media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Franz Anton Cramer

Retrospective as mode of production: Zum Werkbegriff in „Rétrospective“ par Xavier le Roy

2013

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Cramer, Franz Anton: Retrospective as mode of production: Zum Werkbegriff in „Rétrospective“ par Xavier le Roy. In: *MAP - Media | Archive | Performance*. MAP #4 Archiv / Prozesse 1, Jg. 4 (2013), Nr. 1, S. 1–9.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://perfomap.de/map/4/ausstellen-und-auffuehren/retrospective-as-mode-of-production

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Retrospective as mode of production:
Zum Werkbegriff in „Rétrospective“ par Xavier le Roy

Franz Anton Cramer (Berlin)

Hinweisschild Rennes, November 2012, Photo: privat

Im Frühjahr 2012 war Xavier Le Roy auf Einladung des Museums Fundació Antoni Tàpies zwei Monate (24. Februar bis 22. April 2012) in Barcelona und zeigte dort eine Arbeit mit dem Titel „‘Retrospectiva’ de Xavier Le Roy“ bzw. im französischen Titel „‘Rétrospective’ par Xavier Le Roy“ und englisch „‘Retrospective’ by Xavier Le Roy“.[1] Dem Projekt vorausgegangen war eine etwa zweijährige Recherche- und Vorbereitungsphase. Zu ihr gehörte auch ein Workshop im Rahmen des Festivals ImPulsTanz Wien im Sommer 2011. Der Titel des Workshops war „Retrospective as mode of production“[2], den ich im Titel dieses Beitrags aufgreife. Weitere Versionen der „‘Rétrospective’“ wurden in Rennes (Musée de la danse, im Rahmen des Festivals Mettre en Scène, 8. bis 24. November 2012), Salvador de Bahía (Teatro Castro Alves, im Rahmen von IC 7 – Interaction and Connectivity, 4. bis 17. Juli 2013) sowie Hamburg (Deichtorhallen, im Rahmen des Internationalen Sommerfestivals, 7. bis 25. August 2013) organisiert. Das Projekt von Le Roy lässt sich im Kontext einer Analyse unterschiedlicher Strategien zur Archivierung, Historisierung und Diskursivierung von Performance und Tanz mit Gewinn verorten und wird deshalb im Rahmen des Forschungsvorhabens „Verzeichnungen“ als Fallstudie untersucht.

Ausstellungsansicht Barcelona, Februar 2012. Photography: Lluís Bover.
© Fundació Antoni Tàpies. Available under a CC BY-NC-SA license

Drei Punkte scheinen im ersten Schritt für eine Betrachtung im Rahmen des Forschungsprojekts besonders wichtig:

1. Die Verschiebung der Bedeutung von Retrospektive.
2. Die Integration dieser Arbeit in einen musealen Kontext, genauer gesagt in den Kontext eines renommierten Museums für bildende Kunst.
3. Die Verknüpfung von Gruppenarbeit und Monographie.

1

Retrospektive bezeichnet normalerweise die Präsentation des Gesamtwerks oder doch zumindest eines wesentlichen Ausschnitts aus dem Schaffen eines bestimmten Künstlers. Man greift dabei auf eine historische Dimension zurück und vermittelt eine Verbindung von biographischer und stilgeschichtlicher Entwicklung im Rahmen einer Ausstellung, eines Festivals oder einer Konzertreihe. Retrospektive heißt Rückschau – man vergewissert sich des Vollbrachten und fügt es in ein historisches Kontinuum ein. In der Regel ist eine Retrospektive daher auch eine Art Erhebung in den Adelsstand bzw. ein Marktvorteil und auch ein Unterpfand für erhöhte Anerkennung im Kulturbetrieb.[3]

Xavier Le Roy, dessen erste choreographische Arbeiten 1994 entstanden, gilt mittlerweile als ein „Klassiker“ des zeitgenössischen Tanzes. Einige seiner Stücke wie „Self Unfinished“ (1998) und „Product of Circumstances“ (1999) sind seit der Entstehung ununterbrochen auf Tournee und gelten als Referenzpunkte für ein neues Verständnis von Tanz als intellektuell durchdrungener körperlich-künstlerischer Praxis.

Insofern würde das Phänomen Retrospektive nahtlos zum Rang des Künstlers passen. Doch Le Roy, dessen wesentliches Arbeitsprinzip von jeher die Befragung solcher Strukturen oder Konzepte ist, ordnet die beschriebenen Elemente grundlegend neu und problematisiert dadurch nicht nur die eingeübten Erwartungshaltungen und Konsumgewohnheiten, sondern auch die gängigen Mechanismen von Autorschaft, Originalität und kuratorischer Kontrolle.

