



Boris Charmatz

Marietta Piekenbrock

Tanztheater Wuppertal Pina Bausch +
Terrain Boris Charmatz
Alexander Verlag Berlin

Les Disparates, 2000
Levée, 2014
TANZGRUND, 2021
TRANSEPT, 2023
Danse gâchée dans l'herbe, 2023
Wundertal, 2024

NAHAUFNAHME BORIS CHARMATZ dokumentiert die Werke eines Künstlers, der seine Freiheit in der Spannung von Gegensätzen entdeckt. Auch ein Buch über Tanz nimmt es mit einem Widerspruch auf, weil sein eigentlicher Gegenstand, die Bewegung, auf einer anderen Bühne spielt. Die QR-Codes auf den *TANZ+* Seiten führen in einen digitalen Performance Room, wo sich die Texte mit Momenten aus drei Dekaden Tanzgeschichte verbinden.

Zu entdecken sind Tanzstücke, Happenings, das erste und einzige Tanzsolo von Boris Charmatz, eine kurze Lecture des Choreografen über gute Gründe unter freiem Himmel zu tanzen und Marion Barbeau, die sich tanzend durch ein Gestrüpp kämpft und zeigt, dass der Körper einer Première Danseuse noch andere Adjektive im Repertoire hat als schön, schwerelos und heiter. Die Filmausschnitte stammen aus dem Archiv des französischen Regisseurs *CÉSAR VAYSSIÉ*, der die Arbeit von Boris Charmatz seit 2000 mit der Kamera begleitet. Es heißt, der Tanz sei vergänglich. Was heißt ewig, was heißt vergänglich? Das Buch untersucht, was diese Fragen für einen Choreografen des 21. Jahrhunderts bedeuten, der vorhandene Gesten in einer Weise bearbeitet, dass sie neu werden, dass sie zu Gesten werden, die nicht vergehen. Ob auf der Leinwand, auf der Bühne, im Museum oder in der Natur.

Boris Charmatz

1993 – 2024 Tanz und Text

Gilles Amalvi
Jérôme Bel
Boris Charmatz
Tim Etchells
Hervé Guibert
Adrian Heathfield
Raimund Hoghe
Gia Kourlas
Jeroen Peeters
Marietta Piekenbrock
Tino Sehgal
Catherine Wood

Marietta Piekenbrock

Tanztheater Wuppertal Pina Bausch +
Terrain Boris Charmatz
Alexander Verlag Berlin

2024	1993–2008 Association edna	seit 2019 Terrain
14 Chaos und Skizze Boris Charmatz	32 À bras-le-corps	193 Versuch unter freiem Himmel Gilles Amalvi – Boris Charmatz
20 Editorial Marietta Piekenbrock	34 Embraceable you Gia Kourlas	197 Dem Wind Stimme geben Tim Etchells
	44 Les Disparates	204 TANZGRUND
	47 note de travail	208 Boris Charmatz / César Vayssié What could be a film about what could be? Gilles Amalvi
	54 Aatt enen tionon	210 La Ronde
	56 Architektur der Aufmerksamkeit Catherine Wood	213 note de travail
	66 herses (une lente introduction)	214 Palais d'amour Gilles Amalvi – Boris Charmatz
	69 note de travail	228 SOMNOLE
	71 Marietta Piekenbrock – Tino Sehgal	230 note de travail
	74 Das Schmelzen des Individuums Boris Charmatz	231 Lippenbekenntnisse Gilles Amalvi – Boris Charmatz
	80 régi	242 Danse gâchée dans l'herbe
	82 note de travail	
	83 Phantome Jeroen Peeters	
	2009–2018 Musée de la danse	seit 2022 Tanztheater Wuppertal Pina Bausch + Terrain Boris Charmatz
	97 note de travail	255 Für eine neue Vision Boris Charmatz
	98 Das Musée de la danse ist vor allem eine Haltung Jérôme Bel – Boris Charmatz	257 Wir sind alle Tänzer. Wir sind <i>tous danseurs</i> Marietta Piekenbrock – Boris Charmatz
	101 Manifeste pour un centre chorégraphique national Boris Charmatz	260 Wundertal / Sonnenborner Straße
	106 Levée des conflits	270 Liberté Cathédrale
	109 note de travail	272 Pina Bausch ist überall Boris Charmatz
	110 Das schwarze Loch im Tanz Gilles Amalvi – Boris Charmatz	273 note de travail
	124 enfant	290 Forever (Immersion dans Café Müller de Pina Bausch)
	126 Schlaf, Drogen, Tod, Traum Gilles Amalvi – Boris Charmatz	292 Café Müller Raimund Hoghe
	128 Glimmers in Limbo Adrian Heathfield	293 note de travail
	133 Ernstes Spiel Marietta Piekenbrock	294 Drei mal sechs Marietta Piekenbrock – Boris Charmatz
	144 20 danseurs pour le XXe siècle	297 Die Liebe zur Ordnung rufen Hervé Guibert
	147 note de travail	306 CERCLES
	148 If Tate Modern was Musée de la danse? Catherine Wood – Boris Charmatz	308 note de travail
	158 Fous de danse. Ganz Berlin tanzt auf Tempelhof	319 Boris Charmatz
	161 note de travail	320 Impressum
	162 Tanz öffnet einen mentalen Raum Marietta Piekenbrock – Boris Charmatz	
	172 10000 gestes	
	174 note de travail	
	175 Chronik der Gesten Marietta Piekenbrock – Boris Charmatz	

TANZ +

52 Les Disparates
120 Levée
206 TANZGRUND
236 TRANSEPT
246 Danse gâchée dans
l'herbe
268 Wundertal

2024 Chaos und Skizze Boris Charmatz

14

15

Boris Charmatz. Chaos und Skizze

Die Tänzer tanzen, wie sie Liebe machen, wie sie beten, essen, schlafen, denken, wie sie schreiben.

Es gibt so viele Bewegungen, Bewegungen an sich ... In ihnen atmet die Welt, zusammengekauert, das Innere mit so vielen freien – oder gefesselten – Figuren bevölkernd. Der Tanz dient mir als Wegzehrung für die Ewigkeit: In dem Ereignis des Lebens ist er immer noch das, was ich am liebsten tun – sein wollte. Meine Eltern hatten sich für die Politik, das Lehramt, die Gewerkschaft und die Kulturarbeit entschieden. Mein Bruder entschied sich für die Justiz. Kunst und Tanz haben sich meiner bemächtigt, und so albern es ist, aber heute, hier und jetzt, denke ich lieber an ein nächstes, völlig stummes und nacktes Solo, einen vollkommen stummen Tanz, lieber als an *ALLES* andere. Der Tanz dient mir zu *ALLEM*.

Tanzen ist das Einzige, das mich zurzeit, in Schüben, überfällt. Ich bin allenfalls noch in der Lage, Stimmungen für Gesten, für tänzerische Momente, zu Papier zu bringen.

Man erkundet zu mehreren, oder auch gänzlich allein, Winkel voller Staub, ja sogar Schmutz. An diesen wenig gängigen Orten stößt man auf entsorgte Bewegungen, Abfälle, die niemand haben will. Es gibt Gesten, die nicht funktionieren, Ruinen von Empfindungen, verhinderte Bewegungen ... Es ist Material wie Gold.

Ich gerate oft an Unmöglichkeiten. Was auf den ersten Blick kompliziert, unspektakulär, nicht selbstverständlich erscheint: Eben das ist es, was mich reizt. Wenn man auf Seiten der unmöglichen Dinge sucht, tun sich die möglichen auf, für einen selbst und in der Beziehung zu anderen Körpern. Aber wozu sollte man mit dem Kopf gegen unsichtbare Wände anrennen, wenn es im Raum nebenan zu fetter, mitreißender Musik abgehen kann? Auf den Bewegungsautobahnen fühle ich mich etwas hilflos. Auf den ersten Feten, wo man tanzen sollte, hatte ich sehr, sehr viel Angst, riesige Angst, also bin ich unter die Brücke gegangen, und da niemand hinsah, habe ich die Augen geschlossen und nackt getanzt.

Chaos und Skizze. Wenn man mich fragt, ob meine Arbeit einen Stil hat, sind es oft diese beiden Wörter, die mir zuerst einfallen. Seit 50 Jahren „suche“ ich nach dem Tanz, und wenn ich ihn gefunden hätte, säße ich heute nicht hier und schriebe, jeden kleinen Satzteil mit einer Dehnung, einem Atemzug unterbrechend, einer manchmal winzigen Bewegung.

Ich arbeite oft mit Unmöglichkeiten, das heißt mit Ideen und Gesten, die unmöglich umzusetzen sind. Oder sind es Oxymora? Stellen Sie sich vor: ein lasziver, aber felsiger Zustand, eine frenetische, aber schläfrige Geste, ein Körper-Knäuel, das schwankt zwischen kollektiver Siesta, Orgie, Massengrab ...? Ein Knäuel, das zur Fläche (die Erde?!) wird, eine Tänzerin einlädt, es mit tastenden Schritten zu betreten? Ein sich in sich bewegendes Körper-Knäuel, zitternd vor Achtsamkeit, Verlangen und Tod, und das alles auch noch gleichzeitig?

