

Ein Liebes- brief an das Ballett

Adam Linder – Adam Linder: Ein Polylinguist im Tanz

Interviewerin: Emma McCormick-Goodhart

Der vielseitige Choreograf Adam Linder wirkt ein wenig wie ein Fremdbestäuber in der Tanzszene, da er Bewegungslexika und Intelligenzen vermischt, die sich über die Grenzen von Kontext und Genre hinwegsetzen. "LOYALTY", das 2021 bei Kampnagel uraufgeführt wurde, kann als eine Art Rückkehr zu seiner klassischen Ausbildung verstanden werden, denn es ist sein erstes Ballett – ein Genre, das er durch anderswo ausgebrütete Experimente hier neu kennenlernt.

Emma McCormick-Goodhart: Du hast "LOYALTY" als einen "Liebesbrief an das Ballett" beschrieben. Was am Ballett – deiner Muttersprache – reizt dich, und was stößt dich ab?

Adam Linder: Ich glaube, was mich am Ballett am meisten interessiert, ist das Vokabular. Die Art und Weise, wie sich der Körper organisieren muss, um bestimmte Positionen oder Schritte zu erreichen – die Propriozeption, die Virtuosität. Die Art und Weise, wie das Ballett in seinen Chiffrierungen den Raum durchschneidet. Und weil das Vokabular eigentlich recht klein und gleichzeitig so hoch entwickelt ist, gibt es in seiner reinsten Form nicht viel Raum für Variation.

Dass das Vokabular so prägnant und die Verwendungsweisen so starr sind, erlaubt es mir, mich daran zu reiben und so eine Art Dialekt zu schaffen, der frech und produktiv versucht, etwas anderes mit einer Sprache zu machen, die so viel Macht hat. Allein die Umkehrung der Art und Weise, wie ein bestimmter Schritt ausgeführt wird, oder die Übertragung der Koordination von Ballettbewegungen auf einen Körper, der auf dem Boden liegt, sind einfache Umkehrungen der Erwartung, wie dieses Vokabular organisiert sein sollte.

Nichts daran stößt mich ab. Ich denke, es gibt Aspekte der Ballettkultur, Aspekte des Ballettgenres – und diese Bereiche der Kultur und des Genres sind für mich etwas ganz anderes als das Vokabular. Ich finde zum Beispiel, dass der eurozentrische, vertikale Inbegriff von Adel und Ausgestaltung sehr zu wünschen übriglässt. Die geschlechtsspezifischen Erwartungen und die verkrampfte Haltung des Körpers: die völlige Starrheit der Wirbelsäule und die Art und Weise, wie sie im Ballett eine undifferenzierte Säule bleibt. Das können wir besser machen. Die Dinge können lebendiger sein. Diese Beziehungen zwischen den Körpern können fließender sein. Nehmen wir das, was wir schon kennen, nehmen wir das, was in anderen Ecken der Kulturen herumschwirrt, und lassen wir das ins Ballett einfließen.

EMG: Deine Aufführungen sind von üppi- gen Klangpartituren und Gesangslibrettos in intensiver Dramaturgie durchdrungen – im Gegensatz zur historischen Stummheit des Balletts, die mit der griechisch-römischen Pantomime verbunden ist. Wenn Klang eine Ästhetik erzeugt, wie entfaltet sich diese in "LOYALTY"?

AL: In vielen meiner Arbeiten beschäftige ich mich damit, wie Sprache im Prozess der Bedeutungsproduktion und darüber hinaus in eine Art außersprachlichen [Raum] gelangen kann, indem sie verschiedene performative Texturen erschafft, entweder im Kontrast oder im Zusammenspiel mit den Texturen des sich bewegenden Körpers.

Nehmen wir das, was wir schon kennen, nehmen wir das, was in anderen Ecken der Kulturen herumschwirrt, und lassen wir das ins Ballett einfließen.

Eine der tiefgreifenden Fragen, die mich in meinem künstlerischen Schaffen und meiner Beschäftigung mit dem Tanz bewegen, ist das Nachdenken über den gewaltigen post-aufklärerischen Bruch der Trennung zwischen Geist und Körper. In vielen meiner früheren Arbeiten habe

ich versucht, unmögliche Begegnungen oder produktive Fehlübersetzungen zwischen verschiedenen Formen des verbalen und körperlichen Sprechens zu inszenieren. Bei "LOYALTY" habe ich mich ganz bewusst dafür entschieden, keinen Text in das Stück einzubauen, und es gibt auch keinen. Der Klang ist immer so wichtig. Ich denke, es ist etwas ganz Besonderes, für "LOYALTY" mit dem Oeuvre von der britischen Avantgarde-Band Coil zu arbeiten, das so umfangreich ist – von experimentellen, drogeninduzierten Drones über die Wiederverwendung von Strawinsky-Riffs bis hin zu melancholischem 90er-Jahre-Clubsound – es bietet eine solche Bandbreite an Erzählungen. Ich kenne niemanden, der eine vollständige Choreografie zu Coil gemacht hat, und ich hatte das Gefühl, dass es eine wirklich produktive Spannung erzeugen würde, ein Ballett zu ihren Klängen zu machen.

EMG: Du bist sowohl in der Welt der Kunst als auch in der des Tanzes zu Hause. Wie nährt es dich, in beiden gleichzeitig unterwegs zu sein? Fällt es dir schwer, dich zu positionieren? Unterscheidet sich das Paradigma der Bühne produktiv von dem in einem Ausstellungsraum?

