Probst du noch oder forschst du schon? Zur Institutionalisierung von ‚research' im Rahmen der zeitgenössischen Tanzausbildung

Von Constanze Schellow

Die folgenden Überlegungen sind aus einer Praxis heraus entstanden. Diese Praxis ist meine Lehre im Kontext zeitgenössischer Tanzausbildungsgänge. Ich werde, wenn mich solche Institutionen verpflichten, als ‚Theoretikerin' wahrgenommen, obwohl das, was ich unterrichte, kaum einmal aus dem Gebiet kommt, in dem meine wissenschaftliche Forschungs- und Publikationstätigkeit hauptsächlich stattfindet, nämlich der Tanzwissenschaft. Das, was in den einzelnen Schulen jeweils in meinen Zuständigkeitsbereich fällt, lässt sich im Sinne eines je bestimmten Verständnisses von ‚Theorie' lesen, wie es aus der tanzpraktischen Perspektive der Studiengänge projiziert wird: Oft geht es darum, den Studierenden grundlegende Fähigkeiten an die Hand zu geben, um sich komplexere, beispielsweise philosophische Texte selbst zu erschließen, aber auch, um analytische, auf die eigenen oder andere künstlerische Arbeiten bezogene Texte verfassen zu können.

Der Begriff der Forschung begegnete mir – abgesehen davon, dass vielerorts mit langfristiger Perspektive auf die Etablierung eines so genannten ‚dritten Zyklus', also die künstlerische Promotion hingearbeitet wird – als konkreter Veranstaltungsinhalt zum ersten Mal im Titel eines Intensivseminars, das ich 2015 während meiner Zeit als Gastprofessorin für Angewandte Tanzwissenschaft und Performancetheorie im Master *Solo/ Dance/ Authorship* des Hochschulübergreifenden *Zentrums Tanz Berlin* (HZT) zu übernehmen gebeten wurde: *Research and Writing for Artists*. Diese Formulierung impliziert einerseits, dass das Forschen und Schreiben ‚für Künstler*innen' ein besonderes und eben kein akademisches ist; man ging aber andererseits offenbar davon aus, *ich* könne dieses ‚andere' Forschen und Schreiben unterrichten.

Die meisten der von mir im Lauf der Zeit im Tanzausbildungsbereich betreuten, von den Schulen vorgeschlagenen Lehrveranstaltungen würde ich aus der Sicht ihrer Funktion innerhalb der größeren Lehrplanzusammenhänge als ‚Reflexionsformate' beschreiben. Sie waren wesentlich sprachbasiert und richteten sich auf ein Analysieren, Kontextualisieren, konzeptuelles Systematisieren und Verdichten der eigenen künstlerischen Praxis. Sie legten damit ein ganz bestimmtes Verständnis von Reflexivität, aber auch von Forschung zu Grunde. Diese institutionellen Aspekte verdienen meiner Ansicht nach mehr Beachtung, denn hier werden Veränderungen manifest, die sich nicht einfach darin erschöpfen, dass auf Veränderungen im künstlerischen Feld im Sinne singulärer Praktiken reagiert wird. Vielmehr lassen sich die Topologien der Lehre mit ihren administrativen und curricularen Strukturen, ihren Entwürfen für Stellenprofile oder auch ihren die theoretischen Formate betreffenden Lernzielen als Niederschlag eines bestimmten Tanzverständnisses lesen.

Man könnte nun die Frage stellen, inwiefern Forschung einen eigenständigen und mittlerweile zentralen Qualifizierungsbereich innerhalb der zeitgenössischen Tanzausbildung darstellt, wobei häufig nur lückenhafte Kriterien existieren, um aus institutioneller Perspektive die angestrebten Vermittlungseffekte zu beschreiben. Was wird als Teil eines Tanzstudiums unter einem *forscherischen* Zugriff auf Choreographie verstanden? Und wie wird ein solcher Zugriff, der in nach eigenem Selbstverständnis ‚experimentelleren' Studienprogrammen als Kernkompetenz für die Arbeit in diesem Feld angesehen wird, ausgebildet? Oder auch, etwas ketzerisch gewendet: Kann es sein, dass wir es fast schon mit einer neuen Art von Tanztechnik im klassischen Sinn, nämlich einer ‚Technik der Reflexivität' zu tun haben, deren möglichst virtuose formale Beherrschung an eine Stelle zu treten beginnt, die eben noch die Pirouette besetzte? Und das, obwohl es doch gerade ein nicht ohne Polemik auf Formalismus und Virtuosität reduzierter Tanztechnikbegriff war, von dem sich ein offener Choreographiebegriff mit seinen kollektiven, wissenschaftlichen Experimentalanordnungen nicht unähnlichen Arbeitsformaten anfangs distanzierte.

