

Künstlerische Forschung als erweiterte choreographische Praxis am Beispiel von Emio Greco|PC

Von Marijke Hoogenboom

Seit etwa fünf Jahren gibt es in den Niederlanden eine interessante bildungspolitische Entwicklung, die sich hoffentlich nicht nur positiv auf Akademien und Kunsthochschulen auswirken wird, sondern insbesondere auch auf die Kunst und Kunstschaffenden selbst.

Neben dem herkömmlichen Lehrbetrieb werden eine Reihe von so genannten *Research Groups* (oder im Niederländischen: *Lectorate*) gefördert, die den ausdrücklichen Auftrag haben, die bestehende Ausbildungspraxis an den Kunsthochschulen durch aktuelle künstlerische Forschungsprojekte zu erweitern und zu erneuern. Bei den so entstandenen Initiativen – und insbesondere bei der Arbeit meiner eigenen Gruppe *Art Practice and Development* – handelt es sich demnach keineswegs um die Imitation tradierter Wissenschaftsmodelle, sondern es werden eine Vielzahl von Künstlern eingeladen, ihre praktischen Vorschläge an der Amsterdamer Kunsthochschule weiter zu entwickeln und ihre partikularen Methoden zu erproben.¹

Es lässt sich nicht verheimlichen, dass diese neuen Möglichkeiten für künstlerische Forschungsprojekte keineswegs von den Kunstschaffenden selber initiiert oder gar eingefordert wurden. Bei den *Lectoraten* handelt sich ausschliesslich um eine staatliche Intervention, die in den Niederlanden vor etwa fünf Jahren eingesetzt hat. (Und übrigens nicht nur in den Niederlanden, auch Flandern kennt einen starken Akademisierungsprozess und in der Schweiz wird öffentliche Förderpolitik inzwischen ganz massiv an den Begriff Forschung geknüpft.)²

Der Hintergrund ist eine bedenkliche Entwicklung an Kunst- und Fachhochschulen, die sich mehr und mehr über den aktuellen Arbeitsmarkt definieren und sich mit ihrem anwendungsorientierten Lehrangebot all zu sehr dem konkreten *Job-Training* verpflichtet fühlen. Das heisst beispielsweise im Bereich des Theaters, dass sich Studiengänge wie Regie, Schauspiel, Tanz, aber auch die Dramaturgie auf tradierte Berufsbilder festlegen und kaum noch zu zeitgenössischen Entwicklungen beitragen

¹ Die Arbeitsgruppe *Art Practice and Development* wurde Ende 2003 ins Leben gerufen und operiert seitdem fakultätsübergreifend und mit fliessenden Grenzen zwischen Hochschule und professionellem Umfeld. Zur Organisationsform gehört neben individuellen Forschungsvorhaben auch ein Artist-in-Residence Programm und eine Vielzahl von Kooperationen mit Spielstätten, Festivals und Fachbereichen. www.lectoraten.ahk.nl

² Die prominentesten Institutionen in Flandern sind das IvOK (Institute for Practice Based Research in the Arts) an der K.U. Leuven und die Arts Platform der Universitaire Associatie in Brüssel. <http://associatie.kuleuven.be/eng/ivok/index.htm>, www.vub.ac.be/english/infoabout/associatie/platform.html

oder gar innovative Kunstformen provozieren. Grundlage ist das, was bereits seinen Nutzen erwiesen hat und daher zum allgemein akzeptierten Wissenskanon gehört, um einen bestimmten Beruf oder eine bestimmte Disziplin in bekannten Zusammenhängen ausüben zu können. Im schlimmsten Falle ist dann bei der Beurteilung studentischer Kompetenz ausschliesslich noch von Berufspraxis und nicht mehr von Kunstpraxis die Rede - ein kleiner Unterschied, der mir im Hinblick auf eine Umdeutung künstlerischer Hochschulbildung durchaus wesentlich erscheint.³

Für das Ministerium für Erziehung und Wissenschaft stellte sich diese Entwicklung vor allem problematisch dar, weil

- sich damit im binären holländischen Bildungswesen (also die strikte Trennung von Universität einerseits und Kunst- und Fachhochschule andererseits) der Abstand zum akademischen Diskurs erschreckend vergrößert hat
- Kunst- und Fachhochschulen möglicherweise nicht dem vom Bologna-Abkommen auferlegten, qualitativen Vergleich innerhalb Europas standhalten werden
- sich der öffentliche Lehrauftrag schlichtweg auf herrschende professionelle Betriebssysteme begrenzt und nur unwesentlich zu gesellschaftlichen Erneuerungen beiträgt.

