

Seinen Namen Geben / Geschichte(n) Tanzen

Jérôme Bel im Gespräch mit Isa Wortelkamp

Isa Wortelkamp (Berlin)

Isa Wortelkamp: **In Ihrer Arbeit findet sich immer wieder der Rekurs auf die Geschichte des Tanzes. Als prominentestes Beispiel wäre hier *Wandlungen* (1978) von Susanne Linke, in *Le dernier spectacle* (1998) zu nennen. Ist das Tanztheater für Sie in besonderer Weise von Bedeutung?**

Jérôme Bel: 1983, als ich noch in meiner Tanzausbildung war, sah ich *Nelken* und *Walzer* von Pina Bausch beim Festival von Avignon. Danach besuchte ich fast nur noch Aufführungen von Pina Bausch und Susanne Linke. Es waren jedes Mal einschneidende Erfahrungen. Schaut man sich meine Arbeit genau an, liegt es nahe, Einflüsse zu erkennen. Ich bin eher verwundert, dass niemand sie bemerkt. Wahrscheinlich habe ich sie, glücklicherweise, gut genug verinnerlicht. Pina Bausch, deren Stücke ich in den 1980er Jahren alle gesehen habe, machte in ihren Arbeiten so viele choreografische und theatralische Angebote, dass sie jeden beeinflussen mussten, der sich für szenische Darstellung interessierte. Es gab Angebote, die man als „konzeptuell“ bezeichnen könnte. Ich wurde stark von manchen theatralischen Mitteln beeinflusst, die man noch heute in meiner Arbeit wiederfindet:

- Reale Aktionen auf der Bühne, die *a priori* weder theatralisch noch choreografisch sind.
- Was ich als „sich selbst spielen“ bezeichne, oder wenn sich die Tänzer des Tanztheaters auf der Bühne mit ihren eigenen Namen ansprechen und Dinge tun, die direkt auf ihre realen und eigenen Erfahrungen zurückzuführen sind. Ein Leitgedanke, den man in allen meinen Stücken aus dem Namenszyklus wiederfindet: Die Performer sprechen in ihrem eigenen Namen von ihrem Tänzerleben.
- Das Meta-Theater, oder vielmehr die Art die Vorstellung zu hinterfragen und den Arbeitsprozess offen zu legen, wie zum Beispiel mit dem berühmten „Un jour Pina m’a demandé“. Ein selbstreflexives Theater, ein Theater, das sich hinterfragt und sich selbst in eine Krise stürzt.
- Der gesamte kritische Impetus ihrer Stücke aus den 1980er Jahren hat mich maßgeblich beeinflusst.

Als die Stücke zu Beginn der 1990er Jahre weniger kritikorientiert wurden, hat der Einfluss nachgelassen und ich habe damit begonnen, meine eigene Arbeit zu produzieren. Zuvor erschien mir die Arbeit von Pina Bausch so mächtig und vollendet, dass ich der Meinung war, man könne nichts weiter tun.

Gemeinsam mit anderen Kollegen habe ich mich lange gefragt, warum sich die künstlerische Arbeit von Pina nach den 1980er Jahren verändert hat. Ihre neuen Arbeiten interessierten uns weniger, wo uns doch die früheren Stücke so gefesselt hatten. (Ich bin so glücklich darüber, ein Zeitgenosse dieser Zeit gewesen zu sein, Zeuge der Werke in der Zeit ihrer Entstehung!) Unsere Interpretation ist spekulativ, aber nach langer Überlegung setzen wir den Bruch mit dem Fall der Mauer 1989 in Beziehung. Ich bin der Meinung, dass Pina Bausch letztes Kunstwerk *Palermo Palermo* ist, aus dem Jahre 1989. Was danach auf der Bühne passiert, ist anderer Natur. Ich behaupte, dass der Mauerfall Pina Bausch von einer Last „befreite“, die ihre Arbeiten zuvor stark geprägt hatte. Es folgte eine Serie von internationalen Koproduktionen, als würde Pina Bausch die Deutsche Geschichte hinter sich lassen, das Weite suchen, eine Weltreise beginnen, um von unterwegs Postkarten und Ansichten anderer Länder nach Deutschland zu schicken.

Dieses historische Ereignis glich einem unerwarteten Glücksmoment, der, wie mir scheint, Pinas Arbeitsfokus erheblich verändert hat. Diese These ist kühn, sie ist lediglich eine Hypothese. Jedenfalls würde meine Arbeit ohne die von Pina Bausch nicht das sein, was sie geworden ist. Weder meine Arbeit noch meine Existenz.