Die für diesen Text titelgebende Frage nach der Art und den Begleiterscheinungen einer Institutionalisierung von ‚Forschung' lässt sich nur eingebettet in und in Wechselwirkung mit anderen Entwicklungen begreifen: Der zeitgenössische Tanz seit den 1990er-Jahren wird als zusammenhängende ‚Bewegung' in der Tanzwissenschaft mit Vorliebe über seine Theorieaffinität und Diskursivität (Husemann 2002: 95; Schneider 2004: 366; Siegmund 2007: 46) charakterisiert – bei gleichzeitiger Feststellung seiner ästhetischen Diversität. Es ist gar von einem „theoretical turn" die Rede (Lepecki 2013: 157). Exemplarisch genannt werden in

diesem Zusammenhang die Arbeiten etwa von Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Thomas Lehmen oder Mette Ingvartsen. Eine anfangs von künstlerischen Interessen auf Choreograph*innenseite angetriebene Annäherung und im Einzelnen ganz unterschiedlich geartete Verschränkung tänzerischer und theoretischer Praktiken hat sich so in ein wissenschaftliches Paradigma transformiert. Ihm scheinen konkrete Veränderungen in der Produktions-, Förder- und – mein Schwerpunkt hier – Ausbildungslogik des zeitgenössischen Tanzes zu entsprechen.

Helmut Ploebsts Diagnose von einem, wie er es nennt, „Diskursschub" (Haitzinger/Ploebst 2011: 11) lässt sich auf eine Vielzahl von Ausbildungen anwenden. Nicht nur sind als ‚theoretisch', ‚diskursiv' oder auch ‚wissenschaftlich' gerahmte Inhalte und Formate im Lehr- und Lernalltag präsenter geworden (hier ist allein schon die Wortwahl der Curricula und Ausschreibungstexte symptomatisch, lässt sie doch Rückschlüsse auf die je zu Grunde liegenden Konzepte, Verortungen und Verhältnismäßigkeiten von ‚Theorie' und ‚Praxis' zu). Als vorläufiger Höhepunkt solcher Veränderungen werden neuartige Stellen mit ‚künstlerisch-wissenschaftlichem' Profil geschaffen. Damit werden die beschriebenen Tendenzen institutionell manifest. Doch ist ein im zeitgenössischen Tanzfeld zum symbolischen Kapital avancierter Forschungsbegriff noch forschend?

Ohne im vorliegenden Zusammenhang in den Diskurs der ‚artistic research' eintauchen zu können, möchte ich doch den Blick auf die Eigengesetzlichkeit und Materialität des Diskursgeschehens lenken, das ‚künstlerische Forschung' als Aussage, bezogen auf den Tanz, hervorgebracht hat. Dabei geht es im foucaultschen Sinn nicht um das Enthüllen verborgener Motivationen und Agendas, denn eine Aussage ist, folgt man Foucault, eben nicht das, was jemand, was ein individueller Akteur oder Gruppierungen intentional handelnder Subjekte aus-sagen. [1] Eine Aussage ist ein ‚Ereignis' im Diskurs, aus dessen komplexer Oberflächenstruktur sie ebenso herauswächst wie sie diese mit bildet. Eine Aussage als ein solches Ereignis zu denken, bedeutet, sie von der Ebene personalisierter Intentionen und Politiken, des Lancierens und Polemisierens abgerückt zu betrachten. Es bedeutet, zu fragen, wie dieses Ereignis zu einem bestimmten Zeitpunkt überhaupt hat zu Stande kommen können, und welche tektonischen Verschiebungen es in der Topologie eines Diskursfeldes bewirkt (vgl. Foucault 2008: 500). [2]
Werfen wir zunächst einen Blick auf die Aussagen in den Selbstdarstellungstexten von Tanzstudiengängen. Am Berliner HZT wird als Ziel der BA-Ausbildung *Tanz, Kontext, Choreographie* die Entwicklung „künstlerischer Arbeit im Feld der choreographischen Theorie und Praxis" (in dieser Reihenfolge) bezeichnet (Universität der Künste Berlin 2018a) bzw. im englischsprachigen Masterstudiengang *Solo/ Dance/ Authorship* die Herausforderung, Erweiterung und Transformation der eigenen Praxis „through practical, theoretical and critical inquiry" (Universität der Künste Berlin 2018b). Im Konzept des Master of Arts (MA) *Choreography* der University of the Arts Helsinki heißt es: „The programme emphasizes a historically conscious, yet critical, open, and research-based take on choreography" (University of the Arts Helsinki 2017). Im Bachelor of Arts (BA) *Dance* der Stockholmer *School for Dance and Circus* (DOCH) ist zu lesen, die Praxis von Tanzkünstler*innen bestehe darin, sich in „physical, choreographic and intellectual practices" zu vertiefen (Stockholm University of the Arts 2018a). Der MA *Choreography* von DOCH nennt sich „practice based and research preparatory" (Stockholm University of the Arts 2018b). Und an der *School for New Dance Development* (SNDO) in Amsterdam wird der MA *DAS Choreography* gleich im ersten Satz besonders all den Tanzschaffenden empfohlen, die ihre „research skills" verbessern wollen (Amsterdam University of the Arts 2018).

