

ANDREA BOŽIĆ

T
r
a
n
sm
i
s
s
i
o
n
 Über den Arbeitsprozess
mit Yvonne Rainers *Trio A* und *No Manifesto*

Die Arbeit an *After Trio A* begann mit einer Einladung. Das *Cover#2*-Festival in Amsterdam bat vier ChoreographInnen, eine selbstgewählte Arbeit aus der Geschichte des Tanzes zu covern. Ich war fasziniert vom Konzept des Covers. Was mich daran interessierte, war nicht so sehr, ein Stück neu zu inszenieren, sondern vielmehr die Begegnung mit der Arbeit von jemand anderem, eine Begegnung, in der das Originalwerk, meine eigene Arbeit und der Arbeitsprozess sichtbar würden. Anstatt etwas zu covern, zuzudecken, wollte ich enthüllen: die Intention des ursprünglichen Werks. Wie sich später

herausstellte, setzte das einen Prozess in Gang, der mir etwas von meiner eigenen Arbeit enthüllte.

Beim Schreiben dieses Textes, in dem ich über diesen Prozess nachdenke, habe ich das Gefühl, mich auf dieselbe Aufgabe einzulassen wie die Tänzer in *After Trio A*. Ich forderte sie auf, einen Teil der ursprünglichen *Trio A*-Tanzphrase live während der Vorführung von einem Monitor auf der Bühne zu lernen. Die Performance ist tatsächlich eine Performance des Lernens, des Gedächtnisses, der Enthüllung dieses Vorgangs für den Blick. Es ist ein Prozess der Aufdeckung des

»Tanzes«, der »schwer zu sehen« ist. Ich befinde mich beim Schreiben dieses Textes in einer ähnlichen Situation, indem ich einen Prozess zu erinnern und zu artikulieren versuche, der 2010 begann und in meiner Arbeit nach wie vor mitschwingt.

Am Beginn dieses Prozesses stellten sich viele Fragen: Was von der Arbeit jemandes anderen sollte mit einbezogen werden? Wie kann man verstehen, worauf der Andere wirklich abzielt? Warum sollte die Arbeit von jemand anderem auf die Bühne gebracht werden? Ich entschied, mich dem Konzept des Covers als dem eines Dialogs zu nähern. Anstatt eine



(c) Anna van Kooij

Arbeit neu zu inszenieren, ging ich daran, im Projekt sowohl die Arbeit Yvonne Rainers sichtbar zu machen, als auch meine eigene Arbeit mit den Fragen, die ihre Arbeit aufwarf, in einen Dialog treten zu lassen.

Die Entscheidung, Rainers Arbeit zu covern, kam fast unvermittelt. Meine Tanzausbildung stand sehr stark unter dem Einfluss der Post-post-Judson-Church-Ära in Amsterdam. Ich habe Rainers Arbeit nie gesehen, fühlte mich aber immer stark von den Beschreibungen ihrer Arbeiten und der Art, wie sie selbst über Tanz und Film schrieb, angezogen. Im Jahr 2009 veranstaltete ich eine Performance mit dem Titel *Nothing Can Surprise Us*, in der die Künstler Katastrophenfilme, die über einen Bildschirm auf der Bühne flimmerten, nachahmten. Im selben Jahr arbeitete Rainer abermals mit Tanz und inszenierte eine Performance, in der ein Tänzer einen Abschnitt eines Balletts von einem Monitor auf der Bühne imitierte. Das Setup für *After Trio A* ergab sich ganz von selbst: Ich würde einen Tänzer bitten, Rainers *Trio A*-Phrase von

einem Bildschirm auf der Bühne während der Performance nachzuahmen. Dieses Setup würde eine Performance erzeugen, die den Prozess des Covers und die Fragen, die ihn im Innersten antreiben, sichtbar machen.

