

Das Jahrhundert des Tanzes. Ein Reader
The Century of Dance. A Reader

Herausgegeben von Johannes Odenthal
im Auftrag von Akademie der Künste, Berlin,
und DIEHL + RITTER

Alexander Verlag Berlin

Das Jahrhundert

des Tanzes

Der Tanz nahm mich mit Leib und Seele in Besitz. Nur in ihm konnte ich mich den anderen, der Gemeinschaft mitteilen, nur im Tanz fühlte ich mich verbunden mit der Welt und mit dem Leben. Tanz wird mir vor Menschen zur Sprache. Und wenn ich nicht auf der Bühne stand, so bereitete ich, tanzend, diesen Höhepunkt, das gemeinsame Erlebnis von Podium und Zuschauerraum monatelang und jahrelang vor – allein in 4 Wänden.

Dore Hoyer

Eine Einführung

Johannes Odenthal

Diese Sätze von Dore Hoyer, der Ausnahmetänzerin, aus ihrem Abschiedsbrief Ende der 1960er Jahre machen die existentielle Dimension des modernen Tanzes deutlich. Von Isadora Duncan und Vaslav Nijinsky bis zu Pina Bausch oder Alain Platel: Tanz ist unmittelbar mit den Lebensprozessen der Tänzer und Choreografinnen verwoben. Tanz ist eine bedingungslose Antwort auf die individuellen, aber auch gesellschaftlichen und kulturellen Transformationsprozesse des 20. Jahrhunderts. Und Tanzgeschichte ist damit eben auch Kultur- und Gesellschaftsgeschichte.

Insofern verwundert es nicht, dass Faschismus und Holocaust die Aufbrüche des modernen Tanzes, die den Beginn des Jahrhunderts markierten, jäh abschnitten. Die künstlerische Biografie von Dore Hoyer steht exemplarisch dafür. In der Nachkriegsmoderne, vor allem mit der gesellschaftlichen Revolte von '68, hatte der Tanz keine Stimme mehr. Zu sehr war die Avantgarde der Vorkriegszeit mit dem Faschismus verbunden gewesen. Symbol für diese Verflechtung sind die Tanzaufführungen zu den Olympischen Spielen 1936, bei denen fast die gesamte künstlerische Tanzelite von Mary Wigman über Gret Palucca bis zu Harald Kreutzberg vertreten war.

Dabei hatten Künstlerinnen und Künstler wie Oskar Schlemmer, Valeska Gert, Kurt Jooss oder Jean Weidt die Bühnenkunst auch in einem kritischen Sinne revolutioniert: Oskar Schlemmer in der Analyse der ästhetischen Grundlagen von Tanz und Theater, Kurt Jooss und Jean Weidt mit gesellschaftskritischen Themen und Valeska Gert in ihrer radikalen Selbstinszenierung. Die Aufbrüche in den Tanzszenen der Nachkriegszeit mit dem deutschen Tanztheater, dem amerikanischen Postmodern Dance oder dem Butoh in Japan konnten sich ästhetisch und konzeptionell zwar wieder auf die Aufbrüche und Entwicklungen vom Anfang des Jahrhunderts und vor allem zwischen den Kriegen beziehen, mussten aber die kollektiven Traumata von Genozid, Massensterben und Kriegszerstörungen in ihren Bühnenkonzepten transformieren.

So gesehen, bildet das 20. Jahrhundert ein einzigartiges Kontinuum einer neuen Kunstform, die sich aus den ästhetischen und bürgerlichen Grenzen des klassischen Tanzes, aber auch des traditionellen Theaters befreite. Die Tanzmoderne hat – aus der Perspektive von heute – den Körper als existentiellen Ausgangspunkt künstlerischen Ausdrucks in die Kunstgeschichte eingeführt und immensen Einfluss auf die anderen Künste ausgeübt. Diesem Kraftfeld aus Gesten, Neudefinitionen von Körperbildern und sozialen Prozessen widmet sich dieses Buch.

Geschichte als Fragment: ein imaginäres Manifest

Entstanden ist ein historischer Atlas aus Körperbildern, Bewegungserfindungen, aus Selbstinszenierungen und Transformationen, aus Emanzipation und Widerstand, der in 100 künstlerischen Positionen aus Fotografien und Statements der Protagonisten des modernen und zeitgenössischen Tanzes zusammengetragen wurde. In gewisser Weise handelt es sich um ein imaginäres Manifest des modernen Tanzes, das als solches nie geschrieben wurde.

Vergangenheit existiert immer nur als Ausschnitt, als Fragment. Und jede Gegenwart konstruiert ihre eigene Vergangenheit. Ausgehend von diesen Vorbedingungen haben wir uns dafür entschieden, den Mut zur Lücke zu wagen. Aus hunderten von Künstlerpersönlichkeiten haben wir die Namen von einhundert extrahiert. Bewusst sind wir dabei auch der Rolle der subjektiven Erfahrung nachgegangen. Ist es doch so, dass gerade für den Tanz das Erlebnis der Aufführung entscheidend ist und den Zugang zur Tanzgeschichte nachhaltig prägt.