Szenenwechsel: Im Jahr 2005 fand in der Fabrik Potsdam, initiiert von der Kuratorin und Produzentin Ulrike Melzwig und dem Choreographen Martin Nachbar, das *meeting on dance education* kurz *mode05* statt, bei dem ich als teilnehmende Beobachterin anwesend war (vgl. Melzwig et al. 2007). Eine hochkarätig besetzte kleine Gruppe von ehemaligen oder amtierenden leitenden bzw. prägenden Akteur*innen europäischer Studienprogramme (u.a. SNDO, EDDC, PARTS) und künstlerischer Postgraduate-Institutionen (u.a. *DasArts*), Choreograph*innen und Tänzer*innen diskutierten über mögliche Zukunftsperspektiven von Ausbildung im Tanz. Man blickte zurück, analysierte vergleichend Strukturmodelle unterschiedlicher Schulen, ihre methodischen und ästhetischen Konzepte, bildungspolitischen und gesellschaftlichen Kontexte und fragte nach den heutigen Bedürfnissen. Ein forscherischer Zugang zu einem maximal offenen und nicht zwingend ‚tänzerischen' Choreographiebegriff wurde dabei, noch ganz in einer Linie mit den Debatten der 1990er-Jahre, von einigen Teilnehmenden polemisch einem anderen Zugang gegenüber gestellt, der auf einem Kanon tradierter Techniken basiert.

In der von ihr herausgegebenen Publikation *Zeitgenössischer Tanz* beschreibt Claudia Rosiny dessen Eigenheit und kombiniert dazu eine Reihe von Eigenschaften: „Seit den 1990er Jahren entwickeln Choreographinnen und Choreographen wie Meg Stuart, Xavier le Roy, Benoît Lachambre, Raimund Hoghe, Boris Charmatz oder Jérôme Bel künstlerische Strategien, die von Recherche und Reduktion gekennzeichnet sind und den Körper als Ausdrucksmittel kritisch hinterfragen" (Rosiny 2007: 12). Diese Charak-

teristika werden dem, was unter dem Schlagwort „Zeitgenössischer Tanz“ in den Nachschlagewerken als letzter historisch periodisierter Eintrag nach Postmodern Dance und Tanztheater verzeichnet wird, regelmäßig zugeschrieben. Ein rechercheorientiertes Arbeiten in prinzipiellem Fragemodus paart sich mit einem kritischen Gestus dem eigenen Medium gegenüber und strategischer Reduktion.

Nun ist Recherche nicht gleich Forschung. Im Englischen macht der Gebrauch des Begriffs *research* die Sache einfacher. Im entsprechenden Diskurs wird aber kaum zwischen beiden differenziert. Vielmehr begegnet man dem Terminus *Forschung* wie dem klassisch der Rhetorik der Avantgarde zugehörigen Topos des Experiments oder dem Begriff der Selbstbefragung/kritischen Selbstreflexivität häufig in ähnlichen Zusammenhängen, nämlich immer dann, wenn es darum geht, eine fundamentale Veränderung in der Produktionslogik des Tanzes und, denkt man den Studienkontext als die Produktionsstätte institutionell zertifizierter Tänzer*innen und Choreograph*innen, der Tanzausbildung zu beschreiben.

Von 2008 bis 2010 war ich Mitglied der Jury des Residenzprogramms der Fabrik Potsdam mit einem Fokus auf (Zitat der damaligen Ausschreibung) „prozessorientierten Recherchen“ und thematisch ausgerichteten, offenen Arbeitsformaten.[3] Vergeben wurden mehrwöchige ‚Forschungsaufenthalte’ (research residencies) in den Räumen der Fabrik mit der Möglichkeit, aber ohne den Zwang, am Ende etwas aus dem vorangegangenen Arbeitsprozess mit einem Publikum zu teilen. Obwohl das Programm schon zwei Jahre lief als ich zur Jury stieß, erreichten uns immer noch Anträge, deren Einreichende offenbar schlicht einen Ort für eine Probenphase ihrer ansonsten komplett durchgeplanten laufenden Produktionen suchten. Da es für solche Zwecke viele Koproduktions-Netzwerke und Residenz-Möglichkeiten gibt und gab, Residenzen dagegen, die lediglich mit einem inhaltlichen Interesse beantragt werden konnten (das war unsere damalige Minimaldefinition einer ‚Forschungsresidenz’) so gut wie nicht vorhanden waren, entschieden wir uns, solche Anträge von vornherein auszuschließen. Implizit stellten wir damit eine wertende Opposition her zwischen ‚proben’ und ‚forschen’, dem ein gewisses, für mich von heute aus fragwürdiges Fortschrittsdenken innewohnt: „Probst du noch oder forschst du schon?“

Damals musste ich mir zum ersten Mal aus institutioneller Perspektive die Frage stellen, was eine förderungswürdige Forschungsfrage bzw. ihre gelungene Darstellung ausmacht. Denn wir mussten versuchen, uns für unsere Jurydiskussionen auf Kriterien zu verständigen. Wenn das Herauskristallisieren einer Forschungsfrage selbst ja durchaus auch das mögliche und legitime Ergebnis einer Forschungsresidenz sein kann, auf welcher Ebene konstruiert man dann mit Hilfsbegriffen wie ‚Machbarkeit‘ oder ‚methodischer Ansatz‘ eine Vergleichbarkeit der Arbeitsvorhaben und -ansätze? In dem Fall wäre das Forscherische einer Praxis ja gerade nicht schlicht diese Praxis selbst als künstlerische – also keine Frage des grundlegenden Verständnisses künstlerischer Praxis als solcher – sondern ob jemand ‚wirklich forscht‘ wird zu einer Frage *bestimmter* Kompetenzen und Qualitäten, die für überzeugend oder nicht überzeugend befunden werden.