Die nächste Frage war, was gecovert werden sollte. Rainer war eine radikale Künstlerin und *Trio A* ein Meisterwerk. *Trio A* wurde von drei Leuten zur selben Zeit getanzt, aber nicht gemeinsam. Ich habe es niemals live gesehen, alles, was ich gefunden habe, war die Youtube-Aufnahme einer Soloversion davon, viel darüber Geschriebenes und einige Schwarzweißfotos. Anstatt eine Tanzphrase zu inszenieren, die ich niemals gesehen hatte, entschloss ich mich, die zwei Hauptprinzipien hinter der Entstehung von *Trio A*, neben dem aktuellen Rekonstruktionsprozess, den ich durchlief, zu covern. Die zwei Hauptprinzipien waren: Kontinuität und Zuschauen.

Kontinuität: Rainer beschrieb den westlichen Tanz typischerweise phrasiert als Aufbau, Explosions- oder Angriffsmoment, als Freisetzung, wo alles diesem

Höhepunkt untergeordnet war. Ihre *Trio A*-Phrase hingegen war eine 5-Minuten-Tanzphrase ohne Wiederholung, ohne Rangordnung der Momente, ohne erkennbaren Beginn, Mitte oder Ende der Bewegung. Zuschauen: Rainer beschrieb die Beziehung zwischen Performer und Zuschauer als problematisch, weil inhärent narzisstisch/voyeuristisch. Stattdessen wollte sie einen Tänzer bei der Arbeit auf die Bühne stellen, einen Tänzer, der eine Aufgabe ausführt, während das Publikum das Geschehen verfolgt. Die *Trio A*-Tanzphrase selbst lenkt den Blick der Tänzerin vom Publikum weg, und wenn nicht, dann schließt die Tänzerin die Augen. *Trio A* wurde von drei Tänzerinnen zwar zur selben Zeit, aber nicht gemeinsam getanzt. Das bedeutete, dass jede Tänzerin dem Zeitmaß, das ihr Körper für die Ausführung der Bewegung brauchte, folgte. Das, stelle ich mir vor, erzeugt eine leichte Verschiebung der Bewegung zwischen den Tänzern, die ihre Individualität aus der Einheitskonstruktion hervortreten lässt.

Diese zwei Prinzipien abdeckend, schufen wir ein daran anschließendes

Performance-Setup. Ich bat zwei Tänzer, einen Teil der *Trio A*-Phrase live während der Performance zu lernen, aber unter unterschiedlichen Bedingungen. Der erste sollte vom Monitor auf der Bühne lernen, wo die Aufzeichnung eines Abschnitts von *Trio A* etwa 20 Mal in einer Schleife lief. Zusätzlich befand sich eine Kamera auf der Bühne, die den ersten Tänzer aufzeichnete und dessen Bild gelegentlich live auf einen zweiten Monitor auf der Bühne übertrug. Der zweite Tänzer wurde aufgefordert, den Tanz von der Aufzeichnung des ersten Tänzers oder, wenn die Aufzeichnung unterbrochen war, direkt vom ersten Tänzer zu lernen. Im Laufe der Performance stoppten wir den Loop des Monitors zweimal: einmal in der Mitte und einmal am Ende. Beim ersten Mal sollten die Tänzer tanzen, was immer ihnen in Erinnerung geblieben war, indem sie zusammenarbeiteten. Am Ende des Prozesses wurden sie gebeten, das *Trio A* zu tanzen, wie es ihnen vom Ablauf her in Erinnerung war, zuerst jeder für sich, dann gemeinsam, ohne sich dabei jedoch anzuschauen. Der letzte Tanz war ein *After Trio A*-Tanz – eine Tanzphrase, die aus diesem Prozess hervorging.