Indem er eine Retrospektive nicht „von“ Xavier Le Roy anbietet, sondern „durch“ Xavier Le Roy, wird der Außenblick relativiert, also der historisierende Zugriff (er kann durch einen Künstler selbst oder durch einen Kuratoren erfolgen) in Frage gestellt.[4] Denn es geht nicht um eine Präsentation von „Werken“, aus denen bestimmte Elemente ablesbar werden (eben eine „Entwicklung“ oder ein „Personalstil“), sondern um die Konfiguration eines neuen „Werks“, welches sich indessen aus bekannten oder zumindest wiedererkennbaren Elementen speist.

Ausstellungsansicht Hamburg, August 2013. Photo privat

2

Indem Le Roy wiederum dieses „neue Werk“ in einen Kontext einordnet, der gemeinhin für die institutionalisierte Geschichtswerdung steht, nämlich das Museum (für bildende Kunst), setzt er sich bewusst der prekären Vermischung von tänzerischen und aufführungsbasierten Zeitregimes mit statischen und auf Dauer angelegten aus. Eine „Ausstellung“ ist etwas anderes als eine „Aufführung“. An dieser Schnittstelle siedelt sich das Projekt „‘Retrospective’ by Xavier Le Roy“ an.

Es gelingt ihm dadurch, das Format Retrospektive einerseits zu bedienen, andererseits aufzubrechen. Er wendet dafür eine weitere Subversion an: Das Monographische, also die Einzeldarstellung des Werks eines Künstlers, löst sich in eine Gruppenarbeit auf, bei der die behandelten Werke – die Soloarbeiten von Xavier Le Roy – sich wandeln bzw. erweitern oder eigentlich sogar vervielfachen.[5]

Denn Xavier Le Roy ist selbst zwar während der gesamten Ausstellungsdauer präsent, lässt aber die „Werke“ von anderen vorführen (mit Ausnahme der eigentlichen Aufführungen im Theaterraum, die er selbst zeigt).[6] Damit stellt er ein Alternativmodell vor für die Ideologie des Einmaligen und Personengebundenen, das gemeinhin mit Arbeiten aus dem Bereich der Tanz- und Performancekunst verbunden wird. Denn die Soli von Xavier Le Roy werden zwar von „anderen Körpern“ repräsentiert, aber dabei weder rekonstruiert noch einstudiert oder als Ganzes behandelt und sichtbar gemacht.

Ausstellungsansicht Barcelona, Februar 2012 Photography: Lluís Bover.
© Fundació Antoni Tàpies, Lizenz CC BY-NC-SA

3

„Ausgestellt“ werden Bewegungsabläufe und -figuren, die nach einem bestimmten Ablauf im Rahmen der Ausstellung immer wieder aktualisiert werden. Diese Aktualisierung erfolgt jeweils, wenn neue Besucher den Ausstellungsraum betreten. Die vier Akteure verlassen zunächst eilig den Saal, um gleich darauf zurückzukehren und die erwähnten Sequenzen anzukündigen und auszuführen. Weil es aber den Tänzern auch obliegt, „ihre“ Retrospektive eingehend zu erläutern, werden Besucher oder Besuchergruppen in Gespräche verwickelt, bei denen die Künstler den gezeigten Werkausschnitt mit Angaben zu ihrem eigenen künstlerischen Projekt, mit der Lebenssituation im Jahr der Uraufführung, mit der Wirkung, die das Stück beim erstmaligen Sehen hatte und ähnlichen Rahmendaten ergänzen. In der Begrüßung zu den Gesprächen wird erläutert, dass der Künstler nunmehr „seine Retrospektive der Soloarbeiten von Xavier Le Roy“ vorstellt. Betritt wiederum ein neuer Besucher den Saal, werden die Gespräche abgebrochen und der Ablauf beginnt von neuem. Nur einer der Tänzer führt das Gespräch zu Ende, verweist auf die bereit liegenden Dokumentationsmaterialien im Nebenraum und erstarrt dann in seiner Bewegung, bis ein neuer Besucher den Saal betritt.

Das „retrospektive Material“ des Künstlers Xavier Le Roy wird radikal subjektiviert in der Aneignung durch die Akteure der Retrospektive. Deren Anlage und Konzeption allerdings ist sehr wohl „von“ Xavier Le Roy. Insofern verbindet „‘Rétrospective’ par Xavier Le Roy“ das Format der auf lange

Zeiträume hin angelegten Präsentation von „eigenem“ Werkmaterial mit der prozessbasierten und iterativ angelegten Arbeitsform des

Choreographischen. Retrospektive wird daher ebenso zu einer Arbeitsform für andere Künstler, wie es auch eine Arbeitsform des Künstlers selbst ist, der Ergebnisse aus fast 20 Jahren choreographischen Schaffens zusammenfasst.