Kann man Ihre Arbeit als eine Referenz zur Tanzgeschichte oder genauer genommen zur Geschichte des Tanztheaters verstehen? Auch im Sinne einer Reverenz vor dieser Geschichte?

Meine Arbeit befragt das historische Erbe des Tanzes, stellt sich aber auch anderen Herausforderungen. Das Tanztheater war für meine Arbeit ein Meilenstein, aber es gab auch andere künstlerische Projekte, die mich geprägt haben. Merce Cunningham und John Cage, Marcel Duchamp, Samuel Beckett, Andy Warhol, Jean-Luc Godard, Bob Wilson, William Forsythe, Trisha Brown, Carl André, Anne Teresa de Keersmaeker, bestimmte Theatertraditionen jenseits des Abendlandes, wie zum Beispiel Kabuki oder Bharatta Nattyam, Raymond Roussel, Claude Régy, Grand Magasin, Steve Paxton, José-Luis Borges, Daniel Buren, Pier-Paolo Pasolini, die Wooster Group, Nijinsky etc. ... Und dann gibt es noch die intellektuellen Fahrten von Roland Barthes, Michel Foucault, Claude Levi-Strauss, Gilles Deleuze, Pierre Bourdieu oder Louis Althusser.

In Ihren Stücken wird die Referenz zur Tanzgeschichte und zur Geschichte des Tanztheaters auch über die Nennung von Namen ausgedrückt. In *Le dernier spectacle* zum Beispiel sagt eine junge Tänzerin mit weißem Kleid und rot-blonder Perücke „Ich bin Susanne Linke“. Weitere Performer haben das gleiche Kostüm an, stellen sich danach ebenfalls mit dem Namen Susanne Linke vor und beginnen, wie ihre Vorgängerin, einen Ausschnitt aus dem Solo *Wandlung* zu tanzen. Der Name, Attribute wie das Kleid, das Haar und der Tanz verweisen auf eine Person, die nicht anwesend ist – eine Protagonistin des Tanztheaters in Deutschland. Welche „Rolle“ spielt hier der Name und durch ihn die Geschichte des Tanzes?

Der Name „Susanne Linke“ ist ein Zeichen. Es bezeichnet eine Tänzerin und auch eine Choreografin, einen Abschnitt der Tanzgeschichte, das Tanztheater. Linke hat bei Mary Wigman studiert und ist Teil der Geschichte des Deutschen Tanzes im 20. Jahrhundert. Das Aussprechen des Namens verweist auf all diese Referenzen, und als die Tänzerin zu tanzen beginnt, lädt sie den Zuschauer dazu ein, das unerschöpfliche Erlebnis ihres Tanzes zu teilen. Sicherlich ist es eine falsche Susanne Linke und der Tanz folglich nicht authentisch. Und genau an dieser Stelle setzt *Le dernier spectacle* (1998) an. Die Aufführung versucht aufzuzeigen, dass der Tanz nicht reproduzierbar ist. Weder der Tanz vom Vorabend, noch der Tanz, den Susanne Linke selbst tanzen würde.

Wenn der Tanz von Susanne Linke nicht unbedingt richtig wiedergegeben wird, ist es nicht schlimm, denn genau das ist interessant und produktiv. Man kann den Tanz nicht genau reproduzieren. Man fälscht ihn, und es führt zu anderen Empfindungen und Gedanken beim Performer und beim Zuschauer. Der Tanz wird von Subjekten interpretiert, nicht von Objekten. Die Subjektivität des Tänzers modifiziert ihn. Die Tanzpraxis bzw. die Aufführung generell basiert auf dem Paradox von Verlust und Produktion: Ein Tänzer kann das, was vor 20 Jahren oder am Vorabend geschaffen wurde, nicht konservieren. Aber der Moment, in dem er diesen „gleichen“ Tanz beginnt, produziert er eine andere Realität, die ich für ebenso relevant halte wie die Premiere dieses Tanzes. So gesehen, gibt es Authentizität im Tanz gar nicht, sie wird allenfalls jeden Abend neu performt und erschaffen. Authentisch ist dabei nur die Auseinandersetzung des Tänzersubjekts mit den Bewegungen, aus denen der Tanz besteht.

Viele Menschen fragen mich, warum ich meine Produktionen so oft und lange zeige, manche schon über ein Jahrzehnt. Der lange Aufführungszeitraum ermöglicht eine unvergleichliche Vertiefung meiner Praxis. Indem ich die Aufführungen wiederhole, begreife ich zunehmend, was Theater ist, wie es funktioniert, wie eine Veränderung des Timings, einer Geste oder einer Stimmlage die Rezeption einer Szene gänzlich verändern kann. Da der theatrale Akt nicht reproduzierbar ist, messe ich und wäge die Differenz zwischen den Aufführungen ab. Darin besteht mein Lern- und Arbeitsprozess. Ich möchte dieses Gespräch nutzen, um mich bei Susanne Linke zu bedanken, uns *Wandlung* geschenkt zu haben ... oder sagen wir eher, geliehen.