Aber von welchem Tanz sprechen wir? Wie können die Kriterien für dieses „Jahrhundert des Tanzes“ eingegrenzt werden? Bewusst haben wir uns für die emanzipatorischen, die revolutionären Ansätze in der Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts entschieden. Natürlich spielt der klassische Tanz eine bedeutende Rolle, aber zahlreiche Choreografinnen beschreiben ihre eigene künstlerische Biografie als einen Emanzipationsprozess aus der klassischen Tanzsprache. Auch die Gesellschaftstänze, die Volkstänze oder der Breakdance sind nicht im Fokus unserer auf die Bühnenkünste bezogenen Perspektive.

Die einhundert ausgewählten Choreografinnen und Choreografen, repräsentiert durch Fotografie und „Originalton“, beschreiben ein Kraftfeld aus Körperbildern, Gesten und Bewegungserfindungen, das nicht nur in der jeweiligen Gegenwart einen immensen Einfluss auf die Gesellschaft, auf die Künste und die Kultur genommen hat, sondern auch in historischer Perspektive seine Wirksamkeit nicht verliert. Im Gegenteil: Wir schauen auf ein einzigartiges Archiv des Aufbruchs, der Konstruktion von Utopien und gesellschaftlichen Umbrüchen, auf die Dekonstruktion überlieferter Körper- und Bewegungsbilder, auf einen Gestenatlas des 20. Jahrhunderts, in dem sich die psychisch-sozialen Konditionen der Moderne ablesen lassen. So jedenfalls hätte vermutlich Aby Warburg diesen Atlas des zeitgenössischen Tanzes interpretiert, wenn wir von seinem Jahrhundertwerk des Bilderatlasses ausgehen.

Das 20. Jahrhundert ist das Jahrhundert des Tanzes. Diese zugespitzte These, inspiriert von Maurice Béjart, möchte die immense Bedeutung des Tanzes als Triebkraft künstlerischer und gesellschaftlicher Entwicklung deutlicher ins Bewusstsein rücken. Sie verweist darauf, dass auch in den westlichen

Kulturen ein immaterielles kulturelles Gedächtnis existiert, das einen Perspektivwechsel auf die Moderne, auch die Geschichte einer anderen Aufklärung, ermöglicht. In dem kurzen Eingangszitat von Dore Hoyer wird nicht zuletzt vermittelt, dass die Tanzgeschichte, von der wir sprechen, nicht nur die der Auführungen ist, sondern vor allem eine der Bildung, des Trainings, unendlicher Versuche und Proben, die auch zum kulturellen Gedächtnis unserer Geschichte und Gegenwart gehören.

Dabei wird jede einzelne Leserin Namen von Künstlerinnen vermissen oder ersetzen wollen. Wir verstehen diese erste Auswahl als eine Aufforderung für ein Fort- und Neuschreiben dieser zu entdeckenden Geschichte, die sich vor allem die zeitgenössischen Tänzerinnen und Tänzer immer neu aneignen. Anders als die Moderne der bildenden Kunst oder der Architektur ist die Moderne des Tanzes nicht statisch, niemals abgeschlossen. Sie ist zu verstehen als Palimpsest, das immer neu geschrieben und verkörpert werden muss.

Wie das zur künstlerischen Praxis wird, hat das Projekt „Tanzfonds Erbe“ der Kulturstiftung des Bundes in den letzten acht Jahren beeindruckend aufgezeigt. Das Initiativprojekt, das von der Agentur DIEHL + RITTER entwickelt wurde, versteht sich ebenso wenig wie dieses Buch als ein festgelegter Kanon dessen, was die Tanzgeschichte ausmacht. Vielmehr wurde ein Forschungsfeld von Entdeckungen erschlossen, das das 20. Jahrhundert als ein einzigartiges Reservoir an Impulsen und künstlerischen Möglichkeiten versteht und damit auch für die zeitgenössische Tanz- und Kunstszene von herausragender Bedeutung ist.

Natürlich nehmen wir eine Perspektive ein, die von unseren Erfahrungen in Deutschland, in Europa, im Westen geprägt ist. Auch wenn sich die Szenen von Beginn an für die Performancekünste Asiens und Afrikas geöffnet haben, ja wesentlich auch durch sie inspiriert wurden, so handelt es sich doch um einen Blickwinkel, der eindeutig eurozentrisch geprägt ist. Zwar waren wichtige Tanzsprachen, insbesondere aus Japan, Indien, Südostasien und Afrika, durch herausragende Einzelpersonlichkeiten im Westen präsent und nahmen auch Einfluss auf die Entwicklungen in Europa, dennoch zeigen sie nur einen extrem kleinen Ausschnitt dessen, was als Moderne in Asien und Afrika beschrieben werden kann. Deswegen wird in Zukunft auch das kritische Neu-Lesen der künstlerischen Moderne aus einer postkolonialen Perspektive wichtige Impulse setzen. In jedem Fall prägen Positionen des Butoh oder des indischen und afrikanischen Tanzes schon jetzt das Verständnis von Tanz als Kunst- und Lebensform nachhaltig mit.

Transformation statt Restauration

Das, was wir das Kulturelle Gedächtnis nennen, müssen wir mit Aleida Assmann als einen selektiven Prozess von Identitätsbildung lesen, der zunehmend durch Narrative geprägt wird, die politisch aufgeladen sind.

