

»Was möchten Zuschauer*innen im Voraus wissen?«

Routinen bei der Perzeption und kritischen Reflexion der tschechischen Tanzperformance am Beispiel von Markéta Vacovská *Odloučení*¹

Jitka Pavlišová

Kontextueller Hintergrund

Der Tod der eigenen Kinder ist eine schmerzhafteste Lebenserfahrung weit jenseits der kulturellen, nationalen oder sozialen Identität menschlicher Existenz. Es ist ein ontologischer Ausnahmezustand, der bereits auf der gedanklichen Ebene ein Trauma für uns alle bedeutet und der auf vielen körperlich und mental erfahrenen Ebenen nicht übertragbar und mitteilbar ist. Markéta Vacovská, eine der bedeutendsten Künstler*innen der zeitgenössischen tschechischen Tanzszene, legt in ihrem Solo *Odloučení* (*Separated*², 2020) dennoch ihre eigene subjektive Erfahrung des Verlusts ihrer kleinen Zwillinge offen, die aufgrund einer genetischen Störung schon im Alter von sieben und fünfzehn Monaten starben, und teilt sie mit dem Publikum (vgl. Hráská 2020: Abs. 4–6; Strýčková 2022: Abs. 1). So wurde das Solo für Vacovská zu einem Prozess der endgültigen Akzeptanz des Todes ihrer Kinder; sie thematisierte hier aber auch eine Lebensphase, während der sie jeden Tag in der unmittelbaren Nähe des möglichen Todes lebte. Damit eröffnete sie explizit die Diskussion über die Problematik der Palliativversorgung, was ein virulentes

-
- 1 Die Studie ist ein Bestandteil des tanzwissenschaftlichen Projektes *Transkulturelle Körperidentitäten in zeitgenössischem Tanz und Performance*, das durch das Alexander von Humboldt-Forschungsstipendium für erfahrene Wissenschaftler*innen unterstützt und finanziert wird.
 - 2 Weiter in der Studie werde ich die englische Variante dieses Solos benutzen.

Thema an sich ist, besonders in der auf Produktion und Leistungsfähigkeit orientierten westlichen Gesellschaft, für die eine allmähliche Verdrängung von Sterben und Tod de facto symptomatisch ist.

Einleitend werde ich mich daher kurz auf das Solo selbst konzentrieren, um zu zeigen, mit Hilfe welcher choreografisch-performativen Strategien Vacovská ihre gelebte liminale Lebenserfahrung darstellt. Mich interessierten an diesem – meines Erachtens präzise erfassten – Solo aber besonders die Reaktionen des (Fach)Publikums, die äußerst ambivalent, stark kritisch oder sogar zerstörerisch waren: Einige verzichteten gar auf den Besuch des Solos, da das angekündigte Thema für sie einfach zu qualvoll war. Zwei Rezensent*innen lehnten zusätzlich ab, den zugesagten Text zu verfassen, da sie zu diesem emotional für sie zu intensiven Erlebnis nicht mehr zurückkehren wollten. Viele fühlten sich von Vacovská wortwörtlich »betrogen«, wenn sie in der emotional besonders angespannten Situation direkte Interaktion mit Zuschauer*innen abverlangte. Wie ich am Beispiel einiger Rezensionen demonstrieren werde, waren es nicht nur starke Emotionen, die mit der Reflexion dieses Solos verbunden waren, sondern auch der allgemeine Eindruck, dass die Rezensent*innen mehrere bzw. andere Informationen im Voraus wissen sollten/wollten. Sie empfanden das Unterlaufen ihrer Erwartungen an eine Tanzperformance als (ver)störenden Einbruch in ihre Routinen: Routinen, die sich sowohl auf ihre Rezeption von Kunst als auch ihre professionellen Gewohnheiten bezogen.

Choreografisch-performative Strategien von *Separated*

Vacovskás choreografisches Konzept wird minimalistisch umgesetzt. Als Informationsträger dient ihr vor allem die Stimme. Das Geschehen auf der Bühne wird zunächst von Audioaufnahmen der Kinderansagen zum Thema Tod eingeleitet, die durch ihre Einfachheit und Unschuld entwaffnen. Sie kontrastieren mit dem regungslosen Kind, das in den Armen einer verdunkelten Person (Vacovská selbst) liegt, die langsam ins Licht kommt. Sie legt sich mit ihm auf den Boden, beide verharren kurz in gegenseitiger Umarmung, worauf das Kind von der Bühne geht und seine Mutter so symbolisch verlässt. Es ist ihr ältester Sohn, der zur Zeit des Sterbens seiner Geschwister ungefähr drei Jahre alt war.