Mårten Spångberg hatte schon im Rahmen von *mode05* von einer „institutionalization of research“ gesprochen und davor gewarnt, dass in Abwesenheit präziser methodologischer Vorgehensweisen die Bestimmungsmacht, die den, wie er es nennt „providern“ künstlerischer Forschungsmittel und -plattformen zufällt, dazu führt, dass das Terrain der „artistic research“ systematisch gemapped und auf ein „protocol of authorization“ bezogen werden würde, das nicht mehr von *künstlerischen* Interessen bestimmt ist (Spångberg 2006). Was ursprünglich der vorherrschenden Ökonomie des Produzierens künstlerischer Produkte über die Hinwendung zum Prozess zu entgehen suchte, wird, so eine solche Argumentation, nun dadurch eingeholt, dass der Prozess zum neuen Produkt, Forschungsansätze zum kuratorischen Objekt gemacht werden:

„Research proposes certain hierarchies of process and production, individual and group processes and work, and most of all formalises relations between the validity of a process and work-relative sets of discourse, active in the contexts at a certain moment” (ebd.).

Mit seiner Diagnose einer Abwesenheit von „methodological protocols“ hatte Spångberg insofern recht, als es zu diesem Zeitpunkt im Tanzfeld eine schnelle Verbreitung der Verwendung des Begriffes künstlerischer Forschung und seine Institutionalisierung in Förderformaten gab, ohne dass darüber diskutiert wurde, wie sich unser Begriff von ‚Kunst’ in dieser Debatte verändert. Ich gehe hier wiederum nicht von einer philosophisch-theoretischen Diskussion des künstlerischen Forschungsbegriffs aus, sondern davon, wie er im Tanzdiskurs besonders in Zusammenhang mit den heute so gern als ‚konzeptuell’ bezeichneten choreographischen Arbeiten und Arbeitsweisen der 1990er-Jahre verwendet worden ist.

Pirkko Husemann hat darauf hingewiesen, dass eine künstlerische Praxis, die über ihren forscherischem Gestus einen reflexiven Bezug auf sich selbst erreicht, nicht zuletzt das kunstwissenschaftliche Selbstverständnis in diesem Fall der Tanzwissenschaft als Ort der Reflexion von Tanz herausfordert. Sie spricht bei Xavier Le Roy von einem Kurzschluss von Choreographie und *der Forschung über* Choreographie (Husemann 2004: 28). Interessant ist, welche Konsequenzen Husemann zieht: Sie wendet sich nämlich gegen die in der Tanzwissenschaft zeitweise intensiv befürwortete Annährung an eine ‚künstlerische' Ästhetik im Schreiben und fordert nicht ‚anders zu schreiben', sondern ‚anders zu forschen' (Husemann 2009: 245). Die Fragen, die eine forscherisch-reflexive Choreographiepraxis an eine sich ihrerseits mit Choreographie beschäftigende wissenschaftliche Praxis stelle, seien ethischer, nicht primär ästhetischer Natur. Dieses ethische Moment genauer zu bestimmen, unterbleibt bisher in den tanzwissenschaftlichen Überlegungen.

Zeitgleich zum Aufstieg des Forschungsparadigmas war in den letzten Jahren eine immer stärkere Anbindung des Tanzes an den Wissensbegriff zu beobachten. Davon zeugen Buchtitel wie *Wissen in Bewegung*, der Dokumentationsband des ersten der wieder aufgenommenen deutschen Tanzkongresse seit den historischen Vorgängern in den 1930er- und 1950er-Jahren (Gehm et al. 2007), oder *Wissenskultur Tanz* (Huschka 2009). Wer Tanz auf wissenschaftlicher Seite als Wissensform proklamiert und dabei mit dem Begriff ‚wissenskünstlerisch' operiert, dem geht es neben einer Erweiterung des Blicks auf künstlerisches Arbeiten in den meisten Fällen auch um die Kritik an einem rationalistischen Wissenschaftsbegriff. Nicht selten werden dabei Fetischisierungen des Tanzes als das ‚ganz andere' fortgeschrieben – nun eben als die ganz andere Wissensform und -praxis – die für die gleichzeitig vereinfachend als Feld einer einheitlichen Wissensökonomie dargestellten Wissenschaften eine Vorbildfunktion übernehmen können soll. Vor diesem Hintergrund geistert durch die Tanzwissenschaft die schon erwähnte Sehnsucht, sich mittels eines sich auf den eigenen empathischen Wahrnehmungsakt beziehenden Schreibens quasi mimetisch der Tanzpraxis anzunähern und sich so auf einem prinzipiell schon von sich aus kritischen Terrain zu bewegen (vgl. Klein 2007).