In diesem Setup gab es niemals eine Wiederholung, obwohl ein Loop vorhanden war. Dennoch verschoben sich die Blicke des Zuschauers und des Tänzers mit jedem Loop aufs Neue, mit einer neuen Konstellation derselben Elemente in jedem folgenden Loop. Wir verwendeten zwei kleine Screens, die im Raum hingen. Einer zeigte gelegentlich die Youtube-Aufzeichnung von Rainer, wie sie *Trio A* tanzte, und immer, wenn dies der Fall war, nahm der Blick den Modus des Vergleichs der Tänzer mit der Aufzeichnung an. Der zweite Monitor zeigte Fragmente von *No Manifesto*, wobei abwechselnd die Performance und die Aufzeichnung des ersten Tänzers eingestreut wurden. Die Bildschirme verschoben die Funktion des Blickes im Laufe der Performance im gesamten Raum von der Unterweisung zum Co-Performer und Co-Schöpfer der Choreographie.

Trio A wurde ursprünglich als Teil des *Mind Is a Muscle*-Abends aufgeführt. Im Zuge der Aufführung wurde der Sound von in metronomischem Rhythmus auf die Bühne herabfallenden Holzplanken erzeugt. Für *After Trio A* übernahm Robert Pravda dieses Prinzip, indem er einen Lautsprecher einführte, den er während der Vorstellung periodisch auf die Bühne

krachen ließ. Das so erzeugte Geräusch wurde mit anderen kurzen, vertikalen Tönen kombiniert, zusammen mit einer langsam und beständig anwachsenden Akkumulation von maschinenähnlichem Lärm, der im Stück eher horizontal in Erscheinung trat. Letzterer hatte einen tranceähnlichen, hypnotischen Effekt, während der vertikale Sound einen beständig aufschreckte.

Rainer tanzte eine Version von *Trio A* selbst, mit Steppschuhen, und nannte diesen Tanz Statement. Im *Mind Is a Muscle*-Abend führte ein Zauberer Zaubertricks vor – neben anderen Sequenzen, die vor allem Laufen, Springen, gegenseitiges Sich-in-den-Schritt-Fassen und andere, mehr funktionale Bewegungsaktivitäten enthielten. In *After Trio A* begannen wir, neben dem fortgesetzten Lernen und der Verkörperung der Phrase durch die Tänzer, langsam mehr spekulative Elemente einzuführen. Julia Willms, die Künstlerin, die mit uns an der Gesamtinszenierung des Stücks arbeitete, betrat die Bühne mehrere Male während der Aufführung als Jongleurin und »unterhielt« das Publikum, während die Tänzer lernten.

An einem Punkt der Vorstellung zogen die Tänzer Steppschuhe an und kombinierten den Klang ihres Steppens mit den anderen vertikalen Klängen im Raum. Zudem zogen sie sich glitzernde Tops über und setzten sich Hüte auf, wobei sie die ganze Zeit über fortfuhren, die Tanzphrase zu lernen. Diese von der spektakulären Welt des Varietés und des Entertainment geliehenen Elemente schufen einen deutlichen Kontrast zur Lernaktivität der Tänzer.

In *Mind Is a Muscle* schuf dieses Nebeneinander von Laufen, Springen, Gehen einerseits und dem Streichespielen andererseits eine Kluft zwischen den Welten, wie sie im Laufe des Abends aufeinanderfolgten. Ich stelle mir vor, dass sie sich am Ende der Aufführung zu einem gemeinsamen Raum akkumulieren. In *After Trio A* erscheinen all diese Elemente durch einen Prozess der Schichtung gleichzeitig im Raum. Die Tänzer hörten nicht auf zu lernen, die Jongleurin trat dann und wann in Erscheinung, Bilder von Rainer tauchten auf und verschwanden wieder, der Lautsprecher fiel krachend auf die Bühne, der Klang der Steppschuhe vermischte sich mit dem Geräusch des herabfallenden Lautsprechers in einem vertikalen Kontinuum. Langsam begannen sich die offensichtlich disparaten Elemente in

