

Nachbarn, im Plural

Der Choreograf Will Rawls und Jurymitglied Sandra Noeth im Gespräch über Identität, Nation und die Tanzplattform Deutschland

Sandra Noeth: Als wir in die Jury der Tanzplattform Deutschland eingeladen wurden, sorgte die ausdrückliche Kennzeichnung „deutsch“ für ein leichtes Unbehagen bei meinen Jurykolleginnen und -kollegen und mir. Wir fragten uns, welche Bedeutungsebenen und Ansprüche heute mit diesem Begriff verbunden sind. Er scheint ziemlich überholt, wenn man die derzeitigen Produktionspraktiken in zeitgenössischem Tanz und Performance betrachtet. Und was bedeutet es vor dem Hintergrund der aktuellen politischen und gesellschaftlichen Realitäten, diese übergreifende, nationale Bezeichnung aufrechtzuerhalten?

Will Rawls: Im Sommer 2015 besuchte ich die Biennale in Venedig und hatte den Eindruck, dass das Konzept der Nationalpavillons nicht mehr länger so funktioniert, wie es vielleicht einmal funktioniert hat, als eine Einteilung nach Ländern noch entscheidend war, um eine Ästhetik verorten und in einen internationalen, wenn auch eingeschränkten Dialog treten zu können. Der Tanzdiskurs, an dem ich beteiligt bin, ist interdisziplinär und grenzübergreifend. Ich kann mir nicht vorstellen, dass die Menschen, die in Deutschland in diesem Bereich tätig sind, ihre kreative Entwicklung als etwas besonders Deutsches wahrnehmen – Tanz beruht ja so oft auf Osmose und Durchlässigkeit. In den USA fehlt es uns eigentlich an der ideologischen Infrastruktur, um eine US-amerikanische Tanzplattform zu etablieren. Tanz ist hier immer noch eine sehr uneinheitliche Präsenz im kulturellen Dialog über Kunst, und Tanzpraktiken und -methoden sind weiterhin unabhängig vom System, insofern als sie sich nicht einem nationalisierten, institutionellen Programm zuordnen lassen können oder wollen.

Noeth: Die Tanzplattform Deutschland wurde 1994 gegründet, zu einem Zeitpunkt, an dem Aspekte der Institution, Infrastruktur und Wissenszirkulation im zeitgenössischen Tanz in Europa und ihre lokalen, nationalen und internationalen Schnittstellen sich in einem grundlegenden Wandel befanden. Seitdem wurden Fragen im Zusammenhang mit Ethnie, Gender und Nationalität als Zuschreibung von Identität im Diskurs eingehend erörtert. Sie beeinflussen bis heute kuratorische Entscheidungen, die institutionelle Einladungs politik von Künstlerinnen und Künstlern und die Finanzierung von Projekten. Die Performativität und Physikalität des Körpers verstört diese Kategorien zugleich immer schon und löst sie in einem aufeinander reagierenden, sich widersprechenden Wechselspiel zwischen individuellem und kollektivem Körper auf. Wie können wir diese sich überlappenden, miteinander verflochtenen Prozesse nachvollziehen, wenn wir Tanz präsentieren oder ansehen, der mit einem spezifischen Ort verbunden ist, aber das spezifische Umfeld, in dem der Tanz entstanden ist, nicht „importieren“? Das erinnert mich an das Projekt *The Planet Eaters*, das Du 2013 im Balkan aufgeführt hast.

Rawls: *The Planet Eaters* ist ein Duo für den Musiker Chris Kuklis und mich, bei dem ich Rhythmen und Bildsprache in unseren physischen und akustischen Austausch choreografierte. Als Ergebnis entstand eine Karte, die ritualisiert und dennoch fließend war, und das sich verändernde Territorium nachzeichnet, das das Selbst an das Andere und die Tradition an die Gegenwart bindet. Unter meinen Projekten ist es in gewisser Hinsicht das mit der bewusststen nationalistischen Haltung – und vielleicht auch das einzige. Den Balkan als