Die verbalisierten Passagen werden noch in zwei anderen Szenen betont: zuerst, wenn Vacovská einsam auf der Szene bleibt. Sie kommentiert ihren Gemütszustand und spuckt eine Flut unaufgeforderter Ratschläge aus, die Hin-

terbliebene von den anderen erhalten, um sich von einem Verlust zu erholen. Einen Höhepunkt des verbalen Narrativs bildet allerdings eine Sequenz mitten in der Performance, in der Vacovská durch den verdunkelten Raum eine Polyphonie der Fragmente von Aussagen anderer Menschen ertönen und resonieren lässt, die ein ähnliches Schicksal erlitten.

Es ist aber vor allem der Körper selbst, in dem, an dem und mit dem alle Spuren dieser Erfahrung bezeugt werden. Seine Bewegungen spiegeln nicht nur Emotionen wider, sondern sie zeigen das Vergehen der Zeit auf, eine gewisse Undurchlässigkeit und Ausweglosigkeit. Diese choreografiert Vacovská durch die minimalistischen Gesten ihrer Arme, die sie bis zur Erschöpfung wiederholt. Ihre Qualität und Energie ändern sich aber ständig. Die Intensität der körperlichen Präsenz Vacovskás, ein Körper von spezifischem Wissen und Gedächtnis, ist am stärksten greif- und fühlbar in jenem Moment, in dem sie ins Publikum tritt und die einzelnen zufällig ausgewählten Zuschauer*innen körperlich direkt kontaktiert bzw. sie mit der Inschrift (*Berühre die Wunden!*) auf ihren Unterarmen, die auch als eine unverwischbare Narbe zu lesen ist, auffordert, ihrerseits körperlich in Kontakt zu treten. Es sind gerade die unmittelbare Nähe, Blicke auf Augenhöhe und die gewollten Berührungen, die für das Publikum zu einem unerwarteten emotionalen Katalysator werden. Nach dieser Sequenz gibt Vacovská ihr eigenes Zeugnis des erlebten Traumas. Erst dann, ganz am Ende der Performance, hüllt sie sich in ein aufblasbares Dinosaurierkostüm³, das ihr einen Raum gewährt, um ihren Schmerz über den Tod ihrer Kinder herausschreien zu können (vgl. Machová 2020: Abs. 2).

Eine ausführlichere Betrachtung der Fachkritik soll nachfolgend auf problematische Aspekte hinweisen, die am meisten bei der Perzeption von *Separated* erwähnt wurden, und Aufschluss über die angelegten Kriterien geben. Abschließend werde ich dann in meiner Studie andeuten, wie diese Reaktionen mit einigen Routinen der Zuschauerrezeption in Bezug auf die zeitgenössische tschechische Tanz- und Performanceszene zusammenhängen können. Sie verweisen aber auch auf die gebrochenen Verbindungen mit der westeuropäischen Kunstszene, deren Entwicklung und Transformationen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, deren Absenz – was das direkte Erfahren und folgende Kontextualisierungen betrifft – bei den Überlegungen zu Tanz und Performance immer zu bemerken ist.

3 Das Motiv des Dinosauriers stellt hier ein Beginn und Ende verbindendes Element dar, da eine der ersten Kinderansagen die Frage eines kleinen Jungen ist, ob die Menschen nach ihrem Tod zu einem Dinosaurier werden.

Beispiel I: Begrifflichkeit

So beeindruckend *Separated* auch ist, ist es ethisch sehr problematisch. Es präsentiert sich als Kunstwerk, stellt aber im Kern eher eine Familientherapie dar, in der der kleine dritte Sohn der Autorin mitwirkt. Ich denke, dass dieser Umstand im Voraus betont werden sollte. Tatsächlich sollte jede*r Zuschauer*in das Recht haben, für sich selbst zu entscheiden, ob sie*er an einer solchen »Therapie« teilnehmen möchte, die ein sehr angespanntes Teilen von Emotionen beinhaltet und die Interaktion der Zuschauer*innen abverlangt. Andernfalls könnte sie*er sich verletzt und ausgenutzt fühlen. Wenn ihr*ihm nämlich die Intensität und Dringlichkeit der Interaktion unangenehm sind, hat sie*er das Gefühl, dass sie*er nicht weggehen kann. Da es sich um eine persönliche Geschichte der Performerin handelt, wird die ästhetische Ablehnung (was am häufigsten das Verlassen laufender Vorstellung bedeutet) in einem solchen Moment zu einem ethischen Statement – einer unerwünschten, verletzenden Geste.⁴ (Raiterová 2020: Abs. 10)

