

2. Die Tanzszene als kulturelles Feld

2.1 Bourdieus Feldanalyse

Zur theoretischen Annäherung an die Verschränkung von Kontext und Kunst bedarf es einer relationalen Analyse choreographischer Positionen in der zeitgenössischen Tanzszene. Hierfür bietet sich Bourdieus Theorie zur Analyse kultureller Felder an, die (unter Berücksichtigung veränderter Bedingungen) für eine Übertragung auf den Tanz der 1990er und 2000er Jahre geeignet ist. Bourdieus Feldbegriff ist Teil einer komplexen Praxistheorie, die es ermöglicht, die Wechselwirkung zwischen sozialem Handeln und sozialen Strukturen zu denken. Kernstück der Feldtheorie Bourdieus bilden die Konzepte Habitus, Feld und Kapital, die nicht getrennt voneinander gedacht werden. Wie bereits erwähnt bedeutet der Habitus das in Wahrnehmen, Handeln und Denken eingegangene Soziale, d.h. die unbewussten, weil vorreflexiven Gewohnheiten und sozialisationsbedingten Prädispositionen sozialer Akteure, die es ihnen ermöglichen, mit dem *sens pratique* an der sozialen Praxis teilzuhaben und diese zugleich hervorzubringen:

Als Produkt der Einverleibung eines *nomos*, des für eine Gesellschaftsordnung oder ein Feld konstitutiven Prinzips der Sichtung und Ordnung, erzeugt der Habitus dieser Ordnung unmittelbar angemessene, also von dem, der sie vollbringt, wie auch von den anderen als passend, richtig, geschickt, angemessen wahrgenommene und bewertete Verhaltensweisen, die keineswegs dem Gehorsam gegenüber einem Gebot, einer Norm oder rechtlichen Regelungen entspringen.¹

Den biographisch bedingten Dispositionen entsprechen im sozialen Raum strukturelle Bedingungen, die den sozialen Akteuren bestimmte Möglichkeiten und Grenzen ihres Handelns geben.² Das dynamische Bedingungsgefüge

1 Pierre Bourdieu: Meditationen, a.a.O., S. 184. Zum Habitus-Konzept vgl. auch Ders.: Sozialer Sinn, a.a.O., S. 100f.

2 »Da er ein erworbenes System von Erzeugungsschemata ist, können mit dem Habitus alle Gedanken, Wahrnehmungen und Handlungen, und nur diese, frei hervorgebracht werden, die innerhalb der Grenzen der besonderen Bedingungen seiner eigenen Hervorbringungen liegen. Über den Habitus regiert die Struktur,

aus Handeln und Struktur wird von Bourdieu als Feld bezeichnet. Soziale Felder bestehen aus den Relationen zwischen den objektiven Positionen der sozialen Akteure untereinander sowie zwischen den sozialen Akteuren und bestimmten Formen der Macht. Habitus und Feld stimmen normalerweise überein und werden von den sozialen Akteuren nur dann wahrgenommen, wenn die Homologie des Feldes durch äußere Einflüsse irritiert wird, d.h. wenn Dispositionen und Positionen nicht mehr im Einklang mit dem Feld sind. Die »feinen Unterschiede«³ der sozialen Akteure innerhalb dieses Kräftefeldes werden durch Strategien der Differenzierung ausgehandelt und aktualisiert. Im »Spielraum«⁴ des Feldes finden aktuelle oder potenzielle Konkurrenzkämpfe um subjektive Positionierungen statt, bei denen die sozialen Akteure je nach Bedarf verschiedene Kapitalsorten einsetzen können. »Kapital« bedeutet bei Bourdieu die für das soziale Handeln benötigten und den sozialen Akteuren verfügbaren Ressourcen, wobei er vier Kapitalsorten unterscheidet: Ökonomisches Kapital ist der materielle Besitz. Kulturelles Kapital meint Objekte, Kenntnisse und Fähigkeiten sowie Bildungstitel oder Zeugnisse. Unter sozialem Kapital versteht Bourdieu das Netz sozialer Beziehungen. Symbolisches Kapital schließlich ist die Form, in der die drei anderen Kapitalarten auftreten: die von den sozialen Akteuren angehäuften Anerkennung bzw. ihr Prestige. Der Einsatz der ökonomischen, kulturellen, sozialen und symbolischen Formen akkumulierter Arbeit⁵ bedingt schließlich die Handlungschancen, die die sozialen Akteure innerhalb des Feldes haben.

Neben zahlreichen Studien zum ökonomischen, intellektuellen, wissenschaftlichen, religiösen und kulturellen Feld findet Bourdieus nach und nach ausgearbeitete Theorie ihre erste systematische Anwendung in seiner kultur-

die ihn erzeugt hat, die Praxis, und zwar nicht in den Gleisen eines mechanischen Determinismus, sondern über die Einschränkungen und Grenzen, die seinen Erfindungen von vornherein gesetzt sind. Als unendliche, aber dennoch strikt begrenzte Fähigkeit zur Erzeugung ist der Habitus nur so lange schwer zu denken, wie man den üblichen Alternativen von Determinismus und Freiheit, Konditioniertheit und Kreativität, Bewusstsein und Unbewusstsein oder Individuum und Gesellschaft verhaftet bleibt, die er ja eben überwinden will. Da der Habitus eine unbegrenzte Fähigkeit ist, in völliger (kontrollierter) Freiheit Hervorbringungen – Gedanken, Wahrnehmungen, Äußerungen, Handlungen – zu erzeugen, die stets in den historischen und sozialen Grenzen seiner eigenen Erzeugung liegen, steht die konditionierte und bedingte Freiheit, die er verbietet, der unvorhergesehenen Neuschöpfung ebenso fern wie der simplen mechanischen Reproduktion ursprünglicher Konditionierungen.« (Pierre Bourdieu: Sozialer Sinn, a.a.O., S. 102f.)

3 So der Titel seiner Studie: Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/Main 1982.

4 Zur Metapher des Spiels vgl. Pierre Bourdieu, Loïc Wacquant: »Die Ziele der reflexiven Soziologie«, in: Dies., Reflexive Anthropologie, a.a.O., S. 127f.

5 Zur Kapitaltheorie vgl. Pierre Bourdieu: Die verborgenen Mechanismen der Macht, Hamburg 1992, S. 49ff.

soziologischen Studie zur »Genese und Struktur des literarischen Feldes«⁶ des 19. Jahrhunderts. Am Beispiel von Flaubert und Baudelaire veranschaulicht Bourdieu die Ausprägung und den Wandel des literarischen Feldes im Verhältnis zum »Feld der Macht« innerhalb des literarischen Feldes, d.h. die biographischen Dispositionen, objektiven Positionen und subjektiven Positionierungen der Schriftsteller im Verhältnis zueinander und zur Welt der Verlage, Intellektuellen und Leser. Im Zusammenhang mit der Frage nach kritischen Strategien der Kunst sind die »Regeln der Kunst« vor allem deshalb aufschlussreich, weil sie den Wandel des Feldes als ein Zusammenspiel von internen und externen Bedingungen erklären:

Jede Veränderung innerhalb eines Raumes von Positionen, die durch ihren gegenseitigen Abstand objektiv definiert sind, löst einen allgemeinen Wandel aus. Was bedeutet, daß jede Suche nach einem idealen Ausgangspunkt dieses Wandels vergeblich wäre. Allerdings geht der Anstoß für einen solchen Wandel gleichsam per definitionem von den Neulingen aus [...].⁷

Der Wandel kultureller Felder ist nach Bourdieu also feldintern und wird durch einen von »Häretikern« vorgenommenen Bruch mit den zu einem bestimmten Zeitpunkt etablierten Regeln ausgelöst. Im Feld der Kunst bedeutet dies: »Das subversive Vorgehen der Avantgarde diskreditiert die geltenden Konventionen, das heißt die Produktions- und Bewertungsnormen der ästhetischen Orthodoxie, und lässt die diesen Normen entsprechenden Produkte als überholt und altmodisch erscheinen.«⁸ Dabei werden feldinterne Kämpfe wiederum durch feldexterne Faktoren begünstigt:

Den jungen Häretikern, die sich weigern, sich auf den einfachen, auf gegenseitiger Anerkennung der »Alten« und der »Neuen« gegründeten Reproduktionszyklus einzulassen, mit den herrschenden Produktionsnormen brechen und die Erwartungen des Feldes enttäuschen, gelingt es meist nur mit Unterstützung externer Veränderungen, die Anerkennung ihrer Produkte durchzusetzen.⁹

Zu den externen Faktoren zählen bei Bourdieu sowohl ein bestimmter Zeitgeist und gängige Wertvorstellungen als auch Geldgeber, Fürsprecher und Abnehmer. Indem auch eine Avantgarde mit der Zeit ihre eigenen Normen und ihren eigenen Markt schafft, ist ein Abnutzungseffekt der Künstlerkritik – wie es auch Boltanski/Chiapello für die Kapitalismuskritik gezeigt haben – gewissermaßen vorprogrammiert.

6 Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt/Main 1999.

7 Ebd., S. 379.

8 Ebd., S. 401.

9 Ebd., S. 401.

Bourdieu's Studie zum literarischen Feld beschränkt sich jedoch nicht auf die Darstellung und Erklärung dieser Dynamik. So ist Flaubert für ihn weniger als »häretischer« Vertreter einer experimentellen Avantgarde, sondern vielmehr als reflexiver Kritiker interessant, der in seinen literarischen Werken das Verhältnis von Bohème und Bourgeoisie reflektiert. In seinem Roman »Lehrjahre des Herzens«¹⁰ entwirft er mit literarischen Mitteln ein Bild von Paris kurz vor der französischen Februarrevolution im Jahr 1848. Das gesellschaftliche Umfeld seiner Hauptfigur Frédéric Moreau, eines Jurastudenten, ist von zwei Familien bestimmt, die für Bourdieu die Pole »Kunst und Politik« bzw. »Politik und Geschäft« repräsentieren: der Familie des Kunsthändlers Arnoux, für dessen Frau Frédéric schwärmt, und der Familie des Industriellen Dambreuse, von dem sich Frédéric geschäftliche Verbindungen erhofft. Die in »Lehrjahre des Herzens« beschriebenen Szenen aus den Salons der Arnoux und der Dambreuse, in denen Frédéric verkehrt, stellen für Bourdieu ein verdichtetes Pendant zu dessen kulturosoziologischer Analyse des literarischen Feldes um Flaubert dar: auf der einen Seite die Bohème als Welt der Kunst, auf der anderen die Bourgeoisie als Welt des Geldes und in der Mitte der unentschiedene, weil aus finanziellen und amourösen Gründen zwischen beiden Polen hin und her gerissene Frédéric. Als diesem vom bürgerlichen Dambreuse der Vorschlag gemacht wird, für die Oppositionspartei der Nationalversammlung zu kandidieren, heißt es bspw.: »Warum auch nicht? Er [Frédéric] würde nämlich die Stimmen der Ultraradikalen mit Rücksicht auf seine persönlichen Überzeugungen erhalten, und die der Konservativen seiner Familie wegen.«¹¹

Bourdieu sieht in dieser Ambivalenz von Flauberts Protagonisten eine Analogie zur Position des Autors: »Mittels der Person Frédéric's und der Beschreibung von dessen Position im sozialen Raum liefert oder verrät Flaubert die seiner eigenen Romanschöpfung unterliegende Erzeugungsformel: die Beziehung der doppelten Verweigerung gegensätzlicher Positionen.«¹² Denn auch der Autor Flaubert kann sich im literarischen Feld seiner Zeit nicht zwischen zwei Alternativen entscheiden: der kommerziellen und der sozial engagierten Literatur, weshalb er sich für die »reine Kunst« entscheidet. So zitiert Bourdieu etwa einen Briefwechsel zwischen Flaubert und George Sand, in dem Flaubert schreibt: »Ah! Wie habe ich den niederträchtigen Arbeiter, den dummen Bourgeois, den stumpfsinnigen Bauern und den widerwärtigen Kleriker satt! Das ist der Grund weshalb ich mich, so sehr ich kann, in die Antike versenke.«¹³ Der Schriftsteller Flaubert liefert dem Soziologen Bour-

10 Gustave Flaubert: *Lehrjahre des Herzens*, München 1957.

11 Ebd., S. 390.

12 Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, a.a.O., S. 61.

13 »Gustave Flaubert, George Sand, Eine Freundschaft in Briefen«, zitiert nach Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, a.a.O., S. 62.

dieu mit seinem Roman also den künstlerischen Versuch einer Selbstobjektivierung: »Die Struktur des Werks [...] erweist sich auch als die Struktur des sozialen Raums, in dem der Autor des Werks selbst situiert war.«¹⁴ Das Werk Flauberts bildet das kulturelle und soziale Feld, in dem dieser sich als Künstler bewegt, sozusagen mit literarischen Mitteln ab, wobei er es nicht auf wissenschaftliche Weise offenlegt, sondern auf künstlerische Weise formal »verschleiert«, wie es Bourdieu formuliert.¹⁵

2.2 Bourdieus Praxeologie

Diese Dopplung von Werk und Feld sowie die Komplexität von Bourdieus Praxistheorie schlägt sich auch im Aufbau seiner »Regeln der Kunst« nieder: Der Prolog besteht aus einer werkimmanenten Analyse des Romans, der erste Teil aus einer Sozioanalyse des literarischen Feldes um Flaubert, der zweite präsentiert die methodischen »Grundlagen einer Wissenschaft von den Kulturprodukten« und der dritte Teil mit dem Titel »Das Verstehen verstehen« versucht wiederum, die vorangegangene kunstsoziologische Prozedur im Kontext einer Genese der Ästhetik zu reflektieren. Diese Verschränkung von Werkanalyse, Feldanalyse, Methodologie und Objektivierung des theoretischen Zugriffs auf die Praxis ist charakteristisch für Bourdieus Forschungsansatz, den er selbst als praxeologisch bezeichnet. Der Begriff »Praxeologie« wurde ursprünglich von dem französischen Soziologen Alfred Espinas geprägt und bezeichnet die Lehre vom wirkungsvollen Handeln.¹⁶ Bourdieu übernimmt ihn für seine Theorie der Praxis, die auf einer in den 1960er Jahren durchgeführten ethnologischen Studie über die Stammesrituale der Kabylen in Algerien basiert. Ausschlaggebend für Bourdieus Modell der Praxeologie, mit der er zugleich eine »Kritik der theoretischen Vernunft«¹⁷ leistet, war die Erfahrung der Feldforschung. Einmal aus dem »Elfenbeinturm« der Sozialwissenschaft ins Forschungsfeld getreten, stellte er fest, dass das soziale Handeln eine Eigenlogik hat, die sich von der Logik der Theorie unterscheidet. Erstere ist situationsbezogen, in der Gegenwart verhaftet und an einer für den Alltag relevanten Ökonomie orientiert, d.h. dass der Handelnde nicht mehr Logik anwendet, als für die Bedürfnisse der Praxis erforderlich.¹⁸ Die Logik der

14 Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 19.