Hamburg, August 2013, Blick aus dem "Rétrospective"-Saal in die parallele Ausstellung. Photo privat

Stofflich, unstofflich

Dabei sind selbstredend starke kuratorische Setzungen im Spiel, etwa in der Wahl der Ausschnitte bzw. Tanzsequenzen, die nach einem bestimmten Handlungsplan im Ausstellungsraum gezeigt werden und zwar, wie oben beschrieben, abhängig vom Verhalten des Publikums. Was sich aber der eigentlich auktorialen Kontrolle, zumindest dem Grundsatz nach, entzieht, ist eben die Übertragung samt aller damit verbundenen Änderungen („Entstellungen“, um mit Boyan Manchev zu sprechen[7]) der Werkausschnitte von Xavier Le Roy an die mitwirkenden Tänzer. Sie personalisieren oder subjektivieren das „Quellmaterial“ zu einem neuen Stück. Das bleibt zwar Teil des Gesamtvorhabens „‘Retrospective’“, hat aber einen anderen Status als etwa die bereitgestellten (historischen) Videoaufzeichnungen, die Live-Aufführungen oder die kontextualisierenden Gespräche von Xavier Le Roy mit Bojana Cvejić [8].

Im Mittelpunkt einer Betrachtung der archiv-methodischen Dimension von „‘Retrospectiva’“ steht daher die Frage nach dem Rang und der Bedeutung desjenigen Mediums, das in Tanz und Performance in der Regel einen zentralen Platz einnimmt, nämlich des Körpers.

In der Nachfolge von Xavier Le Roy hat Tino Sehgal ein ganzes Œuvre geschaffen, in dem es, so Dorothea von Hantelmann, „wirklich keine materiellen Objekte mehr“ gibt (von Hantelmann 2007: 146): „Sehgals Arbeiten stellen die Kunst auf eine neues Fundament. [...] Als Kunstwerke erfüllen sie alle Parameter eines bildenden Kunstwerks, bis auf eine, wesentliche Eigenschaft: seine stoffliche Materialität.“ (von Hantelmann 2007: 146) Denn Sehgals Arrangements und geschaffene Situationen im Ausstellungskontext beruhen auf einem körperlichen Agieren.

Es gibt kein „objektives“ Werk mehr, sondern nur noch Interaktionen und Handlungen, die zudem, als unverzichtbarer Vertragsbestandteil und damit merkantile Besonderheit, nicht dokumentiert werden dürfen. Das ist zwar keineswegs so revolutionär, wie der Kunstmarkt es derzeit einschätzt. Aber dieses Modell verweist auf die Frage, welche unterschiedlichen Regimes von Zeit und von Materialität und damit letztlich auch von Hermeneutik der Kunst, jeweils „am Werke“ sind – vielleicht sogar „im Werke“.

Das hier aufscheinende eigentümliche Verhältnis von „stofflich“ zu „unstofflich“ wirft immer wieder Erkenntnisprobleme auf. Helmuth Plessner widmete sein 1927 erschienenes phänomenologisches Gegenwerk[9] zur existentialistischen Ontologie Heideggers der Frage, „wie aus körperlichen Tatsachen geistige Dimensionen werden können“ (Plessner 1975: 5). Herkömmliche Erkenntnisinstrumente versagen gegenüber dem Lebendigen: „Es geht direkt gegen die Form ihres [der Menschen und menschlichen Werke] Daseins, das vergangen ist und so wie es war sich nicht mehr hervorbringen lässt, an sie wie an Dinge der Natur heranzutreten.“ (Plessner 1975: 15) Nur die Begegnung im Sinnlichen schafft somit Welt: „Als solche in ihrer Nacktheit ist also die res extensa nie vorhanden, sondern nur in dem ‚Mantel’ ihrer Erscheinung“, so Plessner (1975: 44) und gerade darin liege die Möglichkeit für ein neues, komplexes Verständnis und „eine Macht der Veränderung an der physischen Welt“ (Plessner 1975: 46). Indem der kulturell erscheinende Körper das Unräumliche verräumlicht, wird er ein privilegiertes Medium für die Sichtbarmachung des Inneren und Konzeptuellen. „Was aber der sinnlichen Anschauung mangelt, kann darum doch einen Funktionswert für die Anschauung haben; einen Funktionswert, der sich nur im Gebiete der Anschauung entfaltet.“ (Plessner 1975: 78) Es gibt demnach ein Etwas, welches definiert, ohne selbst definiert werden zu können. Nur in diesem fortwährenden Ausagieren des paradoxen Verhältnisses von Erkenntnis und Anschauung wird der Gegenstand produziert. Gesa Lindemann fasst zusammen: „Nur wenn die Erscheinung auf etwas bezogen ist, das selbst nicht erscheint, erscheint dieses als etwas, das unabhängig von und selbständig gegen das Bewusstsein ist, dem es erscheint.“ (Lindemann 2002: 216)