Man signalisierte eine regelrechte Erstarrung der Ausbildungspraxis, eine unzureichende Anbindung an die aktuelle Kunstwelt, die weitgehende Isolation von internationalen Entwicklungen, aber auch die Entfremdung von einer sich dramatisch verändernden sozialen, ökonomischen und kulturellen Wirklichkeit.

Entsprechend wurde das Ziel der späteren Forschungsinitiative sehr entschieden formuliert und als *Innovationsmaschine* im dynamischen Miteinander von Unterricht, Forschung und Praxis angesiedelt (obwohl ich mich hier auf die Künste beschränke, bezieht sich diese Massnahme selbstverständlich auch auf die gesamte Welt der Fachhochschulen und die verschiedensten Fachbereiche aus Technik, Wirtschaft, Pädagogik, Gesundheit, Medien etc.).⁴ Damit setzten sich die Kunsthochschulen gezwungenermassen einem umfassenden *Upgrading* aus und sind (auch ohne Promotionsrecht, das bleibt weiterhin den Universitäten vorbehalten) auf dem besten Wege, eine sehr spezifische Alternative zu entwickeln, die auch für den akademischen Betrieb langsam eine Herausforderung darstellt: Denn in der lebendigen Debatte um den Begriff der angewandten oder künstlerischen Forschung haben wir bisher bewusst nicht das angelsächsische Modell kopiert, sondern engagieren uns entschieden dafür, die Unterschiede der Ausbildungssysteme zu erhalten und gerade das Nebeneinander verschiedener Ansätze produktiv zu machen.

Vor dem Hintergrund bestehender und allgemein akzeptierter Forschungsansätze werden einerseits die Art der Forschung (und ihr Verhältnis zur Kunst) und andererseits die Wissensinhalte (und ihre Andersartigkeit) problematisiert. Wann also, wird gefragt, gilt Kunstpraxis als Forschung? Und was ist dann das Objekt

³ Eine immernoch sehr aktuelle Auseinandersetzung mit neuen Ansätzen künstlerischer Hochschulbildung hat Ute Meta Bauer zusammengestellt: Ute Meta Bauer (Hrsg.), *Current Approaches on Higher Artistic Education*, Wien 2001.

⁴ Für eine Gesamtübersicht angewandter Forschungsprojekte an Fach- und Kunsthochschulen in den Niederlanden siehe www.lectoren.nl

dieser Forschung - das Resultat, oder der Prozess? Hat nicht alle Kunst – oder haben nicht alle kreativen Prozesse - Forschungsqualität? Muss dieser Prozess beispielsweise (wie in der Wissenschaft) systematisch, kontextuell eingebettet, methodologisch nachvollziehbar und überprüfbar sein? Und durch Veröffentlichung (mit den Mitteln der Sprache) allgemein zugänglich gemacht werden? Oder tritt an die Stelle der Objektivierung gerade eine gewisse Subjektivierung, die durch die Erfahrung des handelnden Künstlers bedingt ist?

Die Argumentation wiederholt sich bei der Wissensfrage. Wieder wird zwischen theoretischem und praktischem Wissen unterschieden, wobei das praktische Wissen Synonyme kennt wie *embodied*, *tacit* oder *implicit knowledge*. Ein Wissen also, das eine fundamental andere Art von Verstehen voraussetzt. Aber heisst das auch, dass sich diese Form der Erkenntnis nicht mit anderen Disziplinen vergleichen, beziehungsweise durch andere Ansätze ergänzen lässt? Sollte sich künstlerische Forschung überhaupt auf eine Argumentation der Ausschliesslichkeit (von Differenzen) einlassen?⁵

Hat nicht gerade der Tanz (und insbesondere die improvisatorischen Tanzpraktiken der letzten dreissig Jahre) die komplexe Dynamik von Körper und Geist, Theorie und Praxis thematisiert? So kommt der amerikanische Tänzer und Choreograph Steve Paxton immer wieder auf die Spannung zwischen dem bewussten Denken und dem sinnlichen Bewegen zurück: "When we use body/mind we are just trying to deal with the fact that there seems not to be a word which contains both consciousness and all of sensation and the ability to move and create sensation or to move yourself and create sensations by the way you are dancing ... [Then] the mind can be seen as being partly consciousness and partly physical."⁶