Tänzer, Choreograf und US-Bürger zu bereisen beeinflusste mein Verständnis davon, wie Tanz auf kultureller Ebene funktioniert oder eben nicht funktioniert, in vielerlei Hinsicht. Ich kehrte nach Serbien zurück und nahm Unterricht an einer Schule für Volkstanz. Ich wollte wissen, ob das Erlernen dieser „ethnischen“ Tänze einer anderen Kultur eher eine destabilisierende als eine festigende Wirkung auf meine Identität und mein Handlungsvermögen haben könnte. So geht es mir mit dem Tanz ganz allgemein, aber in diesem Fall wurde der Unterschied zwischen demjenigen, der einen kulturell spezifischen Tanz aufführt, und dem, was mit diesem Tanz vielleicht ausgedrückt werden soll, zu einem Raum, in dem man die widersprüchliche Dynamik der Identitäten aufspüren konnte. Aus ethischer Perspektive schien es richtig – ohne politisch korrekt zu sein – die Tänze vor Ort und nicht durch YouTube zu lernen, sich auf physischer Ebene, auf der Ebene der Verkörperung damit auseinanderzusetzen.

Noeth: Diese Frage nach der Verantwortung entsteht auch auf der Ebene der Produktion und Präsentation von zeitgenössischem Tanz, wenn es um Finanzierungsmodelle geht, die an Nationalität und Staatsbürgerschaft gebunden sind. Ich denke zum Beispiel an verschiedene Wellen der Aufmerksamkeit, die um 2000 im Zusammenhang mit der damaligen EU-Politik verschiedene osteuropäische Länder fokussierten oder an Programme in jüngerer Zeit, die in der Folge der politischen Unruhen dem arabischen Raum gewidmet waren. Ohne die positiven Auswirkungen dieser Initiativen in Abrede stellen zu wollen, möchte ich darauf hinweisen, dass damit komplexe Ökonomien von Geld und Raum, von Sichtbarkeit und Ästhetik einhergingen. Die Herausforderung besteht darin, ein Bewusstsein für diese Dynamik in unserer Praxis zu erzeugen und nicht die Künstlerinnen und Künstler und deren Werk auf ihre repräsentativen Fähigkeiten zu reduzieren und zu symbolischen Werkzeugen zur Lösung politischer Probleme zu machen.

Rawls: Gibt es spezielle Methoden bei eurer Arbeit, um dem bei der bevorstehenden Tanzplattform Deutschland entgegenzuwirken? Methoden, die die Künstlerinnen und Künstler bei ihren eigenen Zweifeln im Umgang mit diesem Präsentationsrahmen unterstützen?

Noeth: Die wichtigste Entscheidung ist wahrscheinlich, sich auf eine begrenzte Auswahl von künstlerischen Arbeiten zu beschränken und damit mehr Raum für eine eingehende Auseinandersetzung mit jeder einzelnen zu schaffen. Zudem versuchen wir, Verantwortung für unsere Entscheidungen zu übernehmen, indem wir als Jury sichtbarer und greifbarer werden. Wir wollen – wenn auch nicht auf unkritische Weise – neben den Künstlerinnen und Künstlern stehen und uns Zeit und Aufmerksamkeit nehmen, um mit ihnen in einen öffentlichen Dialog über ihre Werke und deren Kontextualisierung zu treten. Das sind kleine, aber wichtige Strategien, um die im Feld des zeitgenössischen Tanzes vorherrschenden Ein- und Ausschlussmechanismen zumindest zu adressieren.

Rawls: Und wie werdet ihr die Arbeit von Künstlerinnen und Künstlern unterstützen, die sich für Fragen der Identität und Selbstidentifikation interessieren? In den US-Medien bekommt man häufig den Eindruck, dass wir keine Nachbarn hätten. Uns fehlt ein Sinn für

