

Die Politik der Etikettierung und die Politik der Tanztechniken Bericht zum Lab: De-colonizing Dance: Postcoloniality and Contemporaneity

Von Guy Cools

Die Tanzwissenschaftler*innen Gabriele Klein und Claude Jansen hatten mit der Senegalesin Germaine Acogny und der Südafrikanerin Mamela Nyamza Vertreterinnen verschiedener Generationen afrikanischer Choreograf*innen, eingeladen, um über ihre Arbeit zu sprechen. Um einen Kontext für die Diskussion zu bieten, wurde von den beiden Tanzwissenschaftlerinnen ein Label kreiert, das dem Thema des Tanzkongresses entsprach: De-colonizing Dance: Postcoloniality and Contemporaneity.

Die beiden, über den gesamten Tag stattfindenden Veranstaltungen waren sehr inspirierend, denn die Großzügigkeit und Offenheit der eingeladenen Künstlerinnen ermöglichten Einblicke in ihre künstlerischen Praktiken und persönlichen Geschichten. Es wurde aber auch deutlich, wie problematisch die Politik der Etikettierung in unserer Gesellschaft geworden ist und wie Labels dazu miss/gebraucht werden, um Wertehierarchien (erneut) zu etablieren.

Der Tag begann mit einem kurzen Warm-up, das von Germaine Acogny angeleitet wurde. Dieser energetische und somatische Austausch ließ bei allen Teilnehmer*innen sofort ein Gefühl von Gemeinschaft entstehen. In *Être Ensemble*,¹ einer der ersten Publikationen zum Thema Kollaboration im Tanz, stellt die Dramaturgin Miriam Van Imschoot in ihrem Beitrag *Letters on Collaboration* fest, dass die Zunahme von Diskussionen und Publikationen zum Thema Kollaboration und Gemeinschaft – die ‚Genossenschaft‘ in ‚Zeitgenossenschaft‘ – auf eine tiefe Krise des Subjekts in unserer heutigen, westlichen Gesellschaft, auch in der Kunstwelt, hindeutet. Doch Acognys Warm-up zeigte, dass diese Krise womöglich ein typisch westliches Phänomen ist und nicht unbedingt typisch für ihre eigene Kultur ist.

Nach dem Warm-up hielt Gabriele Klein einen kurzen, einführenden Vortrag zu den gegenwärtigen Diskussionen innerhalb des Forschungsprojektes, das sie an der Universität Hamburg leitet: *Translating and Framing. Practices of Transformations*. Darin geht es um „afrikanischen Tanz und die Frage, wie er in einen zeitgenössischen Tanzkontext übersetzt wird“. Klein schilderte, wie aus dem Label der „modernen Kunst“ seit den 1990er Jahren die Bezeichnung „zeitgenössische Kunst“ wurde, die seither „in einem an der westlichen Ästhetik orientierten, globalen Kunstmarkt“ zirkuliert.

In diesem Sinne schreibt auch der belgische Kunstsoziologe Rudi Laermans in seinem kürzlich erschienen Buch *Moving Together, Theorizing and Making Contemporary Dance*, dass „Kunst der Name ist, der jedwedem Artefakt aus welchen Gründen auch immer gegeben werden kann.“² Theoretikern wie dem französischen Soziologen Pierre Bourdieu oder dem belgischen Kunsttheoretiker Thierry de Duve folgend, diskutiert Laermans inwieweit Kunstlabels immer performativ sind und „jede zeitgenössische Kunstwelt eine gesellschaftliche Arena bildet, in der die Teilnehmenden ständig mit ungleichen Waffen um symbolisches Kapital kämpfen, mit dem Ziel, legitime Kunst zu definieren“. ³ Der Fokus des Tanzkongresses auf Zeitgenossenschaft bot unterschiedliche Formate, um diese Politik der Etikettierung als „zeitgenössische Kunst“ kritisch zu reflektieren.