Pina Bausch wollte uns ihr Solo aus *Café Müller* nicht leihen. Ich nehme es ihr nicht übel, ich wusste zu 99,99%, dass sie ablehnen würde. Wir (die vier Tänzer der Produktion) haben das Solo gelernt und unsere Version Pina Bausch in einem Durchlauf gezeigt. Als ich selbst ihr Solo zu tanzen begann, hat sie den Durchlauf abgebrochen. Mit ganz sanfter Stimme hat sie diese so seltsame Bemerkung gemacht: „This is too smart, this is too smart for me!“ Danach hat sie gesagt, dass es der einzige Tanz sei, den sie noch selbst tanzt, dass es das Einzige sei, was ihr bleibt und dass sie es uns nicht geben könne. Sie weinte. Ich habe ihre Entscheidung selbstverständlich respektiert, ohne zu insistieren. Die anderen Tänze, die ich kopieren wollte, außer denen von Susanne Linke, waren die von Trisha Brown und Anne Teresa de Keersmaeker. Namen von Choreografinnen, die für mich wichtig sind.

Warum „Susanne Linke“?

Susanne Linke, weil sie damit einverstanden war, uns die ersten vier Minuten aus *Wandlung* zu leihen. Die Tänze von Trisha Brown und von Anne Teresa de Keersmaeker waren parodistisch. *Wandlung* nicht. Die zugegebenermaßen gewagte Umsetzung von *Wandlung* verursachte kein Lachen, die Musik von Schubert, der Ernst des Tanzes (dem Tanztheater so eigen) bildeten ein Gegengewicht zur Lächerlichkeit der Situation: eine Frau mit einer Perücke behauptet Susanne Linke zu sein, obwohl jeder weiß, dass sie es nicht ist, gefolgt von Männern mit dem gleichen Kleid, die ebenso behaupten, Susanne Linke zu sein! Ich wollte Parodie um jeden Preis vermeiden. Mein Ziel war es nicht, mich zu mokieren, es ging mir darum, meine tiefe Verbundenheit zu manchen Tänzen, meine „Révérance“, wie Sie sagen, zu zeigen.

Hat diese Entscheidung mit der Aussage zu tun, die ich in Gerald Siegmunds Buch zur *Ästhetik der Abwesenheit* (2006) gefunden habe – das Stück hätte ursprünglich *Danse avec les loups* (Der mit dem Wolf tanzt) heißen sollen und hatte die Rekonstruktion des Feuertanzes in Kevin

Costners Film zum Ziel? Erzählt diese Anekdote etwas über Ihr Verhältnis zur Geschichte des Tanzes?

Ich hatte diese Geschichte völlig vergessen, aber ja, es stimmt, ich wollte diesen Tanz in der Aufführung reproduzieren, ganz nach dem Prinzip der Publikumsansprache „Ich bin Kevin Costner“ (oder „Ich bin John Dunbar“, die Rolle, die Kevin Costner in dem Film spielt). Ich wollte dann zu tanzen beginnen, so wie er es in *Der mit dem Wolf tanzt* tut. Ein großer Kinoerfolg zu der Zeit. Das war die erste Idee des Stückes. Spätere Überlegungen zum Stück haben zur Entscheidung geführt, mich einem anderen Repertoire zu widmen, dem des zeitgenössischen Tanzes, mit von mir benannten Persönlichkeiten. Ich wollte Ready made machen, bereits existierende Tänze klauen, oder kopieren, weil ich es selber nicht schaffte, Tanz zu produzieren. Ich bin selber über mein so intensives Verhältnis zur Tanzgeschichte verwundert. Zuschauer zu sein gehört zur elementaren Praxis meines Lebens. Ein Teil meiner Arbeit erzählt von dieser Kraft, von dieser Intensität, die ich damals empfunden habe und noch heute empfinde, wenn ich im dunklen Zuschauerraum sitze und auf eine beleuchtete Bühne schaue.

Als Zuschauerin denke ich an Ihre Stücke aus dem biografischen Zyklus, in dem die Tänzer von ihrem Werdegang und von ihrer Arbeit mit Choreografen und Choreografien auf der Bühne sprechen. Durch ihre Tanzgeschichte(n) wird immer ein Teil der Tanzgeschichte vermittelt. Welches (Tanz-) Geschichtsverständnis impliziert diese Erzähldramaturgie?