Die zitierte Passage spiegelt zwei wesentliche Topoi wider, mit denen die Rezensentin ihre gesamte Argumentation führt: *Tanztherapie* und *Ethik*. Einerseits hat für die Rezensentin die ethische Ebene der Performance eine hegemoniale Position gegenüber der ästhetischen. Andererseits ordnet sie den tanztherapeutischen Aktivitäten keine Validität des Ästhetischen zu und definiert diese als ein stark emotional geprägtes menschliches Handeln. Das sei für ein potenzielles Publikum nur dann zugänglich, wenn dieses a priori über ein bestimmtes Vorwissen verfüge, nämlich, dass es an einem Ereignis teilnehmen werde, welches als therapeutisch definiert werden könnte. Auf der einen Seite übergeht die Rezensentin damit die Tatsache, dass die tanztherapeutische Praxis in ihren Anfängen und einigen Ausprägungen eng

4 Im Original: »Jakkoli působivé, je *Odloučení* eticky velmi problematické. Prezentuje se totiž jako umělecké dílo, ale ve své podstatě představuje spíše rodinnou terapii, ve které účinkuje autorčin malý třetí syn. Domnívám se, že by tato okolnost měla být před uváděním zdůrazněna. Každý divák by měl mít totiž právo rozhodnout se, zda se chce takové ‚terapie‘, zahrnující velmi vypjaté sdílení emocí a vyžadující od diváka interakci, zúčastnit. V opačném případě se může cítit zraněný a zneužitý. Pokud je mu totiž interakce svou intenzitou a naléhavostí nepřijemná, má pocit, že nemůže odejít. Vzhledem k tomu, že jde o osobní příběh performerky, estetické odmítnutí (jakým je obvykle odchod z představení v jeho průběhu) se v takovou chvíli stává etickým statementem – nežádoucím zraňujícím gestem.«

mit der Tanzmoderne (Ausdruckstanz) verbunden ist, die unter anderem die Subjektivität und körperliche Äußerung der inneren Prozesse des menschlichen Ichs akzentuierte, und dass sie in sich daher von Anfang an auch eine bestimmte ästhetische Mitteilung umfasst. Auf der anderen Seite negiert die Rezensentin hier eines der signifikanten Spezifika der performativen Künste überhaupt, und zwar, dass der performative Akt zugleich auch als ein Ritual, eine Zeremonie mit seiner kathartischen Wirkung zu betrachten ist. Zudem sind Aspekte der Performance Art, in deren Tradition Bereiche des zeitgenössischen Tanzes und auch diese Arbeit gesehen werden können, in ihrer Spezifik mit den Akteur*innen selbst und ihrer Körperlichkeit untrennbar verbunden. Es geht um die Körper, die Träger eines bestimmten Wissens und bestimmter Erkenntnisse sind, um die Körper als Archiv, die ihre Geschichte, ihre Substanz, ihr In-der-Welt-Sein vermitteln, teilen, kommentieren und definieren. Wenn wir die Argumentation der Rezensentin unkritisch akzeptieren würden, dann würden wir damit auch die meisten Produktionen des zeitgenössischen Tanzes und der Performance hinterfragen müssen. Zum Beispiel die, die das erlebte Trauma auf der individuellen oder kollektiven Ebene bearbeiten. Die westliche Gesellschaft wäre dann auf diese Art und Weise nie mit den Zeugnissen konfrontiert, die uns – manchmal kompromisslos – die Künstler*innen mit postkolonialen oder -sozialistischen Hintergrund vorlegen. Wir würden die Spuren des erlebten Traumas infolge der Genozide, Kriege, aber auch der Menschen mit unterschiedlichen sozialen, ethnischen oder genderspezifischen Hintergründen nicht erfahren. Dies hält uns jedoch in kritischer Wachsamkeit und berührt uns mit ihrer physischen Präsenz und ihrer direkten persönlichen Erfahrung weitaus – nicht nur emotional – wirksamer als die Erkenntnis, die durch jedes andere Medium vermittelt wird, inklusive das auf die Theaterrepräsentation gegründete Medium.