15 Diese Technik der »Verschleierung« besteht bspw. in Flauberts ausführlicher Beschreibung von Interieurs oder in der Wiedergabe von Konversationen, die eine Aussage über den sozialen Status der Bewohner bzw. Sprecher geben.

16 Alfred Espinas: »Les origines de la technologie«, in: Revue philosophique, XV. Jahrgang 1890, Band 30, S. 113–135, 295–314.

17 So der Untertitel seiner Publikation: Pierre Bourdieu: Sozialer Sinn, a.a.O.

18 »Die Idee der praktischen Logik als einer Logik an sich, ohne bewusste Überlegung oder logische Nachprüfung, ist ein Widerspruch in sich, der der logischen Logik trotzt. Genau nach dieser paradoxen Logik richtet sich jede Praxis, jeder

wissenschaftlichen Theoriebildung beansprucht hingegen Universalität und Zeitlosigkeit, und sie arbeitet mit einem Mehraufwand, um Eindeutigkeit und Widerspruchslosigkeit herzustellen. Im Vergleich zur Logik der Theorie handelt es sich bei der Logik der Praxis also um ein ›Weniger‹ an Logik. Bourdieu differenziert damit theoretisches, wissenschaftliches Erkennen und Handeln auf der einen und alltagspraktisches, zweckgebundenes Erkennen und Handeln auf der anderen Seite.¹⁹

Wenn nun die Theorie versucht, Praxis zu analysieren, kann dies zu unterschiedlichen wissenschaftlichen Irrtümern führen, die er wie folgt umreißt: Entweder kommt es durch eine zu große Affinität mit der Praxis zu einem scholastischen Trugschluss, bei dem die praktische Erfahrung mit der theoretischen Erkenntnis gleichgesetzt wird, was zur unkritischen, rein deskriptiven Reproduktion der Praxis im wissenschaftlichen Text führt. Oder die Praxis wird ausschließlich von außen betrachtet und unter allgemein anwendbare Modelle subsumiert, wobei ein verabsolutierender Bruch mit der praktischen Erfahrung vollzogen wird, was zwar eine analytische Abstraktion, aber keinen Zugang zur Bedeutung und Logik der Praxis für die Handelnden ermöglicht. Eine weitere Variante der misslingenden Theoretisierung von Praxis ist die »Logololie«²⁰, bei der aus der Theorie über die Praxis eine Metatheorie wird, die sich ausschließlich mit der eigenen Logik und nicht mehr mit der der Praxis auseinandersetzt. Aufgrund der Ausschließlichkeit und Einseitigkeit aller drei Erkenntnisweisen wird die Kluft zwischen praktischem und theoretischem Handeln und Erkennen nicht überwunden, was eine produktive Verschmelzung von Praxis und Theorie unmöglich macht.

Bourdieu's Alternative ist eine Theorie der Praxis, die sich in der Beschäftigung mit derselben selbst als Praxis begreift und objektiviert.²¹ Die Praxeo-

praktische Sinn: gefangen von dem, um was es geht, völlig gegenwärtig in der Gegenwart und in den praktischen Funktionen, die sie in dieser in Gestalt objektiver Möglichkeiten entdeckt, schließt die Praxis den Rekurs auf sich selbst (d.h. auf die Vergangenheit) aus, da sie nicht von den sie beherrschenden Prinzipien und den Möglichkeiten weiß, die sie in sich trägt und nur entdecken kann, indem sie sie ausagiert, d.h. in der Zeit entfaltet.« (Pierre Bourdieu: Sozialer Sinn, a.a.O., S. 167.)

- 19 Das künstlerische, ästhetische Erkennen und Handeln wird von Bourdieu in diesem Zusammenhang nicht erwähnt, wäre aber (wie bereits erwähnt) eine zwischen diesen beiden Formen der Logik angesiedelte Praxis mit dem Potenzial, zwischen beiden Ebenen zu vermitteln.
- 20 Loïc J. D. Wacquant zitiert diesen Neologismus von Kenneth Burke in einem Text zur Struktur und Logik der Soziologie Bourdieus und meint damit die »*Institution* der Theorie als eines separaten, geschlossenen und selbstbezüglichen Diskursbereichs«. (Loïc J. D. Wacquant: »Auf dem Weg zu einer Sozialpraxeologie«, a.a.O., S. 55.)
- 21 Besonders deutlich wird seine »Kritik der theoretischen Vernunft« in der Erforschung des akademischen Betriebs. So zeigt er in seiner Studie zum »Homo Academicus«, dass auch Wissenschaftler immer an ihr intellektuelles Feld gebunden

logie erfordert einen epistemologischen Bruch zweiter Ordnung, d.h. dass der Wissenschaftler nicht nur mit seinem Gegenstand, sondern auch mit der eigenen wissenschaftlichen Perspektive und seinem methodischen Instrumentarium brechen muss. Gelingt dies, geht die wissenschaftliche Objektivierung immer schon mit der Objektivierung des Subjekts der Objektivierung einher. Ohne die analytische Perspektive auf ihren Gegenstand aufzugeben oder aber ihren Gegenstand zugunsten der theoretischen Abstraktion aus den Augen zu verlieren, leistet seine Praxistheorie eine reflexive Analyse ihrer selbst, ihrer Vorgeschichte sowie ihrer Grundlagen. Sie vereint also eine Theorie der Praxis mit einer Analyse der Theorie zu einem Projekt der Wissenschaftskritik, das nicht nur Theorie als Praxis zum Thema macht, sondern die Entstehungs- und Anwendungsbedingungen sowie die Grenzen des theoretischen Zugriffs auf die Praxis mitdenkt. Bourdieu rehabilitiert damit zugleich die praktische Dimension des alltäglichen Handelns und die praktische Dimension der Theorie als Wissensproduktion über ihren Gegenstand. Objekt, Methode und theoretische Metareflexion sind in der »Kritik der theoretischen Vernunft« somit unmittelbar ineinander verschränkt, so dass sie nicht voneinander getrennt gedacht werden können.

2.3 Anwendung auf den zeitgenössischen Tanz

Im Folgenden soll nun ein praxisgeleiteter Ansatz verfolgt werden, der sich als Vorstoß in Richtung einer praxeologischen Tanzforschung versteht. Eine »Kritik der theoretischen Vernunft« wird hier allerdings nicht als Selbstprüfung der theoretischen Perspektive, sondern durch eine detaillierte Analyse von Le Roys und Lehmens künstlerischer Praxis innerhalb ihres kulturellen Feldes betrieben. Diese Herangehensweise setzt – wie an späterer Stelle zu zeigen sein wird – voraus, dass ihre choreographische Praxis eine Form der Wissenschaftskritik beinhaltet, die die Differenz von wissenschaftlicher Theoriebildung und künstlerischer »Forschung« reflektiert.²² Um diese der künstlerischen Praxis immanente Reflexion nachvollziehbar zu machen, muss zunächst ein Zugang zu Le Roys und Lehmens choreographischen Arbeitsweisen gefunden werden, der diese als Positionierung im künstlerischen Feld des zeitgenössischen Tanzes begreift. Welcher Zusammenhang besteht also zwischen der Verortung der beiden Künstler innerhalb ihres kulturellen Feldes einerseits und der Wahl bestimmter Arbeitsweisen andererseits? Zur Beantwortung dieser Frage werden in Anlehnung an Bourdieus Feldanalyse die wichtigsten Strukturen und sozialen Akteure des Tanzmarktes vorge-

und von ihm geprägt sind. Vgl. hierzu Pierre Bourdieu: *Homo Academicus*, Frankfurt/Main 1988.

22 Vgl. hierzu Kapitel 4.4.

stellt.²³ Die hierfür verwendeten Fakten und Zahlen sind bei den entsprechenden Institutionen sowie größtenteils auch im Internet einsehbar. Die dazugehörigen Stellungnahmen und Debatten fanden sich durch eine selektive Auswertung der Fachpresse der Jahre 2000 bis 2005. Die Aussagen und Einschätzungen Le Roys und Lehmens entstammen Leitfaden-Interviews sowie *mental maps* vom Frühjahr 2006. Gegenstand der Gespräche und Skizzen war das Arbeitsumfeld von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. und PROJEKT bzw. SCHREIBSTÜCK, STATIONEN und FUNKTIONEN in der Zeit von 2000 bis 2005.

Mit den aus diesen Quellen gewonnenen Informationen wird weitgehend gebrochen, was Bourdieu als *illusio* bezeichnet, d.h. das Engagement oder die Hingabe der sozialen Akteure an das Spiel im kulturellen Feld:

Die Spieler sind im Spiel befangen, sie spielen wie brutal auch immer, nur deshalb gegeneinander, weil sie alle den Glauben (doxa) an das Spiel und den entsprechenden Einsatz, die nicht weiter zu hinterfragende Anerkennung, teilen [...], und dieses heimliche Einverständnis ist der Ursprung ihrer Konkurrenz und ihrer Konflikte.²⁴

Zwar ist dieser Bruch aus einer Position innerhalb des Feldes nicht vollends zu bewältigen. Wie bereits in der Einleitung erörtert, bedeutet bereits die Auswahl von Le Roy und Lehmen ein gewisses Einverständnis mit dem ›Spiel‹, da den beiden sozialen Akteuren auf diese Weise mehr Bedeutung zugemessen wird als anderen Vertretern der zeitgenössischen Tanzszene. Dennoch lohnt sich der Versuch einer Offenlegung ihres ›Kampfes‹ um Anerkennung, um bestimmte Mechanismen des Tanzmarktes zu verdeutlichen, die für Außenstehende in der Regel nicht ersichtlich oder nachvollziehbar sind. Hierfür wird die Tanzszene zunächst als Kunstbetrieb definiert, wobei drei Ebenen voneinander zu unterscheiden sind: 1.) der Arbeitsmarkt, in dem Tänzer und Choreographen als Erwerbstätige zu betrachten sind, 2.) der Absatzmarkt, in dem Tanzproduktionen als Ware gehandelt werden und 3.) das Ringen der Choreographen um symbolische Macht, d.h. um Autorität und Anerkennung innerhalb des Feldes. Auf diesem Wege lässt sich zeigen, *dass* und *wie* das Feld im Zusammenspiel von sozialen Strukturen und Akteuren eigene Beurteilungskriterien sowie Standards der Produktion, Distribution und Präsentation hervorbringt. Die zunächst abstrakt eingeführten Merkmale der Tanzszene als Kunstbetrieb werden in einem nächsten Schritt durch konkrete Beispiele aus der Arbeitspraxis von Le Roy und Lehmen veran-

23 Eine solche Übertragung von Bourdieus Feldtheorie in den Tanz ist ohne größere Einschränkung möglich, da sie nach wie vor Gültigkeit hat. Lediglich die historisch bedingte Veränderung des künstlerischen Feldes und die Besonderheiten des Tanzfeldes sind dabei zu berücksichtigen.

24 Pierre Bourdieu, Loïc Wacquant: »Die Ziele der reflexiven Soziologie«, a.a.O., S. 128.

schaulicht. Dabei rücken vor allem die »legitimen Sprecher«²⁵ in den Blick: die in Institutionen verankerten Förderer und Veranstalter, Fachjournalisten und Theoretiker sowie andere Künstler aus dem Bereich des Tanzes sowie aus angrenzenden Kunstsparten. Dieser Aufriss dient in erster Linie dazu, die Relationen zwischen den Choreographen und dem sie umgebenden »Feld der Macht« zu veranschaulichen. Die Beziehungen der sozialen Akteure Le Roy und Lehmen zu Personen, Gruppierungen und Institutionen im »Feld der Macht« sind für ihre Positionierung von besonderer Bedeutung, da das soziale Kapital in andere Kapitalformen (z.B. ökonomisches oder symbolisches Kapital) umgewandelt werden kann. Und der Gewinn an Kapital wiederum ermöglicht es ihnen, ihre Autorität innerhalb des Feldes auszubauen und zu festigen. Innerhalb des so skizzierten Feldes lassen sich schließlich die objektiven Positionen und subjektiven Positionierungen Le Roys und Lehmens festmachen. Diese Verortung macht deutlich, dass sie sich innerhalb der stark ausdifferenzierten Tanzszene ein eigenes Subfeld geschaffen haben und sich aufgrund der Nähe ihrer Positionen umso mehr voneinander abgrenzen müssen. Mit Blick auf das Bourdieu'sche Modell bleibt in diesem Zusammenhang zu bemerken, dass Habitus und sonstige Kapitalformen gegenüber dem sozialen Kapital in den Hintergrund rücken, da die Feldanalyse im Rahmen der vorliegenden Studie keinen Selbstzweck darstellt. Sie bildet vielmehr ein Zwischenschritt in der Argumentation, die letztlich darauf zielt, die über die Feldanalyse gewonnenen Ergebnisse als Grundlage für die Analyse der choreographischen Arbeitsweisen von Le Roy und Lehmen zu verwenden.