Aber wie funktioniert ein kulturelles Gedächtnis in den Erfahrungen des Individuums, in Familien, in Gemeinschaften tatsächlich? Wie schreibt sich Gedächtnis in unsere Körper ein und wie kann es uns gelingen, ein kritisches Gedächtnis mit einer Relevanz für die Gegenwart zu praktizieren, es zu leben? Den künstlerischen Zugängen – so die These – kommt hier eine besondere Bedeutung zu: die Kunst als Bühne der Auseinandersetzung zwischen individuellen Recherchen und Erinnerungen einerseits und gesellschaftlichen Narrativen andererseits, die miteinander verhandelt werden. Dabei geht es um die Wirksamkeit von Erinnerung für die Gegenwart. Es geht um eine Form der Erinnerung, die im Sinne von Joseph Beuys nur dadurch lebendig bleibt, dass sie immer neu transformiert, immer neu angeeignet und fortgeschrieben wird, kurz: um ein lebendiges kulturelles Gedächtnis, das sich in seinen Fragmenten und Lesarten im sozialen Raum ereignet.

61

Das betrifft auch die Archive. Der Kurator und Theaterdirektor Ong Keng Sen spricht für die asiatische Kunstszene von einem „Archival Turn“ zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Das Archiv als Ausgangspunkt oder als künstlerische Methode wird zum kreativen Faktor zeitgenössischer Kunstproduktion. Archive sind Speicher der Erinnerung, die aber so lange brachliegen, wie sie nicht genutzt werden. Sie stehen in einem Spannungsverhältnis zum Ephemeren, zum Performativen, zu den Körpern der Künstlerinnen und Künstler. Wie könnte ein Künstlerarchiv der Zukunft aussehen? Was ist ein lebendiges, ein kreatives Archiv? Das sind Fragen, mit denen sich die Archive wie die Kulturinstitutionen auseinandersetzen müssen. Und es sind Fragen, die insbesondere den Umgang mit dem Erbe der performativen Künste, des Tanzes betreffen.

Denn der Kern der Tanzgeschichte, also der Tanz selbst, ist abwesend. Sobald Tanz aus der Gegenwart fällt, ist er nur noch im Gedächtnis abrufbar, in der Körpererinnerung von Tänzern und Betrachtern, im Foto, in der Notation, im Video oder in der Kritik. Die Substanz des Tanzes dagegen – das Tanzen – ist nur präsent im Moment der Bewegung. Insofern ist der Gegenstand der Tanzgeschichte, also des Tanzes als Vergangenen, nicht vorhanden. Auch wenn Tänze und Choreografien wiederholbar sind, sie aktualisieren sich nur im jeweiligen Körper und sind aufgeladen mit Jetztzeit. In der Tanzgeschichte, insbesondere im Umgang mit dem Tanzerbe, wird ein Erinnerungsmodell wirksam, das die restaurativen Tendenzen der Erinnerungskultur in Frage stellt. Der Tanz steht

für ein Konzept der Transformation, durch die das Vergangene sich immer neu in der Gegenwart einlöst.

Die Tanzmoderne des 20. Jahrhunderts ist ein starkes Statement für eine individuelle, körperliche und emotionale Aneignung von historischem Material, von einer historisch gebundenen Körperkunst. In dieser Fragilität ist ein Konzept von lebendigem Gedächtnis aufgehoben, ein Konzept, in dem sich Vergangenheit immer in einem transformativen Sinn als Gegenwart abbildet. Daraus resultieren Ansätze, Geschichte, Erinnerung, Archive oder einen Kanon neu zu denken – in einem Sinne, wie es Aby Warburg oder Walter Benjamin Anfang des 20. Jahrhunderts vorgedacht haben.

Tanzgeschichte und Körpergeschichte

Dabei wird eine mögliche Tanzgeschichte durchsetzt von einer anderen Geschichte, der Geschichte des Körpers. Denn der Körper selbst wurde erst mit der Entwicklung der Evolutionstheorie um 1800 als ein historischer, als ein sich verändernder denkbar. Bis dahin war der Körper als Schöpfung Gottes zeitlos. So kann man sich auch eine Entwicklung des menschlichen Körpers erst seit etwa zweihundert Jahren vorstellen. Mit Jean-Baptiste de Lamarck und Charles Darwin, den Wegbereitern der Evolutionstheorie, ging erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts die menschliche Natur in die Struktur der Geschichte ein. Damit wurde dem Körper ein vollkommen neues Potential der Erinnerung erschlossen, aber auch die Möglichkeit der Veränderung zugestanden.