Das Verhältnis zwischen Ethik und performativen Künsten ist seit der Antike Gegenstand philosophischer Disputationen. Beiden ist der Begriff *Handeln* gemein, im Sinne einer Intention, einer Aktivität mit bestimmter Absicht. Gleichfalls sind die beiden als dynamisch und oszillierend zu betrachten. Und gerade den Moment, in dem die Rezensentin in einen statischen Zustand geriet, beschreibt sie darauffolgend als den kontroversesten Teil der ganzen Performance. Wie sie erwähnt, befand sie sich an einem gewissen Punkt des ethischen Dilemmas, in dem sie nicht nach ethischen Maßstäben handeln konnte, im Sinne dessen, was sie tun sollte/möchte und in dem jede ihrer Handlungen »nur« eine verletzende Geste wäre. Durch das Prisma der Ethik, die auf dem ständigen Oszillieren des Menschen zwischen Gut und Böse (vgl. Ricken 2003:

84) verankert ist, würde diese Geste bedeuten, sich im gegebenen Moment zu letzterem zu neigen, was aber die moralische Haltung der Rezensentin natürlich nicht zuließ. Sie blieb in der Raumzeit der Aufführung und folgte den Anweisungen der Performerin, de facto aber wahllos und gegen ihren Willen, was ja zwei Prinzipien sind, die Ethik *per se* mitbestimmen.

Diese Dialektik erwähnt nicht nur Eliška Raiterová, sondern sie erscheint auch in anderen Rezensionen, aus denen ich – diesmal aus einer anderen Perspektive – weitere ausgewählt habe.

Beispiel II und III: alptRAUM

Das Gefühl der Hilflosigkeit überträgt sich [...] auf das Publikum. Dies manifestiert sich beispielsweise in der Interaktion mit ihm, wenn die Performerin den Zuschauerraum betritt und durch das Zeichen auf ihrer Hand den physischen Kontakt zu den Zuschauer*innen sucht. Mich persönlich brachte es in Verlegenheit, obwohl ich selbst an der Interaktion nicht direkt beteiligt war, denn plötzlich richtete sich die Aufmerksamkeit anderer Zuschauer*innen auf einige einzelne im Saal anwesende Personen, und ich war mir nicht sicher, wie ich auf eine solche Interaktion reagieren sollte.⁵ (Macourková 2022: Abs. 4)

Die Zuschauer*innen werden [...] ermutigt, sich durch Berührung in das Leiden der Performerin hineinzusetzen. Und das kann sie emotional sehr fordern. Man weiß nicht, wie man sich in diesen Momenten verhalten soll, vielleicht weiß man nicht einmal, auf welcher Ebene Mitleid und Freundlichkeit relevant sind. Gegenüber der Performerin, die sich im Detail mit dem Thema auskennt, bietet die Position des Publikums einen gewissen Nachteil. Es wird gewissermaßen zur Interaktion »gezwungen«, obwohl es

5 Im Original: »Tento pocit bezmoci je [...] přenášen i na diváky. To se projevuje například v interakci s nimi, když performerka vejde do prostoru hlediště a skrze nápis na ruce vyhledává fyzický kontakt s divákem. Mě osobně, a to nepřišla přímo za mnou, to dostalo do rozpaků, jelikož se najednou pozornost ostatních diváků přenesla i na jednotlivé přítomné v sále, a sama jsem nevěděla, jak na tuto interakci reagovat.«

seine eigenen Gefühle vielleicht noch kaum wahrnehmen kann.⁶ (Klepáčová 2022: Abs. 4)