Oxymoron: Versuchen zu improvisieren, dabei aber in die Geschichte eintauchen ... Sich dem Schlaf hingeben, aber tanzend ... Dösen, doch dabei einen hochsensiblen Tanz kreieren? Pfeifen, aber um ein Fenster ins Innere zu öffnen und es in alle Himmelsrichtungen tragen?

Oxymora erzeugen Tanzabenteuer.

1. Gleichzeitig essen und singen und tanzen.
2. Hosen über den Kopf gezogen tragen, durch den Hosenschlitz atmen und blind nach den anderen suchen.
3. Sich ein Stück aus 10.000 in Höchstgeschwindigkeit getanzen Gesten ausdenken, um dem Tod zu entrinnen.
4. Offenen Mundes dastehen bei der Lektüre von Berichten der Opfer pädophiler Priester ... Auf dass dieser starr aufgerissene Mund uns in der Bewegung unserer Emotionen leiten möge.
5. Im Halbschlaf tanzen und dabei alles pfeifen, was mir durch den Kopf geht.
6. Tanzen und egal was verwenden, gleich welche Bewegung, ohne jede Diskriminierung, vor allem aber mit den Gesten tanzen, die nicht vergehen, die man einfach nicht loswird und die unermüdlich wiederkommen.
7. Tanzen, indem man auf das Auftauchen lauert, und dabei wissen, dass die Koffer schwer sind, dass sie in einem sind, dass nur Schluchzer das Gebäude ein wenig erschüttern können.

Ein Museum des Tanzes erfinden, obwohl sich die beiden Begriffe scheinbar abstoßen. Oxymoron. Ein Stück choreografieren, das Liberté Cathédrale heißt. Oxymoron.

Nach demselben Muster: Vom Hubschrauber aus einen Sturm aus bewegten Körpern filmen, der auf einen anderen Sturm stößt, den des Kohlenstaubs, den die Rotorblätter aufwirbeln ...

Auf diesen Seiten habe ich bewusst auf die Nennung von Eigennamen verzichtet. Folgendes sei ausdrücklich betont: Es handelt sich hier mindestens um eine Hommage an die Tänzer und Tänzerinnen, die die Werke *SCHAFFEN* und *SIND*, die ich angeblich choreografiere und anleite, eine Hommage an alle Tänzerglücklich:innen¹, wie Emma Bigé sie so genial genannt hat. Ich bin eine von ihnen.

Für eine Probe in Berlin hatte man mir riesige blaue Ärmel gegeben. Sie hingen jämmerlich herunter. Alle scheinen sich sehr über diesen guten Witz zu amüsieren, aber ich habe keinen blassen Schimmer, was ich mit diesem Kostüm anfangen soll. Ich erinnere mich an eine alte Karikatur, da gibt es einen flüchtig gezeichneten Mann, der nicht weiß, was er mit seinem riesigen Geschlechtsteil machen soll und es sich wie einen Schal um den Hals wickelt. Manchmal tritt er auch darauf. Es ist lustig, es ist nicht lustig. Schließlich verstehe ich, dass diese zwei Meter langen Arme nutzlos sind, man muss sich nicht um sie kümmern, es ist, als hätte man überhaupt keine Arme. Also spreche ich mit meinen Füßen, um die Menge zu begrüßen, um Huhu zu machen oder auch um meine Ungeduld zu zeigen, meine völlige Unzu-

Alle Werktitel von Boris Charmatz sind unterstrichen.

¹ *Tänzerglücklich:innen*: im Orig.: *danseureuses* – Wortschöpfung aus *danseuses* (Tänzerinnen) und *heureuses* (glückliche), in: Emma Bigé: „Mouvementements. Écopolitiques de la danse“, La Découverte, Paris 2023, S. 21 f. (Anm. d. Ü.)

friedenheit. Keine Arme oder Hände zu haben, bedeutet nicht, harmlos zu sein. Ich stürze mich die riesige Treppe hinunter, locke Kollegen an, um ihnen einen Stuhl anzubieten, stoße den Stuhl aber weg, stürme auf sie zu, spiele ein schreckliches Spiel, das lustig, aber gefährlich ist. Ich bin ein Teil dieser Welt. Meine Kollegen rächen sich schließlich, fesseln mich mit meinen eigenen blauen Armen, zerquetschen eine Zitronentarte in meiner Fresse, lecken mir das Gesicht ab, ich schluchze, bin voller Rotz. Mein Sohn im Zuschauerraum brüllt.

Block der Empfindungen. Es regnet, die Luft ist eisig, der Asphalt rau, aber wir tanzen trotzdem. Wir schreiben das Jahr 2016, das heißt nach 2015, nach den Anschlägen.² Der öffentliche Raum ist verpestet, die Luft nicht auszuhalten. Als ich klein war, stand für mich der Marquis de Sade auf derselben Stufe wie Reiser³. Reiser hat auch bei „Charlie Hebdo“ gearbeitet, aber der Krebs „rettete“ ihn vor den Terroristen!?! Ich wusste noch nicht, wie man masturbiert, da bewunderte ich bereits gleichermaßen Justine⁴, die von fehlgeleiteten Priestern gefoltert wird, *UND* das Männlein von Reiser, dessen riesige Hoden von einer Ratte angeknabbert werden!

Es ist schwer zu erklären ... Ich habe das Gefühl, dass ich das Tanzen natürlich den Tanzstunden in den Tanzschulen der Tanzlehrer verdanke, die mich ausgebildet, weitergetragen und genährt haben, dass aber das, was in mir gestikuliert, mit weiterreichenden Empfindungen zusammenhängt, den Reden auf den politischen Versammlungen meiner Eltern, der Sorte von Lektüre, die all meine Tage ununterbrochen ausfüllt, den Bildern von Filmen „nicht für Kinder geeignet“, die ich von klein auf sah.

So kommt es also, dass man sich eines Nachts dabei ertappt, wie man in vollem Tempo durch die Stadt gestikuliert? Mit einer Gruppe von Tänzern in der Menge aufgeht, die in rasender Geschwindigkeit, unisono lauthals verkünden: „Charb ist tot. Charb ist tot. Charb ist tot.“⁵ Er hat Männchen gezeichnet. Charb leitete „Charlie Hebdo“, aber sein Hauptjob war das Zeichnen. Seine letzte Zeichnung war ein bewaffnetes Strichmännchen, das sagte: „Wir haben noch bis Ende Januar Zeit für die Neujahrswünsche.“ Die echten Terroristen strafen diese Vorhersage am 7. Januar 2015 Lügen. Aaah: Ich zeichne jetzt was ... Ich kann gar nicht zeichnen ... Aber ich zeichne in Abwesenheit von Charb, von Reiser, von Cabu, von Wolinski,⁶ denen der zeitgenössische Tanz schnurz war, uns auch im Übrigen. Wir tanzen aber trotzdem. Alles machen, was mit einer Hand geht. Einem Arm. Irgendwas machen, bis es eine ganz präzise Bedeutung annimmt. Im Moment, wo man glaubt, es zu verstehen, schneller werden. Noch schneller, schneller, schneller!

Man sagt, dass der Tanz etwas Vergängliches sei, aber der Humor ist noch weit fragiler?! Alles stirbt, außer dem unbändigen Verlangen nach der Notwendigkeit von Karikatur. Die Idee, einen schwarzen Filzstift zu nehmen und es zu schaffen, die politische

² Am Morgen des 7. Januar 2015 stürmen zwei maskierte Männer die Redaktionsräume des französischen Satiremagazins „Charlie Hebdo“. Der islamistisch motivierte Terroranschlag, bei dem zwölf Menschen erschossen werden, spaltet Frankreich in ein Davor und Danach. Der Anschlag löst weltweit eine beispiellose Welle an Solidaritätsbekundungen und Trauermärschen aus. „Je suis Charlie“ – „Ich bin Charlie“ wird zum Synonym für eine unsagbare Erfahrung und die Bedrohung der Meinungsfreiheit.

³ Der französische Cartoonist Jean-Marc Reiser (1941–1983) gehört zu den stilprägenden Comiczeichnern der 1970er und frühen 1980er Jahre. Seine Figurenschöpfung „Der Schweinepriester“ machte ihn auch außerhalb Frankreichs populär. In Deutschland veröffentlichte das Satiremagazin „Titanic“ seine radikalen, sozialkritischen Titelkarikaturen und Bildgeschichten.

⁴ Marquis de Sade: „Justine ou les Malheurs de la vertu“, 1787, dt. „Justine oder das Unglück der Tugend“.

⁵ In der Zeit nach den Anschlägen choreografiert Boris Charmatz das Stück *danse de nuit* (2016). In einer Mischung aus Tanz, Text und Sprechgesang lassen die Tänzer:innen eine Art Ausnahmezustand in ihren Körpern entstehen.

⁶ Unter den Opfern des Attentats befinden sich der Herausgeber Stéphane Charbonnier (Charb) und die Zeichner Jean Cabut (Cabu) und Georges Wolinski.