Ein solches Anlehnen an den eigenen Gegenstand (eine künstlerische Praxis), der von der ihn reflektierenden wissenschaftlichen Disziplin diskursiv mit bestimmten (wissenskritischen) Eigenschaften ausgestattet wird, die die Disziplin dann auch für sich selbst reklamiert, kann als ein restriktiver wie generativer Akt der Selbstinszenierung angesehen werden. Als von Machtverhältnissen durchzogenes Diskursgeschehen, das seine eigene Materialität und Regelhaftigkeit besitzt, ist keine Wissenschaft allein über ihren Gegenstandsbezug angemessen beschrieben. Hier liegen auch die Grenzen der viel beschworenen Rückwirkung künstlerischer Reflexivität in der Choreographie auf eine tanzwissenschaftliche Praxis, die von ihr unter Zugzwang gesetzt wird, ‚anders zu forschen'.

In meiner Arbeit mit den Studierenden in Berlin war ich mit dem von Spångberg diagnostizierten „lack of accurate methodological protocols" auf täglicher Basis konfrontiert. Wie bildet man die Kompetenzen zu künstlerischer Forschung aus, die mit zeitlicher Verspätung aus der Tanzszene auf die kuratorische Ebene und von dort in die Schulcurricula durchgesickert sind? Übt man sie ein? Handelt es sich überhaupt um Kompetenzen? Ein weiteres Mal stellt sich die Frage, ob wir über eine allgemeine Denkperspektive sprechen, der gemäß jede künstlerische Praxis als Forschung zu begreifen ist oder nicht – oder ob das Forscherische eine *spezifische* Art und Weise, eine Qualität einer solchen Praxis im Einzelfall beschreibt, die in der Bologna-Poesie der Studienpläne als berufsvorbereitender *skill* erworben und mittels Lernerfolgskontrolle unter Beweis gestellt werden soll. Hier beginnt nun der Zirkelschluss der „Trainierst du noch oder forschst du schon?"-Logik, denn eine mögliche Strategie, Kompetenzen in künstlerischer Forschung im Rahmen von Ausbildungen zu vermitteln, aus-zu-bilden, wäre diese: Sie einzuüben, zu trainieren. Anders gesagt: Es ist etwas anderes, forscherisch zu lernen, als Forschen zu lernen.

Im Tanzbereich sind wir im Begriff, künstlerische Forschung als Lerninhalt und Methode zu objektivieren, und wir sehen das weitgehend unhinterfragt als konzeptionellen Fortschritt an. Die Choreograph*innen-Generation, auf die man den heutigen Research-Diskurs im Tanz genealogisch zurückführen kann, hat mit ihrer Betonung eines prozessorientierten Arbeitens Kritik an der Produktorientiertheit des internationalisierten, fast gänzlich auf von Veranstalter*innen finanzierte Koproduktionen abgestellten Marktes im zeitgenössischen Tanz geübt. Gerade in der Ausbildung ist der Prozess aber zunehmend das Produkt, an dem gefeilt wird, und seine Dokumentation zwecks Repräsentation, Vergleichbarkeit und Prüfbarkeit nimmt im Studienalltag immer größere Bedeutung ein. Die Präsenz des Forscherischen soll sich überzeugend wiederspiegeln in *artist books* oder blogs, Arbeitsbüchern oder Skizzen. Das ist nicht selten für die Studierenden weniger Bedürfnis als Verpflichtung, eine Verpflichtung, die ständig, wenn man dem nicht unaufhörlich entgegenarbeitet, gefährdet ist, ins rein Formale einer Etüde oder zu erledigenden Hausarbeit abzurutschen.

Ein letzter Gedanke: Diederich Diederichsen geht in einem Text über „Realitätsbezüge in der Bildenden Kunst“ hart mit etwas ins Gericht, das er eine „Kunst der Recherche“ nennt. Gemeint ist eine Kunst, die sich als anti-subjektivistisch geriert und dabei über die „zurschaustellende Einbeziehung ihres Publikums“ einen „sensationalistischen neuen Realismus“ betreibt (Diederichsen 2010: 15). Diederichsen meint hier Arbeiten in einer Linie mit dem, was Nicolas Bourriaud als „relationale Ästhetik“ beschrieben hat (Bourriaud 2002). Es habe sich, so argumentiert er weiter, als direkte Konsequenz einer mit der Postmoderne hegemonial gewordenen Ordnung der Repräsentationskritik die „indexikalistische Liebe zu einer vorderhand unrepräsentativ inszenierten Empirie“ (Diederichsen 2010: 19) herausgebildet. Letztere münde in eine als Teil des subjekt- und repräsentationskritischen Paradigmas sich etablierende Kunstpraxis, die „innerhalb des künstlerischen Prozedere ein[en] metadiskursive[n] Aussichtsturm errichtet“, von dem aus „[…] [dessen] Bedingungen […] [die des künstlerischen Prozederes – C.S.] dokumentiert werden“ (ebd.: 20). Im wie es an anderer Stelle heißt, „Realitäts-Index-Fetischismus“ (ebd.: 16) schreiben sich letzten Endes zwei altbekannte Größen fort, die man in der zeitgenössischen Kunst eher weniger erwarten würde: Naturalismus und Positivismus.