Grenzen, und die „American experience“ wird immer selbstzentrierter, aber auch immer verallgemeinernder. Auch wenn unsere nationale Sicht beschränkt sein mag, widerstrebt mir die Meinung, dass sich für ethnische Fragen zu engagieren oder vielleicht auch davon besessen zu sein mit Komplexität im Diskurs und in der Kunst unvereinbar ist. Wir erleben in unserem Land ein derart sichtbares Wiederaufflammen rassistischer Gewalt. Diese basiert auf vielen strukturellen Faktoren, von denen einer die ungerechte Bewertung und Einschätzung schwarzer Menschen in der Massenkultur ist. Aus meiner Sicht sind deshalb in allem, was sich mit Sichtbarkeit und Repräsentation auseinandersetzt, wie das Theater, diese rassistischen Anteile strukturell eingelagert. Dieser Gedanke führt vielleicht zu unserer gemeinsamen Frage nach der Abstraktion: Können wir es uns leisten, in unseren Entscheidungen und Wahlmöglichkeiten abstrakt zu sein? Oder können wir es uns leisten, als Künstlerinnen und Künstler, Kuratorinnen und Kuratoren abstrakt zu bleiben? Wo liegt die moralische Verantwortung im Umgang mit Abstraktion?

Noeth: Wie gehst Du mit diesem Spannungsfeld in Deiner künstlerischen Praxis um?

Rawls: Ich versuche, sowohl Stellung zu beziehen als auch Dinge unkommentiert zu lassen. Bei meinem Solostück *Personal Effects* arbeite ich oft mit einem Kapuzenshirt. Die Kapuze ist zu einem Merkmal von Urbanität geworden, das sich in den USA, aber auch anderenorts, mit einem Erstarren rassistischer Tendenzen überschneidet. Doch bei dem Solostück ist die Kapuze auch ein Material und etwas, das mithilfe der Choreografie mobilisiert und gedehnt werden kann in Bezug auf seine Bedeutung und Funktion.

Noeth: Sind das Details in Deiner Arbeit, die sich potenziell auf bestimmte Identitäten oder Communities in den USA beziehen und diese mobilisieren, oder etwas, das Du anpassen würdest, wenn Du das Stück außerhalb der USA aufführst?

Rawls: Da bin ich mir nicht sicher. Ich versuche, eine Poetik zu ergründen, die mit der Prekarität des Körpers zusammenhängt, der von anderen ausgeschlossen, nationalisiert und auch abstrahiert worden ist.

Noeth: Ebenso scheint die Tanzplattform Deutschland – unwillentlich – in eine problematische und befremdliche Resonanz mit den aktuellen Geschehnissen in Deutschland zu treten. Mit den nach Europa kommenden Flüchtlingen gibt es neben den positiven Reaktionen und dem Netzwerk an Unterstützung auch ungläubliche Akte der Gewalt und Furcht, die Hass schüren und Bilder und eine Rhetorik entstehen lassen, die uns allen wohl vertraut ist. Im Hinblick auf das, was Du als „moralische Verantwortung“ definiert hast und vor dem Hintergrund der europäischen und auch globalen Realität: Was ist die Verantwortung und der Handlungsauftrag eines Projekts, das sich Tanzplattform Deutschland nennt?

Rawls: Gute Frage. Es ist ein Mikrokosmos, der den Makrokosmos nationaler Grenzen repräsentiert. Und wenn die Ländergrenzen Europas durch die Machtspiele der Einwanderungspolitik so explizit durchlässig gemacht und durchdrungen werden, dann steht die Berechtigung der Idee einer „deutschen“ Plattform auf dem Prüfstand. Wie kann die Verlagerung und das Verlassen eines Ortes für eine Künstlerin oder einen Künstler als eine Art der Hinterfragung eines deutschen – oder jeglichen – nationalen Gestus produktiv sein?

Noeth: Neben Ländergrenzen, sichtbaren, nachvollziehbaren, materiellen und bürokratischen Grenzen, werden in nationalen Kontexten auch nicht materielle Grenzen wirksam. Grenzen und Hürden in Form von Zensur und Selbstzensur beeinflussen sowohl Künstlerinnen und Künstler als auch Kuratorinnen und Kuratoren sowie Institutionen in ihren Entscheidungen. Was also wird innerhalb eines nationalen Kontextes akzeptiert in Bezug auf Kunst, Ästhetik oder Bewegungssprache? Was sind die praktischen Konsequenzen unserer Entscheidungen? Wie weit können wir gehen? Wie weit gehen wir tatsächlich?