Das Verständnis von der Natur des Menschen hatte sich fundamental gewandelt. Diese Natur war jetzt eine historisch gewordene und eine zu gestaltende. Mit der Entstehung von Körpergeschichten entwickeln sich auch neue Körpertechniken. Bis in die Gegenwart wird dieses Feld der Neuentdeckungen des Körpers zu einer wesentlichen Triebkraft der Tanzgeschichte. Erinnerung wird nicht nur in einem kulturellen Kontext verortet, sondern auch in einem Kontext der physischen menschlichen Grundlagen. Biologische Fakten wie Frau und Mann werden in ihren historischen und kulturellen Prägungen lesbar und eröffnen einen neuen kulturellen Gestaltungsraum. Die Identität von kultureller Herkunft und dem Erlernen von Körpertechniken löst sich auf im Verfügbarmachen von Körperbildern und -lehren aus allen Kulturen der Welt. Vor allem aber wird der Körper lesbar als ein einzigartiges Archiv von kulturellem und natürlichem Wissen, das durch eine Explosion in der Bewusstseinsweiterung seit dem 19. Jahrhundert wesentliches Gestaltungsmittel für Bewegungsformen und Erzählebenen darstellt.

Durch diese Öffnung eines neuen Horizonts von Gedächtnis müssen wir folglich auch den Begriff der Erinnerung für den Tanz neu definieren. Die Fragen danach, wie Choreografien konserviert werden, wie sich Tanzgeschichte von Körper zu Körper fortschreibt, wie sich eine historische Choreografie in den Bewegungen eines Tänzers aktualisiert, diese Fragen sind nur die eine Seite der Erinnerung. Die andere Seite, das ist die Körpergeschichte des Individuums, das auf der Bühne präsent ist, ist die kollektive Geschichte von Gemeinschaften, die Tänzerinnen aktualisieren, das sind die evolutionären Aspekte der modernen Körper, die über Techniken und Wissen verfügen, die vor fünfzig oder hundert Jahren nicht vorhanden waren. In diesem Bezugsfeld gewinnt der zeitgenössische Tanz eine sensationelle Bedeutung für die eigene Geschichte. Er wird zum komplexesten Forschungsfeld der Kulturgeschichte, weil er unausweichlich am Schnittpunkt von Natur- und Kulturgeschichte einer Gesellschaft steht.

The Century of Dance

Dance seized possession of my body and soul. Only in dance could I communicate with others, with society. Only in dance did I feel connected to the world and life. In the presence of others, dance became my language. And when I wasn't standing on stage, I prepared, in dance, this culmination, this common experience of stage and public auditorium, over months or years. Alone within my own four walls.

Dore Hoyer

An Introduction

Johannes Odenthal

Taken from her suicide letter penned in the late 1960s, these remarks by the acclaimed dancer Dore Hoyer highlight the existential dimensions of modern dance. From Isadora Duncan and Vaslav Nijinsky to Pina Bausch or Alain Platel: Dance is inextricably woven into the life processes of dancers and choreographers. Dance is the unconditional response to individual, but also to social and cultural, processes of transformation in the 20th century. And the history of dance is also a history of culture and society.

Consequently, it is no surprise that Fascism and the Holocaust abruptly curtailed the tentative green shoots of modern dance, which marked the beginning of the 20th century. The artistic biography of Dore Hoyer exemplifies this. In post-war modernism, and particularly within the social upheavals of 1968, dance had lost its voice. The avant-garde of the pre-war period was too closely associated with Fascism. An entanglement symbolised by the dance performances accompanying the 1936 Olympic Games, in which virtually the entire artistic dance elite from Mary Wigman to Gret Palucca and Harald Kreutzberg were represented.

Yet artists such as Oskar Schlemmer, Valeska Gert, Kurt Jooss, or Jean Weidt had also revolutionised the performing arts in a critical sense: Schlemmer in his analysis of the aesthetic principles of dance and theatre, Jooss and Weidt in their exploration of socially critical themes, and Gert in her radical solo performances. While drawing both aesthetically and conceptually on the early developments at the turn of the century and above all during the inter-war period, the fresh impulses in the post-war dance scenes prompted by German *Tanztheater*, American postmodern dance, or Japanese butoh also had to incorporate and transform the collective trauma of genocide, mass mortality, and the destruction of war in their stage concepts.

Viewed against this backdrop, the 20th century forms a unique continuum of a new art form, which had emancipated itself not only from the aesthetic and bourgeois constraints of classical dance, but also from traditional theatre. Modern dance has – from today's perspective – introduced into art history the body as the existential starting point of artistic expression, and has wielded an enormous influence on the other arts. This book is dedicated to this force field of gestures, redefinitions, and social processes.

History as a Fragment: An Imaginary Manifesto

What has emerged is a historic atlas consisting of body images, movement inventions, self-presentations and transformations, emancipation and resistance, collated in one hundred artistic positions based on photographs and statements from the protagonists of modern and contemporary dance. In a certain manner, this constitutes an imaginary manifesto which was never actually written down.

The past exists only as an extract, as a fragment. And every present constructs its own past. Abandoning any aspirations to completeness, we selected from a pool of hundreds the names of one hundred renowned artists, consciously taking account of the role of subjective experience. For particularly in dance, the experience of performance is decisive and impacts enduringly upon our approach to the history of dance.

But what kind of dance are we talking about? How can we restrict the criteria for this “century of dance”. We consciously opted to focus on the emancipatory and revolutionary initiatives within the 20th-century history of dance. Classical dance, of course, also plays a role, but numerous choreographers have described their artistic biography as a process of emancipation from a classical vocabulary of dance. Oriented towards the performing arts, our perspective intentionally excludes ballroom dancing, folk dances, or breakdance.