Lage an *DIESEM* Tag, hier, heute, in dieser Stadt, in diesem Land, in diesem Europa einzufangen. Wird diese Idee jemals sterben?

Pina Bausch stellte Fragen, aber es ging vor allem um Bedeutungsknoten: Die Tänzer reagieren auf Schlüsselwörter, die die Angst, die Instinkte, den Stolz heraufbeschwören. Sie liefert ihre berühmten Fragen, wie die nach der Liebe („Wie habt ihr euch als Kind die Liebe vorgestellt?“); ich fühle mich von ihren lapidaren Notizen unweigerlich angezogen.

Ich habe nicht den Wunsch, „wie“ Pina Bausch zu arbeiten, aber was wären meine Fragen?

Ich probe gerne bis zur Erschöpfung, wobei ich improvisiere; endlos versuche, etwas zu machen, mit Sätzen, die mich ansprechen, oder vielmehr mich bewegen. Zum Beispiel mit diesem Stück aus einem Gedicht von Emily Dickinson:

„Weiß nicht, wann kommt die Dämmerung.
Ich öffne Tür und Tor“.⁷

Ich tanze damit, ich bete damit, ich improvisiere damit, ich choreografiere damit, und es rührt an alle möglichen Bewegungen, denn das Öffnen, die Türen, die Dämmerung sind sexuell, choreografisch, existenziell, lustig, absurd, tief, unendlich, heilsam und hoffnungslos zugleich. Ich lese und höre in diesen Zeilen Bewegungen, die sich an den Körper schmiegen.

Wir schauen uns die Proben für „Nelken“ an, ein Stück von Pina Bausch. Es gleicht einer Meditation, Tag für Tag zu beobachten, wie das Stück Gestalt annimmt, mit neuen Tänzern, die in die alten Kostüme schlüpfen, im wörtlichen wie im übertragenen Sinn. Aber es ist nicht so, als würde man einen Film in historischen Kostümen drehen, sondern als würde man in den Kleidern spielen, die Ludwig XIV. selbst getragen hat. Ich meine: das Kleid von Dominique Mercy anzuziehen, in dem Wissen, dass es wieder nachgeben wird, aber dass der Stoff noch ein letztes Mal ausgebessert wird. Ich sehe, wie die Körper versuchen, die Partitur in sich aufzunehmen und dabei gleichzeitig ihren Platz als Lebende darin einzunehmen. Alle suchen gemeinsam nach dem Geist und dem Buchstaben des Werkes, jeder mit seiner Kultur und seinem (Nicht-)Wissen. Ich bin zwangsläufig eher vom Geist als vom Buchstaben besessen, aber ich verstehe auch, dass das Werk viel verlieren würde, wenn es seine Präzision verlöre. Beim ersten Durchlauf, mit den Nelken, den Gerüsttürmen, den Hunden, den Stuntmen, dem Originallicht im Originaltheater, habe ich etwas wie einen Geistesblitz: Zwischen dem, was heute vor unseren Augen geschieht, und unserer Erinnerung an das Stück – allem, was von dem Stück in Abwesenheit der ursprünglichen Tänzer bleibt – müssen wir einen Lichtbogen herstellen. Es geht nicht darum, die Sache richtig zu interpretieren, unseren Platz als Lebende darin einzunehmen, das reicht nicht: Es braucht eine Spannung zwischen dem Vergangenen und der Gegenwart, damit das Ganze zur Aufführung wird. Die Geister müssen sich ein wenig auflehnen, und die Lebenden die Sache etwas durchrütteln, sonst wäre alles so fest an seinem Platz, dass nichts

7
Emily Dickinson: „Weiß nicht, wann kommt die Dämmerung“, in: „Biene und Klee – 51 shorter poems“, ausgewählt und übersetzt von Wolfgang Schlenker, Engeler, Basel/Weil am Rhein 2008.

8
Robert Barry, geb. 1936, US-amerikanischer Konzeptkünstler.

passieren kann. Der Unterschied (*DER LICHTBOGEN*) ist es, der die Geschichte ausmacht.

Ich werde versuchen, eine Rolle in „Café Müller“ zu übernehmen, es wird fürchterlich schwer sein, aber wenn ich die Gesten von innen her schlucke, werde ich vielleicht lernen, fühlen, erleben, was in Wuppertal (nicht) vergeht: Wuppertal ist die Hauptstadt der Gesten, die nicht vergehen, deshalb bin ich hergekommen.

Ich habe oft ausführlich über diesen Satz von Robert Barry⁸ improvisiert: „Ein Raum, in dem Sie frei sind, darüber nachzudenken, was Sie tun werden.“ Dieser Satz steht auf einem Ausstellungsschild und kündigt einen weißen, leeren Museumsraum an, in dem die Abwesenheit eines Kunstwerks einer intimen, an jeden Besucher gerichteten Frage Raum gibt. Aber es geht auch um eine Definition von Tanz, eine einfache und breite Definition? *A space where you are free to think about what you are going to do.* Der Tanz ist ein Raum, in dem die Bewegung (intim, kollektiv, gesellschaftlich, vergänglich, archaisch, aus dem Stegreif) geschehen kann.

Heute, jetzt, in einer Ecke meines Zimmers, tanze ich mit offenem Mund, närrisch, um, stille Tränen runterschluckend, unhörbare Dinge zu erzählen; der Körper wird transparent, und sprachlos, ohne Worte zu sein, bewegt mich ...

Was ich besonders mag: eine Geste, eine Choreografie, eine Erfahrung zu erahnen ... und sie viele Monate, Jahre reifen zu lassen, bis es nicht mehr möglich ist, die Dinge für sich zu behalten. Dann endlich wird der Tanz öffentlich. Und kann viele Jahre lang glücklich leben. Und viele Kinder kriegen.

[quelle] Boris Charmatz: „Le chaos et le brouillon“, in: „La Nouvelle Revue française“, No. 658, Éditions Gallimard, Paris 2024, S. 159–163, aus dem Französischen von Leopold von Verschuer

2024 Editorial Vom Schmelzen des Individuums zum *corps collectif* Marietta Piekenbrock

How I see my future? I don't know.
I don't know because (long silence)
there are so big problems in the world
that I'm afraid to ask myself
what I wish for myself or my future.
I'm not sure. A lot of strength and love.
Chantal Akerman, „One day Pina asked“, Film 1983

20

21

Marietta Piekenbrock. Editorial

MARIETTA PIEKENBROCK, geb. 1964 in Westfalen, ist Autorin und Kuratorin. In der Kulturhauptstadt Europa RUHR.2010, bei der Ruhrtriennale und an der Volksbühne Berlin hat sie dem zeitgenössischen Tanz und seinen transmedialen Beziehungen zu Bildender Kunst, Theater, Literatur und Architektur große Bühnen eröffnet. 2021 kuratierte sie die Ausstellung „Global Groove. Kunst, Tanz, Performance und Protest“, im Museum Folkwang, Essen. Mit Boris Charmatz verbindet sie seit 2011 eine enge Zusammenarbeit. Sie lebt in Berlin und München.

¹ *Club Amour* (2023) ist eine Komposition aus „Café Müller“ von Pina Bausch (1978) und zwei Werken aus dem Repertoire von Boris Charmatz: *Aatt enen tionon* (1996) und *hersed, duo*, Auszug aus *hersed (une lente introduction)* (1997).

² Siehe Boris Charmatz: „Chaos und Skizze“, S. 16 in diesem Band.

³ Siehe Boris Charmatz: „Das Schmelzen des Individuums“, S. 74 in diesem Band.

Jäh wie ein stummer Schrei und berührend wie eine Umarmung bricht der Tanz von Boris Charmatz im Sommer 2011 in die Welt der großen französischen und deutschen Festivals. Mit einer Vehemenz, die verstörend ist, präsentiert der 38-Jährige sein Tanzstück *enfant*, eine Choreografie für neun Tänzer:innen, drei Maschinen und eine Gruppe von Kindern. Er setzt auf Körper, auf Wucht und Zärtlichkeit gleichermaßen. Mit der Verstörung – Wie kann man es wagen, leblose Körper von Kindern zu zeigen? – ging schnell eine Faszination einher. Wie kann ein Künstler so frei und souverän, so rau, radikal und kraftvoll sein?

Als ich vor ein paar Monaten den Tanzabend *Club Amour*¹ von Boris Charmatz besuchte, hatte ich in der Nacht einen Traum: Sämtliche Stücke, alle Bewegungen und 10000 Gesten seines Repertoires gleichzeitig zu sehen, verteilt auf einer sich über mehrere Ebenen nach oben erstreckenden, riesigen Simultanbühne, wo sich alle „Danseuses“ (Tänzerglücklich:innen)², die jemals in einem von ihm erdachten Tanz aufgetreten sind, umarmen, küssen, austoben und verknäulen können. Gäbe es irgendwo auf der Welt ein Terrain, das groß genug wäre, um eine Retrospektive unterzubringen, die an einem einzigen Abend Mozarts „Requiem“ an die Popkultur und Henry Purcell an PJ Harvey andocken kann, dann müsste es doch zu finden sein. Das wäre sehr Charmatz! Doch vermutlich bleibt dieser Wunschtraum noch eine Weile ein *spectacle imaginaire*.