In ihrer Einführung beschrieb Klein, wie seit Anfang des 21. Jahrhunderts „viele Autor*innen, die sich mit dem Begriff der Zeitgenossenschaft innerhalb des Kunstdiskurses befassen, eine Vorstellung von Zeitgenossenschaft kritisieren, die sich ausschließlich an der westlichen Kunsttradition orientiert.“ Die Tanzwissenschaftlerin Royana Mitra bietet in ihrer kürzlich erschienenen Monografie Akram Khan, Dancing New Interculturalism ein weiteres gutes Beispiel für Kleins Analyse. Sie kritisiert die Verwendung des Labels „zeitgenössisch“ als Weg, nichtwestliche Tanzformen zu verwestlichen wie zum Beispiel im „zeitgenössischen Kathak“. „Dieses Label suggeriert, dass eine Kunstform zunächst verwestlicht werden muss, um zeitgenössisch zu sein, wodurch die problematische Gleichsetzung von Zeitgenossenschaft und Verwestlichung im westlichen Tanzdiskurs zutage tritt.“⁴ Klein schloss ihren Vortrag mit den Worten: „Es ist daher bei Künstler*innen aus der ganzen Welt kein Geheimnis mehr, dass sie nur dann Teil des vom Westen betriebenen, globalisierten Markts für ‚zeitgenössische Kunst‘ werden können, wenn sie ihre Kunst als ‚zeitgenössisch‘ bezeichnen. Folglich hat der zeitgenössische Tanz neue, hegemoniale Praktiken des Ein- und Ausschlusses hervorgebracht.“

Während des restlichen Vormittags gab Acogny anhand praktischer Übungen Einblicke in ihre persönliche Arbeitstechnik und einen Überblick über ihre choreografische Arbeit⁵, die in Bezug zu eigenen biografischen Erfahrungen stehen, etwa als sie 1968 als alleinstehende, geschiedene Mutter eine Tanzschule im Senegal gründete oder wichtige Geschehnisse der Weltgeschichte in den Blick nahm, wie z.B. 1989 in der Produktion des epischen Stücks *Afrique, Le Corps Memorable* zum Gedenken an Präsident Senghor. Ihre Geschichte und ihr Diskurs warfen ein weiteres Licht auf die problematische Politik der Etikettierung. Acogny äußerte ihre Frustration darüber, dass ihr spezifisches Repertoire aus sechzig unverkennbaren Bewegungen und Techniken anfänglich nicht als zeitgenössisch betrachtet wurde, weil es entweder auf Elemente einer spezifisch afrikanischen, animistischen Kosmologie Bezug nahm – etwa die Assoziation des Herzens oder der Brust mit der Sonne und der Beckengegend mit dem Mond – oder auf „erdgebundene“ Bewegungen ihrer eigenen Kultur und Umgebung, wie Feldarbeit, Schleifen oder die Zubereitung von Mahlzeiten. „Unsere Körpererinnerung ist von der Umgebung, in der wir aufgewachsen sind, beeinflusst, sei es der Wald, das Meer oder die Stadt, und das führt zu unterschiedlichen Tänzen.“

Sie erwähnte auch, wie unterschiedliche Länder und Zeiten die Labels auf verschiedene Weisen nutzten. So waren beispielsweise afrikanische Choreograf*innen wie sie oder Koffi Kôkô Teil des französischen „nouvelle danse“ der 1980er Jahre, und Programme der französischen Regierung wie „*Afrique Création*“ unterstützten die Entwicklung einer zeitgenössischen afrikanischen Tanzszene. In einer Q&A-Runde am Ende des Vormittags sagte sie, dass sie während ihrer gesamten Laufbahn für die Anerkennung des afrikanischen Tanzes als Kunst gekämpft habe und gezwungen war, bewusst bei der Politik des Etikettierens mitzuspielen. Dabei bezeichnete sie ihre Technik zunächst als „modernen afrikanischen Tanz“, dann als „zeitgenössischen afrikanischen Tanz“ und schließlich als „Germaine Acogny-Technik“. Mit dieser Strategie der Personalisierung des Labels für ihren Tanz bestätigte Acogny indirekt die Vorstellung, die der Soziologe Richard Sennett in „*Handwerk*“ entwickelt. Darin stellt er fest, dass in der westlichen Geschichte die Betonung auf Originalität und Einzigartigkeit sowie die Verschiebung von Handwerk als kollektives Eigentum hin zum individuellen Genie des Künstlers bereits während der Renaissance stattgefunden hatte - in erster Linie als ein Muster des Brandings: „Solcher Ruhm [durch die Nennung des einzelnen Handwerkers] brachte auch materielle Vorteile mit sich.“⁶