The one hundred selected choreographers, each represented by a photo and a brief introductory statement, constitute a force field of body images, gestures, and movement inventions, which have exercised an immense influence on society, arts, and culture in their respective presents, and yet lost nothing of their historical resonance. On the contrary, we are looking at a unique archive charting radical new beginnings, the construction of utopias, social upheavals, and the deconstruction of traditional body and movement stereotypes; an atlas of 20th-century gestures illustrating the psycho-social conditions of modernism. This, at least, is probably how Aby Warburg would have interpreted this atlas of contemporary dance, based on his own seminal picture atlas.

The 20th century is the century of dance. Arguably hyperbolic, this bold thesis, inspired by Maurice Béjart, seeks to cast the focus on the immense significance of dance as the driving force behind artistic and social development. It alludes to the fact that Western cultures also possess an immaterial memory, which then facilitates a shift in our perspective on modernity and even on the history of the Enlightenment. Not least, the brief quote from Dore Hoyer at the outset indicates that the history of dance under discussion here, is not only one of performances, but above all one of education, training, ceaseless experimen-

tation and rehearsal, which is also etched upon the cultural memory of our history and our present.

Readers may, of course, regret the absence of, or wish to replace the names of, some artists. We perceive our final selection as an invitation to update or rewrite this history, which contemporary dancers in particular can always reappropriate. In contrast to the modern visual arts or architecture, contemporary dance is not static, or ever completed. It should be read as a palimpsest, which must be continually rewritten and embodied.

How this can be integrated into artistic practice has been impressively demonstrated over the past eight years by the project “Tanzfonds Erbe” (Dance Heritage Fund), which is sponsored by the German Federal Cultural Foundation and has been developed by the agency DIEHL + RITTER. The project, in common with this book, does not regard itself as an immutable canon. Rather, it has opened up a research field of discoveries, viewing the 20th century as a unique trove of impulses and artistic possibilities, which are of crucial significance for contemporary dance and the art scene.

Of course, the perspective we adopt is shaped by our experiences in Germany, in Europe, and in the West in general. Even if the scene has from the outset embraced the performance arts from Asia and Africa, or been largely inspired by them, our vantage point is decidedly Eurocentric. And although important dance vocabularies from Japan, India, South East Asia, and Africa in particular have been championed by outstanding personalities in the West, and wielded an influence on developments in Europe, they represented only an extremely narrow extract of what can be described as modernism in Asia and Africa. Consequently, in future, the critical reappraisal of artistic modernity from a post-colonial perspective will generate fresh impulses. Whatever the case, the positions of butoh or Indian and African dance are already indelibly shaping the concept of dance as an art form and a *modus vivendi*.

Transformation Instead of Restoration

Together with Aleida Assmann, we must read that which we call cultural memory as a selective process of identity forming, increasingly shaped by a politically charged narrative.

But how does cultural memory actually impact upon the experiences of an individual, of families, or of a community? How does memory inscribe itself into our bodies, and how can we succeed in practice in living a critical memory which is of relevance to the present? According to theory, great significance

attaches here to our approach to art: Art as a platform for the negotiation between individual research and memories on the one hand and social narratives on the other. At issue here is the efficacy of memory for the present, a form of memory which, following Joseph Beuys, can only remain vital by undergoing transformation, reappropriation, and development; in short: A living cultural memory whose fragments and interpretations operate within the social space.

This also has repercussions for archives. Referring to the Asian art scene, the curator and theatre director Ong Keng Sen speaks of an “archival turn” at the beginning of the 21st century. The archive as the point of departure or as an artistic method is becoming a creative factor in contemporary art production. Archives are troves of memory, or memory banks, which, however, remain untapped for as long as they are not used. They are the antithesis of the ephemeral, the performative, and the bodies of the artists. What would a future artists’ archive look like? What is a living, a creative archive? These are questions which archives as well as cultural institutions must address. Questions which directly concern our approach to the legacy of the performative arts and dance.

For the essence of the history of dance – that is, dance itself – is absent. As soon as dance is removed from the present, it can only be retrieved from memory, from the corporeal memory of dancers and observers, from photographs, notation, videos, or reviews. In contrast, the quintessence of dance – dancing – is only present at the moment of movement. As such, the subject of dance history, of dance as something of the past, eludes our grasp. Even if dances and choreographies are reproducible, they update themselves only in the body (of the respective dancer) and are charged with “now” time. Within the history of dance, particularly in the approach to the legacy of dance, a memory model that interrogates the restorative tendencies of memory culture is activated. Dance stands for a concept of transformation, through which the past continually generates new iterations of the present.

Twentieth-century modern dance is a bold statement advocating an individual, physical, and emotional appropriation of historic material, of a historically evolved corporeal art. Within this fragility lies a concept of a living memory, a concept in which the past reproduces itself transformatively as the present. This yields strategies for reappraising narratives, memories, archives, or a canon, in the manner prefigured by Aby Warburg or Walter Benjamin at the beginning of the 20th century.