Stattdessen möchten wir dieses Buch vor Ihnen ausbreiten: Es ist nicht nur ein Porträt über den Tänzer und Choreografen Boris Charmatz, sondern auch eine Introspektion, eine Art „Tag der offenen Tür“ zu seinen Kopf-Innenräumen. Sein Denken und Schreiben zeugt von einer geistigen Unruhe, die parallel zum choreografischen Sprechen ihre eigene Spur gezogen hat. Neben seinem tänzerischen Können und seiner Kunst besitzt er eine Lust an Sprache, die durch sein Elternhaus – seine Mutter unterrichtet deutsche Literatur – stimuliert wurde und sich in seiner Neugierde für Dichtung, Philosophie, Musik, Pop und Kunst ausgelebt und verkörpert hat. Diese Prägungen durch Sprache, durch Geschichte und Kultur durchziehen bis heute seinen Tanz.

Boris Charmatz seziert Bewegungen in sämtlichen Körpern und stellt einfache, manchmal in Vergessenheit geratene Fragen: Wie entfalten sich Gefühle in den Körpern zweier Liebender, in den Körpern von Kindern, in den Körpern von Menschen auf der Flucht? Was macht die Müdigkeit mit dem Körper von Tanzenden? Wie bringt man ein Individuum zum Schmelzen?³ Welche Spuren hinterlassen Gewalt, Missbrauch, Angst und Wut in unseren Bewegungen? Wie genau hat sich die Vergangenheit unserer Körper bemächtigt, unseres eigenen und des *corps collectif*, des kollektiven Körpers?

2021 wird Boris Charmatz als Intendant nach Wuppertal berufen und mit einer gewichtigen Aufgabe betraut: für das Erbe von Pina Bausch und ihr weltberühmtes Tanztheater Raum für neue Impulse und Gedankensprünge zu schaffen. Und mit seiner eigenen künstlerischen Arbeit dafür zu sorgen, dass Wuppertal ein Entdeckungsort für den zeitgenössischen Tanz bleibt.

Weil er lieber ein Tänzer im choreografischen Maschinenraum ist als ein Deus ex Machina-Direktor, tanzte er im Sommer diesen Jahres

auf dem Festival in Avignon zum ersten Mal in einem Stück von Pina Bausch. Dafür hatte er sich die Rolle von Jan Minařík in „Café Müller“ einverleibt. Jan Minařík tanzte in der zentralen Dreiecksszene Mann-Mann-Frau den „Hoch- und Festhalter“. In diesem bewegten Bild gibt Charmatz die tragende Säule. Wie bei einem guten Zaubertrick fragte ich mich: Wie kann man einen Fels in der Brandung tanzen, wie kann man etwas Schweres so leicht und elegant-ungeduldig erscheinen lassen?

Für seine Premiere als Tänzer in „Café Müller“ hat Boris Charmatz alle Generationen von Tänzer:innen zusammengebracht, von den ältesten und ikonischen bis zu den jüngsten. Unter dem Titel *Forever (Immersion dans Café Müller de Pina Bausch)* zeigt die Wuppertaler Kompanie in Avignon eine mehrstündige Live-Ausstellung, in deren Zentrum „Café Müller“ in wechselnden Besetzungen zu sehen ist. In den kurzen Zwischenakten lassen die Tänzerinnen und Tänzer die Zeit rückwärtslaufen und erinnern sich an Begegnungen und Gespräche mit der Choreografin. Während mit den Besetzungen auch die Lesarten wechseln, verfugen sich das Stück und die Interludien zu einem scheinbar endlosen, vielstimmigen Zugleich von Vergangenheit und Gegenwart.

Aus kinetischer und neurologischer Sicht sind Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft dasselbe. Es spielen dieselben Hirnareale zusammen, um Bewegungen auszulösen. Aber über die Vergangenheit haben wir einfach mehr Wissen. Das gilt auch für die Geschichte des Tanzes. Es steht uns eine unendliche Fülle an Wissen und Bildern zur Verfügung, um Tänze aus der Vergangenheit zu studieren und nachzuahmen. Aber wie werden die menschlichen Körper in Zukunft aussehen, und wie werden sie sich bewegen?

Nach Friedrich Nietzsche ist der Mensch ein Tier, das sich erinnert. Mit Blick auf *Forever* könnte man sagen, der Mensch ist ein Tier, das sich tanzend erinnert. Repertoire beginnt mit der Vorsilbe „Re“. Sie steht für Wiederholung, Wiederkehr und Rekombination. Wir wissen heute, dass ein kulturelles Gedächtnis beides braucht: ein Archiv, in dem Geschichte materiell aufbewahrt wird und die periodische Re-Inszenierung der Bestände. Ohne Anstöße von außen kommt keine lebendige Erinnerung zustande. Für das Archiv und die Stücke von Pina Bausch bedeutet das: Was hier dauerhaft gespeichert wird, muss aufgeführt, kommentiert und mit der Gegenwart abgeglichen werden. *Forever* ist ein Erinnerungslabor, ein ruheloses „Remember me“ und körperliche Arbeit an unser aller *grande mémoire*. Die somnambule Café-Gesellschaft ist von den Wunden der Geschichte gezeichnet – das ist mit jedem Ton, mit jedem Schritt, jedem Stolpern oder jedem Fall (ob Körper, Tisch oder Stuhl) spürbar und erfahrbar. Sechsvierzig Jahre nach der Premiere im Opernhaus Wuppertal können wir an der jüngsten Neu-Einstudierung von „Café Müller“ erleben, dass sich die Körper des Tanzes und mit ihnen die Körper von Gesellschaften, Ensembles und Institutionen in endlosem Wandel befinden. Und mit ihnen die Lesarten der Werke, die sie hervorgebracht haben. Warum sind wir hier in diesem *Memory-Café*? Was bedeutet diese berühmte Dreiviertelstunde Tanzgeschichte für das 21. Jahrhundert?

4 Siehe Boris Charmatz: „Chaos und Skizze“, S. 19 in diesem Band.

5 Hervé Guibert: „Die Liebe zur Ordnung rufen“, S. 297 in diesem Band.

Literatur

Aleida Assmann: „Der Körper als Medium des individuellen, kollektiven und kulturellen Gedächtnisses“, in: „Journal der Künste“ 12, Berlin 2020, S. 12–17
 Roland Barthes: „Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977–1978“, aus dem Französischen von Horst Brühmann, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005

Emma Bigé: „Mouvementements. Écopolitiques de la danse“, La Découverte, Paris 2023

Claire Bishop: „Disordered Attention. How We Look at Art and Performance today“, Verso Books, London, New York 2024

Boris Charmatz/Isabelle Launay: „Entretenir – À propos d'une danse contemporaine“, Presses du Réel, Dijon 2003

Emanuele Coccia: „Die Wurzeln der Welt. Eine Philosophie der Pflanzen“, aus dem Französischen von Elsbeth Ranke, dtv, München 2020

Ausstellungskatalog Rebecca Horn, hg. von Jana Baumann, Spector Books, Leipzig, Haus der Kunst, München 2024

Bruno Latour, „Das terrestrische Manifest“, aus dem Französischen von Bernd Schwibs, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2017

André Lepecki, „Machines, Faces, Neurons, Towards an Ethics of Dance“, in: „The Drama Review“, Vol. 51, No. 3, Fall, Cambridge University Press 2007, S. 119–123

Diese Nahaufnahme umspannt einen Zeitraum von dreißig Jahren, beginnend mit dem Moment, als der Tänzer Boris Charmatz zum ersten Mal in dem Duo *À bras-le-corps* (1993) mit Dimitri Chamblas auf sein choreografisches „Ich“ trifft, provisorisch endend mit *CERCLES* (2024), einem Happening für 200 Mitwirkende. In der Auswahl der Werke habe ich mich vor allem auf drei Fragen konzentriert: Welche Stücke, Ausstellungen, Ereignisse und Filme gehören zum gegenwärtigen Repertoire? Welche haben den Blick auf den Tanz verändert? Und welche spannen einen *LICHTBOGEN* zum Erbe von Pina Bausch, unter dem die Geister der Abwesenden mit den Lebenden tanzen?⁴

Um diese zwanzig Werke herum kristallisieren sich Notizen, E-Mails, Texte und Gespräche, die Einblicke geben in die häufig langen, manchmal mehrjährigen Entstehungsprozesse und Überlegungen, die das Verhältnis zwischen den Begriffen Tanz, Theater und Choreografie in Schwingung versetzen. Wer wissen möchte, ob es etwas gibt, was Pina Bausch und Boris Charmatz verbindet (beide sind sich nie begegnet), dem möchte ich die Gedanken von Hervé Guibert über die Kunst von Pina Bausch ans Herz legen: „Vielleicht ist Tanz, mehr noch als Tränen, das leise Pfeifen eines Ventils der Seele. Das Flehen, nicht mehr der soziale, funktionierende, gebändigte Mensch zu sein, um wieder Tier, Gott, Wasser, Feuer zu werden.“⁵ Beiden geht es um etwas für uns Lebenswichtiges und Brennendes.