Ähnlich kritisch könnte man die Karriere der Prozessdokumentation im Tanz- und Choreographiestudium als Spur des ‚wirklichen’, als veritable Forschungspraxis sich qualifizierenden künstlerischen Tuns, fokussieren, die das omnipräsente Bedürfnis nach Qualitätskontrolle im Ausbildungskontext hervorgebracht hat. Die Studierenden rücken in einer Zeit, in der Subjekt- und Autorkritik, weil derart konsensfähig und zum Allgemeinplatz geworden, auf einer neuen Ebene wieder schwer zu adressieren sind, als forschende Subjekte in den Mittelpunkt. Virtuosität verlagert sich auf das Choreographieren und die Präsentation ergebnisoffener Praktiken. Die gute Nachricht ist: Institutionell gesehen ist es nur noch eine Frage der Zeit, bis der „lack of accurate methodological protocols“, künstlerische Forschung betreffend, in der Epoche des zeitgenössischen Tanzes behoben ist. Es wird in vielen Institutionen mit Hochdruck an ihnen gearbeitet. Die schlechte Nachricht ist dieselbe wie die Gute.

Anmerkung

[1] Foucault selbst spricht davon, „das ausschließliche und augenblickliche Recht“ zu einer „Veränderung des Diskurses […] der Souveränität des Subjekts entrissen“ zu haben (Foucault 2008: 697).

[2] Trotzdem muss man sich immer auch fragen, wer spricht. Was im Einzelfall mit ‚Kunst’ und ‚Forschung’ gemeint ist, ist nicht losgelöst davon zu verstehen, wer gerade welches Terrain für sich reklamiert bzw. gegen wen verteidigt. Die institutionelle Trennung der künstlerischen von der akademisch-wissenschaftlichen Arbeitswelt ist vor allem in Bezug auf die Auf- und Verteilung von Ressourcen nicht zu unterschätzen.

[3] Zwei Publikationen zum Potsdamer Artists-in-Residence-Programm finden sich hier:
http://www.fabrikpotsdam.de/downloads/Tanzplan_Potsdam_Dokumentation_2006_2008.pdf sowie
http://www.fabrikpotsdam.de/downloads/fabrik_Dokumentation_Tanzplan_Potsdam_2009_2010.pdf [30.3.2018].

Literatur

Amsterdam University of the Arts 2018: DAS Choreography. Online: https://www.atd.ahk.nl/en/dance-programmes/das-choreography/ [30.3.2018]

Bourriaud, Nicolas (2002): Relational Aesthetics. Paris: Les Presses du réel.

Diederichsen, Diedrich (2010): Realitätsbezüge in der Bildenden Kunst. Subjektkritik, Repräsentationskritik und Statistenkunst, in: Linck, Dirck/Lüthy, Michael/Obermayr, Brigitte/Vöhler Martin (Hrsg.): Realismus in den Künsten der Gegenwart, Berlin: diaphanes.

Foucault, Michel (2008): Achäologie des Wissens. In: ders.: Die Hauptwerke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 471–699.

Gehm, Sabine/Husemann, Pirkko/von Wilcke, Katharina (Hrsg.) (2007): Wissen in Bewegung – Perspektiven der künstlerischen

und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. Bielefeld: transcript.

Haitzinger, Nicole/Ploebst, Helmut (2011): Einleitung: Ein Versehen. In: Haitzinger, Nicole/Ploebst, Helmut (Hrsg.): Versehen. Tanz in allen Medien. München: epodium, S. 8–17.

Huschka, Sabine (Hrsg.) (2009): Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen. Bielefeld: transcript.

Husemann, Pirkko (2002): Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel. Bd. 2: (FK) medien-materiaal.txt, Norderstedt: Books on Demand.

Husemann, Pirkko (2004): Thoughts on Project by Xavier Le Roy or how language and action inform each other or how discourse and choreography inform each other. In: Dance Theatre Journal, Volume 20, No.1, S. 27–31.

Husemann, Pirkko (2009): Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen. Bielefeld: transcript.

Klein, Gabriele (2007): Tanz in der Wissensgesellschaft. In: Gehm, Sabine/Husemann, Pirkko/von Wilcke, Katharina (Hrsg.): Wissen in Bewegung – Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. Bielefeld: transcript, S. 25–36.

Lepecki, André (2013): Dance and Politics. In: Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hrsg.): Dance [and] Theory. Bielefeld: transcript, S. 153–158.

Melzwig, Ulrike/ Spångberg, Marten/ Thielicke, Nina (Hrsg.) (2007): Reverse Engineering Education in Dance, Choreography and the Performing Arts. Follow-up reader for MODE 05. Berlin: b-books.