Am Nachmittag knüpfte die südafrikanische Choreografin Mamela Nyamza, die von der deutschen Tanzwissenschaftlerin Claude Jansen vorgestellt wurde, an die Ausführungen von Germaine Acogny an. Sie begann mit einer kurzen Soloperformance, in der sie die Präsentationsprinzipien der Soli in Boris Charmatz' Musée de la Danse, 20 dancers for the XX century nutzte, um ihr eigenes Solo zu dekonstruieren. Dabei erklärte sie Dinge, die man nicht sieht. Mit dem nackten Rücken zum Publikum hielt sie einen autobiografischen Monolog: „Ich fühle mich derartig kolonialisiert. Einfach dadurch, dass ich hier sitze und die andere bin. Ich bin immer die andere gewesen, selbst zuhause in Afrika.“ Nyamza schilderte, wie ihre Identität als Künstlerin durch eine Politik der Tanztechniken geformt wurde: Sie verließ die Townships in Kapstadt, in denen sie aufgewachsen war, um Ballett zu studieren, „dieses elitäre Ding“, das ihr nicht nur die Aura einer „coolen Jugendlichen“ verlieh, sondern auch einen sichereren Ort bot. Sie beschrieb, wie sie das erste Mal eine Ballettaufführung besuchte und alle Fotos machten von der ersten Reihe schwarzer Kinder in einem ansonsten weißen Publikum. Und wie sie 1994, nach dem Ende der Apartheid, endlich einen Bus hatten, der sie zur Schule brachte. Die letzte Anekdote lässt das zentrale Zitat von Christine De Smedt aus Krassimira Kruschkovas Eröffnungsrede in einem anderen Licht erscheinen: „Wie seid ihr zusammengekommen? Mit dem Zug?“ versus „Ohne diesen Bus wäre ich nicht hier.“

Nach ihrer Soloperformance gaben Jansen und Nyamza einen kurzen Überblick über Nyamzas Arbeiten: das Solo Isingqala (2011), in dem sie unterschiedliche männliche Identitäten evoziert und annimmt; Wena Mamela (2014), in dem sie die Erinnerung an ihre Großmutter verwendet, die sie zu ihr sprechen lässt, um den exotisierenden Blick auf Frauen als Puppen zu kritisieren; und The Meal (2012), in dem sie ihre Identität ständig verändert und hybride Formen zwischen Ballett und afrikanischem Tanz schafft, etwa indem sie ein Betttuch um ihr Ballettröckchen wickelt, um „the bump“ zu erzeugen, der klischeehaft mit afrikanischem Tanz assoziiert wird. „Der Spitzentanz wird zur Metapher für die Gewalt und den Schmerz, den man erleidet, während der afrikanische Tanz mich erdet, mich mit meinen Vorfahren verbindet.“

Ähnlich der Art und Weise, wie der südafrikanische Choreograf George Khumalo Mxolisi seine Ausbildung bei PARTS beschrieben hat,⁷ führt die hybride Mischung aus Tanztechniken zu Verwirrung, in der man sich zeitweilig verliert; sie ermöglicht aber auch die Herstellung einer einzigartigen künstlerischen Identität, die sich mit der Komplexität all der Einflüsse, aus denen sie besteht, auseinandersetzt.

In der abschließenden Q&A-Runde erläuterten Nyamza und Acogny ihre Hassliebe zur Politik der Tanztechniken. Acogny erzählte, dass sie, als sie mit dem Ballett im späten Alter von 19 anfang, sich mit den Vorurteilen gegenüber dem afrikanischen Tanz, der nicht als Technik galt, auseinandersetzen und für die Überzeugung kämpfen musste, dass „unsere Tänze genauso komplex sind wie andere“. Nyamza bestätigte ihre Hassliebe zum Ballett, das sie geformt und ihr geholfen hätte. Sie müsse es aber dekonstruieren, um sich frei zu fühlen.

Als jemand aus dem Publikum fragte, wie sie sich beim Tanzkongress fühle, gestand Nyamza, dass sie sich immer noch zu sehr als „die andere“ vorkäme. Sie habe sich auf Germaine Acogny's Aufführung ihres jüngsten Solos A un endroit du Début (2015) als Teil von Charmatz' Musée de la Danse, 20 dancers for the XX century gefreut, habe aber dann feststellen müssen, dass es nicht viele andere schwarze Tänzer*innen gab. Zudem kritisierte sie das Fehlen afrikanischer Tanzwissenschaftler*innen.