Das Buch enthält keine typische Literaturliste über zeitgenössischen Tanz im Allgemeinen oder speziell über Boris Charmatz. Ich habe es vorgezogen, nur die Bücher und Texte zu nennen, deren Lektüre während der Arbeit zu dieser Werkschau die Wirkung eines Energydrinks auf mich hatte. Diese Liste ist natürlich ohne methodische Strenge und absolut unvollständig. Es sind Stimmen, Zurufe und Echos, die sich über die Jahre, in der Ästhetik und Ethik von Boris Charmatz abgesetzt haben.

Das Tanztheater Wuppertal Pina Bausch + Terrain Boris Charmatz und die Herausgeberin danken allen Autor:innen, Fotograf:innen, Gesprächspartner:innen, Übersetzer:innen und dem Filmemacher César Vayssié, durch deren Szenen und Gedanken dieses Buch spricht.

Dank geht an Alexander Wewerka und den Alexander Verlag Berlin für sein Vertrauen in den schreibenden Choreografen, an Christin Heinrichs-Lauer für ihr finderisches Lektorat und ihre Verbindungen zur Undergroundszene der sprachlichen Varianten und an Petra Lüer, die mit der Gestaltung dieser Nahaufnahme die Verwandtschaft des Büchermachens mit dem Tanzen bewiesen hat, *forever*.



Den
Körper in
den Kampf
werfen

PIER PAOLO PASOLINI

[une lente introduction]

- 1993 À bras-le-corps
- 1994 Les Disparates
- 1996 Aatt enen tionon
- 1997 herses (une lente introduction)
- 1999 Programme court avec essorage
- 1999 Con forts fleuve
- 2000 Les Disparates (Film)
- 2000 Ouvrée, artistes en alpage
- 2000 Éducation
- 2001 Horace-Bénédict, 17 observations
d'artistes dans les alpages (Film)
- 2002 héâtre-élévision (pseudo-performance)
- 2002 J'ai failli
- 2003 Entretenir: À propos d'une danse contemporaine,
mit Isabelle Launay
- 2003 Bocal
- 2003 Entraînements, série d'actions artistiques
- 2005 Tarkos Training (Film)
- 2006 régi
- 2006 Quintette cercle
- 2007 Une lente introduction + Magma (Film)
- 2007 Improvisations
- 2008 Flip book
- 2008 La danseuse malade

Association
edna

1993 – 2008 Association edna

30

31

Association edna

1992 gründen Boris Charmatz und Dimitri Chamblas die unabhängige Produktionsgesellschaft Association edna, um ihr Debütstück À bras-le-corps zu produzieren, ein Duo, das die beiden bis heute tanzen und das 2017 ins Repertoire der Opéra national de Paris aufgenommen wird. Von 1996 an konzentriert sich edna auf das Werk von Boris Charmatz und begleitet und vertreibt seine Stücke, angefangen mit Aatt enen tionon bis zu La danseuse malade.

Zusammen mit der Produzentin Angèle Le Grand entwickelt Boris Charmatz edna zu einem unabhängigen Label für transmediale Projekte, die sich mit der Verwischung von Grenzen zwischen Natur und Kultur, Tanz und Bildender Kunst sowie inneren und äußeren Räumen beschäftigen. Beflügelt von den emanzipatorischen Gründungs-idealen der beiden Tänzer, entwickelt edna in schneller Folge choreografische Installationen, experimentelle Filme, Ausstellungen unter freiem Himmel, alternative Ausbildungsideen, eine nomadische Schule, Referenzen zu Kino und Literatur und Bücher über den zeitgenössischen Tanz. Bereits in diesen frühen Jahren begreift sich Boris Charmatz als einen Künstlertypus, der als Choreograf, Regisseur, Erfinder, Forscher, Lehrer, Poet und Aktivist neues Terrain betritt.

Doch vor allem versteht er sich als Tänzer. Ob im Tanz mit Maschinen, Objekten oder den Elementen der Natur, seine Gesten machen menschliche und nicht-menschliche Netzwerke sichtbar und verfolgen eine von Körpern erfahrbare Präsenz. edna ist das sinnliche Laboratorium, aus dem 2009 das Manifest zur Gründung des Musée de la danse im nordfranzösischen Rennes hervorgehen wird, das in seiner selbstbewussten Mischung aus Institutionskritik und Theoriebildung visionäre Sinn- und Körperbilder für einen Tanz des 21. Jahrhunderts erschafft.

1993 À bras-le-corps

32

33

Association edna À bras-le-corps

Duo

Choreografie: Dimitri Chamblas
und Boris Charmatz
Licht: Renaud Lapperousaz,
Yves Godin
Musik: Niccolò Paganini Caprici n°1,
10 und 16, Itzhak Perlman (Violine);
Emi Classics CDC 7 471 71 2
Produktion: Association edna
Vertrieb: Terrain
Uraufführung: 13.01.1993,
La Villa Gillet, Lyon
Dauer: 35 min

Interpretation: Dimitri Chamblas,
Boris Charmatz

Festival Uzès Danse,
Uzès 1996
© Cathy Peylan



Dimitri Chamblas und Boris Charmatz haben sich an der Ballettschule der Pariser Oper kennengelernt. Damals waren sie zehn bzw. zwölf Jahre alt. Enge Freunde wurden sie aber erst als Jugendliche, am Conservatoire National Supérieure Musique et Danse in Lyon. 1993 entwickelten sie gemeinsam das Stück À bras-le-corps.

„Damals waren alle der Ansicht, dass man erst Schüler, dann Tänzer, danach Choreograf und schließlich Lehrer wird – bis man irgendwann für das französische Kulturministerium arbeitet“, sagt Charmatz und lacht. Wir führen ein Telefoninterview, Charmatz ist in Paris. „Wir haben uns damals gefragt: Warum muss eigentlich alles Schritt für Schritt passieren? Wieso müssen wir erst Schüler sein, bevor wir Tänzer und irgendwann Choreografen werden dürfen? Es ging uns auch nicht darum, eine Kompanie zu gründen. Es ging nur darum, dieses eine konkrete Projekt zu realisieren.“

Seitdem hat sich Charmatz in Europa einen Namen als freier Choreograf gemacht. (In New York war er zuletzt 2001 zu sehen.) Chamblas hat das Tanzen inzwischen aufgegeben und arbeitet als Associate Producer für ein Werbefilm-Unternehmen. Damit À bras-le-corps an diesem Wochenende im Danspace Project aufgeführt werden kann, nimmt er ein paar Tage Urlaub und betritt wieder den Tanzboden. Schließlich ist das Stück für die Ewigkeit gemacht, auch wenn sich die Körper und die tänzerischen Fähigkeiten der beiden Performer mit der Zeit verändern.

„Das Stück ist sehr körperlich und in gewisser Weise gefährlich“, sagt der heute 33-jährige Charmatz. „Wir könnten uns ernsthaft verletzen. Trotzdem haben wir beschlossen, dass es uns über die Jahre begleiten soll, weil es uns interessiert, wie wir uns mit dem Stück verändern. Wir sind immer der Ansicht gewesen, dass die beste Aufführung von À bras-le-corps die Performance sein wird, in der wir diese Bewegungen nicht mehr ausführen können. Aber man kann nie wissen, vielleicht verletzen wir uns auch, dann wäre die kommende Aufführung die letzte. Wir träumen jedenfalls davon, das Stück auch noch zu tanzen, wenn wir sechzig sind.“

Das Publikum bildet bei diesem Stück einen engen, quadratischen Rahmen, in dem sich beide Tänzer bewegen. In dieser intimen Nähe lässt sich laut Charmatz nichts verbergen (auch ein gelegentlicher Schweißspritzer nicht, seien Sie vorgewarnt!). „Es ging uns nicht darum, etwas zu machen, was vor uns noch niemand gemacht hat“, so Charmatz. „Es ist auch nicht so, dass ein Stück interessant wird, bloß weil es auf einer Raumbühne stattfindet und das Publikum um einen herumsitzt. Als Schüler haben wir Merce Cunninghams „The Dancer and the Dance“ [„Der Tänzer und der Tanz“]¹ gelesen. Er schreibt darin, dass eine 45-Grad-Drehung aus einem Tanzstück ein neues machen

¹ Merce Cunningham: „Der Tänzer und der Tanz. Gespräche mit Jacqueline Lesschaeve“, hg. von dies., Fricke, Frankfurt am Main 1996

kann. In gewisser Weise lässt sich das auch auf die quadratische Anordnung übertragen.“

Charmatz gesteht, dass es ihm weniger um die Form des Duos geht. Chamblas und er waren jung, als À bras-le-corps entstand. Nach drei Monaten kam ihnen das, was zunächst avanciert gewesen zu sein schien, plötzlich überholt vor. „Wir haben uns also gefragt: Was tun? Krempeln wir das Stück komplett um oder lassen wir es so, wie es ist? Wir sind zu dem Schluss gekommen, dass wir diejenigen sind, die sich körperlich und geistig weiterentwickeln, und dass wir die Choreografie, das Bewegungsmaterial als solches, unangetastet lassen, dass sich nur die Art und Weise, wie wir die Bewegungen ausführen, verändern soll. Die Frage, wie wir uns in die jeweilige tänzerische Geste einbringen, wurde zu einer Art Spiel: Mit Humor? Mit einer gewissen Spannung oder ohne? Mit ganzer oder halber Kraft?“