Rosiny, Claudia (2007): Einleitung: Zeitgenössischer Tanz. In: dies./ Clavadetscher, Reto (Hrsg.): Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript, S. 9–17.

Schneider, Katja (2004): Die Furie des Verschwindens. Das Verschwinden des Tanzes aus der Choreographie. In: Schneider, Katja/Reininghaus, Frieder (Hrsg.): Experimentelles Musik- und Tanztheater. Laaber: Laaber, S. 363-366.

Siegmund, Gerald (2007): Konzept ohne Tanz? Nachdenken as Verschwinden des Tanzes aus der Clavadetscher, Reto/Rosiny, Claudia (Hrsg.): Zeitgendia (Ho007): Konzept ohne Tanz? NachKulturen. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript, S. 44ipt,

Spångberg, Marten (2006): The doing of research. Online: http://martenspangberg.se/sites/martenspangberg.org/files/research_06.pdf [30.3.2018].

Stockholm University of the Arts (2018a): Dance Performance – Bachelor. Online: http://www.uniarts.se/english/courses/bachelor-programmes/dance_bachelor [30.3.2018]

Stockholm University of the Arts (2018b): Choreography – Master. Online: http://www.uniarts.se/english/courses/master-programmes/choreography-master [30.3.2018]

Universität der Künste Berlin (2018a): Bachelor of Arts (BA) Tanz, Kontext, Choreographie. Online: http://www.hzt-berlin.de/?z=2&p=8&lan=de [30.3.2018]

Universität der Künste Berlin (2018b): Master of Arts Solo/ Dance/ Authorship (SODA). Online: http://www.hzt-berlin.de/?z=2&p=11&lan=de [30.3.2018]

University of the Arts Helsinki (2017): Master's degree programme in choreography. Online: http://www.uniarts.fi/en/choreography [30.3.2018]

Probst du noch oder forschst du schon? Zur Institutionalisierung von ‚research' im Rahmen der zeitgenössischen Tanzausbildung

Von Constanze Schellow

Dear readers, dear students, and dear colleagues,

Before I begin translating my thoughts into written words, I would like to make a short remark: This is not an academic text; it is chaos, a long poem comprised of thoughts and experiences to be delivered and shared; it is a letter to the students I am working with; it is the wish to reflect upon the process of sharing knowledge and its relation to my own artistic practice; itis an attempt to describe and structure my teaching methodology for dance and choreography. Since I started working as an 'artist-teacher' in academic institutes, I have been asking myself: how can I share my own artistic practice to support students throughout their learning process? How is my artistic intuition entangled with the theoretical and practical concerns of students of education, media, culture and human sciences? This text responds to this open-ended question, with many different answers: How to share my artistic interest and methodology, and what is my role as an 'artist-teacher'within the academic structure?

Celebration of the Body

At the beginning of my seminars at Universität zu Köln, some of the participants share their insecurities about the act of 'dancing'. Often I hear the same hesitations: "I never danced before!" or "I am not a dancer…I don't know how to dance". Taking this and various skill levels into consideration, I ease into my improvisation methodology. We delve into the art of movement improvisation, executing spontaneous movements without prior preparation. Movement Improvisation deals with the interplay of performers/objects and their environment. It is the study of interdependent relationships within a choreographic setup, between bodies, space, time and things which exposes the 'invisible wires' holding them together, creating an ecology. By using the 'bird's-eye' perspective, we map the room in order to recognise the existence of 'invisible wires' and make conscious decisions about the tension a given space holds. Spatial awareness is a combination of actions which take place in the following order: Seeing → mapping → predicting/anticipating → navigating, which leads to movement in space → explorations = interactions with other people.

I also base tasks or exercises on concrete physical actions, such as walking, slow motion and synchronization. I am interested in the development of spatial relations, so I encourage students to create less and listen (through seeing and mapping) more, and to base their performance and actions on someone else's presence. By the end of the seminar, we are performing each and everyones subjective *listening* process. In my choreographic practice, I use improvisation to discover what I would like performance to become. The spatial study is a fundamental part of the my artistic process. It is the art of seeing and notating the invisible, listening to and capturing ephemeral motion, and hoping synthesizing it into one composition. This act of transforming what we see and hear into a formal gesture or choreography, is the greatest challenge of my artistic practice so far. This challenge is shared with students.

