichte der choreographischen Arbeit Bels verweist:

- *Nom donné par l'auteur* (1994) lautet der Titel seines ersten Stückes, in dem keine Tänzer, sondern Gegenstände ‚auftreten‘, die von den beiden Akteuren Jérôme Bel und Frédéric Seguet auf eine Weise angeordnet werden, dass Bewegung entsteht – wenn nicht auf der Bühne, dann in den Köpfen der Zuschauer. Dabei bildet *le nom* im Französischen eine Homonymie mit *non*: der Name, gegeben durch den Autor, steht zugleich für ein Nein, das sich wie ein Nein zur Autorschaft lesen ließe.
- Ein Jahr später folgt das Stück *Jérôme Bel*, das zwar den Namen des Autors trägt, der ihm den Namen gegeben hat, in ihm aber weder als Figur noch als Tänzer auftritt.
- In *Xavier Le Roy* (2000) schließlich wird der Name eines anderen *prominenten* französischen Choreographen zum Titel eines Stückes, für das Bel als Autor zeichnet, das jedoch von dem Freund und Kollegen Le Roy realisiert wird.

Vor dem Hintergrund dieser Stück-Geschichte lassen sich die Titel *Véronique Doisneau*, *Pichet Klunchun and myself*, *Isabel Torres*, *Lutz Förster*, *Cédric Andrieux*, die den Namen der Tänzer tragen, in einer Reihe mit den Titeln *Jérôme Bel* und *Xavier Le Roy* lesen, die den Namen der Choreographen tragen, die jedoch nur marginal als Autoren dieser Stücke fungieren. *Pichet Klunchun and myself* bildet dabei eine Ausnahme, die auf die Regel verweist. Das „myself“, das dem Tänzeramen anstelle des Namens der in dem Stück auftretenden zweiten Person, des Choreographen Jérôme Bel, folgt, hebt die Beziehung zwischen Tänzer und einem „Selbst“ hervor, das ich oder ein anderer sein kann.

Die Geschichte der Namensgebung in der Arbeit Bels ist – bis hierhin – eine Geschichte, in der sein Name als Choreograph und Autor verschwindet, wenn er erscheint und erscheint, wenn er verschwindet. Von diesem Grenz-Ort aus wäre jene Geste zu befragen, die Jérôme Bel vollzieht, wenn er den Stücken, für die sein Name steht, als Titel den Namen der Tänzer gibt, die in ihnen auftreten. Was macht es mit dem Namen? Was macht Jérôme Bel mit den Namen? Er gibt sie. Der Umgang mit Namen im biographischen Zyklus Bels lässt sich mit einem Gedankengang Jacques Derridas in *Außer dem Namen* im Hinblick auf die Geste des Gebens betrachten:

- Einen Namen geben, ist das noch Geben? Ist das noch etwas (*quelque chose*) geben? Und immer noch etwas anderes (*autre chose*) als einen Beinamen geben, Gott oder *Chora* zum Beispiel.
- Man kann das bezweifeln, da der Name nicht nur nichts ist, jedenfalls nicht die „Sache“ (*chose*), die er nennt, nicht das „Nennbare“ oder das Renommierete/Wieder-benannte (*re-nommé*), sondern auch Gefahr läuft, dem Anderen Ketten anzulegen, ihn zu unterwerfen oder zu verpflichten, den Angerufenen/Genannten zu binden, ihn dazu aufzurufen zu antworten, und zwar vor aller Entscheidung oder Überlegung, vor aller Freiheit sogar. Zugewiesene Passion/Leidenschaft, ebenso vorgeschriebenes wie versprochenes Bündnis. Und dennoch, wenn der Name auch niemals ursprünglich und absolut dem zugehört, der ihn empfängt, so gehört er aber vom ersten Moment an auch dem bereits nicht mehr, der ihn gibt. [Derrida 2000: 114]