Rawls: Ja, diese Vorstellung, man müsse ständig eine Art Monitor mit sich tragen, der überwacht, ob das eigene Tun, die eigene Ästhetik, angebracht sind. Ich glaube, mein unbehagliches Verhältnis zu diesen Machtstrukturen öffnet für mich einen produktiven Raum, um zu agieren. Dieses Unbehagen, das sich auch in der Arbeit anderer Künstlerinnen und Künstler politisch und ästhetisch ausdrückt, ist aufschlussreicher für mich als Projekte, die sich ohne Schwierigkeiten durch Institutionen und bestehende ästhetische Narrative bewegen.

Noeth: Ich denke zurück an die Anfänge des modernen Tanzes zu Beginn des 20. Jahrhunderts, an Projekte, die hauptsächlich von Europäern und US-Amerikanern durchgeführt wurden und darauf abzielten, ein orientalisches oder afrikanisches Vokabular aufzunehmen und in den Westen bringen: Wer hat das Recht zu sprechen, wer hat das Recht aufzutreten, und wem gehören welche Bewegungen und welche Symbolik? Ich glaube, diese Prozesse der Internalisierung einer Ästhetik haben immer noch großen Einfluss. Wie können wir ein gespanntes und komplexes Verhältnis zu dieser Dynamik aufrechterhalten und einen Tanz kultivieren, bei dem es nicht so sehr darum geht, Antworten zu präsentieren, sondern der weiterhin Zuschreibungen von Identität in einen destabilisierenden oder pluralen Modus versetzt?

Rawls: Das ist ein Misstrauen, das man unbedingt kultivieren muss. Ich kuratiere 2016 eine Plattform in New York – für das Danspace Project. Zusammen mit Ishmael Houston-Jones erforsche ich die Auswirkung von AIDS auf die Tanzcommunity sowie die direkten, nicht linearen Folgen von AIDS auf die Vielfalt queerer Performancekultur heute. Wir denken da an eine Art Erzählprogramm, das sich mit Erinnerung beschäftigt und sich dem fikionalisierenden Potenzial der Geschichte zuwendet. AIDS führte zu einem großen Verlust an Menschen, Archiven, Ideen und Infrastruktur, und nun sind wir hier, in diesem Moment. Wie füllen wir die Lücke? Sich Fiktion und Fakten zuzuwenden scheint ein Weg des produktiven, poetischen Umgangs mit der AIDS-Epidemie zu sein, der zugleich Aufmerksamkeit für ihre auch heute nach wie vor beharrliche Präsenz schafft.

Noeth: Ja, wie erhalten wir die Narrative? Und warum erhalten wir sie? Dieses andauernde Bedürfnis, zu fikionalisieren, adaptieren, korrigieren, das sich auch auf das brüchige Verständnis von Nation bezieht ...

Rawls: Wie wäre es, wenn die Tanzplattform Deutschland den Beteiligten die Möglichkeit gäbe, die Plattform von innen heraus neu zu erzählen – Geschichten aus der Plattform heraus entstehen zu lassen und die starre Vorstellung von Nationalität aufzuheben? Das wäre doch nachbarschaftlich.

Dieser Beitrag entstand in Kooperation mit dem Goethe-Institut und erscheint zeitgleich auf www.goethe.de.

Will Rawls ist Choreograf, Performance-Künstler und Autor und lebt in New York. Er wurde 2015 mit dem Foundation for Contemporary Arts Award ausgezeichnet und beteiligte sich an der Ausstellung *Greater New York* des MoMA PS1 (2015/16).

Neighbours, in the plural

Choreographer Will Rawls and jury member Sandra Noeth in conversation about identity, nation, and the German Dance Platform



Sandra Noeth: When invited to join the jury of the German Dance Platform, my colleagues and I faced a slightly discomforting feeling towards the explicit label "German", and questioned what this indicates and claims today. It feels kind of obsolete when looking at actual production practices in the field of dance and the performing arts. And what does it mean to maintain this overarching, national denomination in the light of current political and social realities?