Learning threw the Feet

The wish to take part in an abstract, intangible, non-verbal and ambiguous physical experience related to one's subjective existence, is one of the core motivations behind the seminar. Our bodies are chock-full of incorporate information, such as human behaviour, gender performance, standards of beauty, social background, psychology, group dynamics, age and race. Choreography

offers a heuristic learning process without necessarily demanding an immediate verbal theory or justification. Yet, choreography practice is an interplay between various theoretical studies students are engaged with. There is no dichotomy in this type of learning process; the mover is not asked to evaluate, verify, disprove or deliver any immediate comments or critique about his/her research findings. These studies are a side effect of placing ones' body in relation to another, giving the chance for many bodies to coexist in one room, moving relative to one another. This experience remains complex, yet reflected and registered. By reflected I mean, the actions one takes are based on kinesthetic awareness and proprioception, realized through movement improvisation tasks. After an improvisation session, we discuss the actions, and the composition which resulted from those actions. Students are invited to speak and share their experiences. At first, most describe their feelings, such as affection and joy, while verbalizing and narrating their movement's steps. Afterwards, we analyze the ecology of relationships in the room. At first, we make an inventory of the components; such as actions, movements, music and objects. Afterwards, we ask about the combinations of different elements as a whole. That methodology is inspired by the artist and teacher Julia Scher, Professor for Multimedia Performance/-Surveillant Architectures at the Academy of Media Arts Cologne. However, this is not a therapeutic session. I am not a therapist, I am an artist. The choices people make are mostly conscious and related to the specific task. My role as an artist-teacher is to facilitate complex experiences related to the individual's body, which contains information and identity, reflected through actions.

Shameless Bodies

I tend to focus on gender roles in various ways. Social conditions strongly influence the body and in particularly standards of beauty. This applies to the female body, as well as the demonstration and exertion of masculine physical power which is expected from, and this performed, by men. By different gender roles I also mean oppositions as antagonistic forces; I am fascinated by the use of oppositions within a choreographic setup. Such as motion versus freezing (stillness), fragility versus strength, human versus mechanical, the collision between present and past, and control versus release. I am intrigued by the perception of paradoxical relations. What kind of tension can opposing poles create within a composition? For me, and some other artists, the 'contemporary dance floor' is a place to question these standards. On the dance floor, beauty standards are measured differently, and physical exposure to one another can actually assuage one's own body image. An invitation to an alternative working environment is offered, a room to celebrate one's own body. This joy and affection is the toll which allows the participants to travel out of their conditioned bodies, peeling away uniformity and finding new possibilities to move. In my artistic practice, I frequently experience the joy of inhabiting my own body, something that developed slowly throughout the years. That joy creates a comfort in moving shamelessly in space. Comfort created by a 'kind gaze' is a basic component I created to play with any material, and to allow creativity, to welcome trust and intimacy. These working conditions increase the range of movements possibilities, allowing motion through all joints and limbs. Creating such an atmosphere stems from the belief that embodied information is valuable, and can contribute to mutual research. Mostly, I have great affection for students. That feeling grows unconditionally and empowers both me and them. We transmit a hidden message of acceptance without needing to verbalize or perform a certain knowledge. This physical and mental state is strongly related to the act of listening and observing mentioned before.

During the seminar, I ask students to look at each other with '*good eyes*'. As the gaze softens, an encouraging working environment is offered. This gaze symbolises acceptance and is telling; "*I see you and I wish to see more*". This allows participants to share and expose their story in the form of movement and choreography. But I am not becoming a friend. I give myself space to remain in a caring and giving position. I tend not to share my private life in my professional work. In my teaching and artistic practice, the creations I make are based on the joy and affection I get from bringing present in my own body.

Teaching methods of Choreography

I still ask myself: how to teach an art? How to give feedback? Is taste involved? How to introduce themes or topics? Or, should I rather focus on the technique of choreography making? I also ask myself if 'art making' per se is at all important for students in education, media or social studies. Or, can art become common channel through which we can share certain values and perceptions?

Over the years I have experimented with different teaching methods. I figured out: it's about the introduction of several approach-

es, styles and ways of working. I am interested in sharing knowledge and exposing students to different perspectives. I want to be part of a studying process which offers a variety of possibilities, from which people can choose from. In one of my latest seminars I came across the following question: "I don't know how I can choose… I could do everything… it is art". At that moment, the student was lost in the endless forms that art takes. The act of focusing and choosing is an inevitable component in an artist's -work. From time to time, I stumble upon the same question. I discovered that decisions can be made either vertically (deep ↓) or horizontally (wide ↔). A vertical decision for me would be to develop further a discrete element, like a shake, slow-motion gesture, a jump, etc. A horizontal decision for me would be to add elements to an existing composition. Usually, I advise students as I advise myself, to make a vertical decision. "Choose only one element, focus on it and develop it further." The pleasure of going deep into an element, thought, concept or a theme is satisfying and rewarding. For me, it is simulating the process of deepening into myself.

I believe that in an endless amount of possibilities, there is only one. "*The body speaks no matter how you suppress it*" (Goodeve 1997: 58) says Rainer. This sentence fascinates me because frequently I find ease in making dance pieces; concentrating on the body and the room, initiating and performing the listening process which I described at the beginning of this text. The body as an artistic material 'speaks' its way through choreography – nonverbally, intuitively, using embodied information.



Abb. 1-4: Workshop Situation.



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4

Literatur

Thyrza Nichols Goodeve (1997): Rainer Talking Pictures. In: Art in America. 85. Jg., Heft 7, S. 58.

Abbildungen

Abb. 1-4: Photo series of Shemesh's seminar at Universität zu Köln, Institut für Kunst & Kunsttheorie (winter semester 2018/2019). Fotos: Lea Pasterkamp