Beide Auszüge skizzieren noch deutlicher die problematische Akzeptanz der Tatsache, dass Vacovskás Solo auf Strategien der delegierten Performance beruhte. Der Titel der zweiten Rezension, *Man kann sich nirgendwo verstecken!*, verweist darüber hinaus explizit auf den hier und jetzt geteilten Aufführungsraum, ein weiteres Attribut, das in den Reaktionen auf *Separated* als höchst problematisch erscheint. Vacovská gastierte mit ihrem Solo auf verschiedenen Festivals, wobei die Aufführung immer in einer kleineren Black Box oder in einem Raum stattfand, in dem die Zuschauer*innen im Kreis um die Performerin saßen. Jene unmittelbare physische und psychische Nähe, die eine der signifikanten Voraussetzungen der Performancekunst schlechthin ist, wurde hier in den genannten Momenten der Rezensionen jedoch zu einer starken Irritation, da man sich dem Geschehen in keiner Weise entziehen konnte. Aneta Klepáčová deutet auf einen Vorsprung hin, den Vacovská gegenüber dem Publikum hat. Implizit äußerte sie so eine Bitte, die bei den Diskussionen über *Separated* wiederholt wurde, nämlich dass das Publikum vorab über diese Strategie informiert und zumindest gedanklich besser darauf vorbereitet werden könnte.

Selbstverständlich ist es – auch aus gesundheitlicher Sicht – unbedingt erforderlich, in den Begleittexten zu Aufführungen explizit zu erwähnen, dass auf der Bühne ein Stroboskop-Licht verwendet oder während der Vorstellung geraucht wird. Ich habe volles Verständnis, wenn ein*e potenzielle*r Zuschauer*in vorab darauf hingewiesen wird, dass die Performance explizit nackte Körper oder Passagen enthält, in denen Gewalt und Leid demonstriert werden. Ich frage mich jedoch, ob die Information, dass die Performance Teile enthält, die eine direkte Interaktion des Publikums einfordern, nicht gerade die Grundsätze der Performancekunst unterlaufen würde. Ein Spezifikum, das das ontologische Wesen der Performance und ihre immanenten und immer wieder thematisierten Vektoren der Koexistenz und -präsenz von Akteur*innen und Zuschauer*innen sowie der Zeitlichkeit und Räumlichkeit mitbestimmt.

6 Im Orig.: »Divák je [...] pobízen se skrze dotek vcítit do utrpení performerky. A to pro něj může být velmi emočně náročné. Neví, jak se v těchto chvílích zachovat, možná ani neví, jaká míra projevení lítosti a laskavosti je relevantní. Oproti performerce, která téma podrobně zná, skýtá divákova pozice jistou nevýhodu. Je svým způsobem ,nucen interagovat, přestože možná stále stěží vstřebává své vlastní pocity.«

Beispiel IV: Kritischer Fehlschlag durch fehlende Kontexte

Aber dann beginnt Vacovská zu sprechen – die Gefühle einer solchen Person zu verbalisieren und nach einem Bewegungsausdruck für sie zu suchen [...] – und es wirkt sehr ahnungslos, leer und flach [...]. Ich fürchte, sie hat es nicht geschafft, den Schlüssel zu finden, um dieses fragile Thema, das unter dem Ansturm der kleinsten Unangemessenheit »durchbricht«, künstlerisch zu erfassen. [...] Natürlich ist es für einen »unbeteiligten« Kritiker in Bezug auf diese Tatsachen nicht einfach, dies zu schreiben, aber um seinem eigenen kritischen Gewissen gerecht zu werden, muss er es schreiben: Es ist ein künstlerischer Fehlschlag.⁷ (Švejda 2020: Abs. 4)

Wie aus dem Auszug ersichtlich ist, betrachtet der Rezensent die verbalen und körperlichen Manifestationen eins zu eins, d.h., er erwartet, dass das Gesagte sofort *buchstäblich* in eine nonverbale Handlung umgesetzt wird. Er operiert in seinen Überlegungen keineswegs mit der Möglichkeit, dass das Gesagte auf der Bühne einerseits und das körperlich Dargestellte andererseits unterschiedlichen Gestaltungsstrategien unterliegen könnten – dass das Wort hier nicht in einer imaginären Hierarchie der Ausdrucksmittel an der Spitze steht und sich alles andere dem Wort unterordnet, wie es im Bereich des tschechischen Sprechtheaters noch oft der Fall ist. Er sieht nicht, dass Sprache und Bewegung gleichwertige Elemente sind, die *Separated* mitkonstituieren, ebenso wie der Körper Vacovskás selbst, der aufblasbare Dinosaurier oder die stimungsvolle Musik von Sára Vondrášková, die während der gesamten Performance auf der Bühne präsent ist und atmosphärisch ihre Wahrnehmung mitgarantiert.