History of Dance and the Body

Thus a possible history of dance is interwoven with a different history, the history of the body. For the body itself was only conceivable as a historical, transformative entity with the emergence of the history of evolution in around 1800. Until this point, the body, as a creation of God, was timeless. Consequently, it is only in the past two hundred years that the human body could be envisaged as having undergone development. With Jean-Baptiste de Lamarck and Charles Darwin, the pioneers of the evolution theory in the early 19th century, human nature became incorporated into the structure of history. This not only afforded the body the opportunity of tapping into a completely new potential of memory, but also admitted to the possibility of change.

Our understanding of the nature of humankind had undergone a fundamental transformation. This nature was now perceived as historically evolved and mutable. With the emergence of body histories, new body techniques developed. Up to the present day this field of new discoveries connected to the body has been the driving force of the history of dance. Memory is located not only in a new cultural context, but also in the context of the physical foundations of humanity itself. Biological facts such as man and woman are readable in their historical and cultural manifestation, and open up a new creative cultural space. The fixed bond between cultural origins and acquired body techniques is nullified by an increasing access to body images and body theories from all cultures across the world. Above all, however, the body can be seen as a unique archive of cultural and natural knowledge which, since the dynamic raising of our consciousness in the 19th century, represents an essential creative medium for forms of movement and narrative.

Consequently, this opening of a new horizon of memory also requires us to redefine the concept of memory for dance. The question of how to preserve choreographies, how the history of dance progresses from body to body, or how a historical choreography updates itself in the movements of a dancer – these issues constitute just one side of memory. The other is the body history of the individual on stage, alongside the collective history of communities, updated by dancers; these are the evolutionary aspects of the modern body possessed of techniques and knowledge, which did not even exist fifty or even a hundred years ago. In this referential space the contemporary dance assumes profound significance for one's own history.

It is becoming the most complex research field in cultural history as it stands immovably on the intersection between society's natural and cultural histories.

100 x

TANZ

DANCE →

Germaine Acogny

*/b. 1944

Als „Mutter des zeitgenössischen afrikanischen Tanzes“ weltweit bekannt, gründete Germaine Acogny im Senegal die renommierte Ausbildungs- und Begegnungsstätte École des Sables.

Die künstlerische Bewegung, an der meine Arbeit teilhat, ist zwar gegründet auf den Überlieferungen unserer Völker, aber keine Rückkehr zu den Quellen. Sie geht in eine ganz andere Richtung und ist entschieden stadtbezogen und modern; sie spiegelt den Zusammenhang, in dem das heutige Afrika lebt, das Afrika der Hochhäuser, das Afrika der großen internationalen Widersprüche. Wir wollen den Tanz der Schwarzen nicht zum Vasallen anderer machen. Wir möchten nur, dass er sich durch seinen eigenen Charakter in der modernen Kultur behauptet und den Platz einnimmt, auf den er Anspruch hat. Dann aber wird er wirken – belebend und im Widerspruch. [...]

Von der Synthese der afrikanischen Tänze (des Sahel – des Waldes) schreiten wir weiter zu einer Öffnung in Richtung auf die Tänze der Welt: afroamerikanischer Tanz, der europäische sogenannte klassische Tanz, der Tanz der Hindu. Der Ort dieser Synthese ist eine Tanzschule, die allen Nationen offen ist, die ich seit ihrer Gründung im Jahr 1977 leite: Mudra afrique: der heilige Hain unserer Zeit.