Will Rawls: I visited the Venice Biennale in summer 2015 and felt that the idea of national pavilions no longer functions as it may have done at a certain point when national divisions were crucial to localising an aesthetic in order to enter an international, if limited, dialogue. The dance conversations I'm privy to are interdisciplinary and happening across borders. I don't imagine the people who are actually working in the German field experience their kind of creative growth in a very particular German way – dance happens so much by osmosis and porosity. In the US we don't really have the ideological infrastructure to mount a US dance platform. Dance, here, still has an uneven visibility in the cultural dialogue about the arts. Also, dance-making methods across the field continue to be non-systemic in ways that resist, or just can't be, attached to a nationalised institutional programme.

Noeth: The German Dance Platform was established in 1994, at a moment when questions of institution, infrastructure and knowledge circulation in contemporary dance in Europe, and their local, national and international intersections were being substantially reframed. Questions of race, gender and nationality as identitarian features have been strongly reflected in discourse since then, and still continue to influence the politics of curating, inviting and funding today. But the performativity and the physicality of the body always blur and destabilise these categories and ascriptions from the outset, when entering into the responsive and contradictory dynamics between an individual and a collective body. How can we trace these overlapping and interweaving processes when we present or watch dance from a specific place but don't "import" the specific environments in which the dance has been developed? This reminds me of The Planet Eaters, the project you did in the Balkans in 2013.

Rawls: The Planet Eaters is a duet for myself and the musician Chris Kuklis, in which I choreographed rhythms and imagery into our physical and sonic exchanges. The result was a ritualised yet fluid map of the shifting territory that binds the self to the other and tradition to the present. I feel that in some ways it's my most – and maybe only – consciously nationalistic project. Travelling in the Balkans as a dance maker and US citizen, my understanding of how folk dance operates impacted me on several levels. I went back to Serbia to study in a folk dance school. I was curious how learning these "ethnic dances" could be a destabilising rather than confirming force for me, for my identity, my agency. This is an effect that I seek from dance in general but in this case the difference between who is doing a culturally specific dance and what that dance might be trying to say becomes a schism through which to read identitarian dynamics. It felt ethical – without being politically correct – to actually go and study and not just learn from YouTube – to get into the physical ethics of embodiment and borrowing.

Noeth: This question of responsibility also arises at the level of the production and presentation of contemporary dance when dealing with funding schemes that are bound to nationality and citizenship. For instance, I am thinking of different waves of attention around 2000, related to EU politics, that focused on different Eastern European countries, or more recently, following the political uprisings, programmes dedicated to the Arab region. Given all the positive effects of these initiatives, I would still like to point to the complex economies of money, space, visibility, and aesthetics related to them. The challenge is to raise awareness of these dynamics in our practices, and not to reduce artists and artistic work to their representational capacities, i.e. to symbolic tools for political problem-solving.

Rawls: Are there particular ways in which you are working to resist that in the upcoming German Dance Platform? Ways of facilitating an artist's own doubt about that presentational framework?

Noeth: The main decision is probably to focus on a limited selection of twelve artistic works and thereby create more space for an in-depth encounter with each of them. Also, we try to take responsibility for

our decisions by becoming more visible, more tangible as a jury. To stand next to the artists – not in an uncritical way – and give them attention and take the time to enter into a public dialogue with them about how the work should be contextualized. These are small but important strategies to at least address these dynamics of inclusion and exclusion.

Rawls: How will you support work by artists interested in the question of identity and self-identification? In the US media, it often feels as if we don't have any neighbours. But we also lack a sense of borders. "American experience" gets more self-obsessive as well as more universalising. But whatever our national myopia, I resent the attitude that being engaged in, or perhaps obsessed with, questions of race somehow forecloses complexity in discourse, in art. We are seeing such a visible resurgence of racial violence in our country – based on many structural factors, but one of them is the inequitable misinterpretation of black people by a dominant culture. For me, then, anything that operates on notions of visibility and representation, like the theatre, has these structurally racist stakes embedded in it. This thought perhaps leads to our shared question of abstraction. Can we afford to be abstract in our decisions and choices? Or can we allow ourselves to be abstract as artists and curators? Where does the ethical responsibility in abstraction lie?