AL: Weißt du, es war nie eine bewusste Entscheidung, sowohl im Bereich der Ausstellung als auch im Theater zu arbeiten, und ich habe kontinuierlich in beiden Bereichen gearbeitet – ich habe immer Bühnenarbeiten zeitgleich mit Ausstellungsarbeiten gemacht. Ich glaube, dass ich einfach dazu übergegangen bin, Arbeiten im Ausstellungsraum zu machen, weil es in dem Moment ein Ort war, der es mir erlaubte, mein Denken auf eine bestimmte Art und Weise auszuüben, und dann hat mir das Theater in wiederum anderen Momenten erlaubt, andere Wünsche auszuleben.

Ich denke, die Theatererfahrung ist eine A-bis-Z-Erfahrung, bei der die Dramaturgie der Schlüssel ist; man fesselt die Aufmerksamkeit der Zuschauer:innen von Anfang bis Ende. Oft ist es eine frontale Betrachtungssituation. Der Ausstellungsraum hingegen ist ein Ort, in dem sich die Betrachter:innen frei und unge-



hindert durch den Raum bewegen können, ganz in der Nähe des Geschehens; sie können sich so viel oder so wenig Zeit nehmen, wie sie möchten. Und dann ist da noch dieses alles durchdringende, transparente Weiß des Raums, die man als Metapher für das Sichtbarwerden der Kehrseite der Kunst im Ausstellungsraum verstehen kann – der Markt nämlich, der Wert, der den Objekten verliehen wird.

Finde ich es schwierig, mich zu positionieren? Sicher, ich denke, dass jeder Tanz- oder Kunstmarkt eine vorhersehbare Serialität will. So funktioniert ein Markt, und ich glaube, wenn man sich verdoppelt und immer wieder Variationen desselben Themas produziert, kann das von einem breiteren Publikum anerkannt werden.

EMG: Inwiefern sensibilisiert dich deine Herkunft aus dem Tanz für die Arbeitsökonomien der Kunstwelt?

AL: Ich glaube, wenn man vom Tanz kommt, ist man an eine bestimmte Ökonomie gewöhnt, die sehr direkt ist: Man

wird für die Zeit bezahlt, die man im Studio ist, oder für seine Performance. Im Tanz gibt es keine spekulative Ökonomie, und das lässt sich mit anderen Märkten in der Kunst überhaupt nicht vergleichen. Man ist daran gewöhnt, sich wie in der Krippe oder im Kindergarten zu fühlen, wenn man das Spiel „Bank“ spielt, während andere Kunstformen sich an der Börse tummeln. Aber es ist auch ein lustiger Ort, von dem aus man spielen kann. Meine Arbeit „Choreographic Services“ (2013–2018) zum Beispiel, bei der Aktivitäten verkörpert wurden, die stunden- oder tageweise gemietet werden konnten, wurde für mich und die Tänzer:innen zu einem Raum, in dem wir diese Verkörperungen immer besser beherrschten. Es war fast so, als würde man als Kunde, der diese Dienstleistung in Anspruch nimmt, auch in die Weiterentwicklung unserer Fähigkeiten investieren.

EMG: Wie könnte Ballett in einer zukünftigen Welt aussehen?

AL: Ich denke, Ballett in einer zukünftigen Welt wird wie eine sehr detaillierte, spezifische und gesättigte Verkörperung

aussehen, durchdrungen von der ganzen Fluidität der Sexualität und der komplexen Artikulation von Zeit und Aufmerksamkeit, die gleichzeitig in unserer digitalen 3.0-Welt und darüber hinaus stattfindet.

Ich glaube, dass die weitere Entwicklung des Balletts von einem Curriculum profitieren würde, das Ballett durch die Auseinandersetzung mit anderen Tanzformen verstehen, lehren und bereichern will.

EMG: Wie sollten sich die Curricula fürs Ballett verändern, oder wie kann sich das Ballett aus der Akademie heraus und in die breitere Wissenschaft und Forschung hineinschreiben?

AL: Nun, ich denke, das Ballett verändert sich – aber sehr, sehr langsam. Ich glaube, dass verschiedene Geschlechteridentitäten im Ballett willkommen heißen werden. Ich glaube, dass Weißsein, Rassismus und Orientalismus im Ballett stark in Frage gestellt werden. Ich glaube, dass die weitere Entwicklung des Balletts von einem Curriculum profitieren würde, das Ballett durch die Auseinandersetzung mit anderen Tanzformen verstehen, lehren und bereichern will. Können wir Ballett durch den Rhythmus lehren, den ein/eine Tänzer:in als Steptänzer:in lernt? Oder können wir das Gefühl für den Angriff innerhalb einer bestimmten Bewegung durch die Musikalität und den Angriff im Hip-Hop lehren? Und können wir eine Sensibilität für das Gefühl des Bodens lehren, wie in anderen Formen von Release- oder Kontakt-Improvisation? Ich finde, dass Ballett nicht mehr durch die Logik des Balletts gelehrt werden sollte, sondern durch die Logik anderer Tanzformen. 📌

Aus dem Englischen übersetzt von Sophie Spieler.

Adam Linder
LOYALTY
25.+26.8., 19:00 | HAU2