2.3.1 Die Tanzszene als Kunstbetrieb

Historisch betrachtet waren Kunst und Arbeit nicht immer miteinander assoziiert. Erst in der Renaissance wurde künstlerische Tätigkeit überhaupt als Arbeit betrachtet, wobei noch klar zwischen der Arbeit eines Künstlers (also bspw. eines Malers oder Bildhauers, der mit einer spezifischen Technik ein Produkt herstellt) und der Arbeit anderer herstellender Menschen unterschieden wurde. Im 18. Jahrhundert führten der Geniekult und die Auratisierung des Kunstwerks dann zur völligen Abkopplung der Kunst von der Arbeit. Obwohl die selbstbestimmte, künstlerische Tätigkeit auch heute noch als Gegenmodell der fremdbestimmten Arbeit gilt, spricht alles dafür, dass Kunst kaum noch von der Erwerbsarbeit und damit von einem Arbeitsmarkt (dem Kunstbetrieb) zu trennen ist. Dies lässt sich nicht zuletzt daran ablesen, dass

25 Legitime Sprecher sind bei Bourdieu die von Gruppen oder Institutionen als Stellvertreter legitimierten Autoritäten. Legitim sind sie, weil sie in ihrer Autorität stillschweigend anerkannt werden und Sprecher, weil sie die Kompetenz haben, »zu sprechen und mit Autorität zu sprechen.« (Pierre Bourdieu: Was heißt Sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches, Wien 1990, S. 16.)

der Begriff der Arbeit in der Kunst mittlerweile von der Tätigkeit des Arbeitens auf das Produkt der Arbeit übergegangen ist. In seiner auf Boltanski/Chiapello aufbauenden Studie zum Künstler als Arbeiter²⁶ beschreibt der Kulturologe Pierre-Michel Menger die Kunst allerdings als Sonderfall der Arbeit. Anstelle von beruflicher Qualifikation, finanziellen Mitteln, und sozialer Klasse zählen in der Kunst vor allem Kompetenz, Talent und Reputation. Statt des ökonomischen und kulturellen Kapitals fallen damit also eher symbolisches und soziales Kapital der Künstler ins Gewicht. Zugleich besteht eine große Diskrepanz zwischen Einsatz und Gewinn: ein hohes Maß an Spezialisierung, Engagement und Identifikation mit der künstlerischen Arbeit steht unsicheren Karrieren, diffusen Wertmaßstäben und nicht-monetärer Anerkennung gegenüber. Im Vergleich zur Bildenden Kunst ist die an sich schon widrige Lage in der Darstellenden Kunst besonders prekär. Während einzelne Bilder eines hoch gehandelten Künstlers als Anlageobjekte dienen und mitunter horrenden Summen erzielen können, sind personal-, raum- und zeitaufwendige Theaterinszenierungen generell weniger lukrativ, d.h. sie erzielen einen geringeren Marktwert. Darüber hinaus zählen Tänzer, deren berufliche Karrieren meist schon mit Mitte Dreißig beendet sind, zu den am schlechtesten bezahlten Künstlern überhaupt.²⁷ Gleichzeitig haben sie als »Hochleistungsportler« ein außergewöhnlich hohes Verletzungsrisiko.

Ungeachtet dieser schwierigen, aber weitgehend widerspruchsfrei akzeptierten Bedingungen hat die Kunst (und damit auch der Tanz) als Sphäre der Innovation, Subversion und des Risikos für Außenstehende einen besonderen Reiz, der teilweise auch als produktiver Faktor auf dem Arbeitsmarkt gesehen wird. Wie Adrienne Goehler in ihrer Studie »Verflüssigungen« zur Arbeit in Kunst und Wissenschaft darlegt, gilt die selbstbestimmte, projektbezogene Arbeit der »kreativen Klasse« mittlerweile sogar als »Avantgarde der Arbeit« und Vorbild einer neuen Kulturgesellschaft.²⁸ Weniger optimistisch stellt hingegen Menger die »Metamorphosen des Arbeitnehmers« zum Künstler

26 Pierre-Michel Menger: *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*, Konstanz 2006.

27 Das Nettohonorar fest angestellter Tänzer des ehemaligen Ballett Frankfurt (bis 2004 noch Teil der Städtischen Bühnen und Inbegriff einer großen, international renommierten Kompanie) belief sich bspw. auf circa 2.300 Euro pro Monat. Dagegen beziehen freiberuflich arbeitende Tänzer und Choreographen aus dem Umfeld von Le Roy und Lehmen in Deutschland pro Probenstag etwa 100 Euro und pro Aufführungstag (je nach Anzahl der an einer Produktion Beteiligten) zwischen 250 und 500 Euro brutto. Davon müssen noch Steuern und Versicherungen sowie Zeiten der Erwerbslosigkeit abgedeckt werden, da es im Gegensatz zur *Intermittence* in Frankreich keinen temporären Arbeitslosenstatus für Künstler gibt. Die Zugehörigkeit zur Künstlersozialkasse reduziert den Eigenanteil an Kranken-, Renten- und Pflegeversicherung allerdings um 50 Prozent.

28 Vgl. hierzu Adrienne Goehler: *Verflüssigungen. Wege und Umwege vom Sozialstaat zur Kulturgesellschaft*, Frankfurt/Main, New York 2006.

dar. Wenn der Künstler zum Prototyp des zeitgemäßen, flexiblen und kreativen Arbeitnehmers stilisiert wird, »gerät [er] dabei vor unseren Augen zum Modell der mobilen und autonomen Ich-AG, zum Ideal eines lebenslangen Lernens und projektbezogenen Arbeitens.«²⁹ Auch Klein weist in ihren Überlegungen zum »Tanz in der Wissensgesellschaft« darauf hin, dass der Tanz als Metapher der Flüchtigkeit vor diesem Hintergrund einer mit Skepsis zu beobachtenden gesellschaftlichen Entwicklung Vorschub leistet. Die Beweglichkeit – *das* Paradigma der Moderne – geht eine äußerst produktive Verbindung mit der Flexibilisierung des Subjekts ein,³⁰ was durch einen Blick auf den Arbeitsalltag Le Roys und Lehmens bestätigt wird. In einem von Le Roy und seiner Dramaturgin Bojana Cvejic verfassten Text über die Vor- und Nachteile des freiberuflichen Arbeitens im Bereich der Darstellenden Kunst heißt es etwa:

This is a conversation between an artist and a theorist working in the West European context of performing arts in 2008. They were both proud of and happy about the freelance work+lifestyle they once – ten years ago or less – fought for. It gave them time and room to develop their work on a project basis. Each project entailed a focus on another problematic and required and enabled a different set-up and a different production/presentation strategy. To engage in a long process of research and collaboration was a matter of choice to struggle for and negotiate, if one was going to stay ›open‹, ›mobile‹, ›volatile‹ and not settle for one way, one concept, one method and ultimately, one aesthetic. In the course of ten years or less, theaters and other venues for the performing arts learnt that an institution can renew itself if it adopts a project-based freelance and residency-system as a dominant mode of production. Having always a new name to discover would guarantee diversity in the programme but diminish production resources in the room for curation that was already being narrowed by the neoliberal economic pressure. All that which once had been a movement of deterritorialization – working in different places at more than one project at a time – became an obligation. Projects could only be co-produced, and then artists had to reside in order to fill the venues that would show the work with artistic activity. Artists are forced to constantly reinvent themselves as the desirable commodity in competition for a limited number of opportunities in the narrowed spaces of curation.³¹

Demnach war die mobile Projektarbeit noch Ende der 1990er Jahre eine kritische Strategie innerhalb der schwerfälligen Staats- und Stadttheaterappa-

29 Klappentext der Publikation von Pierre-Michel Menger: *Kunst und Brot*, a.a.O.

30 Vgl. hierzu Gabriele Klein: »Tanz in der Wissensgesellschaft«, in: Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (Hg.), *Wissen in Bewegung*, a.a.O., S. 25–36.

31 Bojana Cvejic: »Six Months One Location«, unter: http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=288&Itemid=33, 11. Dezember 2006.

rate. Kurze Zeit später wurden die selbständige Arbeit und das Modell von temporären Residenzen von den ›Auftraggebern‹ der Künstler als eigenständige Produktionsstruktur erkannt und institutionalisiert, was sich nicht zuletzt an der Gründung von zahlreichen Residenz-Programmen ablesen lässt. Eine von den Künstlern frei gewählte Arbeitsweise wurde also durch die Veranstalter konventionalisiert und die einst erkämpfte Freiheit damit zu einer Verpflichtung, der es laut Le Roy und Cvejic nun wieder zu entkommen gilt. Konsequenz hieraus ist für beide die Forderung nach einem Arbeitsaufenthalt, bei dem sie ausnahmsweise einmal sechs Monate lang an einem Ort bleiben können: ein Projekt, das im Jahr 2008 unter dem Titel 6MONTHS1LOCATION tatsächlich am Centre Chorégraphique National in Montpellier realisiert werden konnte.

Die innerhalb dieses ›neoliberalen‹ Arbeitsmarktes an den zeitgenössischen Tanz herangetragenen Qualitätsmaßstäbe sind mitunter vollkommen widersprüchlich. Es mag banal erscheinen, sie aufzuführen, die verzwickte Situation der Choreographen im Spannungsfeld von Kunst und Markt wird jedoch erst in einer schematischen Gegenüberstellung deutlich. Zu den Beurteilungskriterien, die noch immer vom idealistischen Kunstbegriff des 18. Jahrhunderts herrühren, zählen vor allem künstlerische Autonomie, ein klassischer Werkbegriff und die individuelle Autorfunktion.³² Die im Zuge eines globalisierten Tanzmarktes von den Veranstaltern an die Künstler gestellten Ansprüche lassen sich hingegen unter den Stichworten Effizienz, Flexibilität und Konsumierbarkeit zusammenfassen. Dies bedeutet im Einzelnen: Im Tanz dominiert nach wie vor die durch das klassische Ballett geprägte Auffassung vom Choreographen als einem verantwortlich zeichnenden Schöpfer eines künstlerischen Werkes, das sich durch eine bestimmte Aufführungsästhetik oder einen bestimmten Bewegungsstil von anderen unterscheidet. Das Material der Choreographen sind die virtuoson Körper der ihnen unterstellten Tänzer, die ihre Körper dank der erlernten Techniken und des täglichen Trainings beherrschen. Die choreographische Arbeit besteht im kreativen, selbstbestimmten und von utilitaristischen Kriterien enthobenen Prozess, in dem anhand von bestimmten Tanztechniken und Kompositionsprinzipien eine Inszenierung für ein Publikum entwickelt wird. Die Choreographie erfährt ihre Vollendung dann in der Aufführung, mit der sie sich zugleich vor Produzenten, Fachpresse und Zuschauern bewähren muss. Zu diesen althergebrachten, im Bildungsbürgertum sowie institutionell in der Staats- und Stadttheaterstruktur verankerten ästhetischen Normen kommen vor allem in der ›freien‹ Szene des zeitgenössischen Tanzes ökonomische Zwänge. Freiberuflich

32 Aus der Perspektive der Kunsttheorie mögen solche Kategorien längst obsolet erscheinen. Die Erwartungshaltungen von Veranstaltern, Tanzkritikern und Publikum sind aber weiterhin stark davon geprägt.

arbeitende Choreographen gehen einer mit hohen finanziellen und sozialen Risiken verbundenen, selbständigen Tätigkeit nach und müssen als Kleinunternehmer wiederum Manager, Tänzer und Techniker als freie Mitarbeiter beschäftigen. Innerhalb des selten unter idealen Voraussetzungen stattfindenden Produktionsprozesses müssen die zur Verfügung stehenden Probenphasen möglichst effizient genutzt werden, was den Beteiligten ein hohes Maß an zeitlicher Flexibilität und räumlicher Mobilität abverlangt.³³ Angesichts knapper werdender Kulturhaushalte und Produktionsmittel wenden sie zudem einen Großteil ihrer Arbeitszeit für die finanzielle Absicherung ihrer Produktionen durch Anträge bei Stiftungen und Koproduzenten sowie für die Vermarktung ihrer künstlerischen Produkte bei Veranstaltern und in der Fachpresse auf.

Fasst man diese Bedingungen der Produktion von Tanz zusammen, so lassen sich im zeitgenössischen Bühnentanz konkrete, oft unausgesprochene, aber allgemein akzeptierte und zum Teil sogar vertraglich vereinbarte Standards für Produktion, Distribution und Präsentation ausmachen: in der Regel entstehen Tanzproduktionen jenseits der Ensemble-Struktur auf Projektbasis, d.h. dass Gelder, Räume und Mitarbeiter nur für eine einzige Produktion zur Verfügung stehen. Im Idealfall erhalten die Choreographen auf Anfrage bzw. nach Bewilligung eines Antrags die finanziellen und materiellen Mittel zur Erarbeitung einer Produktion. Damit können sie eine Recherche betreiben, Proben durchführen und Arbeitsmaterial kaufen sowie Honorare für Produktion und Aufführung zahlen. Je kürzer die Produktionsphase, desto geringer die Ausgaben für künstlerisches und technisches Personal und für die Raummiete. Da die vorhandenen Produktions- und Fördermittel in der Produktionsphase meist vollständig ausgegeben werden bzw. sogar ausgegeben werden müssen³⁴, kann ein finanzieller Gewinn (wenn überhaupt) erst durch anschließende Gastspiele erzielt werden. Je geringer die Zahl der beteiligten Personen, desto geringer der ›Einkaufspreis‹ der Produktionen und desto größer wiederum die Chance für eine ausgiebige Tournee mit dem Effekt der Verbreitung

33 Zum Problem der Entwurzelung des künstlerischen ›Nomadentums‹ und dem Versuch, diese durch digitale Kommunikation und Imagination lokaler Gemeinschaften zu kompensieren vgl. die Ergebnisse einer Recherche über den Arbeitsalltag von Tänzern von Eleanor Bauer: »Becoming Room, Becoming Mac. New Artistic Identities in the Transnational Brussels Dance Community«, http://www.b-kronieken.be/index.php?type=research_eleanor&lng=eng, 24. November 2007.