Acogny betrachtete das Thema der afrikanischen Tanzwissenschaft aus einer historischen Perspektive und betonte, dass die Diskussion über afrikanischen Tanz bereits in den 1980er Jahren begonnen hätte, zum Beispiel mit der Arbeit von Johannes Odenthal am Haus der Kulturen der Welt in Berlin, und beschrieb, wie verschiedene Länder je nach kolonialer Vergangenheit die Diskussion unterschiedlich kontextualisieren. Man könnte viele weitere Beispiele geben, etwa FIND in Montréal im Jahr 1999, bei dem der Fokus auf afrikanischem Tanz lag und von der Konferenz Dance: Distinct Language and Cross-Cultural Influences⁸ begleitet wurde, auf der bedeutende afrikanische Tanzwissenschaftler*innen zu Wort kamen. Des Weiteren diskutierte Acogny die Rezeption ihrer Arbeit im eigenen Land und in Europa und rief die afrikanischen Regierungen dazu auf, mehr Verantwortung für ihre eigenen Kulturen und Künstler*innen zu übernehmen.

Gefragt nach der Rolle, die sie in ihrer eigenen Gemeinde spielt, bestätigte Nyamza Acogny's Plädoyer, mehr eigene Verantwortung übernehmen zu müssen. Auch wenn die wirtschaftliche Macht in einem Land wie Südafrika immer noch in den Händen einer weißen Elite liegt, die als Torwächter fungiert, so hat Nyamza doch einen Posten im South-African Arts Council, damit „unsere Generation die geeigneten Bedingungen für die nächste bereitstellt“.

Als beide zum Schluss gefragt wurden, ob sie sich dabei wohl fühlten, wie ihre Arbeit innerhalb der Debatte um (Ent)Kolonialisierung gerahmt wurde, antwortete Acogny offen, dass sie sich nicht durch diesen Rahmen eingeengt fühle. Nyamza gab hingegen zu, dass ihr der Titel der Veranstaltung nicht gefallen habe. „In meiner Sprache gibt es kein Wort für Entkolonialisierung, und ich fühle mich hier immer noch kolonialisiert.“ Auch Klein und Jansen gestanden, dass es nur durch die Herstellung dieses Labels möglich gewesen sei, Acogny und Nyamza einen Platz und eine Stimme im Programm zu geben. Ein anderes Mitglied des Publikums kam den beiden zu Hilfe und sagte: „Vielleicht ist es eher unsere Entkolonialisierung und unser Reinigungsprozess als ihrer.“

Die Politik des Etikettierens war den ganzen Tag über Thema. Vielleicht kommt eine nächste Ausgabe des Tanzkongresses zu der mutigen Entscheidung, alle Labels und Themen zu verwerfen und das Feld den internationalen Künstler*innen zu überlassen, damit sie ihre Praktiken und Anliegen diskutieren können. Nyamza und Acogny haben aber an diesem Tag doch das letzte Wort gehabt und teilten erneut freigiebig ihre Praktiken. Nyamza brachte den Teilnehmenden eine hybride Bewegung bei, die Ballett und Zulu-Tanz verbindet, und Acogny formte mit allen Anwesenden einen Kreis, um Energie weiterzuleiten und sie hinaus in die Welt zu schicken.

Guy Cools ist Dramaturg und Autor (B)

Anmerkungen

¹ Miriam Van Imschoot, „Lettres sur la Collaboration“, in: Claire Rousier (hrsg.), Être Ensemble, Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle, Paris: Centre National de la Danse 2003, S. 335-367.

² Rudi Laermans, Moving Together, Theorizing and Making Contemporary Dance, Amsterdam: Valiz 2015, S. 68.

³ Ebd., S. 69.

⁴ Royna Mitra, Akram Khan, Dancing New Interculturalism, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2015, S. 9

⁵ Siehe auch Germaine Acogny, Danse Africaine, Afrikanischer Tanz, African Dance, Frankfurt am Main: Verlag Dieter Fricke 1988.

⁶ Richard Sennett, Handwerk, Berlin: Berlin Verlag 2008, S. 98.

⁷ Khumalo, George Mxolisi, „Processen die tijd nodig hebben: in gesprek met Marainne Van Kerkhoven“, in: Etcetera 87 (2003), S. 7-10.

⁸ Chantal Pontbriand (hrsg.), Dance: Distinct Language and Cross-Cultural Influences, Montreal: Parachute 2001.