einer kontinuierlichen Umgebung über Ähnlichkeiten der Aspekte – wie etwa dieselbe Zahl (drei Bälle, drei Tänzer), die Kreisförmigkeit (die Zirkulation der Bälle in den Händen der Jongleurin, der Loop der *Trio A*-Tanzphrase, die Kontinuität des *Trio A*-Stils) oder die Frage des Könnens (die Fähigkeit zu jonglieren und die Fähigkeit, eine Tanzphrase zu lernen) – zu vermischen. Die Grundsätze von Kontinuität und Zuschauen schufen einen Raum, in dem sich der Blick beständig zwischen den disparaten Elementen hin und her bewegt. Diese Blickverschiebung erzeugt nicht eine Trennung, sondern eher ein Kontinuum dynamischer Beziehungen, indem jedes der unterschiedlichen Elemente eine individuell spezifische und unterschiedliche Dimension in der Wahrnehmung der Gesamtkonstellation der Elemente in diesem gemeinsamen Raum anregt. Sie erzeugt einen Raum der Co-Existenz und Verbindung, in dem vertikale und horizontale Beziehungen gleichzeitig präsent sind.

Dies wirft die Frage nach dem Spektakel auf. Rainers *No Manifesto* beginnt mit »No to spectacle«. Okay, aber wo wird das Spektakel erzeugt? Und wie sollen wir in der Lage sein, unsere eigene Rolle und Position in diesem Prozess zu erkennen? In *After Trio A* gibt es eine langsame Ansammlung von Elementen, während der sich die Alltagsqualität des Lernens eines Tanzes und Steppschuhs, eine Jongleurin und ein auf den Boden krachender Lautsprecher verbinden, um einen anwachsenden Beziehungseffekt, einen Raum unterschiedlicher Präsenz zu erzeugen. Es scheint, als könnten an einem bestimmten Punkt durch einen Blick, der zwischen zwei Elementen hin und her wechselt, beide gleichzeitig wahrgenommen werden. Hier kann beides, das Angeschauten und der Akt des Anschauens, zur gleichen Zeit erfasst werden. Die Wahrnehmung dieses Raums schließt den visuellen, konzeptuellen, physischen und sensorischen Aspekt mit ein. Das Cover war die Kontinuität dieser disparaten Aspekte in einer Bewegung, während gleichzeitig ihre individuelle Präsenz festgehalten wird.

Rainer schrieb *No Manifesto* neben *Trio A*, nicht über *Trio A*. Ich coverte *No Manifesto* als Teil des Projekts nebenher, nicht darüber. Im Sinne des Covers als Dialog interessierte mich, auf welche Weise die Fragen, die sie in den 1960ern stellte, im zeitgenössischen Kontext der 2010er ihren

Nachhall fanden. *Trio A* war ein radikaler Bruch mit der Vergangenheit und wurde oft als Beginn des postmodernen Tanzes bezeichnet. Ich habe das Gefühl, dass wir heute immer noch Teil dieser postmodernen Ära sind, in der wir es mit denselben Fragen zu tun haben, wir aber auch Mittel gefunden haben, diese voranzutreiben. In Zeiten von »Yes, we can« scheint Rainers »No to...« antiquiert – aber ist es das? Der Ansatz »no to« ist ein offener Ansatz. Er sagt Nein zu einer Sache, öffnet aber den Raum für eine andere. Der Ansatz »yes to« ist viel didaktischer und ideologischer, er setzt sich für eine Idee ein. Wie auch immer, »no to« ist letzten Endes eine Verneinung und »yes to« zwingt einen zu planen und sich vorzustellen: wenn nicht das, was dann? Das, denke ich, ist die grundsätzliche Frage, die uns gegenwärtig antreibt. Eine Anstrengung in Richtung dieses Ansatzes kann uns aus diesem Paradigma befreien und in ein neues Paradigma führen. In diesem Sinn wurden meine »(After) Manifestos« im Dialog mit *No Manifesto* geschrieben. Eine Antwort, keine Reaktion. Eine Antwort auf die Verneinungen von *No Manifesto*, die diese benützt, um zu denken: wenn nicht das, was dann? Dieser Vorgang schafft Raum zwischen zwei Manifesten, einen Beziehungsraum. Dieser Beziehungsraum schließt beides ein, auch den Raum zwischen beidem, und verwandelt diese Beziehung in einen Raum, der beides gleichzeitig vereint und trennt. Ich bin in der Welt und zugleich bin ich die Welt.