34 Öffentliche Geldgeber erwarten einen präzisen Verwendungsnachweis. Insofern ist Geld nicht gleich Geld: Koproduktionsgelder müssen zwar sinnvoll eingesetzt werden, können aber innerhalb der Produktion auch anders verwendet werden als ursprünglich geplant. Fördergelder hingegen müssen für genau die Zwecke verwendet werden, die im Antrag ausgewiesen sind. Das kann unter Umständen zum Problem werden, wenn ein Projekt in der Umsetzung aus künstlerischen oder organisatorischen Gründen erheblich von der Planung abweicht.

und dem Versprechen zusätzlicher Einnahmen. Vor diesem Hintergrund bietet sich eine klassische Arbeitsteilung an. Unter der Prämisse, am Ende des verfügbaren Recherche- und des vereinbarten Probenprozesses ein künstlerisches Resultat zu präsentieren, engagieren die mit den entsprechenden Ressourcen ausgestatteten Choreographen die ihren Ansprüchen entsprechenden Mitarbeiter. Die Beteiligten (Tänzer, Dramaturgen, Manager, Techniker, Bühnen- und Kostümbildner) leisten also als professionelle Spezialisten ihren Beitrag, indem sie ihre jeweiligen Kompetenzen im Sinne des Choreographen und der Produzenten einbringen. Das aus diesem kooperativen Arbeitsprozess resultierende Bühnenstück muss dann grundsätzlichen Rahmenbedingungen entsprechen: es soll bühnentechnisch möglichst unkompliziert sein, eine durchschnittliche Spieldauer von 60 bis 90 Minuten nicht erheblich unter- oder überschreiten und je nach Kapazität der Spielstätte eine möglichst hohe Auslastung garantieren. Letzteres Kriterium ist schwer kalkulierbar, wird aber vonseiten der Veranstalter unter Berücksichtigung des lokalen Kontextes durch die sorgfältige Auswahl der Künstler und ihrer Konzepte oder Stücke sowie durch die Wahl eines passenden Zeitpunkts für eine Premiere oder ein Gastspiel angestrebt. Dabei werden das Prestige des jeweiligen Choreographen und das künstlerische bzw. finanzielle Risiko seines Projektes abgewogen, um den voraussichtlichen Erfolg einer Produktion oder eines Gastspiels beim Publikum zu kalkulieren. Der symbolische Wert eines Stückes für die einladende Institution steigt, wenn der mit einem bestimmten Haus assoziierte Choreograph möglichst regelmäßig neue und erfolgreiche Stücke produziert, damit ausgiebig auf Tournee geht, um Geld einzuspielen und sichtbar zu werden. Entsprechend sind auch die Rhythmen von Produktion, Distribution und Präsentation bestimmten Standardisierungsprozessen unterworfen. Vorgesehen sind z.B. sechs- bis zwölfwöchige Produktionsphasen, die saisonbedingt möglichst so ausgerichtet sind, dass die Premieren zum Auftakt einer Saison im Herbst oder aber rechtzeitig zu den Sommerfestivals terminiert sind. Da neue Produktionen für die Veranstalter nur in möglichst ›frischem‹ Zustand attraktiv sind, werden sie gleich im Anschluss an die Premiere auf eine mehrmonatige Gastspieltournee mit Aufführungsblöcken von jeweils zwei bis vier Tagen geschickt. Dies hat zur Folge, dass ein Stück nach etwa zwei Jahren ›ausgespielt‹ ist, d.h. dass es bei allen interessierten Veranstaltern zu Gast war. Entsprechend entwickeln Choreographen auch mehr oder weniger regelmäßig (also jährlich oder aber mindestens alle zwei Jahre) eine neue Produktion, da sie sonst Gefahr laufen, aus der Wahrnehmung der Öffentlichkeit zu verschwinden.³⁵

35 Boris Charmatz stellt diesbezüglich eine seltene Ausnahme dar. Zu Beginn seiner Karriere brachte er von 1993 bis 1999 fünf Tanzproduktionen auf den Markt. Von 2000 bis 2005 arbeitete er ›lediglich‹ an Publikationen sowie an Improvisations- und Ausbildungsprojekten. Selbst Le Roy produzierte parallel zu seinem vierjäh-

Obwohl man sich mit dem Hinweis auf die Flüchtigkeit der Bewegung, den transitorischen Charakter der Aufführung und die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern gerne auf den Sonderstatus der »immateriellen« Kunstform Tanz beruft, greifen also auch hier Marktmechanismen und Erwartungshaltungen, die das vermeintlich Widerständige von Bewegung und Aufführung »assimilieren«. Choreographen, die jenseits der Staats- und Stadttheaterstrukturen produzieren, sind den Kräften des skizzierten Bedingungsgefüges ausgesetzt, ohne dass sie sich notwendigerweise kritisch damit auseinandersetzen. Le Roy und Lehmen situieren sich jedoch explizit als Teil dieses Dispositivs, das sie mit den ihnen verfügbaren Mitteln der Choreographie reflektieren, kritisieren und auch verändern. Insofern müssen ihre Choreographien vor allem als Ausschnitt einer kritischen Selbstverständigung über ihre Position im Kontext des Tanzmarktes betrachtet werden. Le Roy und Lehmen reagieren aber nicht nur auf ein bestimmtes Umfeld, sondern bringen dieses auch hervor, wobei nur schwer auseinanderzuhalten ist, welches die Ursachen und welches die Folgen der Entwicklung des Feldes sind. Der Tanzmarkt – zugleich Rahmen und Teil des Entstehungsprozesses choreographischer Arbeit – ist nichts Bedrohliches, das von außen auf die Choreographen einwirkt, sondern Motor und Bestandteil kreativer Prozesse. Le Roy und Lehmen arbeiten also sowohl *gegen die* als auch *mit der* Dynamik des Tanzmarktes. Ihre Choreographien sind nicht nur passives PRODUCT OF CIRCUMSTANCES³⁶. Vielmehr müssen Le Roy und Lehmen als aktive Produzenten ihres Arbeitsumfeldes betrachtet werden, welches Anlass, Gegenstand und Ergebnis ihrer kritischen Praxis darstellt.

Dabei ist allerdings festzuhalten, dass es ihnen nur deshalb gelingt, ein eigenes Subfeld innerhalb der europäischen Tanzszene zu etablieren, weil sie sich einen gesicherten Posten geschaffen haben. Ihre Kritik fällt insofern auf fruchtbaren Boden, als auch Produzenten und Veranstalter an neuen Produktions-, Distributions- und Präsentationsformen interessiert sind. Außerdem ist aufseiten der Wissenschaft und des Journalismus eine Sensibilität für solche produktions- und rezeptionsästhetischen Transformationen gegeben. So haben sich seit Mitte der 1990er Jahre bei den Veranstaltern Nischenprogramme jenseits von Tanz, Theater, Musik und Bildender Kunst durchgesetzt, die Künstlern wie Le Roy und Lehmen einen eigenen Platz einräumen. Meist werden ihre Arbeiten dort im Rahmen von thematischen Schwerpunkten,

rigen E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. noch GISZELLE für und mit Eszter Salamon. Zusätzlich koppelte er XAVIER LE ROY und SELF-INTERVIEW als eigenständige, tourfähige Produktionen aus.

36 So der Titel einer Lecture-Performance von Xavier Le Roy aus dem Jahre 1999, deren Text auch veröffentlicht wurde. Xavier Le Roy: »Skript zu Product of Circumstances«, in: körper.kon.text, Jahrbuch der Zeitschrift ballett international/tanz aktuell, Berlin 1999, S. 58–67.

einmaligen Projekten oder kleineren Festivals präsentiert. Als geradezu paradigmatische Veranstaltungen wären in diesem Zusammenhang bspw. die Reihe *Stop: Dance* (bis 2001) am Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt/Main, das mehrtägige Treffen *Tom Plischke & Friends* (2001) im Kunstenzentrum Vooruit in Gent oder die *Context – Plattform für zeitgenössischen Tanz* (seit 2004) des Hebbel am Ufer Berlin zu nennen. Statt des Tanzes werden hier seine Peripherie oder Grenzfälle in den Mittelpunkt gerückt: sei es die Stasis der Bewegung, die Freunde des Choreographen oder der Kontext des Tanzes. Ergänzt werden solche Aufführungen oder Treffen von Publikumsgesprächen und theoretischen Vortragsreihen wie »Tanz und Text« (seit 2000 bei der Tanzfabrik Berlin) oder »ob?scene. Zum un/sichtbaren Modus körperlicher Präsenz in zeitgenössischem Tanz und Performance« (2003/2004 am Tanzquartier Wien). Gelegentlich kommen Künstler und Theoretiker dann auch in sogenannten *research labs* wie etwa »Sneeze, Performance vs. Research« (2003/2004 am Tanzquartier Wien) zusammen.

Diese Entwicklung zeigt, dass auch institutionskritisch denkende und arbeitende Choreographen wie Le Roy und Lehmen in das Schema des Marktes integriert werden. Ihre Namen dienen Veranstaltern eben aufgrund der ihren Werken innewohnenden Aura des Kritischen als Platzhalter für experimentelle Ansätze innerhalb eines eher auf Breitenwirksamkeit ausgerichteten Programms. Eine kritische Haltung wird auf diese Weise zum symbolischen Kapital, so dass sich die betroffenen Choreographen nicht oder zumindest nicht sehr lange auf einen randständigen Status berufen können, ohne dass auch dieser wiederum verwertbar gemacht würde. Mit Blick auf ähnliche Mechanismen im Bereich der Bildenden Kunst weist die Kunsthistorikerin Isabelle Graw deshalb darauf hin, dass die Kritik zum neuen Fetisch geworden ist:

In dem Moment, in dem Kunstwerke in der kommerziellen Sphäre der Kunstwelt angekommen und deren Tauschgesetzen unterworfen sind, darf man aber auch nicht zu viel von ihnen erwarten, indem man ihnen »criticality« zumutet. Es wäre naiv, darüber hinwegzugehen, dass sie ganz unabhängig von ihrer erkenntnistheoretischen Dimension als reiner Tauschwert zirkulieren. Während Bourdieu den Glauben an die schöpferische Macht des Künstlers oder den Wert des Kunstwerks als Fetisch charakterisierte, könnte man heute sagen, dass der Glaube an das »kritische Potential« eines Kunstwerks an diese Stelle getreten ist.³⁷

Der Glaube an das kritische Potenzial der Kunst wird also durchaus mit Skepsis debattiert. Zwar ist die Diskrepanz zwischen Tausch- und Symbolwert in Theater und Tanz weniger groß als in der Bildenden Kunst, Graws

37 Isabelle Graw: »Der neue Glaube. Welche Bedeutung der Markt für die Kunst hat«, in: Frankfurter Rundschau, 19. Januar 2006.

Beobachtung trifft aber auch auf die Stellung von Le Roy und Lehmen innerhalb ihres Feldes zu. Angesichts der immer größer werdenden Konkurrenz und knapper werdender finanzieller Ressourcen sind sie auf die ihnen zugewiesenen Nischen angewiesen, weil sie ihre Vorhaben ohne den Sonderstatus als ›Kritiker‹ überhaupt nicht umsetzen könnten.

2.3.2 Das Feld der Macht

Wie stark die Existenz solcher Nischen von der Nachfrage abhängig ist, lässt sich etwa an der Äußerung eines legitimen Sprechers aus der deutschen Tanzszene ablesen. Dieter Buroch, Intendant des Künstlerhaus Mousonturm, nahm im Jahr 2003 in einem Interview zu einem von ihm eingeleiteten programmatischen Richtungswechsel seiner Spielstätte Stellung:

Es gibt Künstler wie Jérôme Bel, Xavier Le Roy, die viele neue Fragen aufgeworfen und einen Prozess in Gang gesetzt haben, der für den Tanz sehr wichtig war, weil der ›denkende‹ Tänzer, das Konzept wieder im Mittelpunkt stand. Inhalte gingen vor Ästhetik. Und ich kann mir vorstellen, dass eine Kombination von zeitgenössischem Tanz oder sogar Tanztheater mit diesen aktuellen Fragen zu einer neuen Form führen wird. Es ist ein Punkt erreicht, der nach Veränderung schreit. [...] im Ausland, in Frankreich, Spanien, ist schon deutlich sichtbar, dass wieder mehr auf Bewegung geachtet wird. Und wir wollen bei der Programmgestaltung da sein, wo wir immer waren: ganz vorne.³⁸

Burochs Einschätzung der Situation des Tanzes ›nach Bel und Le Roy‹ zeigt, dass seine Programmgestaltung nicht nur von künstlerischen, sondern auch von betriebswirtschaftlichen Kriterien geleitet ist. Sobald sich abzeichnet, dass eine ›Tanzästhetik‹ von anderen choreographischen Handschriften abgelöst wird, steht die Förderung eines bis dahin protegierten Künstlers in Frage. Die für ihn vorgesehene Nische wird an andere Choreographen vergeben, die einen Innovationseffekt für das Programm versprechen und somit auch die Chancen für eine bessere Auslastung des Theaters erhöhen.

Andere Autoritäten im Feld der Macht versuchen, dieser primär unternehmerischen Denkweise etwas entgegenzusetzen und den Bedürfnissen der Künstler entgegenzukommen. Hortensia Völckers bspw. beschreibt ihren kulturpolitischen Plan für die deutsche Theaterlandschaft unter dem Motto ›Verlangsamten, großzügigen denken!‹:

Prinzipiell möchte ich erreichen, dass große, visionäre Projekte gefördert werden. Ich möchte die Kulturproduzenten dazu anregen, langsamer zu denken, dafür aber

38 Dieter Buroch im Gespräch mit Sylvia Staudé: »Es ist ein Punkt erreicht, der nach Veränderung schreit«, in: Frankfurter Rundschau, 04. Juni 2003.

großzügiger. Nicht alle paar Wochen ein neues Projekt einzureichen [...], sondern lieber zu sagen: Wir wollen ein Projekt optimal vorbereiten. Der Kulturstiftung des Bundes ist es wichtig, dass sie gute Arbeitsbedingungen bekommen, die z.B. auch intensive Recherchen einschließen. Letztlich geht es ja um die maximale Qualität einer Produktion und vor allem darum, dass diese dann auch ein breites Publikum anspricht.³⁹

Mit Verlangsamung und Großzügigkeit zugunsten von Qualität und Reichweite einer Produktion wäre genau das Ziel erreicht, das auch Choreographen wie Le Roy und Lehmen anstreben. Problematisch wird eine solche Förderstrategie für die ›Kulturproduzenten‹ allerdings, wenn staatliche Institutionen Themenschwerpunkte entwickeln, die über eine breit und offen angelegte Projekt- oder Künstlerförderung hinausgehen. So heißt es in einem anlässlich des Tanzkongress Deutschland⁴⁰ im Internet veröffentlichten Pamphlet einer Gruppe von Berliner Künstlern aus dem Bereich der Darstellenden Kunst:

Deckel druff, Affe tot! ›Die Funktion von Kulturpolitik ist es, Ereignisse zu verhindern.‹ (Heiner Müller) – Selten war das so offensichtlich wie im Fördermodell der Bundeskulturstiftung. Statt uns Mittel in die Hand zu geben, unsere eigene Politik zu verwirklichen, entwickelt die Stiftung neuerdings Strategien, die uns zu Erfüllungsgehilfen ihrer repräsentativen (Staats-)Politik machen. In ihren als Initiativprojekte bezeichneten ›feindlichen Übernahmen‹ wie dem ›Tanzplan Deutschland‹ zwingt die Stiftung ihre Vorstellungen von Kunst und Repräsentanz den anderen Akteuren in der kulturellen Arena auf. [...] Von der Bundeskulturstiftung fordern wir, [...] nicht zu versuchen, mit ihrem wirtschaftlichen Schwergewicht ganze Kunstsparten ›nach ihrem Bilde zu formen.‹⁴¹

Diese Klage über oktroyierte Richtlinien ist auch vor dem Hintergrund eines Missverhältnisses von Künstlern und Produktionsmitteln zu sehen, das in Berlin besonders stark ausgeprägt ist. So attraktiv die Stadt aufgrund niedriger Mieten und einer lebendigen Kunstszene für etliche freischaffende Tänzer und Choreographen ist, so rar sind die für sie zu Verfügung stehenden Pro-

39 Hortensia Völckers im Gespräch mit Nina Peters: »Verlangsamten, großzügiger denken!«, in: Theater der Zeit, Juni 2006, S. 19.