Ausstellungsansicht Rennes, November 2012: Aktualisierung von „Self Unfinished“, Photo privat

Transformationen

Demnach wäre die Immaterialität an sich überhaupt keine besondere Qualität, die ein Phänomen in besonderer Weise auszeichnen könnte gegenüber einem anderen, eben materiell verfassten. Aufeinander bezogen sind beide, die „körperliche Tatsache “ und die „geistige Dimension“, wechselseitig durch Veränderungen und Transformationen. Das Immaterielle läge dann der Kultur im Kern zu Grunde und wäre weder ein Vorrecht von Tanz oder Performance (als so genannte „flüchtige Kunstformen“), noch von musealer Interaktion. Die entscheidende und vor allem auch archivstrategisch interessantere Frage ist, wie das materielle Medium mit der immateriellen Wirkung oder Aussage in einen nachvollziehbaren Bedeutungszusammenhang tritt. Im Fall von „‘Retrospectiva’“ ist ein spezifischer Ansatz entwickelt, um zu klären, welche Transformationen der Körper durchlaufen muss und kann, um eben zum Medium zu werden und auf welche Weise die „Werke“ sich in diesem Prozess behaupten, konstituieren und in das kulturelle Gedächtnis einschreiben.

Historische Positionen wie die von Marcel Mauss haben den Körper über seine Gebrauchsformen definiert, in denen die kulturelle Prägung über Techniken erfolgt und determiniert, wie man beispielsweise schläft, sich wäscht oder Säuglinge hält. Foucault analysierte den Körper eher über die in ihm inszenierte Subjektivität, weswegen nicht der Gebrauch des Körpers, sondern der Gebrauch des Selbst im Mittelpunkt stand.[10] Boyan Manchev hat vorgeschlagen, den Körper überhaupt nur als Agens der Transformation zu sehen, also als das (technische und kognitive) Potential zur Veränderung anstatt als die Wurzel des (organisch) Gleichbleibenden (Manchev 2008, 2009).

Bereits in einem kursorischen Abriss wird somit deutlich, dass die bloße ‘Verwendung’ von Körpern nichts über den materiellen oder immateriellen Status eines kulturellen Produktes, etwa eines Kunstwerkes, aussagt.[11] Einzig die mediale Verknüpfung bzw. die Einsetzung eines medialen Status entscheidet. Wenn man also die „Werke“ der Aufführungskunst über die Funktion betrachtet, inwiefern der Körper in ihnen medial eingesetzt wird, das heißt als Träger von etwas, was er selbst nicht ist, was ihm nicht konsubstantiell eignet, dann wäre die Medialität in „‘Retrospektive’“ sozusagen verdoppelt:

- Das „Quellwerk“ ist körperlich disponiert und bedarf zu seiner Aktualisierung eines Körpers;

- der historische Aspekt ist körperlich disponiert, und zwar sowohl in der Aneignung der Solo-Stücke durch die Mitwirkenden wie auch im Gesamtarrangement des Formats Retrospektive, die ihrerseits nur körperlich vorstellig und ansichtig werden kann.

Somit sind sowohl die subjektive Präsenz der Aufführung (das „Immaterielle“) wie auch die historische Evidenz, gleichsam das Faktische des Gewordenen (das „Materielle“), im Medium des Körpers aufgehoben. Die herkömmliche Aufspaltung des Werks in einen materiellen und einen immateriellen Aspekt ist also möglicherweise in der Arbeitsform Retrospektive auf spezifische Weise re-fusioniert – verschmolzen im Kern des Zeitgenössischen.

Ausstellungsansicht Rennes, November 2012:
Abschlusspose einer „eigenen Retrospektive“, Photo privat

Franz Anton Cramer ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter in der DFG-Forschungsstelle „Verzeichnungen“ am Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz Berlin / Universität der Künste und Referent in außeruniversitären Forschungseinrichtungen und Kulturinstitutionen. Von 2007 bis 2013 war er Fellow am Collège international de philosophie in Paris, bis 2011 zudem Projektkoordinator Kulturerbe Tanz für Tanzplan Deutschland (www.digitaler-atlas-tanz.de). Er erhielt Forschungsstipendien des französischen Kulturministeriums und des Goethe-Instituts Kyoto / Villa Kamogawa.