Noeth: How do you navigate and negotiate these lines of tension in your practice?

Rawls: I'm both trying to say something and leave things unsaid. I'm working a lot with a hoodie sweatshirt in my solo Personal Effects. The hoodie has become a signifier of urbanity that intersects with racialised representation, in a US context, but also other contexts. However, in the solo, the hoodie is also a material and is something whose meaning and function can be poetically mobilised and stretched through the choreography.

Noeth: Are these details in your work that potentially mobilise or refer to certain US identities or communities, or something that you would adapt if you took the work on tour outside the US?

Rawls: I am not sure. I'm trying to figure out a poetics around the precarity of the body, which has been othered, nationalised and also abstracted.

Noeth: Along related lines, the German Dance Platform seems – unwittingly – to be entering into a difficult and strange resonance with what is happening in Germany today. Alongside the refugees coming into Europe and the reactions and networks of support towards them, there are also unbelievable acts of aggression and fear, mobilising hatred and creating images and rhetoric that we have all seen before. In relation to what you referred to as "ethical responsibility" and in the light of this European and global reality, what is the responsibility and the effect of a project called a German Dance Platform?

Rawls: Good question. It's a microcosm that represents the macrocosm of national borders. When European national borders are being perforated so explicitly through the power play of immigration policy, the sanctity of a "German" platform idea is called into question. For an artist, how can displacement function productively as a mode of questioning a German – or any – national posture?

Noeth: Alongside the national borders, visible, traceable, material and bureaucratic borders, there are also more immaterial borders with national identifiers. Borders and boundaries taking the form of censorship and self-censorship, equally influencing artists but also curators and institutions in their choices. That is to say, what is accepted in a national context – artistically, movement-wise, and aesthetically. What are the practical consequences of your decisions? How far can you and how far do you choose to go?

Rawls: Yes, this idea that you have to carry some sort of appropriate aesthetic monitor with you at all times that you're monitoring what you're making. I think being in an uneasy relationship to these kinds of power structures is a productive place to be for me. Isn't one or another kind of unease a starting point for so many artists? How this uneasiness, or mistrust, plays out politically and aesthetically in other artists' work, is more instructive to me than flowing smoothly through institutions.

Noeth: I am thinking back to the beginnings of contemporary dance, at the beginning of the 20th century, to projects mainly by Europeans and Americans, who would pick up oriental or African vocabulary and bring it to the West. Who is legitimised to speak, who has the right to perform, and which movements and representations belong to whom? I think these processes of the internalisation of aesthetics are still very virulent. How can we keep up the uneasy relation with these dynamics and cultivate a dance which is not so much about having answers, but that continues to put identitarian inscriptions in a destabilising or plural mode?

Rawls: That's an important mistrust to cultivate. I'm curating a platform in New York in 2016 – for Danspace Project. Along with Ishmael Houston-Jones, we are looking at the impact of AIDS on the dance community and the impact of AIDS on the plurality of queer performance now. We are thinking about a kind of storytelling programme engaged with remembrance and an embrace of the fiction in relation to history. AIDS led to a profound dispersion of people and archives and ideas and infrastructure and now we're here in this moment. How do we fill the gap? Embracing fiction along with facts seems to be one way forward in seeking out of the productive, poetic modes of the AIDS epidemic – while at the same time bringing attention to its persistent presence today.

Noeth: Yes, how do you maintain narratives? And why do you maintain them? This constant need to fictionalise, to re-adapt and readjust, that also concerns the brittle idea of nation ...

Rawls: What about providing an opportunity for the artists of the German Dance Platform to re-narrate the national platform from the inside – to tell stories about Germany, to undo the fixity of the national rubric? That would be neighbourly.

This article was produced in cooperation with the Goethe-Institut, it is published simultaneously on www.goethe.de.

Will Rawls is a New York-based choreographer, performer and writer. He received a 2015 Foundation for Contemporary Arts Award and participated in MoMA PS1's Greater New York exhibition (2015-16).