40 Der Tanzkongress Deutschland 2006 war ein Initiativprojekt der Kulturstiftung des Bundes im Rahmen des Tanzplan Deutschland und fand vom 20. bis 23. April 2006 im Haus der Kulturen der Welt in Berlin statt. Unter dem Motto »Wissen in Bewegung« versammelte das nationale Forum Fachleute aus den Bereichen Tanz, Choreographie, Pädagogik, Kritik, Wissenschaft, Produktion und Kulturpolitik. Ziel war die Stärkung des Tanzes als Kunstform und Wissenskultur. Vgl. hierzu <http://tanzkongress.de>, 30. Dezember 2008.

41 Im Internet veröffentlichte Stellungnahme zum Tanzkongress Deutschland 2006 finden sich unter: <http://involved.minimeta.de/involvedinperformancewithberlin/show/FlyerForTanzkongress>, 19. April 2006.

duktionsmittel und -räume.⁴² Berücksichtigt man bspw. nur die auf den Tanz entfallende finanzielle Förderung durch den Berliner Senat, so wird deutlich, dass lokale Choreographen in erheblichem Maße auf auswärtige Geldgeber angewiesen sind. Die geschätzte Zahl der in Berlin ansässigen Choreographen belief sich im Jahr 2005 auf etwa 200. Im folgenden Jahr entfielen vom Gesamtbudget des Senats auf den Tanz im Bereich der Einzelprojektförderung circa 106.000 Euro (für 4 Projekte) und im Bereich der Basisförderung circa 591.000 Euro (für 8 Gruppen).⁴³ Dieses krasse Missverhältnis von bedürftigen Künstlern (circa 200) und verfügbaren Produktionsmitteln (für 4 Projekte und 8 Gruppen) befördert mitunter die Anpassung von künstlerischen Vorhaben an ökonomische Belange. So tendieren manche Künstler dazu, die Satzungen der vorhandenen Förderprogramme zu studieren und ihre Konzepte entsprechend anzupassen, anstatt zuerst ein Konzept zu entwerfen und dann zu sehen, wie es finanziert werden kann. Da die mit Unterstützung des Senats zustande gekommenen Inszenierungen vonseiten der Förderer inhaltlich nicht mit den Antragskonzepten abgeglichen werden können, fallen solche Manöver kaum auf, im schlimmsten Falle haben sie aber tatsächlich einen gewissen Homogenisierungseffekt zur Folge.

Ein Blick auf die finanzielle Situation Le Roys und Lehmens zeigt, dass beide Choreographen in der Zeit von 1999 bis 2005 durch die Kombination verschiedener Fördermittel finanziell verhältnismäßig gut ausgestattet waren.⁴⁴ Dies ermöglichte ihnen längere, wenn auch aufgrund von wiederholten Ortswechseln und Unterbrechungen zersplitterte Produktionsphasen mit großen Gruppen von bis zu 20 Personen. Le Roys E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. und PROJEKT sowie Lehmens SCHREIBSTÜCK, STATIONEN und FUNKTIONEN wurden einerseits durch lokale und nationale Förderprogramme, andererseits durch nationale und internationale Produktionsgelder finanziert.⁴⁵ Le Roy

42 Vgl. hierzu auch Gabriele Reuter: »Dancing in Berlin«, in: *Dance Theatre Journal*, Vol. 21, No. 3 2006, S. 6–11.

43 Die wichtigsten Förderinstrumente für freie Theater- und Tanzgruppen mit Arbeitsschwerpunkt in Berlin sind eine zweijährige Basis- und eine für einzelne Produktionen vergebene Projektförderung (sowie eine vierjährige Konzeptförderung für Veranstalter und vergleichbare Institutionen). Die Projektförderung besteht aus Produktionskostenzuschüssen zu einzelnen Produktionen und wird an Künstler vergeben, die mindestens eine Produktion erarbeitet und in Berlin aufgeführt haben. Die seit 1999/2000 bestehende Basisförderung wird Künstlern gewährt, deren Arbeit sich bereits vor Publikum und Presse bewährt hat. Auflage für die Vergabe der Basisförderung ist die Erarbeitung und Aufführung von mindestens einer Produktion pro Jahr in Berlin.

44 Das Gesamtbudget der einzelnen Produktionen lässt sich rückblickend nicht genau bestimmen. Le Roy schätzt jedoch, dass ihm für PROJEKT insgesamt circa 130.000 Euro zur Verfügung standen.

45 Zu den Förderstrukturen des »freien« Theaters vgl. die aus einem Symposium des Fonds Darstellende Künste hervorgegangene Publikation von Günter Jeschonnek

erhielt von 1999 bis 2002 zweimal zwei Jahre lang die begehrte Basisförderung des Berliner Senats in Höhe von jährlich circa 50.000 Euro, wovon er die Projektreihe E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. größtenteils finanzierte. Hinzu kommen zahlreiche Koproduktionen nationaler und internationaler Institutionen und Festivals.⁴⁶ Die Erarbeitung von PROJEKT im Jahre 2003 wurde durch einen Zuschuss des Hauptstadtkulturfonds⁴⁷ in Höhe von 50.000 Euro sowie durch Zuschüsse nationaler und internationaler Koproduzenten⁴⁸ möglich. Lehmen wurde ebenfalls für vier Jahre (2003–2006) mit 40.000 Euro jährlich vom Senat der Stadt Berlin gefördert. Ein Großteil der Produktionskosten seiner in diesen Zeitraum fallenden Produktionen wurde damit gedeckt. Zuvor erhielt er für die Entwicklung von SCHREIBSTÜCK im Jahr 2002 Gelder aus der Einzelprojektförderung des Berliner Senats in Höhe von 60.000 DM, außerdem 38.000 Euro vom Hauptstadtkulturfonds, Zuschüsse von zahlreichen nationalen und internationalen Koproduzenten⁴⁹ sowie vom Goethe-Institut München. Die ersten STATIONEN 2003 wurden einerseits über die Basisförderung, andererseits von Koproduzenten aus Deutschland und Belgien⁵⁰ finanziert. Die Arbeit an FUNKTIONEN wurde aus dem Zuschuss der Kulturstiftung des Bundes (83.000 Euro im Jahr 2004/2005) und der Basisförderung des

(Hg.): Freies Theater in Deutschland, Förderstrukturen und Perspektiven, Essen 2007.

- 46 Zu den Gastgeber und Unterstützern von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. (1999–2002) zählen Arteleku in San Sebastian/Spanien, Belluard Bollwerk in Fribourg/Schweiz, die Fondation Cartier Paris/Frankreich, das SESC und Goethe-Institut São Paulo/Brasilien, Berlin-Hong Kong und das Goethe-Institut Hong Kong/China, das Podewil Berlin, das Panacea Festival in Stockholm/Schweden, das Haus der Kulturen der Welt in Berlin sowie das Springdance Festival in Utrecht/Holland.
- 47 Die Website des im Jahr 1999 eingerichteten Hauptstadtkulturfonds gibt folgende Informationen: Es werden »Einzelprojekte und Veranstaltungen gefördert, die für die Bundeshauptstadt Berlin bedeutsam sind, nationale und internationale Ausstrahlung haben bzw. besonders innovativ sind. Die Förderung kann für nahezu alle Sparten und Bereiche des Kulturschaffens gewährt werden [...] Die Projekte sollen für Berlin erarbeitet und in Berlin präsentiert werden, müssen aber für ein Publikum und/oder eine Fachöffentlichkeit über Berlin hinaus relevant sein und/oder bisher in Berlin bestehende künstlerische Defizite ausgleichen. [...] Die Realisierung eines Projektes sollte in Kooperation mit einem Berliner Träger erfolgen.« (<http://www.berlin.de/hauptstadtkulturfonds/typo/index.php?id=32,06>. Juni 2006.)
- 48 Koproduzenten von PROJEKT vgl. Produktions- und Aufführungsverzeichnis 6.2.
- 49 Zu den Unterstützern von SCHREIBSTÜCK zählten die Fundação Calouste Gulbenkian in Lissabon/Portugal im Rahmen des Festivals Capitals (2002/2003), die Goethe-Institute München, Lissabon/Portugal und Tallinn/Estland, das La Bâtie Festival de Genève/Schweiz, der Kanuti Gildi SAAL in Tallinn/Estland sowie das Podewil/TanzWerkstatt Berlin. Koproduzenten und Auftraggeber vgl. Produktions- und Aufführungsverzeichnis 6.3.
- 50 Koproduzenten sind das Podewil/TanzWerkstatt Berlin, Kaaitheater Brüssel/Belgien und Kunstencentrum Vooruit Gent/Belgien.

Senats finanziert, vom Springdance Festival in Utrecht/Holland koproduziert sowie von internationalen Goethe-Instituten, Kulturzentren, Kompanien und Festivals unterstützt.⁵¹

Le Roy und Lehmen wurden in dieser Zeit jedoch nicht nur gut finanziert, sie waren auch in ein internationales, von einzelnen Institutionen und Persönlichkeiten getragenes Netzwerk eingebunden, das ihnen eine einigermaßen kontinuierliche Arbeit ermöglichte. Dazu zählte an erster Stelle die im Berliner Podewil ansässige TanzWerkstatt. Das Profil der Produktions- und Spielstätte wurde von den Programmkuratoren Ulrike Becker und André Thériault speziell auf die individuellen Bedürfnisse von Berliner Choreographen ausgerichtet. Ein *Artist in Residence*-Programm, das im Zuge einer größeren Umstrukturierung nach zehn Jahren (1995–2004) eingestellt wurde, diente ausgewählten Künstlern als temporäre Basis für prozessorientierte und innovative Produktionen. Neben räumlichen, technischen und organisatorischen Ressourcen boten Becker und Thériault auch eine persönliche Betreuung und Beratung an. Die Auswahl der gastierenden Künstler erfolgte auf Einladung durch einen der beiden Programmkuratoren, d.h. ohne formelles Bewerbungsverfahren. Zum Profil des Residenz-Programms heißt es in Internet:

Wichtig ist vor allem, den Künstlern ein Forum für ihre aktuellen Arbeiten zu bieten. Sie erhalten die Möglichkeit, neue Projekte in Form von Aufführungen, Performances, Konzerten und Werkstattgesprächen, Workshops, Installationen oder work-in-progress-Präsentationen öffentlich zu machen. Sie sind allerdings nicht dazu verpflichtet. Eine wesentliche Aufgabe besteht darin, die Künstler während ihres Aufenthaltes mit anderen Produzenten, Veranstaltern und Galeristen zu vernetzen.⁵²

Diese prozessorientierte und auf einem Vertrauensverhältnis zwischen Künstlern und Veranstaltern basierende Idee von Künstlerförderung (nicht Produktionsförderung) wurde von Le Roy und Lehmen dankbar in Anspruch genommen. Beide waren sowohl *artists in residence* (Le Roy 1996–2001, Lehmen 2001–2002) als auch *associated artists* (Le Roy 2002, Lehmen 2003). Andere, mittlerweile international erfolgreiche Choreographen wie etwa Sasha Waltz, Superamas oder Eszter Salamon nutzten das *Artist-in-residence*-Programm der TanzWerkstatt ebenfalls.

Jenseits des Berliner Podewil zählten (in der Zeit von 2000 bis 2005) zu den relevanten Machtzentren des Feldes vor allem Produktions- und Spielstät-

51 Unterstützung kam von den Goethe-Instituten Tallinn/Estland und Sofia/Bulgarien, vom Centar Za Kulturuu und BADco Zagreb/Kroatien, Kulturhaus Märijamaa und 2. tants Tallinn/Estland.