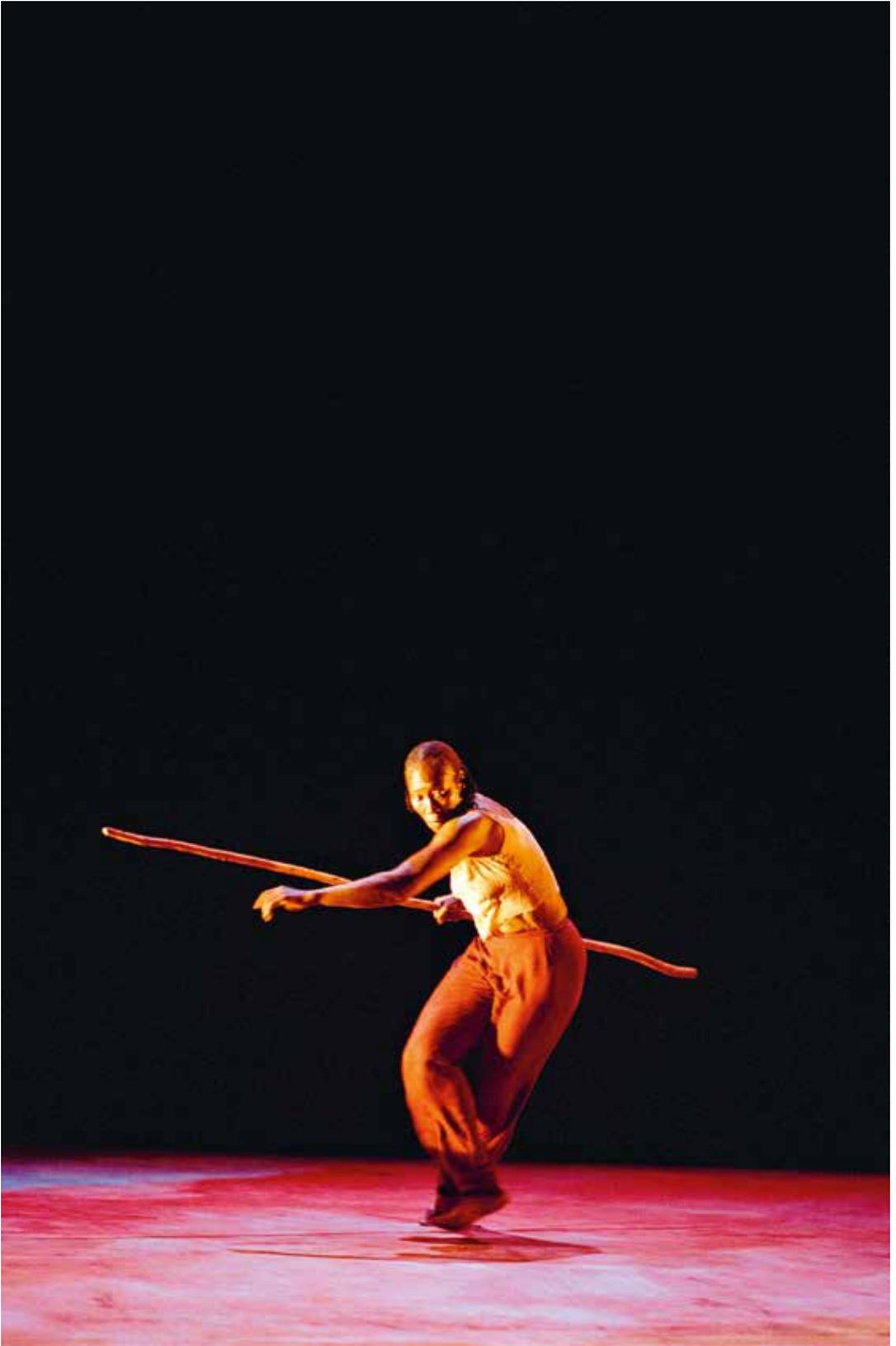
Known worldwide as the “mother of contemporary African dance”, Germaine Acogny founded the École des Sables, a renowned training and meeting place in Senegal.

The artistic movement that my work is part of is based on the traditions of our peoples, but it is not a return to the sources. It goes in a completely different direction and is decidedly urban and modern; it reflects the context in which today’s Africa lives, the Africa of high-rise buildings, the Africa of major international contradictions. We do not want to make the dance of black people into vassals of others. We only wish for it to assert itself in modern culture by its own character and take the place to which it is entitled. But then it will have an impact – invigorating and in contradiction. [...]

From the synthesis of African dances (the Sahel – the forest) we pace toward an opening in the direction of the dances of the world: African-American dance, European so-called classical dance, the dance of the Hindu. The location of this synthesis is a dance school that is open to all nations, a school that I have directed since it was founded in 1977: Mudra afrique – the sacred grove of our time.

Germaine Acogny

Germaine Acogny, Tchourai, 2001. Photo © Thomas Dorn/Association Jant-bim, École des Sables



Alvin Ailey

1931–1989

Alvin Ailey war Protagonist des Modern Dance. 1958 gründete er seine hauptsächlich aus Schwarzen bestehende Company und positionierte sich gegen die weiß dominierte Tanzszene.

1958 gab es viele großartige schwarze Tänzer in New York. Aber außer ab und zu mal einem Konzert oder einer Ausstellung war da kein Ort, an dem sie hätten tanzen können. Einzig Martha Graham arbeitete auf wunderbar kreative Weise mit Schwarzen, davon abgesehen war ihnen die New Yorker Tanzszene im Grunde genommen verschlossen. Es gab für uns praktisch keine Möglichkeit, unserem unbändigen Verlangen nachzukommen, an der Tanzwelt wirklich teilzuhaben. An der Ostküste gab es niemanden wie Lester Horton. [...]