Die Arbeitsgruppe *Art Practice and Development* beschäftigt sich ausdrücklich mit Fragen, Methoden und Themen, die Kunstschaffende selber an uns herantragen und mit der Möglichkeit der Forschung verbinden möchten. Wir gehen davon aus, dass Künstler schon lange eine eigene, äquivalente Form der Wissensproduktion betreiben, sich Forschungspraktiken angeeignet haben und man sie nicht unbedingt den Bedingungen des akademischen Wissenschaftsapparates aussetzen sollte. Von dem ersten *Bureau de Recherche* der Surrealisten, bis zu Peter Brook's *Centre International de Recherche Theatrale* (CIRT), von Brechts *Versuchen* bis hin zu James Lee Byars' *World Question Center*⁷ gab und gibt es eine lebendige Kunstforschung und das Bedürfnis von Künstlern, mehr über ihre eigene Praxis zu erfahren und ihre Erkenntnisse anderen zur Verfügung zu stellen. Künstlerische Forschung hat ihre eigene Geschichte, Gegenwart und Zukunft. Entsprechend kam der Kulturkritiker Sarat Maharaj in einem ausführlichen Text über *Artistic Research* zu

⁵ Mein Kollege Henk Borgdorff, der die Arbeitsgruppe *Art Theory and Research* an der Amsterdamer Kunsthochschule leitet, hat die internationale Debatte um künstlerische Forschung und den meta-theoretischen Diskurs sehr vollständig dargestellt. www.ahk.nl/lectoraten/onderzoek/debate.pdf

⁶ Sophie Lycouris, *Destabilising dancing: tensions between the theory and practice of improvisational performance*, PhD Thesis University of Surrey, September 1996, Seite 91.

⁷ Als Bestandteil einer rituellen Performance fragt James Lee Byars Künstlerkollegen unaufhörlich, welche Frage sie sich selber stellen: "What question contributes to your own evolving sense of knowledge?" www.edge.org/questioncenter.html

der Schlussfolgerung: "Most of us must feel we have been doing it for years, without quite calling it like that..."⁸

Das Tanztheater Ensemble Emio Greco|PC ist ein interessantes Beispiel, da es seine Arbeit in den vergangenen Jahren bewusst auf Initiativen ausgeweitet hat, die über die Produktion von neuen oder die Wiederaufnahme von alten Stücken hinausgehen. Zum einen hat sich die Kompanie mit ihren sogenannten *Dance & Discourse Salons* schon seit geraumer Zeit und in der ganzen Welt (parallel zu internationalen Gastspielen) sehr intensiv für die öffentliche Auseinandersetzung mit zeitgenössischem Tanz engagiert. Zum andern besteht EG|PC nunmehr zehn Jahre: nachdem die langjährige Protagonistin Bertha Bermudez die Bühne (nicht das Ensemble) verlassen hat, wird auch der Choreograph und Tänzer Emio Greco nicht mehr in allen Stücken mittanzen. Nun muss sich die Gruppe darüber klar werden, ob und wie sich ihre Arbeit an eine jüngere Generation vermitteln lässt und wie sie ihr Repertoire erhalten können. Eine Problematik, die sie mit vielen zeitgenössischen Choreographen und Tänzern teilen.⁹

Als Artists-in-Residence an der Amsterdamer Kunsthochschule hatte EG|PC 2004-05 schliesslich erstmals die Gelegenheit, das Thema *Transfer* in einem pädagogischen Umfeld zu untersuchen und sowohl ihre eigene Trainingsmethode und Teile wichtiger Choreographien zu unterrichten, als auch den Themenkomplex in drei aufeinanderfolgenden Salons mit Theoretikern, Dramaturgen, Kritikern und Studenten aus dem In- und Ausland zu diskutieren. Nicht nur das heutige Forschungsprojekt *New ways of Notating, Documenting and Re-creating Dance* ist eine direkte Folge dieser gemeinsamen Unternehmung, sondern auch die seit 2006 tourende *Accademia Mobile*, das äusserst bewegliche *Schulungszentrum* der Kompanie.