Gleichzeitig ist an dieser Stelle anzumerken, dass keine der tschechischen Rezensent*innen berücksichtigte, dass Vacovská in ihrer choreografischen Arbeit maßgeblich von Meg Stuart beeinflusst ist (vgl. Strýčková 2022: Abs. 5) und an mehreren ihrer Workshops teilnahm (vgl. Hráská 2020: Abs. 1). Vor allem an denen, die auf der Erkundung der körperlichen und emotionalen Zustände unseres Ichs und auf die Erforschung der Erinnerungen an diese Zu-

7 Im Original: »Ježte pak Vacovská začne hovořit – verbalizovat pocity takové osoby a hledat pro ně pohybový výraz [...] – a působí to velice bezradně, prázdně a ploše [...]. Klíč, jak tohle křehké téma, jež se ‚prolamuje‘ pod náporom sebemenší nepatřičnosti, umělecky uchopit, se jí obávám se nepodařilo najít. [...] ‚Nezúčastněnému‘ kritikovi se to samozřejmě při vědomí těchto skutečností nepíše lehce, ale má-li dostát vlastnímu kritickému svědomí, napsat to musí: jde o umělecký nepodarek.

stände basieren. Es ist gerade Stuarts Idee eines unbeständigen Körpers, der verletzlich und selbstreflexiv ist, die Arbeit mit seiner Fragmentierung und Rekonstruktion, Erforschung eines Dialogs zwischen der Bewegung und Erzählung (vgl. Jochim 2008), die in *Separated* ihre Relevanz finden und evident sind. Diese Spuren des Stuartschen Einflusses und wie sie Vacovská modifiziert oder transformiert, sollten zu einer adäquaten Perspektive ihrer Reflexion bzw. Analyse werden.

Verlorene Dispositive. Postsozialistischer (D)Effekt. Fazit

Wenn das kritische Schreiben über den Tanz zugleich das kritische Schreiben über die Kultur ist (vgl. Daly 2002: xl), dann kann *Separated* als ein Beispiel *pars pro toto* für das dienen, was die zeitgenössische tschechische Kultur mitbestimmt(e) und wie die einzelnen Rezensionen, auf die ich hier fokussierte, das Denken einer konkreten, kulturell geprägten Perspektive an sich widerspiegeln. In meinen Überlegungen knüpfte ich bei der weiteren Kontextualisierung der Fachkritik mit Aspekten, die die tschechische Identität und Mentalität mitkonstruieren, an den Foucaultschen Begriff des *Dispositivs* (Foucault 1971) und seine Relevanz auch für den Kunstbereich an:

Theater als Dispositiv zu betrachten bedeutet, es in all seinen Dimensionen der institutionellen Verankerung und Arbeitsweisen, der Produktions- und Rezeptionsverhältnisse, der gesellschaftlichen Diskurse und ihrer materiell-technischen Praktiken zu analysieren und die Aufführung dabei als jenen raren Moment zu verstehen, an dem ein Dispositiv sinnlich erfahrbar wird. (Aggermann 2016: 166)

Für mich bedeutete es, zurück in die Vergangenheit zu kehren, konkret bis in die Zeit kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, und von da an das Denken über den Tanz und die Performance nochmals zu betrachten.

Der Antritt des kommunistischen Regimes in der Tschechoslowakei im Jahr 1948 und der anschließende Bau des imaginären Eisernen Vorhangs markierten das Ende eines bis zu diesem Zeitpunkt sich wechselseitig inspirierenden Austauschs zwischen der tschechischen und der westeuropäischen Kunstszene. Im Bereich des Tanzes manifestierte sich dieser Rückschritt als Berufsverbot für Künstler*innen, die unmittelbar an der Etablierung der Tanzmoderne auf einer internationalen Ebene beteiligt waren (vgl. Pavlišová 2023: 545–547). Der einzige staatlich unterstützte künstlerische Stil war die

