

5. Schluss und Ausblick

Stellt man eine Verbindung zwischen dieser Debatte um das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst einerseits und der These vom kritischen Potenzial choreographischer Arbeitsweisen andererseits her, so wirft dies unausweichlich die Frage auf, ob und inwiefern ein neues Verständnis von choreographischer Praxis als ›Forschung über den Tanz‹ hat, da diese ja einen Teil des Systems ›Tanz‹ bildet. So wäre bspw. zu fragen, ob sich auch die Entwicklungsgeschichte der Tanzforschung als Geschichte der Kritik lesen lässt und ob es Forschungsansätze gibt, die die theoretische Praxis als Form der Kritik begreifen. Kritik in der Tanzwissenschaft wäre dann die auf wissenschaftspolitischer, erkenntnistheoretischer oder aber auf methodischer Ebene geführte Auseinandersetzung der Wissenschaftler mit ihrer eigenen Praxis. Im Jahr 1998 bemerkt Klein in diesem Zusammenhang, dass eine junge Wissenschaft,

[...] die noch Kriterien für die Formulierung ihrer Aufgaben und Ziele aufstellen muß, die noch ein eigenständiges Lehr- und Forschungsparadigma formulieren sollte und der noch die Aufgabe bevorsteht, Perspektiven aufzuzeigen, wie die bisherigen zufallsbestimmten Lehr- und Forschungstätigkeiten zu bündeln sind, [...] im besonderen Maß einer historisch-hermeneutischen Selbstreflexion [bedarf]. Diese dient dazu, das von ihr produzierte Wissen immer wieder auf seine Fundamente zu befragen.¹

Umso mehr verwundert es, dass die Tanzwissenschaft im Zuge ihrer Entstehung und Transformation als akademische Disziplin überwiegend mit der Bestandsaufnahme unterschiedlicher Ansätze, Diskurse und Methoden beschäftigt ist, wobei vor allem die Grundlagenforschung sowie der An-

1 Gabriele Klein: »Tanzwissenschaft, Annäherungen an ein Phantom«, in: *tanzdrama* 41, 2/1998, S. 42.

schluss an das internationale akademische Feld im Vordergrund stehen.² Vorrangiges Ziel ist es, dem im Vergleich zu anderen Kunstformen vernachlässigten Tanz zu einer eigenen Stellung im deutschen bzw. deutschsprachigen Wissenschaftsbetrieb zu verhelfen, was insofern ein schwieriges Unterfangen darstellt, als die Tanzforschung wie eingangs erwähnt *per se* interdisziplinär angelegt ist. Ein kritischer Vergleich der vorhandenen Forschungsansätze wird inmitten dieser verlängerten Aufbruchstimmung bisher kaum angestellt.

Dennoch gibt es Ansätze zu einer praxeologischen Theoriebildung, die sich der Wissenschaftskritik verschrieben haben und seit den 1980er Jahren auch in der Kulturanthropologie eine Konjunktur erleben.³ Vergleichbar mit De Certeaus Entwurf einer ästhetisierten Theorie beabsichtigen sie, eine Sprache für die Darstellung dynamischer Kulturen bzw. im Fluss befindlicher Bewegungen zu finden.⁴ Beispiele für eine solche anarchistische, fragmentarische bis performative Erkenntnis- und/oder Schreibweise in der Tanzforschung finden sich unter anderem in verschiedenen Ansätzen zu einer Inversion von Kunst und Wissenschaft durch das Aufzeichnen von theoretischen Gedankengängen bei Foster und Brandstetter. Foster, die mit ihren »Choreographien des Schreibens« an die in den USA vor allem von Judith Butler geprägte Performativitäts-Debatte anknüpft, kompiliert hierfür verschiedene Sprechweisen.⁵ Brandstetter geht davon aus, dass der Tanz aufgrund seiner Flüchtigkeit *per se* eine Herausforderung für die Wissenschaft bedeutet und versucht daher, künstlerische Maßstäbe an die wissenschaftliche Forschung anzulegen, indem sie ihre Reflexionen in Form eines