Da Charmatz und Chamblas beschlossen haben, das Material, darunter anspruchsvolle Rollbewegungen und Hebefiguren, unangetastet zu lassen, hatten sie mehr Energie, um Stücke zu entwickeln, die andere Wege gehen. [...] „Wir lieben es, befreundet zu sein und auf sehr grobe Art und Weise miteinander zu tanzen, und da uns À bras-le-corps genau das ermöglicht, war ich so frei, als Choreograf neue Richtungen einzuschlagen. In meinem jüngsten Stück régi lassen wir die Körper der Tänzer:innen von Maschinen bewegen. régi unterscheidet sich grundlegend von À bras-le-corps, aber gerade weil es das Duo gibt, kann ich etwas erfinden, das komplett anders ist.“

[quelle] Gia Kourlas: „Embraceable you, Boris Charmatz and Dimitri Chamblas tackle their friendship in a seminal duet“, in: „Time Out New York“, 26.10.–01.11.2006, aus dem Amerikanischen von Gregor Runge

GIA KOURLAS ist eine amerikanische Kulturjournalistin. Seit 1995 schreibt sie über Tanz, seit 2019 ist sie Redaktionsmitglied der „New York Times“, wo sie sich für Themen wie Diversity im klassischen Ballett, die MeToo-Bewegung und Feminismus im Tanz engagiert.



Festival Uzès Danse,
Uzès 1996
© Cathy Peylan





Festival Uzès Danse,
Uzès 1996
© Cathy Peylan

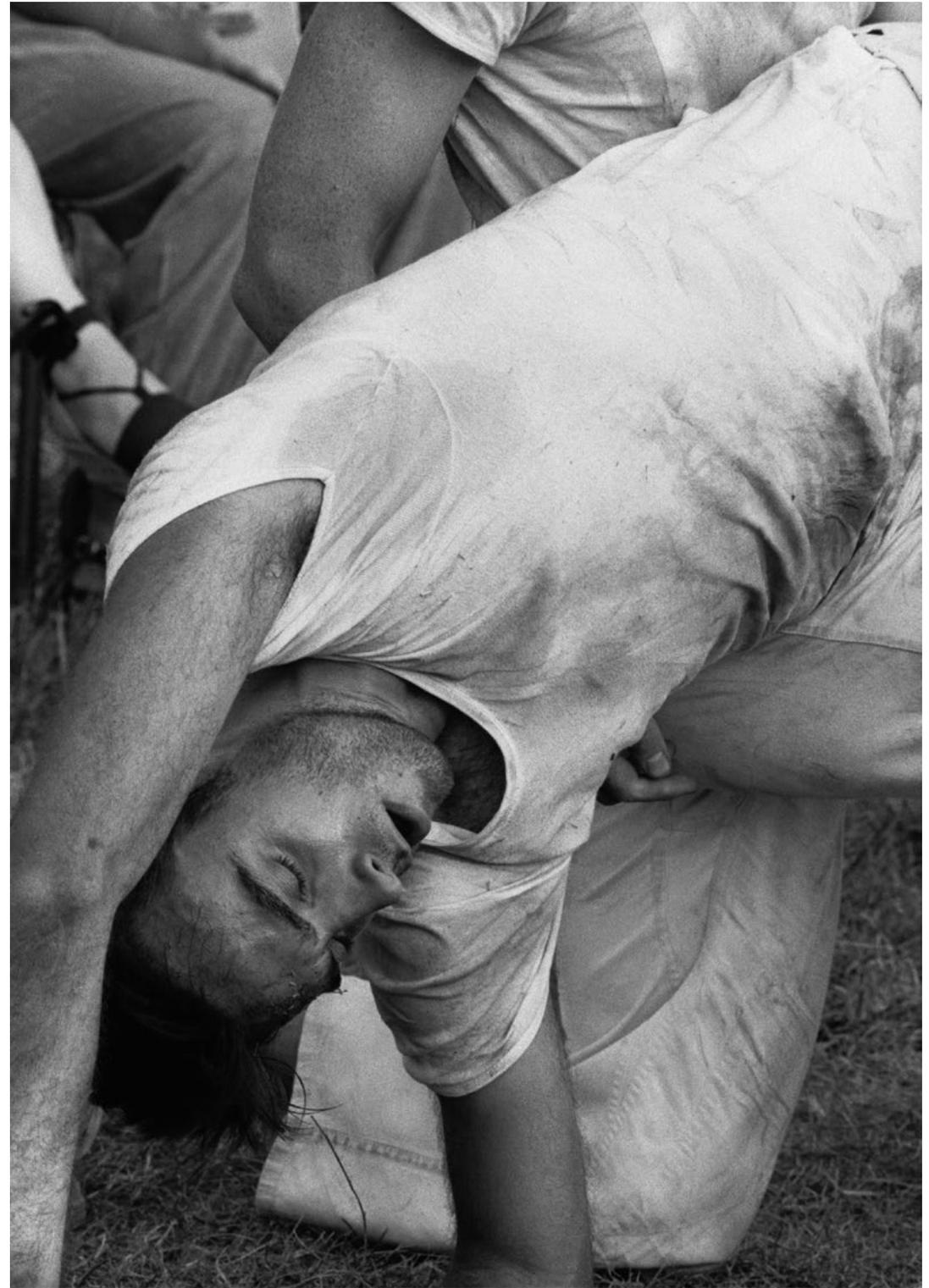


Festival Uzès Danse,
Uzès 1996
© Cathy Peylan

→ 42/43
ImPulsTanz, Wien 2019
© Maximilian Pramatarov



Association edna À bras-le-corps





2010 Levée des conflits

106

107

Musée de la danse, Rennes Levée des conflits

Tanzstück (für 24 Tänzer:innen
und 25 Bewegungen)

Choreografie: Boris Charmatz
Choreografische Assistenz:

Anne-Karine Lescop

Licht: Yves Godin

Kostüme: in Zusammenarbeit
mit Laure Fonvielle

Sound Material: Henry Cowell,
Conlon Nancarrow, Helmut

Lachenmann, Morton Feldman

sowie Soundcluster von

David Banner, Médéric Collignon

Jus de bocse, Miles Davis,

Daniel Johnston, Electric Masada,

Angus McColl, RZA, Terror squad,

Saul Williams, Zeitkratzer

Produktion: Musée de la danse /

Centre chorégraphique national

de Rennes et de Bretagne

Uraufführung: 04.11.2010,

Théâtre national de Bretagne,

Festival Mettre en scène, Rennes

Dauer: 1.40 h

Originalbesetzung: Or Avishay,

Matthieu Barbin, Eleanor Bauer,

Nuno Bizarro, Matthieu Burner,

Magali Caillet Gajan, Ashley Chen,

Julien Gallée-Ferré, Gaspard Guilbert,

Peggy Grelat-Dupont, Christophe

Ives, Dominique Jégou, Lénio Kaklea,

Jurij Konjar, Élise Ladoué, Catherine

Legrand, Maud Le Pladec, Naiara

Mendioroz, Thierry Micouin, Andreas

Albert Müller, Mani A. Mungai, Élise

Olhandéguy, Felix Ott, Annabelle

Pulcini

Interpretation: Nabil Yahia-Aïssa,
Carlye Eckert, Kerem Gelebek, Annie
Hanauer, Hanna Hedman, Taoufiq
Izeddiou, Stéphanie Landauer,
Anne-Karine Lescop, Filipe Lourenço,
Alex Mugler, Banu Ogan, Nabil Qudus
Onikeku, Fabrice Ramalingom, John
Sorenson-Jolink, Simon Tanguy

TANZ +

2014

Levée

Video HD 16/9,

ohne Ton, Farbe

14'22"

Regie: Boris Charmatz,

César Vayssié

© Terrain Boris Charmatz

→ S. 120

Filmstill, 2014
© César Vayssié



Das westliche Denken orientiert sich an Oppositionen, an Dualismen. Kurz nachdem der französische Philosoph Roland Barthes (1915–1980) 1976 an das renommierte Collège de France gewählt wurde, widmete er seine wöchentlichen Vorlesungen der Denkfigur des Neutrums als einer Alternative zu theoretischen Gegensatzpaaren. Das Neutrum entzieht sich der Spannung, seine soziale Utopie ist die „Aufhebung der Konflikte“. Es lässt sich in zahlreichen Phänomenen wiederfinden: in der Müdigkeit, der Reglosigkeit, in Haltungen wie der Toleranz oder der Figur des androgynen Körpers. „Das Begehren des Neutrums“, erklärt Roland Barthes zu Beginn seiner Vorlesungsreihe, „ist zunächst das Begehren, alle Ordnungen, Gesetze, Drohungen, Anmaßungen, Terrorismen, Ermahnungen, Ansprüche, Formen des Bemächtigenwollens zu suspendieren. Seine wesentliche Form ist im Grunde ein Protest, er besteht darin zu sagen: Es kümmert mich wenig, ob Gott existiert oder nicht; doch eines weiß ich und werde es bis zuletzt wissen, nämlich dass er nicht zugleich die Liebe und den Tod hätte erschaffen dürfen. Das Neutrum ist dieses unbeugsame Nein: ein Nein, das gegenüber den Verhärtungen des Glaubens und der Gewissheit gleichsam in der Schwebe bleibt, unbestechlich gegenüber dem einen wie der anderen.“ Boris Charmatz’ Faszination für die vermittelnde Ethik dieses Schwebezustands bildet den Ausgangspunkt für sein Stück Levée des conflits (Aufhebung der Konflikte).