52 Unter: <http://www.podewil.de/start/start.html>, 06. Juni 2006.

ten in Brüssel, Paris, Wien, Frankfurt/Main und Hamburg. Wichtige Akkumulationspunkte und Umschlagplätze waren neben dem Berliner Sommerfestival Tanz im August und dem Hebbel-Theater (ab 2003 Hebbel am Ufer) die alle zwei Jahre an wechselnden Orten stattfindende Tanzplattform Deutschland⁵³, das Künstlerhaus Mousonturm (Frankfurt/Main), Kampnagel (Hamburg), das zweijährlich ausgerichtete Springdance Festival (Utrecht), das Kaaitheater (Brüssel) und das Tanzquartier Wien sowie die jährlich stattfindenden Festivals KunstenFestivaldesArts (Brüssel) und ImPulsTanz in Wien. Die Existenz dieser ›Tanz-Zentren‹ beruht meist auf der Initiative von Einzelpersonen, geht aber auch auf verschiedene nationale und internationale Programme zurück, die zwecks Produktions-, Distributions- und Präsentationsförderung gegründet wurden. Innerhalb dieser Netzwerke bestehen Kooperationen zwischen den Veranstaltern, die sich Künstler für Gastspiele untereinander weiterempfehlen oder sich zur Finanzierung neuer Produktionen als Koproduzenten zusammenschließen. Genannt seien hier stellvertretend nur das Nationale Performance Netzwerk mit Sitz in München (NPN), das deutschlandweit Gastspielförderung und Koproduktionsförderung für in Deutschland ansässige Choreographen betreibt sowie ein Mitte der 1990er Jahre initiiertes Produktionsnetzwerk zwischen dem Frankfurter Theater am Turm (TAT), dem Berliner Hebbel-Theater und dem Brüsseler Kaaitheater, das den kontinuierlichen Austausch von Künstlern zwischen den drei Häusern ermöglichte. Aufgrund von Umstrukturierungen und Personalveränderungen besteht diese Kooperation heute nicht mehr. Dafür haben sich zahlreiche neue Fördernetzwerke gebildet, die zum Großteil vom Programm Culture 2000 der Europäischen Kommission mitgetragen werden.

Die Netze der Produktions- und Spielstätten Le Roys und Lehmens sind allerdings nur zum Teil deckungsgleich. Während Le Roy viele Kontakte zu Produzenten in seinem Heimatland Frankreich pflegt, hat Lehmen gute Beziehungen nach Holland, wo er studierte und nach Großbritannien, wo er oft unterrichtet. Erarbeitet wurden Le Roys und Lehmens Produktionen vorwiegend in Berlin sowie im europäischen Ausland. Le Roy entwickelte E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. in einer langjährigen Reihe von Workshops in aller Welt.⁵⁴ PROJEKT entstand durch Arbeitsaufenthalte in Deutschland, Frankreich und

53 Ursprünglich als Vorauswahl für den choreographischen Wettbewerb Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis bei Paris ins Leben gerufen, ist die Tanzplattform seit 2002 ein unabhängiges Forum. Sie findet alle zwei Jahre in einer anderen deutschen Stadt statt und bietet vor allem internationalen Veranstaltern die Möglichkeit, sich in einem konzentrierten Zeitraum einen Überblick über aktuelle Tendenzen des Tanzes in Deutschland zu verschaffen.

54 Die Workshops der Reihe #1 (1999) bis #3 (2001) wurden in den bereits aufgeführten Städten und Ländern der Gastgeber veranstaltet und beinhalteten zum Teil öffentliche *showings*. Sie dauerten zwischen drei Wochen (#1.1 Berlin, September 1999) und einem Tag (#2.4 São Paulo, Oktober 2000).

Portugal.⁵⁵ Lehmens SCHREIBSTÜCK, STATIONEN und FUNKTIONEN wurden in den Häusern der jeweiligen Koproduzenten und Veranstalter bzw. durch deren Vermittlung in Partnerinstitutionen vor Ort erarbeitet. Die Präsentationen, Uraufführungen und Gastspiele ihrer Produktionen fanden sowohl in Deutschland als auch in Europa und Übersee statt. Obwohl sich die Wege Le Roys und Lehmens nicht nur während der Residenzen im Berliner Podewil, sondern auch im Ausland immer wieder kreuzten⁵⁶, wird von beiden retrospektiv nur das von Mårten Spångberg und Maria de Assis kuratierte Capitals Festival (Lissabon 2003) als markanter Kreuzungspunkt genannt, bei dem sowohl PROJEKT als auch SCHREIBSTÜCK präsentiert wurden. Die Tatsache, dass beide Choreographen die Überschneidungen zwischen ihren Wirkungsfeldern ausblenden, zeugt bereits von der Notwendigkeit der gegenseitigen Abgrenzung zum Zweck der eigenen Profilierung.

Im Interview wird darüber hinaus deutlich, dass für Le Roy und Lehmen weniger nationale Kontexte oder bestimmte Spielstätten, als vielmehr Begegnungen mit einzelnen Kuratoren und anderen Choreographen von entscheidender Bedeutung sind. Für Le Roy haben die Koproduzenten von PROJEKT einen hohen Stellenwert, denen er sein Vorhaben im Frühjahr 2003 persönlich vorstellte, um die Finanzierung der Produktionsphase sicherzustellen. Als Dank für das ihm entgegengebrachte Vertrauen konnten ebendiese Festivals und Veranstalter die Produktion von September bis Dezember 2003 als Erste präsentieren.⁵⁷ Neben dem ökonomischen Kapital spielt für Le Roy jedoch vor allem das soziale Kapital eine wichtige Rolle, da es letztlich zur Festigung der eigenen Position im Feld sowie zur Erschließung weiterer finanzieller Quellen beiträgt. Er profitiert besonders von Situationen, in denen diverse Künstler mit unterschiedlichen Hintergründen zum Gedankenaustausch zusammenkommen. So hebt er bspw. die Arbeit mit dem Quatuor Albrecht Knust hervor. Das Quatuor Albrecht Knust – benannt nach dem deutschen Tanzpädagogen und ehemaligen Leiter der Essener Folkwang-Hochschule Albrecht Knust (1896–1978) – wurde 1994 von Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet und Christophe Wavelet gegründet. Zusammen mit lose assoziierten Mitgliedern der Gruppe widmeten sie sich der ›Relektüre‹ von historischen

55 Die Arbeitsaufenthalte fanden im Haus der Kulturen der Welt Berlin (drei Wochen im Januar 2002), im Centre Chorégraphique National Montpellier/Frankreich (drei Wochen im Februar/März 2003) sowie im Bockenheimer Depot Frankfurt (eine Woche im März 2003) und schließlich direkt vor der Premiere im Gulbenkian Museum Lissabon/Portugal (zwei Wochen im September 2003) statt.

56 Siehe die Übersichten im Produktions- und Aufführungsverzeichnis 6.1 bis 6.5.

57 Die ersten Stationen der Tournée von PROJEKT waren das Capitals Festival in Lissabon, die Berliner Festwochen, das Centre de Développement Chorégraphique in Toulouse, das Tanzquartier Wien, das Kaaithheater in Brüssel, das Theatre de la Ville Paris und das Festival Lignes de Corps in Valenciennes.

Tänzen. Zu ihren ersten Rekonstruktionen gehörten etwa Choreographien von Doris Humphrey und Kurt Jooss. Le Roy war 1996 in Paris an Rekonstruktionen von Yvonne Rainers *CONTINUOUS PROJECT / ALTERED DAILY* sowie von Steve Paxtons *SATISFYIN' LOVER* beteiligt. Die gemeinsame Arbeit an diesem ›fremden‹ Bewegungsmaterial ermöglichte es ihm, kollaborative Arbeitsweisen zu erproben. Lehmens wichtigste Kontakte sind demgegenüber generell weniger an Begegnungen mit anderen Künstlern, sondern stärker an kontinuierliche Vertrauensverhältnisse mit einzelnen Veranstaltern gebunden. Er verlässt sich eher auf einzelne Vertrauenspersonen, mit denen er einen längerfristigen Austausch verfolgt. Im Interview nennt er bspw. den früheren Leiter des Goethe-Instituts Tallinn, Mikko Fritze und den künstlerischen Leiter des Festivals 2.tants, Priit Raud. Fritze und Raud ermöglichten ihm 1998 seinen ersten Arbeitsaufenthalt im Ausland in Tallinn. Seitdem kehrte Lehmen immer wieder nach Estland zurück. Gleichzeitig veranlasste seine Zusammenarbeit mit jungen estnischen Tänzerchoreographen wie Mart Kangro oder Krõõt Juurak diese auch dazu, mit eigenen Gastspielen oder für die Zusammenarbeit mit anderen Choreographen nach Deutschland und Österreich zu kommen. Einen wichtigen Impuls für die konzeptuelle Entwicklung der Reihe *SCHREIBSTÜCK*, *STATIONEN* und *FUNKTIONEN* erhielt Lehmen auch bei den *Springdance/Dialogues*, die im Jahr 2001 im Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt/Main stattfanden und wie folgt angekündigt wurden: »Junge Tanzschaffende aus verschiedenen Ländern werden mit Künstlern anderer Disziplinen zusammengebracht. Ein strukturierter Dialogprozess mit Laborcharakter, begleitet von erfahrenen Mentoren, soll den Künstlern ermöglichen, sich kritisch mit der eigenen Arbeit und dem Arbeitsprozess auseinanderzusetzen.«⁵⁸ Im Anschluss an diese Ausgabe der *Springdance/Dialogues* erteilte Simon Dove (bis 2006 Leiter des *Springdance Festivals*) Lehmen eine *Carte Blanche*: Von 2001 an (bis zum Zeitpunkt des Interviews im Frühjahr 2006) wurden alle Stücke Lehmens vom *Springdance Festival* präsentiert und finanziell unterstützt.

Ein weiterer Faktor zur Erlangung von Anerkennung und Autorität im Feld ist für die Choreographen ihr Verhältnis zu Diskursführern wie Journalisten und Theoretikern. Le Roys und Lehmens Produktionen erfuhren eine große (gleichermaßen positive wie negative) Aufmerksamkeit. Sie wurden in der nationalen und internationalen Fachpresse sowie in den Feuilletons der überregionalen Tageszeitungen rezensiert.⁵⁹ Die Interviews mit beiden bele-

58 Die Zeit online-Kultur vom 2. bis 11. November 2001 unter: http://www.zeit.de/archiv/2001/45/kulturbrief_02112001.xml?page=6, 06. Juni 2006.

59 Zu den für Le Roy und Lehmen sowie für ihre Kollegen wichtigsten deutschsprachigen Tanzkritikern zählen neben Gerald Siegmund (ehemals Frankfurter Allgemeine Zeitung) und Franz Anton Cramer (ehemals Frankfurter Rundschau) vor allem Edith Boxberger (Ballettanz), Eva-Elisabeth Fischer (Süddeutsche Zeitung)

gen, dass sie sich der Abhängigkeit von den Urteilen einzelner Tanzkritiker sehr bewusst sind, da ihr Erfolg von der öffentlichen Meinung und somit in erheblichem Maße von der Überzeugungskraft ihrer Fürsprecher oder Widersacher abhängig ist. Dabei haben sie ihre jeweiligen Vorlieben für und Abneigungen gegenüber bestimmten Kritikern, die allerdings nicht nur durch deren jeweilige Parteinahme, sondern vor allem durch deren spezifische Kompetenz begründet sind. Denn um ihre Arbeitsweisen zu vermitteln und in den vorhandenen Nischen zu etablieren, wird ein Vorgehen nötig, das über das Beurteilen anhand vorbestimmter Kriterien hinausgeht. Herkömmliche Erklärungsmuster zur Beschreibung eines produktorientierten Arbeitsprozesses, die mit Größen wie Material, Proben, Komponieren und Improvisieren operieren, greifen bei Le Roy und Lehmen nur bedingt, da sie nach wie vor am klassischen Werkbegriff orientiert sind. Sie versuchen zu fassen, was auf dem Weg zu einem Ziel (dem Werk in Form einer Inszenierung) passiert. Da im Falle von Le Roy und Lehmen aber der Weg in Form eines Prozesses das Ziel ist, muss stattdessen untersucht werden, ob und inwiefern im Aufführungsprodukt noch Spuren des Arbeitsprozesses auffindbar sind. Kriterien wie die ›Lesbarkeit‹ oder Zugänglichkeit von Tanz als Bewegungssprache sind in der Anwendung auf ihren prozessorientierten Choreographiebegriff also inadäquat. So führt es nicht weit, die in Le Roys PROJEKT stattfindenden, verbalen und nonverbalen Aushandlungen von Spielregeln anhand von Bewegungsstilen oder Tanztechniken zu analysieren bzw. zu beurteilen, weil sie aus dieser Perspektive tatsächlich nur dilettantisch wirken. Ebenso wenig macht es Sinn, die von Lehmen vorgenommene Übertragung abstrakter Themen (wie Liebe, Kunst, Politik, Psyche oder Familie) in Bewegung am Kriterium der Darstellung zu messen, denn dann ließen sich ganz sicher besseres Material und bessere Tänzer finden. Wie Lehmann in seinen Ausführungen zum postdramatischen Theater bemerkt, braucht es vielmehr eine Anerkennung und Vermittlung der Tatsache, dass solche Choreographien die »Aktivität sinnlicher Erfahrung gerade auf dem Weg ihrer gezielten Erschwerung zu intensivieren und als Suche, Enttäuschung, Entzug und Wiederfinden bewusst werden lassen.«⁶⁰

Wissenschaft oder journalistische Kritik können sich also nicht durch ihre Distanz zur der von ihnen behandelten Kunst definieren, sondern müssen in einen wechselseitigen Dialog mit der behandelten Kunstpraxis treten, um ihre Instrumentarien und Wertmaßstäbe im Zuge einer Suche selbst zu entwickeln. Aufgabe der ›professionellen‹ Rezipienten wäre es, sich auf die angebotenen

und Helmut Ploebst (Der Standard). Von zentraler Bedeutung sind außerdem die Redakteure der beiden deutschen Fachzeitschriften Arnd Wesemann (Ballettanz) und Katja Schneider (ehemals Tanzjournal). Zu weiteren Autoren, die außerdem noch über Le Roy und Lehmen geschrieben haben, vgl. das Literaturverzeichnis.

60 Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, a.a.O., S. 144.