Literatur

Amalvi, Gilles: „›Ceci n'est pas une rétrospective de Xavier Le Roy‹ par Gilles Amalvi." http://www.museedeladanse.org/projets/ceci-nest-pas-une-retrospective-de-xavier-le-roy-par-gilles-amalvi. Zuerst erschienen 2012, zuletzt eingesehen 26. Juli 2013.
Barkhaus, Annette und Anne Fleig (Hgg.): Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle. München: Fink 2002.
Evans, Ben: „In Proximity of a Public in Process". The Brooklyn Rail, 5. 9. 2011, http://www.brooklynrail.org/2011/09/dance/in-proximity-of-a-public-in-process (aufgerufen 27. 5. 2013).
Hantelmann, Dorothea von: How to Do Things With Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst. Zürich: diaphanes 2007.
Lindemann, Gesa: „Der lebendige Körper – ein ou-topisches Objekt der szientifischen Wissbegierde". In: Barkhaus und Fleig (Hgg.) (2002), S. 211 – 232.
Manchev, Boyan (2009): La Métamorphose et l'Instant – Désorganisation de la vie. Paris: La Phocide.
Manchev, Boyan (2008): L'Altération du monde. Pour une esthétique radicale. Paris: Lignes.
Plessner, Helmuth: Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie. Berlin: de Gruyter 1975.
Sieben, Irene: „Somatisches Arbeiten. Unterstützende Techniken für den zeitgenössischen Tanz". In: Ingo Diehl und Friederike Lampert (Hgg.): Tanztechniken 2010 Tanzplan Deutschland. Leipzig: Henschel 2011, S. 145 – 155.

---

[1] Die erste deutsche Fassung in Hamburg verwendete den englischen Titel.
[2] Der Workshop fand vom 27. Juli bis 6. August 2011 im Rahmen der Reihe ProSeries statt (http://www.impulstanz.com/archive/2011/research/id1764/en/, aufgerufen 27. 5. 2013).
[3] Zur Problematisierung des Begriffs Retrospektive siehe u. a. von Hantelmann 2007: 79 – 143.
[4] Zur sprachlichen Nuancierung zwischen „von" und „durch" Xavier Le Roy siehe Amalvi 2012.
[5] In dem Bericht eines Teilnehmers am Wiener Workshop heißt es etwa: „Le Roy was curious to make even more complex this notion of redoing, and suggested that a large portion of the time be spent on creating our own retrospectives, using the timeline of his works as a structure. Furthermore, he constructed these mini-retrospectives using the form of one of his solos, Product of Circumstances, which he made in 1999." (Evans 2011)
[6] In Barcelona waren das Self Unfinished (10. März 2012), Le Sacre du printemps (28. und 29. März 2012), Product of Circumstances (12. April 2012) sowie low pieces (14. und 15. April 2012), in Rennes Doppelaufführungen von Product of Circumstances und Self Unfinished (16. November 2012, Théâtre de Vannes). In Salvador de Bahía und Hamburg gab es keine Aufführungen.
[7] Manchev entwickelt eine Theorie der Veränderung, die weniger auf der Dekonstruktion oder Destruktion, sondern auf der „altération", der Ent-Stellung basiert; vgl. Manchev 2009; 2010.
[8] Die Interviews sind veröffentlicht auf dem Digitalen Atlas Tanz, http://tanz1.tanzatlas-deutschland.de/xmlui/handle/10886/134 und passim.
[9] Sein und Zeit erschien 1927, Plessners Stufen 1928. Im Vorwort schreibt Plessner: „[...] wir [können] den Grundsatz nicht anerkennen, daß der Untersuchung außermenschlichen Seins eine Existentialanalytik des Menschen notwendig vorhergehen müsse" (Plessner 1975: V).
[10] Es ist eine aufschlussreiche Koinzidenz, dass zeitgleich mit Mauss' Vortrag über die „Techniken des Körpers" Frederick Matthias Alexander seine Schrift The Use of the Self veröffentlichte und damit die bis heute gebräuchliche Alexander Technik instituierte. Sie dient dazu, ausgehend von spezifischen Beobachtungen und Analysen anatomischer Bewegungs- und Atmungsprozesse das körperliche Funktionsgleichgewicht zu optimieren; vgl. hierzu Sieben 2011.
[11] Dies wäre einer der Haupteinwände gegen die ontologische Überhöhung von Tino Sehgals künstlerischen Unternehmungen.