-
- 2 Zum Stand der Dinge Ende der 1990er Jahre vgl. v. a. Gabriele Klein: »Tanzwissenschaft«, a.a.O., S. 40ff. Zur Rolle der Tanzwissenschaft im kulturwissenschaftlichen *corporeal turn* vgl. Gabriele Brandstetter: »Tanzwissenschaft im Aufwind. Beitrag zu einer zeitgenössischen Kulturwissenschaft«, in: *Theater der Zeit*, 12/2003, S. 4–12. Zum Einfluss der anglo-amerikanischen Cultural Studies auf die internationale Tanzforschung vgl. meinen Bericht von der Tagung der Society of Dance History Scholars in Paris im Jahr 2007 unter: http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=497&Itemid=32, 02. Juli 2007, »Hoffen auf Wildwuchs. Zur Ausbreitung der Kulturwissenschaften in der internationalen Tanzforschung: »Re-Thinking Theory and Practice« am Centre National de la Danse«.
 - 3 Zu der Ende der 1970er Jahre entfachten Debatte um das Problem der Beschreibung von Kultur als Gegenstandskonstitution vgl. James Clifford, George E. Marcus (Hg.): *Writing Culture: The Poetics & Politics of Ethnography*, Berkeley, Los Angeles 1986.
 - 4 Vgl. hierzu u.a. den Aufsatz von Gabriele Brandstetter: »Tanz als Wissenskultur«, a.a.O., S. 37–48.
 - 5 Vgl. hierzu Susan Leigh Foster: »Choreographien des Schreibens«, in: Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi, Jens Roselt (Hg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, a.a.O., S. 51–61 sowie Dies.: *Dances That Describe Themselves*, a.a.O.

Szenarios verfasst oder sie in Form von Lecture Performances gemeinsam mit Tänzerinnen zur Aufführung bringt. Indem die Autorinnen also auf die eine oder andere Art die Kohärenz, Stringenz und Linearität der eigenen Argumentation aufgeben, destabilisieren sie ihre theoretische Vorgehensweise auf der Ebene des Textes bzw. des Sprechens. Ziel ist eine Art Kartographie ihres Reflexionsprozesses, der dessen Emergenz, d.h. das Entstehen von etwas, das im Rückblick plausibel erscheint, ohne dass es vorhersehbar gewesen wäre, abbildet. Für Brandstetter ist es ebendiese Luhmann'sche Emergenz, die Wissenschaft und Kunst miteinander verbindet: »Eine solche Definition von Emergenz und die Annahme einer Ko-Emergenz von Subjekt und Objekt in der Wissenschaft bietet zugleich auch eine selbstreflexive Dimension für die Organisation von Wissenschaft.«⁶ Allerdings zielt Brandstetters Wissenschaftskritik vor allem auf das wissenschaftliche Schreiben über Tanz, weniger auf die konkreten Umstände der Theoriebildung, die von ihren Ansätzen zu einem performativen Schreiben oder Sprechen relativ unberührt bleiben.

Die vorliegende Studie steht nun für eine Variante der theoretischen Praxis, deren Intention nicht darin besteht, anders zu schreiben, sondern anders zu forschen, um eine möglichst dichte und transparente Analyse der choreographischen Arbeitsweisen Le Roys und Lehmens zu gewährleisten. Hierfür ist eine Perspektive gefragt, die sich zwischen Beteiligung und Beobachtung hin- und herbewegt, wobei diese Dynamik hier – wie eingangs erwähnt – zugunsten der angestrebten Erkenntnisse nicht im Text abgebildet werden konnte. Statt also auf der Textebene ein »Szenario des Schreibens« zu entwickeln, bestand die Herausforderung meiner Feldforschung darin, das Szenario der künstlerischen »Forschung« im Feld zu re-konstruieren, indem ich mich immer wieder für eine begrenzte Zeit von der choreographischen Praxis »entführen« ließ. Nicht an der Geste des Schreibens⁷ über Tanz, sondern an der Geste des Kreierens von Choreographie samt ihrer Beweggründe, Utopien und Widersprüche war mir gelegen. Diese Herangehensweise ermöglicht es in letzter Konsequenz, die Frage nach der Kritik an Produktions-, Distributions- und Präsentationsformen nicht nur an die Tanzpraxis, sondern auch an die Tanzforschung zu richten. Betrachtet man die Tanzforschung aus der Perspektive der choreographischen Praxis von Le Roy und Lehmen, so liegt die Forderung nach einem theoretischen Forschungsansatz nahe, welcher die Rolle der Theorie als Praxis im Kontext des akademischen, aber vor allem auch innerhalb des künstlerischen Feldes reflektiert. Es muss gefragt werden, auf welche Art und Weise Kritik in der Tanzforschung stattfinden kann und wie Theorie produziert, verteilt und präsentiert