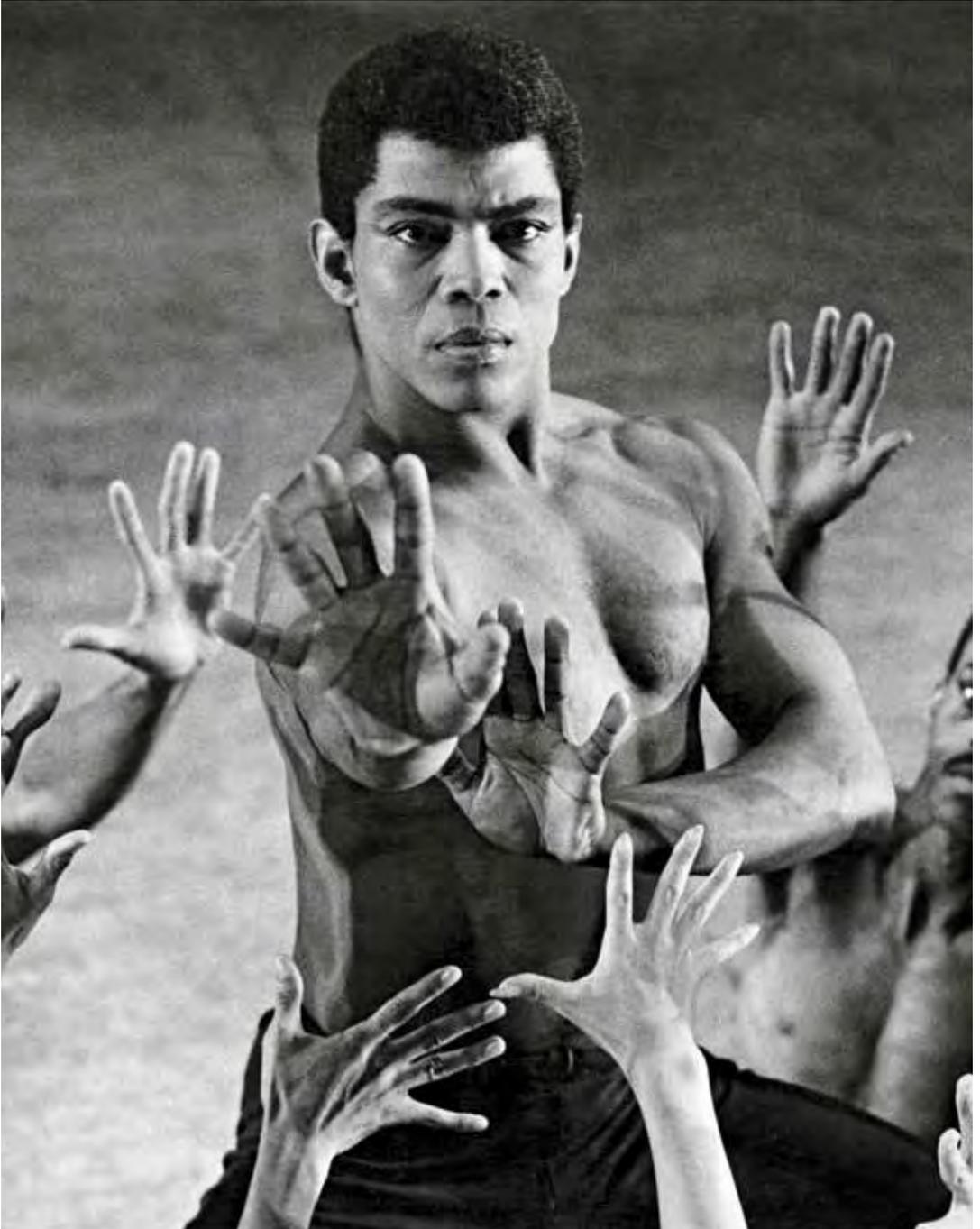
Der Ursprung von *Revelations* [1960] war Musik. Soweit ich zurückdenken kann, begeisterte mich die Musik, die in den kleinen schwarzen Kirchen jeder kleinen Stadt in Texas, in der meine Mutter und ich lebten, gespielt und gesungen wurde. Egal wo wir uns während dieser Wanderjahre aufhielten, sonntags gingen wir immer zur Kirche. Dann sogen wir den herrlichsten Gesang in uns auf, der weltweit zu hören war. Voll tiefer Gefühle, Zuversicht, Hoffnung, Freude und manchmal Traurigkeit. Die Chöre, Gemeinden, Diakone, Prediger und Platzanweiser sangen ihre schwarzen Spirituals und Gospel-Songs. Sie sangen und spielten die Musik so voller Inbrunst, dass sogar ein so kleines Kind wie ich sie nicht nur hören, sondern fast schon sehen konnte. Eines Sonntags während des Glaubensbekenntnisses hörte ich die Frau des Pastors [das afroamerikanische Spiritual] singen: „I Been 'Buked, I Been Scorned“. Die Stimmung dieser Worte versuchte ich auf *Revelations* zu übertragen. *Revelations* wurde der zweite Teil eines Abends, der vollständig von schwarzen Tänzerinnen und Tänzern gestaltet wurde. Er begann mit Blues in der *Blues Suite*, dann kamen Spirituals während *Revelations*, dann ein Teil zu Kansas City Jazz und ein Teil zu zeitgenössischer Musik. Ich wollte zeigen, dass Schwarze Kultur im Kommen und beständig im Wachsen war.

Alvin Ailey was a protagonist of modern dance. In 1958, he founded his mostly black company and positioned himself against the white-dominated dance scene.

In 1958, there were many terrific black dancers in New York City, and yet, except for an occasional concert or art show, there was no place for them to dance. True, Martha Graham used black dancers in marvelously creative ways, but aside from that, the New York City concert dance scene was basically closed to black dancers. There was practically no way for us to fulfil our compelling desire to participate fully in the dance world. There was no Lester Horton on the East Coast dance scene. [...]

Revelations [1960] began with the music. As early as I can remember I was enthralled by the music played and sung in the small black churches in every small Texas town my mother and I lived in. No matter where we were during those nomadic years, Sunday was always a churchgoing day.

Alvin Ailey



Alvin Ailey, 1950er Jahre / 1950s. Photo © Zoë Dominic/The Alvin Ailey Dance Foundation