Für EG|PC ist dabei die Frage der Vermittlung und die Notwendigkeit zur Objektivierung der eigenen Praxis, untrennbar mit dem Dilemma des Tanzes als ephemerer Kunst - mit der Materialität menschlicher Präsenz und ihrer ständigen Auflösung - verbunden;. Bereits im allerersten Salon formulierte der Tanztheoretiker André Lepecki: "Where does dance come to rest after it has been done? Where does dance move to and how is it revived in the memory during writing?"¹⁰

Wenn sich die Erinnerung und Spurensuche des erlebten Tanzes nicht auf das geschriebene Wort beschränken soll, sind andere Medien gefragt und wird der Gegenstand einer solchen Erörterung nicht nur in der Aufführung angesiedelt, sondern insbesondere im künstlerischen Prozess, der sich noch entschiedener unserer Wahrnehmung entzieht als das letztendliche Produkt: "Once the performance is over, all that is at stake in the process of making, all investment in the process as well as the post-productional life of the work, tends to fall into oblivion. Neither festivals nor theater venues do the effort of presenting the work besides the

⁸ Sarat Maharaj, Unfinishable Sketch of 'An Unknown Object in 4D': scenes of artistic research. In: Annette W. Balkema, Henk Slager (Hrsg.), *Artistic Research*, Amsterdam/New York 2004, Seite 39.

⁹ Hinter dem Kürzel PC verbirgt sich der Regisseur/Choreograph Pieter C. Scholten, gleichfalls Gründer und seit Beginn zusammen mit Greco künstlerischer Leiter des Ensembles. Die Arbeit von Emio Greco|PC, als auch ihre Salons und die neu gegründete *Accademia Mobile* sind ausführlich dokumentiert. www.emiogrecopc.nl

¹⁰ Ingrid van Schijndel, *Dance and Discourse, Reflections from the Practice: the Salon series of Emio Greco | PC*. In: *Company in School, Between experiment and heritage*, Amsterdam 2007, Seite 8.

performance as its actualized product. The knowledge acquired, the tools developed in the working process and in collaboration, artists carry on with themselves. Rare are the opportunities where the knowledge of the artists themselves, rational and methodological as well as subjective and experiential, can be shared with a wider public.”¹¹

New ways of Notating, Documenting and Re-creating Dance ist der Versuch, ein spezifisches Notationssystem zu erstellen, das aus der choreographischen Arbeit von EG|PC hervorgeht und sich sowohl zum Zweck der Archivierung, als auch zum Verstehen und Erlernen ihres spezifischen Vokabulars und ihrer Arbeitsweise eignet. In der ersten Phase entstand noch während der Residency ein Dokumentarfilm über den systematisch entwickelten *Double Skin/Double Mind* Workshop, der bereits wesentliche Elemente der späteren Idee für eine komplexe digitale Ressource in Form einer interaktiven Installation enthält; wie filmische Aufzeichnungen tänzerischer Bewegung, diskursive Beschreibungen methodischer Grundlagen (von Tänzern, Choreographen und Studenten, die in einem *Glossary* gesammelt werden) und die Darstellung des über Jahre erprobten Unterrichts, die gegeneinander geschnitten wurden.¹²

Das interdisziplinäre Team des Projektes geht davon aus, dass sich die Komplexität des Tanzes nicht mit Hilfe einer einzigen Technologie repräsentieren lässt. Vielmehr sind sich alle Beteiligten bewusst, dass die einzelnen, von ihnen angewandten Aufzeichnungssysteme den Tanz grundsätzlich nur unvollständig wiedergeben. Daher greift das Projekt gleich auf mehrere Verfahren und Medien zurück: Bertha Bermudez und Emilio Greco, die den Tanz der Gruppe verinnerlicht haben und das Projekt vorantreiben; Scott deLahunta, der als Autor und Tanztheoretiker gleich vier aktuelle Versuche von Choreographen miteinander vergleicht, um eine choreographische Ressource herzustellen;¹³ Frederic Bevilacqua, der am Pariser IRCAM Institut das *Gesture Analysis Program* entwickelt. Marion Bastien und Elian Mirzabekiantz, die die bekannten Tanznotations-Systeme Laban und Benesh einbringen; und schliesslich Chris Ziegler, der bereits vor zehn Jahren an der Entwicklung von Forsythes CD-Rom *Improvisation Technologies* beteiligt war und jetzt die Aufgabe hat, die unterschiedlichen Ansätze zusammenzubringen. In den gemeinsamen Arbeitssitzungen ergänzen sich die verschiedenen Informationsquellen nicht nur, sondern es treten auch ihre jeweiligen Grenzen und ihr Entwicklungsbedarf zum Vorschein.