Dieses seit 2004 existierende Projekt produziert eine subjektive Sicht auf bestimmte Momente der Tanzgeschichte. Das „Ich“, das von jedem Performer ausgesprochen wird, formuliert die Subjektivität. Mir war klar geworden, dass der Tanzdiskurs hauptsächlich von Kritikern, Tanzwissenschaftlern und Choreografen bestimmt ist. Ich war der Meinung, dass andere Diskurse entstehen könnten, Diskurse anderer privilegierter Zeugen: die Diskurse der Tänzer.

Was mich an diesem Projekt interessiert, ist die Überschneidung der Tanzgeschichte mit der Geschichte jedes Tänzers. Ihre Subjektivität, ihr „Ich“ begegnet der Tanzgeschichte. Aus diesem Grund trägt jedes dieser Stücke den Namen des Performers, der auf der Bühne steht, um so den Diskurs so weit wie möglich zu subjektivieren.

Sehen Sie einen Zusammenhang zwischen dem Thema der Körperbiografie des Tänzers, das im Tanztheater mitschwingt, und Ihrer Arbeit über den Tänzer und seine Geschichte?

Ja, wie ich bereits sagte, waren die Mikro-Geschichten der Tänzer, die den Stücken von Pina Bausch innewohnen, entscheidend, um mein Projekt zu entwickeln. Das Stück von Xavier Le Roy *Product of Circumstances* (1999), in dem er von seiner Tänzer- und Choreografenausbildung erzählt, war ebenso stimulierend für mich. Das Grundprinzip bestand darin, den Tänzer als Arbeiter zu verstehen. Die Arbeit ist unser gemeinsamer Nenner, wir sind alle Arbeiter. Ich habe nach den Parallelen zwischen den Arbeitsbedingungen des Tänzers und den künstlerischen Herausforderungen gesucht, denen er sich stellt. Ich habe versucht zu verstehen, warum manche choreografischen Projekte Emanzipation oder Verlust für die Tänzer und folglich auch fürs Publikum bedeutet haben. Das ist die Grundidee dieses Projektes.

Die Stücke aus dem biografischen Zyklus tragen den Namen der Tänzer, die auf der Bühne stehen. Deren Namen sind bei weitem nicht so bekannt wie die Namen der Choreografen, von

denen sie erzählen oder für die sie tanzen. Man könnte fast sagen, dass die Tänzer einen Namen erwerben, weil Sie, Jérôme Bel, einen Namen haben und die Stücke mit deren Namen betiteln.

Ja, ich gebe ihnen einen Namen und mache sie, entgegen den üblichen Sehgewohnheiten, zu Subjekten statt zu tanzenden Objekten. Das ist der Anspruch dieses Projekts: dem Diskurs der Tänzer Gehört zu verschaffen, statt sie dem Schweigen zu überlassen. Am Anfang der Arbeit habe ich immer behauptet, ich tue in diesen Stücken nichts. Ich habe gedacht, mein Interesse läge bei den Anderen, die sich ausdrücken und nicht ich. Es war eine große Erleichterung, nicht mehr selbst das Subjekt meiner Stücke zu sein ... Wie naiv! Stück für Stück habe ich festgestellt, dass ich mich gänzlich in die Diskurse und in die Körper der Tänzer eingeschrieben hatte. Was durch die Monologe der Tänzer zum Vorschein kam, war enorm wichtig für mich. Es geht mir darum mit den Tänzern, jenseits der Tanzgeschichte, menschliche Sujets zu präsentieren. Véronique Doisneau, Pichet Klunchun, Isabel Torres oder Cédric Andrieux inkarnieren für mich allesamt eine bestimmte menschliche Würde. Das suche ich in der Kunst. Ich versuche die Repräsentation der Würde zu bewerkstelligen und auch dem Publikum seine Würde als Zuschauer zurückzugeben. In den 1980er Jahren hatte ich immer nach den Vorstellungen von Pina Bausch diese Empfindung von Würde. Die Würde ein Mensch zu sein und gleichzeitig auch ein Tänzer.

Wer ist der Autor von *Véronique Doisneau, Pichet Klunchun and myself, Isabel Torres, Lutz Förster und Cédric Andrieux*?

Ich würde sagen, dass wir jedes Mal zu zweit sind, der Tänzer und ich. Seit einigen Jahren teile ich mir die Autorenrechte zu 50% mit den Solisten, die gleichzeitig auch Autor sind. Nicht zu vergessen natürlich die anderen Autoren: die Choreografen, deren Tänze wir uns ausgeliehen haben.

Das Gespräch fand statt im Dezember 2010.

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.

Jerome Bel lives in Paris, he works worldwide. <http://www.jeromebel.fr/biography/details>