[quelle] Zitate aus: Roland Barthes: „Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977–1978“, hg. von Eric Marty, Suhrkamp, Frankfurt 2005, S. 43-45, aus dem Französischen von Horst Brühmann

Nach 50 ans de danse – einem hybriden Werk, angesiedelt zwischen dem Formen-ABC von Merce Cunningham und einem Kaleidoskop gesammelter Gesten – stellt uns Boris Charmatz ein neues, alle Grenzen ausreizendes, choreografisches Ausnahmeobjekt vor: ein sinnliches Hologramm für 24 Tänzerinnen und Tänzer und 25 Bewegungen. LEVÉE – als Aufhebung der Zeit, der Wahrnehmung und einer Grammatik, die unsere Sinne lenkt; eine Täuschung des Blicks, der sich auf die wirbelartigen Kreise, auf die Übergänge, die Eroberung von Gesten richtet, die in das Innere der Gruppe drängen. In einem hypnotischen Reigen, einem Mosaik simultan ablaufender Bewegungen, die von einem Körper zum nächsten gleiten, erzeugen die Tänzerinnen und Tänzer ein flimmerndes Bild, das einer Luftspiegelung gleicht: eine unterschwellige Irritation unserer Wahrnehmung, die sich aus der unablässigen Wiederholung und dem schnellen Wechsel von Erscheinungsformen ergibt. Das baut sich auf, löst sich auf, findet wieder eine Form, verdichtet und ballt sich, bildet Kreise, Linien, Kanten – lebendige Materie, kontaktlos oder als Knäuel, jede Tänzerin, jeder Tänzer ist hier „frei beweglich in ihrem bzw. seinem beweglichen Element“.

Aber wie funktioniert das? Wie entwickelt sich das, ohne zu implodieren? In Gang gebracht von einem leeren Raum, in Schwung gehalten durch die unermüdliche Anzahl von Bewegungsmustern und Tänzer:innen, setzt sich der Aufbau immer wieder wie von selbst zusammen und vermittelt so den Eindruck nahtloser Übergänge. Ein auf Dauer gestellter Bewegungsloop, dessen geometrische Strukturen sich unentwegt verändern, sich aufbauen und auflösen und auf diese Weise eine pendelnde Aufmerksamkeit erzeugen: zwischen einem Bewegungschor, der auf einen Blick zu erfassen ist, und einem choreografischen Gebilde aus einer Vielzahl ineinandergreifender, sich um sich selbst kreisender und wiederholender Einzelbewegungen; ein Tanz, der zum einen einfach stattfindet und zum anderen in seiner Komplexität ein ausgeklügelter Baukasten ständiger Kurswechsel ist. Mit Levée des conflits erfindet Boris Charmatz eine „Tanz-Lücke“, die unseren Blick fesselt. Ein Tanz-Palindrom, das sowohl vorwärts als auch rückwärts lesbar ist. Ein choreografischer Kanon auf der Suche nach dem Bild einer Utopie.

[quelle] Gilles Amalvi: Levée des conflits, 2010, borischarmatz.org und pina-bausch.de, aus dem Französischen von Marietta Piekenbrock

GA Der Titel des Stücks eröffnet viele verschiedene Deutungsmöglichkeiten: Man denkt an Aufhebung – an die Aufhebung der Schwerkraft beispielsweise. „Levée“ könnte auch auf „levée des corps“ verweisen, das Aufbahnen von Körpern. Und dann ist da das Wort „conflits – Konflikt“. Ist damit die Aufhebung, das Lösen von Konflikten gemeint, von Konflikten in den Körpern?

BC Ich finde den Gedanken der Aufhebung der Schwerkraft, der Abwesenheit von Schwerkraft sehr zutreffend ... Das Stück könnte auch nur „levée“ heißen, das wäre abstrakter. Doch dabei würde man etwas von dem verlieren, was das Stück ausmacht. Das ist Teil des Paradoxons: In dem Stück steckt das Bestreben, mit Konfrontationen und Gefechten zu brechen – obwohl es eben diese Elemente sind, mit denen ich arbeite! *Levée des conflits* hat keine Dramaturgie im eigentlichen Sinn. In gewisser Hinsicht gibt es in dem Stück auch kein Drama – auch wenn Dramaturgie nicht ganz das Gleiche wie Drama ist ... Man könnte sagen, dass der Tanz einfach nur stattfindet. Und gleichzeitig könnte man auch sagen, dass er nicht stattfindet. Es gibt keinen Höhepunkt, kein herausragendes Ereignis; der Tanz entsteht und löst sich wieder auf, die ganze Zeit über.

GA *Levée des conflits* verweist auch auf Roland Barthes' Definition von „Neutrum“.

BC Ich habe „Das Neutrum“ während des Schulprojekts Bocal gelesen, dabei ging es um Themen wie die Erschöpfung der Pädagog:innen, um den „Marathonlauf“, den sie absolvieren ... Bei vielen unserer Übungen stand der Konflikt, das Streitgespräch im Mittelpunkt. Wir wollten dem Streitgespräch einen zentralen Platz in der Schule einräumen. Das alles ist ziemlich weit entfernt von dem, was man unter dem Begriff „Neutrum“ verstehen könnte. Ein Teil meiner Arbeit richtet sich gegen die Vorstellung, dass es einen neutralen Ort geben könne. Abgesehen davon stellt Barthes das Neutrum nicht als „neues absolutes Gesetz“ dar, sondern im Gegenteil als etwas, das man erreichen möchte ... Ich glaube, das ist es, was mich beim Lesen seiner Aufzeichnungen besonders geprägt hat. Ihm geht es nicht um ein Ende der Konflikte. Es geht vielmehr um den Versuch, um den Wunsch an sich: den Wunsch, Konflikte zu lösen.

GA Bei Barthes beinhaltet das Neutrum auch eine Form der Utopie – Form des Zusammenlebens, der Geselligkeit. Findet sich dieser Gedanke auch in *Levée des conflits* wieder?

Levée des conflits ist die Performance eines faszinierenden Paradoxons: streng organisiert wie ein Kanon und ineinander verschlungen wie ein Knäuel. Die Tänzer buchstabieren einer nach dem anderen ein dichtes Vokabular kultureller und historisch aufgeladener Gesten, die sich zu einem labyrinthischen Bewegungsbild verfugen. Die Choreografie zeigt immer beides gleichzeitig: Einzelstimme und Chor, kommender Aufstand und einsetzende Lähmung, Chaos und Struktur, Krise und Utopie. Je nachdem, ob ein Theater oder ein Museum, ob ein Fußballfeld oder wie in dem Filmloop *Levée* der Gipfel einer Halde zum Schauplatz wird – jeder neue Ort, jeder Perspektivwechsel schreibt der Choreografie weitere Bedeutungen ein. So changiert *Levée des conflits* zwischen Skulptur, Installation, Tanz und „Contrat social“.

GILLES AMALVI, geb. 1979 in Paris, ist ein französischer Dichter, Tanzkritiker und Sound-Designer. Seit 2009 inspirieren seine Texte und Gespräche über Tanz die kuratorische und choreografische Arbeit von Boris Charmatz. In „Ping Pong“ (2020) machen Amalvi und Charmatz eine Tischtennisplatte zur Bühne ihres Gesprächs. Amalvi arbeitet regelmäßig für das Festival d'Automne à Paris und das Centre national de la danse in Pantin sowie für verschiedene Choreograf:innen, darunter Boris Charmatz, Anne Teresa De Keersmaeker, Emmanuelle Huynh, Latifa Laâbissi. Zudem entwickelt er Sound-Kompositionen für Tänzer:innen wie Pol Pi und Ola Maciejewska.

BC Momentan habe ich den Eindruck, dass sich das Stück nach einer inneren und einer äußeren Ordnung richtet, es erinnert an eine eigene Polis. 24 Personen, das ist eine große Gruppe. In dieser Gruppe wirken die verschiedensten Beziehungen und Sozialgeflechte, vielleicht sogar eine bestimmte Vorstellung des Miteinanders. Die Choreografie wird von einem Körper zum nächsten getragen: Welche Verbindung besteht zwischen den einzelnen Körpern – auch wenn sie sich nicht berühren –, wie kommunizieren sie miteinander? Während sich die Bewegung auflöst, um an anderer Stelle fortgesetzt zu werden, ist schon ein:e Tänzer:in da, die/der sie wieder aufnimmt.