6 Gabriele Brandstetter: »Aufführung und Aufzeichnung«, a.a.O., S. 46.

7 Brandstetter bezieht sich hier auf Giorgio Agamben: »Noten zur Geste«, in: Jutta Georg-Lauer (Hg.), Postmoderne und Politik, Tübingen 1992, S. 97–107.

wird. Wie können also die Folgen eines ›objektivierenden‹ Zugriffs auf einen Forschungsgegenstand, wie ihn der akademische Diskurs pflegt, erfasst werden, ohne dass die Selbstreflexion des Forschenden oder die Ästhetisierung des Diskurses dabei im Vordergrund stehen? Außerdem wäre zu fragen, wie sich eine stärkere Rezeption der Tanzforschung in der Tanzpraxis herstellen ließe und inwiefern dadurch im gegebenen Falle auch die Tanztheorie (ähnlich wie Spiel- oder Systemtheorie bei Le Roy und Lehmen) umfunktioniert würde. Ließe sich die Tanzforschung bspw. von ihrem Gegenstand ablösen und auf andere Felder anwenden? Oder ließe sich der in der Regel praxisferne akademische Diskurs durch die Verzeitlichung der Theoriebildung oder die Vervielfältigung der wissenschaftlichen Autorschaft unterbrechen? Die Grenzen der Wissenschaftlichkeit wären damit zweifelsohne erreicht. Dennoch lohnt sich dieses Gedankenspiel insbesondere angesichts der durch den ›Bologna-Prozess‹ hervorgerufenen Veränderungen des akademischen Betriebs, um die Herausforderungen, die die kritische Praxis in letzter Konsequenz auch für die Theoriebildung mit sich bringen kann, aufzuzeigen.

Begreift man die Auseinandersetzung mit choreographischen Arbeitsweisen in diesem Sinne als Analyse eines von den Choreographen vollzogenen Bruches mit der theoretischen Doxa, so lässt sich die vorliegende Studie als Vorstoß in Richtung auf eine praxeologische Tanzforschung betrachten. Ziel eines solchen Verfahrens kann es nicht sein, theoretische Aussagen im Abgleich mit der Praxis lediglich zu relativieren. Nach Bourdieu stellt die Praxeologie vielmehr den einzigen möglichen Zugang zur Praxis dar: »Nur unter der Bedingung, dass man den Praxisstandpunkt einnimmt, hat man ausgehend von einer theoretischen Reflexion über den theoretischen Standpunkt [...] überhaupt eine Chance, die *spezifische Logik der Praxis* in ihrer Wahrheit zu erfassen.«⁸ Obwohl die künstlerisch-ästhetische von der theoretisch-abstrakten Praxis weniger weit entfernt ist, als die von Bourdieu behandelte alltäglich-pragmatische, bleibt sein Konzept der teilnehmenden Objektivierung auch für das Verhältnis von Kunst und Kunsttheorie relevant und anwendbar. Im Hinblick auf Le Roys und Lehmens Kritik am Dispositiv oder System ›Tanz‹ ist Bourdieus »Kritik der theoretischen Vernunft« besonders produktiv, da Bourdieus kritische Lehre vom sozialen Handeln eine Art Analogie zur Choreographie als kritischer Erkenntnis vom künstlerischen Handeln darstellt und somit eine Annäherung von Theorie und Praxis ermöglicht. Während Bourdieu für sich beansprucht, Praxis zu erschließen, theoretisch zu objektivieren und seine Theorie der Praxis wiederum als Praxis zu reflektieren, sind Choreographen wie Le Roy und Lehmen

8 Pierre Bourdieu: »Über die ›scholastische Ansicht‹«, in: Günter Gebauer, Christoph Wulf (Hg.), *Praxis und Ästhetik*, a.a.O., S. 346.

damit beschäftigt, ihre eigene Praxis zu analysieren, sie zu dekonstruieren, anders zu rekonfigurieren und auch in den unterschiedlichsten Zusammenhängen zu testen. Eine Gegenüberstellung dieser Reflexivität der Choreographie als künstlerischer Praxis mit der Reflexivität der theoretischen Praxis räumt den Choreographen also eine intellektuelle Kompetenz ein, die üblicherweise der Theorie vorbehalten bleibt.