Rückkehr zu einem rigide konzipierten Ballett, das sich stark an seiner sowjetischen Ausrichtung orientierte. Als diese regressive Phase nach der Samtenen Revolution (1989) endlich endete, war es inzwischen in künstlerischem Tanz und der Performance zu radikalen Transformationen gekommen. So blieben im tschechischen Bereich die Dispositive des US-amerikanischen Postmodern Dance, deutscher Re-Vitalisierung des Tanztheaters und auch des sogenannten Konzepttanzes völlig absent, also genau die, die im Tanz rasant zu seiner Demokratisierung, Selbstreflexivität und Diskursivität, zu enorm modifizierten Wahrnehmungsmodi und zur Re-definierung der Begriffe *Tanz* und *Choreografie* per se beitrugen (vgl. Husemann 2002 und 2009; Lepecki 2006; Schellow 2016; Siegmund 2006). Auch die Umstände, die mit dem Einbruch der *neuen Choreografie* (Ploebst 2001) in den 1990er Jahren zusammenhängen, bestanden im tschechischen kulturellen Milieu nie. All das wurde in Tschechien zwar teilweise vermittelt, die Bevölkerung selbst hat diese signifikanten Metamorphosen der Tanzkunst aber nie (mit)erlebt.

Daraus folgte ein in Tschechien signifikantes Merkmal, das in der zeitgenössischen Tanz- und Performanceszene Tschechiens immer spürbar ist: die meisten Künstler*innen, die diese Szene mitbestimmen, sind oft Absolvent*innen ausländischer Tanzinstitutionen oder ehemalige Mitglieder internationaler Ensembles, die von renommierten Persönlichkeiten geleitet werden, die auch in ihren heimischen Produktionen an ihre Tanzausbildung anknüpfen. Die Mehrheit der Zuschauer*innen verfügt jedoch nicht über diese Erfahrung und dieses Wissen. So macht sich in der Perzeption des zeitgenössischen Tanzes oft eine gewisse Diskrepanz bemerkbar: Auf der einen Seite gibt es Künstler*innen, die ihre Arbeit an den aktuellsten Tendenzen orientieren. Aber auf der anderen Seite gibt es Zuschauer*innen, die immer noch zu Routinen und Stereotypen neigen, die mit der (theatralischen) Repräsentation und Wahrnehmung von Tanz als einem nonverbalen Kontinuum von Bewegung(en) verbunden sind.

Das Fachpublikum zeichnet eine konkrete Zuschauerperzeption auf. Es sind nämlich die Tanzkritiker*innen, die in ihrer schriftlichen Reflexion den Eindruck von Emotionen und Gedanken aus der gesehenen Aufführung in etwas Bleibendes verwandeln. Und in dieser Hinsicht kann ein solches routiniertes Betrachten der Tanzaufführung zugleich auch eine weitreichende politische Auswirkung haben – etwa bei den virulenten Diskussionen über die institutionelle finanzielle Unterstützung der zukünftigen künstlerischen Tätigkeit für die Einzelpersonen oder Ensembles, über die häufig auch die Resonanzen auf ihre bestehenden Werke/Projekte mitentscheiden.

Die oben genannten routinemäßigen und stereotypen Konstanten spiegeln ein symptomatisches Faktum wider, das ich als einen postsozialistischen zugleich Effekt wie Defekt nenne. Diese begriffliche Dualität sollte jedoch auf keinen Fall eine a priori negative Konnotation dieser historischen Wirklichkeit evozieren, die notwendigerweise, obgleich verspätet, nachzuholen ist (vgl. Buchowski 2001; Verdery 1996; Vonderau 2010). Sie soll vielmehr zu einem bestimmten status quo werden, der besonders beim kritischen und analytischen Nachdenken über den (zeitgenössischen) Tanz mitzubersichtigen ist. Als Ausgangspunkt von Konsequenzen, mit denen weitergearbeitet und Dispositive unterschiedlicher Paradigmen auf den beiden Seiten des ehemaligen Vorhangs wechselseitig kontextualisiert werden müssen. So können Lücken, Missverständnisse und Fehlinterpretationen vermieden werden, die bei der Perzeption des zeitgenössischen Tanzes und Performance immer noch – wie gezeigt – immanent sind.