Als ich Rainer mailte, um sie zu bitten, *Trio A* covern zu dürfen, antwortete sie, dass die Tänzer niemals in der Lage sein würden, die Originalphrase von einem Monitor auf eine Weise, wie ein autorisierter Vermittler sie lehren würde, zu lernen, dass sie jedoch der Inszenierung eines Lernprozesses etwas abgewinnen könne, hatte sie es doch selbst auch so gemacht.

Aber was wird gelernt im Verlauf von *After Trio A*? Rainer beschrieb den *Trio A*-Tanz als objekthaft. Tanz ist ein Objekt. Was von diesem Objekt wird durch den Lernprozess unter diesen Bedingungen übermittelt?

Das Objekt dieses Tanzes besteht nicht in seiner Form, sondern in seinem Zugang zu Kontinuität und Zuschauen. Das ist es, womit die Tänzer in *After Trio A* arbeiten, und das ist es, wovon der Prozess des Transfers und Lernens seinen Ausgang nimmt. Sie probten und brachten den Lernprozess eines Tanzes auf die Bühne,

der etwa 50 Jahre vorher geschaffen wurde. Was sie wirklich zeigten, war der Prozess des Verfalls des äußeren Auges. Sie mussten weiter an der Aufgabe des Lernens arbeiten und gleichzeitig ihr eigenes äußeres Auge, das beurteilte, wie gut sie das ausführten, zerstören. Dies ist nach wie vor die größte Herausforderung, der sich der Künstler ebenso wie der Zuschauer im Verlauf der Performance stellen muss. Wie kann dieses Hindernis überwunden werden, einem Tanz zuzuschauen, der sich selbst live enthüllt? Tanz ist schwer zu sehen.

Das ergibt sich rund um die Inszenierung des Akts des Betrachtens an sich. Ich arbeite und werde gleichzeitig bei der Arbeit beobachtet. Ich beobachte mich selbst beim Arbeiten durch die Augen eines sich außerhalb befindlichen Zuschauers. Ich kann das Produkt nicht darstellen, einfach deshalb nicht, weil das Produkt in diesem Fall ein Lernprozess ist. In der Lage zu sein, den Vorgang des Arbeitens/Lernens wirklich dem, der beobachtet, zu erschließen, ermöglicht die Entstehung der doppelläufigen Bewegung des Engagements. Wo der Tanz als Objekt übertragen werden kann, mit allem, was das impliziert, mit all den Unterbrechungen im Programm, mit all den Irrtümern und Fehlern, die dabei passieren. All dies schafft Raum für die Vorstellung, was das Original wirklich gewesen sein könnte. Und schließlich schafft es Raum für ein neu entstehendes Original: das *Trio*, das am Ende von *After Trio A* getanzt wird – die zwei Tänzer mit den zwei unterschiedlichen Versionen von *Trio A* und das darin enthaltene, aber nicht aufgeführte ursprüngliche *Trio A*. Jenes, das dieses hervorgebracht hat, aber es selbst nicht mehr nötig hat, präsent zu sein. Der Elternteil, gegen den nicht mehr rebelliert wird, der vielmehr im eigenen Körper erkannt und gleichzeitig in eine neue Aktualität verwandelt wird. Dieses Objekt ist real, es ist das Original, das die Kopie in sich einschließt.

Ein Zuschauer fragte mich, wie *After Trio A* ein Dialog sein könne, wenn Rainer selbst nicht antwortete.