Handlungs- und Erfahrungsprozesse einzulassen, und diese nicht nur nach-, sondern mitzuvollziehen, um sich dann zwecks nachträglicher Beurteilung wieder von ihnen zu distanzieren. Gefragt ist also eine Kompetenz, die von Bourdieu mit Blick auf die ›reine‹ Literatur Flauberts als »scholastische Übung der Entzifferung oder der auf wiederholter Lektüre aufbauenden Nachschöpfung« durch ein Publikum aus anspruchsvollen Fachleuten bezeichnet wird.⁶¹ Kam es im 19. Jahrhundert zu einer Verwischung der Grenze zwischen Kritikern und Schriftstellern (da letztere in ihren Romanen die Literatur und deren Geschichte theoretisierten, während die Kritiker als Fürsprecher damit beschäftigt waren, Verleger und Leser für die Autoren zu gewinnen), so kommt es im zeitgenössischen Tanz zu einer Annäherung zwischen Künstlern, Kuratoren, Journalisten, Wissenschaftlern und Dramaturgen. Jeroen Peeters (der selbst als Kurator, Tanzkritiker, Wissenschaftler und Dramaturg arbeitet bzw. arbeitete) spitzt das Phänomen der Angleichung der sozialen Akteure als unübersichtliches Szenario vertauschter Funktionen zu: »Choreographers develop theoretical propositions, theoreticians are expected to perform their answer, a critic is curator of the festival in which there is room for this dialogue, and a dramaturge writes a review of all this in the newspaper.«⁶²

Zum Verständnis der Projekte Le Roys und Lehmens braucht es aufseiten der Tanzkritik aber auch eine Kenntnis der wichtigsten theoretischen Referenzen, die in die Konzepte der Choreographen eingegangen sind. Ihr selbstverständlicher Rekurs auf Konzepte wie Vielheit und Partizipation (Le Roy) bzw. Beobachtung oder Kommunikation (Lehmen) zeugt davon, dass Kunsttheorie und Kunstpraxis bei Le Roy und Lehmen zusammenfallen. Dabei greifen sie auf poststrukturalistische bzw. systemtheoretische Konzepte zurück, die jedoch in die künstlerische Praxis übertragen und somit – wie es Siegmund formuliert – zu ihrem selbstverständlichen Bestandteil werden, »ohne dass die Theorie der Kunst dabei als Vorschrift vorausgegangen wäre«⁶³ oder nachträglich zu einer Kanonisierung beitragen würde. Dieser praxisimmanente Diskurs tritt nicht von außen (als Theorie) an den Tanz heran, sondern entwickelt und vollzieht sich *in der* und *durch die* künstlerische Arbeit. Die von den Choreographen gemeinsam mit Theoretikern und Journalisten, Kuratoren und Produzenten geführte Auseinandersetzung erfüllt dabei gewissermaßen die Funktion eines *peer review*, wie die Begutachtung unter Kollegen im Wissenschaftsbetrieb genannt wird, und bildet so auch den maßgeblichen Prüfstein für die Umsetzung ihrer Vorhaben. Veräußert wird

61 Vgl. hierzu Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 382.

62 Jeroen Peeters: »Dance critic: profession, role, personage, performance?«, in: Thomas Lehmen (Hg.), Stationen Heft 6, Brüssel 2004, S. 11.

63 Gerald Siegmund: »In Wien traf sich die Tanzavantgarde aus Ost und West und hielt Inventur«, in: ballettanz 04/2005, S. 42.

dieser praktische Diskurs dann in eigens für diesen Zusammenhang verfassten Texten, die nicht selten anlässlich der Produktionen in begleitenden Publikationen oder im Internet erscheinen.⁶⁴

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass die fachliche Expertise von journalistisch schreibenden Theaterwissenschaftlern bei Le Roy und Lehmen lieber gesehen ist als der leserfreundliche Professionalismus von Tanzkritikern, die mit ihren Publikationen dazu beitragen, Moden im Tanz auszurufen bzw. zu beenden. Während erstere ihre Aufgabe darin sehen, die Stücke an das Publikum zu vermitteln, plädieren letztere meist für eine distanzierte Rolle der Kritik, welche nicht als Sprachrohr der Künstler, sondern im Auftrag der Leser zu agieren habe. Das Beispiel von Arnd Wesemann, dem Redakteur der Zeitschrift Ballettanz zeigt, dass sich diese beiden Pole nicht unbedingt ausschließen. Während er seit Mitte der 1990er Jahre viele Rezensionen über Le Roys Produktionen veröffentlicht hatte und 1999 den ersten deutschsprachigen Abdruck des Skriptes von *PRODUCT OF CIRCUMSTANCES* ermöglichte⁶⁵, kündigte er nur wenige Jahre später angesichts neuer Produktionen von Le Roy und Meg Stuart das Ende der Repräsentationskritik im Tanz an.⁶⁶ Zuerst verhalf er Le Roy also zu einer überdurchschnittlichen Sichtbarkeit, dann aber verabschiedete er eine »diskursive Leitkultur«⁶⁷, zu der Le Roy zweifelsfrei zu zählen ist, ohne dabei im Einzelnen auf die Gründe für seinen Überdruß einzugehen.

Besonders augenfällig wurde die Kontroverse zur Funktion der Tanzkritik anlässlich eines Artikels von Peeters im Katalog der Berliner Tanznacht im Dezember 2004. Auf Einladung der Redaktion äußerte dieser sich als belgischer Journalist zur Situation der Tanzkritik in Berlin.⁶⁸ Mit dem Hinweis, dass angesichts der Diversität, Hybridität und Komplexität der aktuellen choreographischen Arbeiten Diskussion, Reflexion und Austausch angeregt werden müssten, um »schwierige Projekte« an das Publikum zu vermitteln, zitiert er Franz Anton Cramer, für den die ideale Kritik »den im und vom Tanz produzierten Diskurs in den öffentlichen Raum hinein übersetzen und

64 Hierzu zählen auch die von mir verfassten, bereits in der Einleitung erwähnten Berichte aus den Arbeitsprozessen. Vgl. hierzu das Literaturverzeichnis.

65 Xavier Le Roy: »Skript zu Product of Circumstances«, a.a.O.

66 Vgl. hierzu den gemeinsam von Susanne Foellmer, Pieter T'Jonck und Arnd Wesemann verfassten Artikel anlässlich des Festivals Tanz im August 2005 mit dem Titel »repäsenTANZ. Zeigen verboten? Warum auf der Tanzbühne immer mehr geredet und immer weniger gezeigt wird«, in: ballettanz 12/2005 S. 22–25.

67 Arnd Wesemann in der Kritikerumfrage im Jahrbuch der Zeitschrift Ballettanz 2003, S. 93 sowie Ders.: »Tanz den Diskurs«, in: Theaterhaus Stuttgart e.V., Programmheft der Tanzplattform Deutschland 2006, a.a.O. S. 20–22.

68 Jeroen Peeters: »Brainstorming ... über die vergessene Debatte zur Tanzkritik in Berlin«, in: Tanzfabrik Berlin, Hebbel am Ufer (Hg.), Tanz Made In Berlin. Choreografen und Kompanien, Katalog zur Tanznacht Berlin 2004, S. 12–14.

einen Dialog zwischen Kunst und Verständnis eröffnen« sollte. »Es ginge weniger um Geschmack und seine Hierarchien und mehr um das Sehen und Kontextualisieren.«⁶⁹ Damit formulierte Cramer im Konjunktiv und als erstrebenswerten Zustand, was ihm schreibende Kollegen kurz darauf als unkritische Komplizenschaft oder gar »Totalitarismusforschung für Anfänger«⁷⁰ auslegten. Auch Wiebke Hüster, Tanzkritikerin bei der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, äußerte sich kurz darauf über namentlich nicht weiter identifizierte Kollegen, die »ihren Platz an der Seite des Choreographen sehen. Nachdem der Künstler ihnen seine schwierige, experimentelle Kunst erklärt hat, reichen diese Kritiker die Programmheft-Texte umformuliert an ihre Hörer und Leser weiter.«⁷¹ Provoziert fühlen sich hier vor allem diejenigen, die an der Trennung von Tanz, Kritik und Publikum festhalten. Sie warten zusammen mit einem enttäuschten Tanzpublikum auf den Tag, an dem der Tanz sich wieder der virtuoson Bewegung zuwendet: »Es wird interessant sein zu sehen, wie lange sich das Publikum die Auskunft ›Was guckst du, ich kann doch gar nichts?‹ noch bieten läßt.«⁷²

Le Roys und Lehmens Affinitäten zu Vermittlern wie Siegmund oder Cramer bzw. ihre Skepsis gegenüber ›Richtern‹ wie Hüster liefern selbstverständlich kein umfassendes Bild der Situation, sie sind jedoch hinsichtlich der personellen Verquickungen zwischen Kritik und Produktion bzw. Förderung relevant. Einige der Wissenschaftler und Journalisten erfüllen zum Teil gleichzeitig oder im Laufe ihrer Karriere mehrere Funktionen. Dies hat zur Folge, dass eine Person in unterschiedlichen Zusammenhängen mehrere Schlüsselpositionen innerhalb des Feldes besetzt. So arbeitete Siegmund nicht nur als Tanzkritiker (u.a. für die Frankfurter Allgemeine Zeitung) und Dozent (am Institut für angewandte Theaterwissenschaft in Gießen sowie an der Universität Bern). Er war auch Kuratoriumsmitglied des Tanzplan Deutschland sowie Ko-Kurator der Tanzplattform Deutschland 2006 in Stuttgart, zu der auch Le Roy und Lehmen eingeladen waren. Eine ähnliche Schlüsselposition besetzte Cramer, der neben seiner Tätigkeit als Journalist von 2003 bis 2005 als Jurymitglied der Berliner Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur für die Auswahl der Förderprojekte mitverantwortlich war. Im Jahr 2008 programmierte Cramer außerdem als eines von drei Jurymitgliedern die Tanzplattform in Hannover, zu der Le Roy eingeladen war und Lehmen zumindest in die Vorauswahl kam. Beide hatten also auf mehre-

69 Ebd., S. 12.

70 Michael Laudenbach: »Totalitarismusforschung für Anfänger«, in: tip 03/05, S. 66.

71 Wiebke Hüster: »Ist der zeitgenössische Tanz noch zu retten?«, a.a.O.

72 Wiebke Hüster: »Guck nicht so gescheit, sonst hüpf ich dir was vor!, Körperdiskurs statt Choreographie: Nur Masochisten finden Spaß beim postmodernen Tanz«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 03. September 2003.

ren Ebenen die Möglichkeit, über Aufstieg und Fall eines Choreographen zu entscheiden, indem sie dessen Bild in der Öffentlichkeit prägten, über die finanzielle Unterstützung (mit)entschieden und Produktions- und Aufführungsmöglichkeiten gewährten oder verweigerten.

Neben Geldgebern und Vermittlern ist für Le Roy und Lehmen auch der direkte oder indirekte Austausch mit anderen Künstlern aus dem Tanz oder aus Kunstsparten wie Theater, Musik und Bildender Kunst von Bedeutung. Bei der Suche nach geeigneten Mitstreitern für ein neues Vorhaben wird hauptsächlich auf vorhandene Kontakte und Empfehlungen aus dem unmittelbaren Umkreis zurückgegriffen, was zur Folge hat, dass Choreographen und Tänzer öfter als Tänzer oder Choreographen für andere Choreographen oder Tänzer arbeiten. Jeder arbeitet also sozusagen mit jedem und für jeden. Insbesondere Le Roy versteht es, diese Kooperationen als Inspirationsquelle für eigene Arbeiten zu nutzen. So verwundert es nicht, dass er seit Ende der 1990er Jahre neben seiner Soloarbeit stets in den verschiedensten Zusammenhängen in Erscheinung trat. Entweder lud man ihn zu Kollaborationen ein oder aber er sprach Einladungen an andere aus. 1998 war er bspw. zu Meg Stuarts Improvisationsprojekt CRASH LANDING@LISBOA oder 2000 zu Boris Charmatz' alpinem ›Freilufttreffen‹ OUVREE (ARTISTES EN ALPAGE) eingeladen. Er arbeitete mit bildenden Künstlern und choreographierte für seinen Freund Bel, seine Partnerin Eszter Salamon sowie im Auftrag von Opernhäusern oder Festivals für größere Musikproduktionen in Frankreich, Deutschland und Österreich. Desweiteren gab er in unterschiedlichen Konstellationen mit Theoretikern und Praktikern Workshops und Vorträge an Universitäten (z.B. am Institut für angewandte Theaterwissenschaft in Gießen), bei Festivals (wie ImPulsTanz Wien) und Akademien (der Internationalen Sommerakademie in Frankfurt/Main) und war bzw. ist an diversen *think-tanks* zum Thema Aus- und Fortbildung in Tanz und Choreographie (wie etwa dem Meeting on Dance Education im März 2005 in Potsdam, dem seit 2005 bestehenden Performing Arts Forum in St. Erme bei Reims oder dem Programm ex.e.r.ce 2007/2008 des Centre Chorégraphique National in Montpellier) beteiligt. Zu E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. und PROJEKT lud Le Roy zahlreiche Künstlerkollegen ein, die ihre eigenen Erfahrungen aus dem zeitgenössischen Tanz oder aber aus der Bildenden Kunst mitbrachten wie etwa der bereits erwähnte Tino Sehgal oder auch Kobe Matthys. Sehgal war 2005 einer der zwei deutschen Künstler auf der Biennale in Venedig, und Matthys hatte Anfang der 1990er Jahre mit den Bildenden Künstlern Dan Graham (New York) und Thomas Bayerle (Frankfurt/Main) zusammengearbeitet. Eine ganze Reihe von Tänzerchoreographen hatte bereits vor E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. und PROJEKT mit Bel an dessen erfolgreicher Produktion THE SHOW MUST GO ON gearbeitet oder sich schon vor der Zusammenarbeit mit Le Roy einen Namen als Tänzer gemacht.