Das hier bedachte Verhältnis zwischen dem, der den Namen gibt und dem, der den Namen empfängt, scheint im biographischen Zyklus Bels in Szene gesetzt. Zwar wird in den Titeln der Stücke der Akt der Namensgebung durch den Choreographen als Autor, der für seine Stücke zeichnet und als Autorität, die er über sie hat, lesbar. Mit den Namen der Tänzer *gibt* er aber auch die Stücke *ab – gibt sie auf*. Weniger verweisen die Titel auf den Choreographen und dessen ‚neues Stück‘, sondern auf *andere* Personen, deren Erscheinen im bzw. als Titel darauf schließen lässt, dass es in den Stücken um *sie* geht. Das wiederum ließe darauf schließen, dass es sich bei den Personen, denen der Choreograph seine Stücke widmet, um ‚Persönlichkeiten‘ handelt<sup>[4]</sup>. Mit den Titeln der namentlich eher unbekannteren Tänzer treten die Namen als Namen hervor: als Vor- und Nachname einer Person. *Sie, die Person, gibt den Stücken ihren Namen*. Wem aber ist der Name zugehörig – außer dem Stück? Gerade der Umstand, dass es sich bei diesem Namen um den Titel eines Tanz- bzw. Theaterstückes handelt, lässt daran zweifeln, dass es diese Person wirklich *gibt*. Nicht *Hamlet* oder *Othello* betreten die Bühne, sondern der Schauspieler, der für den Zeitraum der Darstellung den Namen „Hamlet“ oder „Othello“ trägt. *Giselle* ist nicht Giselle.

„Guten Abend. Mein Name ist Véronique Doisneau“ sagt Véronique Doisneau in *Véronique Doisneau*. Und ich glaube ihr. Ich glaube ihr den Namen, mit dem sie sich vorstellt und die Geschichte, die sie erzählt – nach dem Blick in das Programmheft, das Zeugnis über die Übereinstimmung des Namens der Protagonistin und des Titels ablegt und nach der Vorstellung ihrer Person auf der Bühne. Wie Véronique Doisneau treten alle Tänzer in den Stücken des biographischen Zyklus Bels auf die Bühne und stellen sich mit ihrem Namen vor. Und diese Vorstellung bekommt im Rahmen der Darstellung den Charakter eines Lippenbekenntnisses – den Namen zu glauben, heißt, der Person zu glauben, dass die Geschichte, die sie erzählt, *wahr* ist, dass der Name und die Geschichte ihr *eigen* sind – dass es sie gibt. Für diese Geschichte und diesen Namen – stehen die Tänzer (ein). Indem sie dies auf der Bühne tun, bleibt die Differenz, die das Verhältnis von Person und Namen immer schon bestimmt, aufrechterhalten. Sichtbar wird, was sie „außer dem Namen“ sind: Sie bewegen sich, Derrida folgend, dorthin, „wohin man unmöglich gehen kann. Dorthin, auf den Namen zu, auf das Jenseits des Namens im Namen zu. Auf das (den oder die) zu, was (der oder die) bleibt – außer dem Namen.“ [Derrida 2000: 89]

Zugleich erinnert die Nennung des Namens im biographischen Zyklus Bels an eine andere Szene bzw. Inszenierung jener Differenz: in der bereits erwähnten Szene aus *Le dernier spectacle* (1998), in der eine junge Tänzerin mit einem weißen Kleid und einer rotblonden Perücke an das Mikrofon auf die

Bühne tritt und sagt: „Je suis Susanne Linke“. Dann tanzt sie einen Auszug aus dem Solo *Wandlung* (1978) von Susanne Linke. Anders als bei den Protagonisten des biographischen Zyklus lässt hier nicht nur der Blick in das Programmheft, sondern auch das Alter oder das Geschlecht der auf der Bühnen stehenden Person – vorausgesetzt man weiß um die Bedeutung und die Geschichte von Susanne Linke – darauf schließen, dass diese Vorstellung nicht mit dem Namen der Person der Darstellerin übereinstimmen kann. Es ist Claire Haenni und nicht Susanne Linke. Es folgen weitere männliche Personen in gleichem Kostüm, die vorgeben jemand zu sein, der sie augenscheinlich nicht sind: eine weibliche Tänzerin und Choreographin, deren Name für das deutsche Tanztheater steht. Indem die verschiedenen Darsteller ihr Kleid, ihr Haar und ihren Namen tragen wird die Person Susanne Linke als eine *Figur* der Tanzgeschichte markiert. Wir *erkennen* ‘sie’ *wieder*, obwohl sie selbst nicht anwesend ist.