Trotz dieses Reichtums an forschendem Fachwissen bleibt ein gesunder Zweifel daran, in wieweit sich *das was man macht*, die körperliche Wahrnehmung der Tänzer, das geistige Notieren, die Intention, überhaupt übertragen lässt. William Forsythe hat seinerseits die Möglichkeiten der Repräsentation eingeschränkt: “We are *not* trying to recreate the experience of the piece, or the genesis of the piece, it’s

¹¹ Igor Dobricic und Bojana Cvejic, *Before and After the Show: unfolding the working process*, eine Veranstaltung des Kulturprogramms *Almost Real* im Alcantara Festival, Lissabon, Juni 2006. www.almostreal.org

¹² *DoubleSkin/Double Mind*, ein Dokumentarfilm von Maite Bermudez, Premiere während des Cinedans Festivals in Amsterdam, Juli 2006.

¹³ Neben EG|PC arbeitet deLahunta an vergleichbaren Projekten mit Wayne McGregor, Siobhan Davies und William Forsythe, siehe: Scott deLahunta und Norah Zuniga Shaw, *Constructing Memories: Creation of the choreographic resource*. In: Ric Allsopp and Scott deLahunta (Hrsg.), *Performance Research: Digital Resources*, Vol. 11, No 4. 2007.

not etymological, it's not archaeological, it's not historical, it's not any of that. It's simply about saying, watch space become occupied with complexity."¹⁴

Gerade im Tanz könnte man einen Widerspruch vermuten, wenn künstlerische Prozesse und die Unmittelbarkeit der Darbietung durch Dokumentationsmechanismen veräusserlicht werden.

Hier aber macht die Theoretikerin Susan Melrose einen interessanten Vorschlag für ein performatives Archiv. Das Archiv, von dem Melrose spricht, ist nicht das Archiv, das etwas bewahrt, was ansonsten verloren wäre. Nicht ein Archiv das *nach* der Kunst kommt, wenn das Werk bereits abgeschlossen ist. Melrose behauptet, dass jedes Werk, weil es Komposition, Choreographie oder Inszenierung ist, bereits auch sein eigenes Archiv enthält. "Because it is a spatio-temporal-organization, blocked in some sense, to permit repetition and transmission."¹⁵ "The time of the archive" ist in allen Phasen künstlerischer Arbeit anwesend und in Melroses Interpretation auch das Medium, um den Kreislauf zu schliessen und wieder neue Arbeiten, neue Schaffensprozesse in Gang zu setzen: "There is the time before making the work (when it is thought on, in some manner or another); the times of making itself; the time of finishing, and the time of the *finished work*, when it has emerged, and been identified as such, and – so to speak – put *out there*. And then comes the time of the archive, which tends, explicitly or implicitly, formally to thematise and allow reflection on time past and allow that effect of breaking and picking up again."¹⁶

Nach dem Dokumentarfilm wird die zweite Phase von *New ways of Notating, Documenting and Re-creating Dance* abgeschlossen und der Prototyp der interaktiven Installation von Chris Ziegler erstmals veröffentlicht.¹⁷ In der dritten Phase, die mit einer Erweiterung des Teams und neuen institutionellen Partnern bereits eingeleitet wurde, wird sich das Projekt u.a. der schwierigen Frage stellen, wie ein Aufzeichnungssystem nicht nur zur Analyse und Dokumentation künstlerischer Arbeit beitragen, sondern gleichzeitig als eine Art "real-time feedback" (Scott deLahunta) direkt in den Schaffensprozess einfließen kann.

Dieser grosse Schritt wird nicht nur eine Herausforderung für das Ensemble sein, sondern vor allem auch für die Organisationsform unseres Projektes; künstlerische Forschung ist offensichtlich keine monologische Angelegenheit. Wenn wir das Potential solcher Unternehmungen ernst nehmen wollen, müssen wir darauf vorbereitet sein, interdisziplinäre und trans-institutionelle Zusammenarbeit zwischen Lehre, Wissenschaft und Kunstpraxis weiterhin auszubauen.

An der Amsterdamer Kunsthochschule haben wir das – zumindest im Rahmen der aktuellen Möglichkeiten – eingesehen.

¹⁴ Scott deLahunta und Norah Zuniga Shaw, *Constructing Memories: Creation of the choreographic resource*. In: Ric Allsopp and Scott deLahunta (Hrsg.), *Performance Research: Digital Resources*, Vol. 11, No 4. 2007.

¹⁵ Susan Melrose, *Transkription eines Vortrags während der Konferenz Performance as Knowledge*, ResCen, Middlesex University, Mai 2006.

www.mdx.ac.uk/rescen/archive/PaK_may06/PaK06_transcripts4_1.html

¹⁶ ebd.

¹⁷ Cinedans Festival 2007, www.cinedans.nl