GA Ist die Idee dahinter, eine Art „Bewegungsflow“ zu erreichen, oder gibt es auch Spielraum für Unregelmäßigkeiten?

BC Das ist eine sehr wichtige Frage. Wenn alles perfekt wäre, dann würde es eine Art Corps de Ballet. Einerseits sind trainierte Tänzer:innen nötig, die die Bewegungen sehr präzise und genau ausführen; wenn das aber zu einer Gleichsetzung der verschiedenen Körper führt, dann ist die Wirkung verfehlt. Eine große Gruppe, die zu einem Corps de Ballet wird, in dem niemand auffällt, weil alle dasselbe machen ... das geht überhaupt nicht. Im Moment beschäftigen wir uns viel mit diesen Fragen. Ein Beispiel: Am Anfang dachte ich mir, dass bei einer idealen Choreografie jede:r eine eigene Bewegung hervorbringt – letztendlich ist das das Ideal des Neutrum. Wir sind 24, das macht also 24 Bewegungen. Wir bringen uns diese Bewegungen gegenseitig bei, und die Choreografie besteht darin, von einer Bewegung zur nächsten überzugehen. Das wäre das Ideal einer Bewegung, ein Ideal, das von denen geschaffen wird, die die Bewegungen ausführen. Aber das Problem ist, dass man gar nicht jede Bewegung von jedem Tänzer und jeder Tänzerin wahrnehmen könnte, man würde das Ideal gar nicht sehen – man würde nur die Übergänge sehen. Das Ganze wäre also nicht wirklich sinnvoll. Vor allem möchte ich, dass es gelingt, dass das Stück ein Bild entstehen lässt. Also muss man sich damit auseinandersetzen, wie dieses eine Bild gezeichnet werden kann. Wenn das Bild nicht erscheint, wenn man nur Übergänge sieht, dann funktioniert es nicht.

GA Das Stück bietet sich für zahlreiche Metaphern an, die aus anderen Bereichen kommen ...

BC Ja, man kann interessante Parallelen zum Film ziehen, oder auch zur Musik ... es gibt einige Entsprechungen. Im Bereich der Choreografie im eigentlichen Sinn kenne ich kein anderes Werk, das ähnlich funktioniert. Einige der „Accumulations“ von Trisha Brown basieren auf einem recht ähnlichen formalen Aufbau, aber auch sie zielen nicht darauf ab, einen Eindruck von Regungslosigkeit zu schaffen. Sie zeigen den Entstehungsprozess und den Aufbau des Stücks, aber das geschieht innerhalb einer Struktur, einer Dramaturgie, die eher auf Wiederholungen setzt. Ich habe mich also auf Überlegungen und Ansätze gestützt, die aus der Musik, dem Film oder der

Fotografie kommen. Viele Komponisten – Ligeti zum Beispiel – haben mit Formen gearbeitet, die sich nicht bewegen. Auf der visuellen Ebene dachten wir an die Fotografien von Eadweard Muybridge – Körper, die in verschiedenen Momenten ihrer Bewegung angehalten werden. Was wir machen, gleicht einer einzigen großen Bewegung, die durch alle Körper geht, und die Körper sind jeweils nur Etappen dieser einzigen Bewegung. Natürlich machen wir keine „Muybridge-Choreografie“ – das ist nur der gedankliche Hintergrund. Mit Levée des conflits möchte ich ein Loch schaffen, ein schwarzes Loch, einen Strudel, einen Wirbelsturm – ich möchte die Bewegung in einem fixen Bild einfangen ... Und es ist ein Stück, das mich dazu bringt, andere Werke, andere Ideen einfließen zu lassen. Ein Stück, das viele verschiedene Gedanken und Überlegungen miteinander verbindet. Wenn ich an eine Ausstellung im Museum denke, frage ich mich, wie eine Sammlung aussehen könnte, die sich mit diesem Stück beschäftigt ...

GA Sie sprechen von einem schwarzen Loch, davon, Zeit zu schaffen, „die nicht vergeht“. Könnte es sein, dass Sie in Ihrer Arbeit zu einer Form tendieren, die sich selbst aufhebt?

BC Ich sehe Levée des conflits als Kreis, der in sich geschlossen ist. Eigentlich könnte man sagen, dass das Stück ein 20- oder 30-minütiges Solo ist, man nimmt nur nicht wahr, wie sich das Solo entwickelt – die 24 Tänzer:innen befinden sich ja immer an unterschiedlichen Punkten der Entwicklung –, sondern hat innerhalb von wenigen Sekunden alles gesehen! In gewissem Sinne ist das eine Struktur, die in sich selbst zusammenbricht, da man ja alles unmittelbar wahrnimmt. Alles ist zu Ende, bevor es angefangen hat. Natürlich können die Zuschauer:innen nicht innerhalb von drei Sekunden begreifen, wie das Ganze funktioniert. Und doch haben sie gewissermaßen unterbewusst alles gesehen, was es zu sehen gibt. Danach muss man noch das System an sich verstehen. Das Zeitgefühl, das sich einstellt ... Hier bietet die Musik eine Metapher: Das Stück ist ein wenig wie ein Kanon, allerdings mit 24 Sänger:innen!

GA Letztendlich ist es ein sehr meditatives Werk ...

BC Ja, denn die Zuschauer:innen, die sich dafür entscheiden, zu bleiben und zuzusehen, tun das nicht, um neue Elemente, neue Entwicklungen zu sehen. Wenn sie bleiben, dann tun sie das, weil sie sich Zeit zur Beobachtung gönnen. Man folgt dem Rhythmus. Und man folgt dem Tänzer bzw. der Tänzerin; man kann die Ausrichtung der Gesten sehen, die Absicht dahinter, den ganzen Prozess. Der Bewegungsablauf, der dazu führt, dass sich ein Arm hebt, wird offenbart. Und kaum wurde eine bestimmte Geste ausgeführt, entwickelt sie sich schon wieder in eine andere Richtung. So entsteht eine Art Gedankenspiel ...

GA Schließlich ist das Stück selbst also eine Art Ruhezone, ein Ort der Meditation, der aber die Spannungen, die ihn umgeben, hervorheben kann?

BC Ja, aus eben diesem Grund frage ich mich manchmal, ob Levée des conflits der richtige Titel ist! Die „Konflikte“ sind weit davon entfernt, gelöst zu werden.

[quelle] Gilles Amalvi, Boris Charmatz: „Das schwarze Loch im Tanz“, in: Boris Charmatz, Musée de la danse: Levée des conflits, Programmheft, Ruhrtriennale 2013, gekürzte Fassung, aus dem Französischen von Franziska Widmann

Das Gespräch entstand 2010 während der Proben zu Levée des conflits in Rennes. Levée des conflits wird seit der Premiere in einer Version für 24 Tänzer:innen gezeigt.

→ 114/115
Stade de Bagatelle,
Festival d'Avignon,
Avignon 2011
© Gianmarco Bresadola





Halde Haniel, Ruhrtriennale,
Bottrop 2013
© Ursula Kaufmann

→ 118/119
Halde Haniel, Ruhrtriennale,
Bottrop 2013
© Ursula Kaufmann







„Die Halde. César und ich sitzen in einem Hubschrauber, die Tänzer tanzen unter uns, in dieser kargen Mondlandschaft aus Kohlenstaub und Schotter. Sie sind heroisch; aber ich finde, wir sind zu weit weg, sie sehen im Bild zu klein aus, also müssen wir näher ran. Das wirbelt einen Sturm aus dunklem Staub und Geröll über den Tänzer:innen auf. Eigentlich müssten wir abrechen, aber die Tänzer:innen tanzen weiter, also filmen wir weiter. Uns ist klar, dass dieses Experiment ein Wahnsinn ist, klar ist auch, dass diese Sturmszene das Zentrum des Films sein wird; ich habe sowas noch nie gesehen.“

[quelle] Boris Charmatz: „Danses gâchées dans l’herbe“, Frac, Sud, Marseille 2023, Ausstellungstext, aus dem Französischen von Leopold von Verschuer

Mit seinen Ensemblestücken enfant, Levée des conflits und manger prägt Boris Charmatz das Programm der Ruhrtriennale in den Jahren 2012 bis 2014. Fasziniert von der karstigen Oberfläche der Berghalden des Ruhrgebiets entwickelt er in Zusammenarbeit mit dem Filmmacher César Vayssié die Idee, die Performance Levée des conflits aus der Luft, von einem Hubschrauber aus, zu filmen. Die Berghalde Haniel in Bottrop ist eine der höchsten Halden des Ruhrgebiets. Das abgeladene Material stammt aus dem Steinkohle-Bergbau. Das Gipfelplateau wird zur Bühne, auf der sich die Bewegungen zu einem furiosen, abstrakten Wirbel steigern, bis sich nicht mehr unterscheiden lässt: Ist es Extase oder Agonie? Levée als Filmloop gezeigt, schleudert den Tanz in ein Niemandsland zwischen Kampfplatz, Katastrophengebiet und Science-Fiction.