Im biographischen Zyklus aber sind die Personen mit *ihren* Namen und Geschichten anwesend, die in ihrer Arbeit als Tänzer hinter anderen Namen und Geschichten – wie denen ‘einer’ Susanne Linke – bislang eher zurücktraten. In *Lutz Förster*, erzählt von Lutz Förster, erzählt Lutz Förster: von seiner über dreißigjährigen Zusammenarbeit mit Pina Bausch, seiner Arbeit mit Robert Wilson sowie bei der José Limón Dance Company. In die Erzählung fließen Auszüge der Choreographien *Kontakthof, 1980 – Ein Stück von Pina Bausch, Nelken, Ahnen, Für die Kinder von gestern, heute und morgen* von Pina Bausch und *The Moor’s Pavane* von José Limón ein. Wir sehen einen Mann, der sich erinnert und der zeigt, was er einmal getan hat – tanzend und erzählend.

Wie die Namen der Choreographen werden auch die der Choreographien hier Teil der Erzählung der Tänzer, werden zu einer Erzählung über Tanz im Theater. Vergleichbar mit dem Verhältnis von Name und Person, das im biographischen Zyklus Bels inszeniert und reflektiert wird, erscheinen auf diese Weise auch die Choreographien – erzählt und vertanzt – in einer Differenz zwischen den Geschichten der Tänzer und der Geschichte des Tanzes. Eine Differenz, die sich nicht nur namentlich als eine Referenz an den Tänzer lesen ließe.

**Isa Wortelkamp** ist Juniorprofessorin für Tanzwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Dort leitet sie das DFG-Forschungsprojekt „Bilder von Bewegung – Tanzfotografie 1900-1920“. Nach dem Studium der Angewandten Theaterwissenschaft in Gießen promovierte sie an der Universität Basel mit der Arbeit *Sehen mit dem Stift in der Hand – die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung* (Freiburg im Breisgau 2006). 2003-2008 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin in Anbindung an den Sonderforschungsbereich 626 *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste*. Zuvor arbeitete sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt *Zur Modellierung von Fremdheit im Tanztheater des 19. Jahrhunderts* der LMU München und als Lehrbeauftragte an der Hochschule für Musik, Studiengang Tanz in Köln. 1998 gründete sie dort das Tanz-Performance Kollektiv *ArchitekTanz*. In ihrer Forschungsarbeit untersucht sie die Verhältnisse von Aufführung und Aufzeichnung, Choreographie und Architektur sowie von Bild und Bewegung.

## Literatur

Derrida, Jacques: „Außer dem Namen“. In ders., *Über den Namen*. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien 2000: 63-121.

Lyotard, Jean-François: *La condition postmoderne*. Paris 1979.

Schlicher, Susanne: *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten: Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke*. Reinbek 1987.

---

[1] Übersetzte Abschrift aus dem Film *Véronique Doisneau* von Jérôme Bel, © France 2005 – Opera National de Paris – Telmondis.

[2] *LifeForms* wurde am *Centre for Systems Science* an der kanadischen Simon Fraser University von Thomas Calvert unter Mitarbeit der Choreographin Thecla Schiphorst ab 1989 zusammen mit Cunningham entwickelt und dient dem Entwurf von Bewegungsabläufen am Computer.

[3] Eine erste Fassung des zitierten Aufsatzes erschien in englischer Sprache unter dem Titel „Post-Scriptum“ in einem der negativen Theologie gewidmeten Band: Harold Coward und Toby Foshay (Hgg.). *Derrida and Negative Theology*. State University of New York Press 1992. Es handelt sich um einen fiktiven Dialog, der auf die Beiträge einer dem Band vorangegangenen Tagung antwortet.

[4] Vgl. etwa Stücker bei Johann Kresnik: *Sylvia Plath* (1985), *Ulrike Meinhof* (1990), *Frida Kahlo* (1992), *Francis Bacon* (1993), *Nietzsche* (1994), *Ernst Jünger* (1994) ...