Literatur

- Aggermann, Lorenz (2016): Theater als Dispositiv: Wer spricht? und weitere Fragen zum Dispositiv Theater, in: Milena Cairo et al. (Hg.), *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld: transcript, S. 163–170.
- Buchowski, Michał (2001): *Rethinking Transformation. An Anthropological Perspective on Post-Socialism*, Poznan: Wydawnictwo Humaniora.
- Daly, Ann (2002): *Critical Gestures, Writings on Dance and Culture*, Middletown (CT): Wesleyan University Press.
- Foucault, Michel (1971) [1966]: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hráská, Martina (2020): Rozhovor s Markétou Vacovskou [Interview mit Markéta Vacovská], in: *Dlouhá cesta 18* [online] <https://www.dlouhacesta.cz/aktuality/18/rozhovor-s-marketou-vacovskou> [06.01.2023]
- Husemann, Pirkko (2002): *Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier le Roy und Jérôme Bel*, Frankfurt a. M.: FK-Medien.
- Husemann, Pirkko (2009): *Choreographie als kritische Praxis: Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld: transcript.
- Jochim, Annamira (2008): *Meg Stuart. Bild in Bewegung und Choreographie*, Bielefeld: transcript.

- Klepáčová, Aneta (2022): Není se kam schovat! [Man kann sich nirgendwo verstecken!], in: *krith: kritické theatrum* 2.6.2022 [online] <https://krith.phil.muni.cz/festivaly/neni-se-kam-schovat> [04.01.2023]
- Lepecki, André (2006): *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, New York: Routledge.
- Machová, Daniela (2020): Odloučení – přijetí smrti na jevišti [Separated – Akzeptanz des Todes auf der Bühne], in: *Taneční aktualita* 23.6.2020 [online] <https://www.tanečníaktuality.cz/recenze/odlouceni-prijeti-smrti-na-jevisti> [04.01.2023]
- Macourková, Zuzana (2022): Divadelní Flora 2022: Odloučení jako terapie [Flora Theaterfestival 2022: Separated als Therapie], in: *Divá báze* 12.6.2022 [online] <https://divabase.cz/divadelni-flora-2022-odlouceni-jako-terapie/> [04.01.2023]
- Pavlišová, Jitka (2022): Selected Aspects of Czech Dance Modernism(s) in the Context of the Dance (R)evolution at the Beginning of the 20th Century, in: Julia Hoczyk/Wojciech Klimczyk (Hg.), *Przepisać taneczny modernizm: sieci/ Re-Writing Dance Modernism: Networks*, Cracow, Warsaw: Jagiellonian University Press, National Institute of Music and Dance, S. 545–557.
- Ploebst, Helmut (2001): *No wind no word: Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels. 9 Portraits*, München: K. Kieser.
- Raiterová, Eliška (2022): Così klidného, přemýšlivého a velkorysého: Atributy, které nesmíme ztratit [Etwas Ruhiges, Nachdenkliches und Großzügiges: Attribute, die wir nicht verlieren dürfen], in: *Divadelní noviny* 13.6.2022 [online] <https://www.divadelni-noviny.cz/cosi-klidneho-premysliveho-a-velkoryseho-atributy-ktere-nesmime-ztratit> [04.01.2023]
- Ricken, Friedo (2003): *Allgemeine Ethik*, 4. Aufl., Stuttgart: Kohlhammer.
- Schellow, Constanze (2016): *Diskurs-Choreographien: Zur Produktivität des ›Nicht‹ für die zeitgenössische Tanzwissenschaft*, München: epodium.
- Siegmond, Gerald (2006): *Abwesenheit: eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Bielefeld: transcript.
- Strýčková, Katarína (2022): Na jevišti mluvím o ztrátě svých synů: Každý mi říkal, jak jsem silná a jak to zvládnou. Já jsem ale nechtěla být silná [Auf der Bühne spricht sie über den Verlust ihrer Söhne: Alle sagten mir, wie stark ich sei und wie ich damit umgehen könnte. Aber ich wollte nicht stark sein], in: *Deník N* 25.2.2022 [online] <https://denikn.cz/817001/na-jevisti-mluvi-o-ztrate-svych-synu-kazdy-mi-rikal-jak-jsem-silna-a-jak-to-zvladnu-ja-jsem-ale-nechtela-byt-silna/> [06.01.2023]

- Švejda, Martin J (2020): Pondělí s nultým bodem [Montag mit dem Zero Point-Festival], in: *nadivadlo.cz* 14.7.2020 [online] <https://nadivadlo.blogspot.com/2020/07/svejda-pondeli-s-nultym-bodem.html> [04.01.2023]
- Verdery, Katherine (1996): *What Was Socialism and What Comes After?*, Princeton, New York: Princeton University Press.
- Vonderau, Asta (2010): *Leben »im neuen Europa«. Konsum, Lebensstile und Körpertechniken im Postsozialismus*, Bielefeld: transcript.