Wie kann Übermittlung als Dialog gedacht werden? Funktioniert Übermittlung nur in eine Richtung? Kann etwas zurück in die Vergangenheit, in die Geschichte übermittelt werden?

Mit Yvonne Rainers *Trio A* zu arbeiten war mehr als eine Übersetzung von Absichten oder Ideen. Anstatt ihr Material als Partitur für meine Performance

aufzufassen, zog ich es vor, das Konzept des Generators dafür zu verwenden. In der Mechanik verwandelt der Generator mechanische in elektrische Energie. Es ist eine Übertragung, eine Umwandlung und eine Bewegung in eine andere Ordnung. Dabei bleibt das Energieniveau dasselbe, sind die Elemente aufbewahrt. Die *After Trio A*-Tanzphrase, die aus diesem Prozess hervorging, schließt sowohl die ursprüngliche *Trio A*- wie auch die den Prozess beinhaltende *After Trio A*-Phrase mit ein. Es ist ein dynamisches, ein fließendes Objekt, weder fixiert noch abgetrennt. Es ist sowohl Vergangenheit als auch Gegenwart. Die Gegenwart kann die Vergangenheit, die in ihr enthalten ist, berühren.



Meryem Jazouli *L'Aaroussa* (c) eSel.at

SOLO?

Von Körpern und
ihren Doubles im zeitgenössischen Tanz

ANDREA BOŽIĆ studierte modernen Tanz, Englische Literatur und Vergleichende Literaturwissenschaft in Kroatien und kreiert seit 2005 Performances und Installationen im Grenzbereich von Film, Video und Choreographie. Sie lebt und arbeitet in Amsterdam.



Latifa Laâbissi *Adieu et Merci*
(c) Nadia Lauro



Lisbeth Gruwez *It's going to get worse and worse, my friend* (c) Luc Depreitere



Sabine Glenz *Double Bill* (c) Dorothee Elfring



Tânia Carvalho *Síncope* (c) Margarida Dias



Charlotta Ruth *Public Eremite* (c) Raúl Maia

In einem Programmschwerpunkt vom 27. bis zum 30. November 2013 wendete sich das Tanzquartier Wien dem Solo zu, einer Form und (Produktions-)Praxis, die den zeitgenössischen Tanz seit Beginn des 20. Jahrhunderts begleitet und immer wieder auch kritisch hinterfragt hat: als Ort der konzentrierten Formulierung künstlerischer und körpertheoretischer Entwürfe, des Experiments oder Virtuositäts, aber auch in Hinblick auf die Verhandlung gesellschaftlicher Debatten um Individualität, Gemeinschaft und Teilhabe oder der Stilisierung des (weiblichen) Körpers. So scheinen einige der Fragen ihre Bedeutung bis heute nicht verloren zu haben: Was bedeutet es, die Stimme und den Körper im Tanz zu erheben? Mit welchen Mitteln passiert das und an wen oder was ist diese Ansprache adressiert? Wie formuliert sich das Solo als Manifest eines einzelnen Körpers, der doch immer nur in seinen Resonanzen existiert?

Bei den eingeladenen Arbeiten steht nicht lediglich die Form des Solos sondern vor allem der damit verbundene Prozess des »In-die-Form-Findens« im Mittelpunkt: Momente und Praktiken der Übertragung und Re-Formulierung, der Spiegelung und Transformation, die auch historische wie heutige Ideologien und Utopien eines individuellen, natürlichen, unabhängigen Körpers befragen. Aus verschiedenen Perspektiven nähern sie sich dem Solo an und zeigen, begleitet von einem diskursiven Programm, die Pointiertheit der zeitgenössischen solistischen Tanzpraxis.

Mit solistischen Arbeiten von: Andrea Božić, Tânia Carvalho, Sabine Glenz, Luís Guerra, Lisbeth Gruwez, Meryem Jazouli, Latifa Laâbissi, Charlotta Ruth