Auch Lehmen kann umfangreiche Lehrerfahrungen im In- und Ausland, insbesondere in England, Holland und Dänemark vorweisen. Oft kombiniert er Produktionsphasen mit Workshops, die im Rahmen von Programmen für den internationalen Kulturaustausch wie etwa über die Goethe-Institute in Südamerika organisiert sind. 2007 hatte er eine Gastprofessur am Studiengang für Performance Studies der Universität Hamburg inne, wodurch er seine künstlerischen Unterrichtsmethoden auch im akademischen Bereich erproben konnte. Teilnehmer für seine Vorhaben findet Lehmen vor allem im Zuge seiner Workshops, was zur Folge hat, dass er junge Tänzer »entdeckt«, die die Zusammenarbeit mit ihm nicht selten als Sprungbrett in die internationale Tanzszene nutzen.⁷³ Nach der ersten Fassung von SCHREIBSTÜCK fand sich durch die Vermittlung der jeweiligen Produzenten eine ganze Reihe renommierter Choreographen aus ganz Europa, darunter bspw. der in Belgien ansässige Brite Jonathan Burrows, der zunächst als Solist beim Royal Ballet in London tanzte, unter anderem 1997 für Forsythes Ballett Frankfurt choreographierte und 2001 gemeinsam mit dem belgischen Theaterregisseur Jan Ritsema das Duett WEAK DANCE STRONG QUESTIONS entwickelte. Bei Lehmens ersten STATIONEN waren neben einer Gruppe von jungen Tänzerchoreographen und Laiendarstellern auch Cramer, Stamer und der Tanztheoretiker Nigel Stewart beteiligt. Angesichts der relativen Übersichtlichkeit der internationalen Tanzszene ist die personelle Schnittmenge zwischen Le Roy und Lehmen zwar relativ gering (nur die Choreographin Christine De Smedt, der Kurator Spångberg, der Choreograph Kangro, die Tänzerin Juurak und ich arbeiteten mit beiden). Zwischen denjenigen, die *entweder* mit Le Roy *oder* mit Lehmen arbeiteten, bestehen aber darüber hinaus zahlreiche Querverbindungen, d.h. alle gehören demselben, eher informell organisierten, europäischen Tanz-Netzwerk an, das locker mit den weiter oben genannten Veranstaltern assoziiert ist.

2.3.3 Positionen und Positionierungen

Insbesondere in Deutschland nehmen Le Roy und Lehmen damit eine Position am Rande der Tanzszene ein, während sie in dem untersuchten Zeitraum 1999 bis 2005 gleichzeitig ein dominantes Subfeld innerhalb der westeuropäischen Tanzszene besetzen. Ihr Erfolg lässt sich unter anderem an der Zahl der

73 So waren bspw. zwei der drei Choreographen der ersten Versionen von SCHREIBSTÜCK (Martin Nachbar und Mart Kangro) zum Zeitpunkt der Zusammenarbeit mit Lehmen im Jahr 2002 nur als Tänzer in Erscheinung getreten. In den darauffolgenden Jahren machten sie sich auch als sogenannte Tänzerchoreographen einen Namen.

Nennungen in der jährlichen Kritikerumfrage der Zeitschrift *ballettanz*⁷⁴ und an der Aufnahme in eine vom Goethe-Institut erstellte Liste mit »50 Choreographen des zeitgenössischen Tanzes«⁷⁵ ablesen. Auch das Angebot von Auftragsarbeiten, Lehraufträgen oder die wiederholten Einladungen zur Tanzplattform zeugen von der Bedeutung der beiden Künstler für das internationale Renommée der deutschen Tanzlandschaft. Im Gegensatz zu arrivierten Choreographen wie der lebenden Legende des deutschen Tanztheaters Pina Bausch oder dem konkurrenzlosen Balletterneuerer Forsythe sind ihre Namen dem ›durchschnittlichen‹ Theaterbesucher allerdings kaum ein Begriff. Populäre Gegenspieler wären konsensfähigere Choreographinnen wie Sasha Waltz oder Constanza Macras, die im Jahr 2004 ebenfalls zu den 50 wichtigsten Choreographen zählten. Beide stehen stilistisch – auf ihre jeweils eigene Art und Weise – eher der Tanztheatertradition nahe, da sie stärker als Le Roy oder Lehmen mit assoziativen Bildern und narrativen Elementen sowie mit den persönlichen Bewegungsideen oder biographischen Details ihrer Tänzer arbeiten. Im Vergleich mit diesen über Berlin hinaus sehr erfolgreichen Choreographen wird offensichtlich, dass Le Roy und Lehmen nicht für ein breites Publikum, sondern eher für eine verhältnismäßig kleine Gruppe von theoretisch versierten Künstlerkollegen oder tanzinteressierten Kunsttheoretikern produzieren, was sie von der öffentlichen Nachfrage relativ unabhängig macht. So gehört es auch zu ihrem künstlerischen Ethos, bestimmte Gastspielangebote abzulehnen, wenn sich die Programme der Veranstalter nicht mit ihren Konzepten vertragen. Ein ›Ding der Unmöglichkeit wäre bspw. die Teilnahme am Movimientos Tanzfestival der Volkswagen AG in Wolfsburg (zu dem Le Roy und Lehmen aber ohnehin nicht eingeladen würden), denn »Movimientos zeigt internationale Tanzcompanies mit hohem

74 Seit 2000 geben internationale Tanzkritiker in dem jeweils im Sommer erscheinenden Jahrbuch ihre persönliche Einschätzung zu den interessantesten Künstlern und Inszenierungen der vergangenen Saison ab. Le Roy galt bspw. als »herausragende Choreografenpersönlichkeit« 2000 (Gerald Siegmund), E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. als »innovative Tanzproduktion« 2001 (Helmut Ploebst), das Team der E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. als »wichtigstes Ensemble« 2001 (Mårten Spångberg), GISZELLE für Eszter Salamon als »wichtigste Produktion« 2002 (Helmut Ploebst) und PROJEKT als »innovative Produktion« 2004 (Katja Schneider). Thomas Lehmen wird geführt als »profilierter Nachwuchstänzer« 2000 (Eva-Elisabeth Fischer) und »herausragende Choreografenpersönlichkeit« 2001 (Arnd Wesemann), DISTANZLOS als »wichtigste Produktion« 2000 (Gerald Siegmund). Da die einer Auswahl zugrunde liegenden Kriterien nicht ersichtlich sind, bleibt die Relevanz solcher Ranglisten fraglich. Die Veröffentlichung der Umfrageergebnisse dient der Profilierung der Tanzkritiker vermutlich im selben Maße wie der Profilierung der Choreographen, deren Arbeiten bewertet werden.

75 Die Liste fasst die 50 wichtigsten Vertreter des deutschen Tanzes zusammen und wurde anlässlich der Tanzplattform 2004 in Zusammenarbeit mit dem Internationalen Theaterinstitut erstellt. Vgl. hierzu die Website des Goethe-Instituts unter: <http://www.goethe.de/kue/tut/cho/cho/deindex.htm>, 21. März 2007.

Niveau, die den Kontakt zu ihrem Publikum nicht durch ein Übermaß an Schrittverwaltung und Intellektualisierung jedweder Bewegung zu verlieren drohen«, wie es der Leiter Bernd Kauffmann in einem Gespräch⁷⁶ formuliert.

Man wäre daher geneigt, ihrer Kunstpraxis mit Bourdieu den Status einer ›reinen Kunst‹⁷⁷ einzuräumen. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, dass Le Roy und Lehmen weniger eine ›reine‹ Kunst (*l'art pour l'art*) vertreten, als eine Kunst *über die Kunst*, die auch ihre eigene Abhängigkeit vom Markt reflektiert und gerade deshalb wider Willen exklusiv ist. Das Motto »Wer verliert, gewinnt!«, das Bourdieu für das Subfeld der literarischen Avantgarde prägte⁷⁸, ist heute kaum noch gültig. Während die Bohème noch die Autonomie der Kunst gegenüber dem Markt beanspruchte, macht der unvermeidbare Warencharakter der zeitgenössischen Kunst einen solchen Standpunkt unmöglich. Wie Graw angesichts der Ökonomisierung des Kunstbetriebs erklärt, gilt heute vielmehr das Gegenteil: »Während Bourdieu [...] noch von einer ›verkehrten Welt‹ ausging, in der monetärer Erfolg als prinzipiell verdächtig erschien, bedeutet Erfolg auf dem Markt heute keine Gefährdung künstlerischer Glaubwürdigkeit mehr – im Gegenteil. Markterfolg und künstlerische Glaubwürdigkeit bedingen einander.«⁷⁹ Auch in der Tanzszene findet sich diese Tendenz zur Verdrängung von künstlerischen durch ökonomische Kriterien. Die künstlerische Qualität einer Arbeit bildet in diesem Falle lediglich den Ausgangspunkt einer sich leicht verselbständigenden Spirale: Je origineller das künstlerische Konzept, desto größer das Interesse vonseiten der Förderer und Veranstalter. Je größer deren Interesse, desto höher die finanzielle Beteiligung an den Produktionen und somit auch die Chance ihrer Verbreitung. Je sichtbarer die Produktionen, desto mehr Prestige fällt für die Choreographen und die sie fördernden Veranstalter ab. Mit der Zeit ergibt sich der symbolische Wert von Tanz als Ware also in Abhängigkeit von seinem Marktwert und damit unabhängig davon, ob eine einzelne Produktion nun unter künstlerischen Gesichtspunkten betrachtet als besonders gelungen gilt oder nicht. Dennoch kann von einer »relativen Heteronomie« der Kunst⁸⁰,

76 Nina Peters: »In der Autostadt. Volkswagen leistet sich ein Tanzfestival, die Sparkassen-Finanzgruppe sponsert Kultur, und Bernd Kauffmann bestimmt die Inhalte«, in: Theater der Zeit, Juni 2006, S. 24.

77 Zu den unterschiedlichen Konzepten der ›reinen Kunst‹ als abstrakter, selbstreferenzieller und dekontextualisierter Kunst vgl. Holger Birkholz: Kontext, a.a.O., S. 25ff.

78 Vgl. hierzu Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 345.

79 Isabelle Graw: »Kunst, Markt, Mode. Prinzip Celebrity – Porträt des Künstlers in der visuellen Industrie«, in: Lettre International, Heft 74, Herbst 2006, S. 45.

80 Mit der These von der »relativen Heteronomie« der Kunst argumentiert Graw gegen die Annahme der funktionalen Ausdifferenzierung sozialer Systeme. Ihr Ziel ist es, die Angleichung der Kunstwelt an andere soziale Systeme wie die Mode- und Filmindustrie aufzuzeigen.

wie sie Graw für die Bildende Kunst diagnostiziert, im Tanz selbst im Falle der großen Festivals kaum die Rede sein.

Dennoch versuchen Le Roy und Lehmen, die Tendenz zur Ökonomisierung des Tanzmarktes mit ihren choreographischen Arbeitsweisen zu thematisieren. Dabei befinden sie sich gewissermaßen in einer »unmöglichen Position«⁸¹ der doppelten Verweigerung zwischen Affirmation und Verweigerung. Sie versuchen, sich der Kommerzialisierung des Tanzes zu entziehen und sind paradoxerweise gerade dadurch erfolgreich, so dass sie auch nicht außerhalb dieses Marktes agieren können, ohne an Prestige einzubüßen. Ein Blick auf die Selbstwahrnehmung von Le Roy und Lehmen zeigt allerdings, dass sich beide trotz ihres relativen Erfolgs und ihrer deutlichen Sichtbarkeit in der internationalen Tanzszene keineswegs als Gewinner betrachten, sondern eher an Bourdieus Motto der »erfolgreichen Verlierer« festhalten. In beiden Fällen kristallisiert sich diese Haltung insbesondere in jenen Momenten heraus, in denen ihnen zugestandene Privilegien wieder entzogen werden. So klagt Le Roy anlässlich der Einstellung seiner Basisförderung nach 2002 über einen Mangel an Anerkennung. Mit der aus dieser enttäuschenden Erfahrung gewonnenen Überzeugung, dass Gewinner eines Tages wieder vom Markt verstoßen werden, wertet er die subjektiv empfundene Degradierung jedoch als eingeschränkten Erfolg um: wer auf dem Markt an Ansehen verliert, gewinnt zumindest im Kreis der Spezialisten. Le Roy stilisiert sich also zu einem aufgrund seiner Radikalität in Verruf geratenen Künstler. Diese Haltung ermöglicht es ihm, selbst harsche Kritik positiv umzuwerten. Die Journalistin Katja Werner bspw. attestiert ihm die Überschreitung der Grenzen des Akzeptablen hin zum Hermetischen und Selbstgefälligen. In einer Besprechung des Festivals Tanz im August 2005 (bei dem auch das eingangs erwähnte OHNE TITEL uraufgeführt wurde) schreibt sie, Le Roy und sein Kollege Juan Dominguez seien

[...] Teil einer Clique, die leichthin argumentiert, wer ihre Art zu arbeiten nicht nachvollziehe, dem fehle der gute Wille (oder Schlimmeres). Klingt auch frustriert und enttäuscht mich [...] als alten Fan. Ich sehe großflächig platt gewalzte Ideen, zunehmend epigonal und selbstreferentiell, obendrein offenbar kritikscheu.⁸²

Diese Vorbehalte gegenüber einer als konspirativ empfundenen »Cliquenwirtschaft« des theorielastigen »Konzepttanzen« verweisen indirekt auf die Autonomie des etablierten Subfeldes, in dem sich eigene Normen (wie etwa die erwähnte Kenntnis eines intern relevanten theoretischen Diskurses) und

81 Pierre Bourdieu: Meditationen, a.a.O., S. 116.

82 Rezensiert werden hier OHNE TITEL sowie Juan Dominguez' THE APPLICATION. Katja Werner: »Die Kinder der Revolution fressen alles«, in: Freitag 35, 02. September 2005.

entsprechende Ausschlussmechanismen oder Sanktionen ausgeprägt haben. Folglich befördert eine solche Rezension auch keineswegs die Öffnung ihrer Arbeiten zum Publikum hin. Vielmehr gehen Le Roy und Lehmen davon aus, dass sie sich nach mehreren Jahren ihr eigenes Publikum geschaffen haben und sind daher enttäuscht, wenn sie weiterhin auf Unverständnis stoßen. Aus ihrer Perspektive ist nicht etwa ihr Ansatz zu hermetisch, sondern ihr Publikum (inklusive der Veranstalter und Journalisten) zu unflexibel.

Obwohl die künstlerischen Konzepte und das Arbeitsumfeld Le Roys und Lehmens innerhalb des Feldes weitgehend deckungsgleich zu sein scheinen, ist das Verhältnis der beiden ein gespaltenes. Die Selbststilisierung der beiden Choreographen zeigt, dass und wie sie sich innerhalb der kleinen, hoch spezialisierten Szene neben den objektiven Positionen auch subjektive Positionierungen schaffen, um sich voneinander abzugrenzen. Wie es Bourdieu formuliert, versucht jeder,

[...] die Grenzen des Feldes so abzustecken, daß ihr Verlauf den eigenen Interessen entgegenkommt, oder, was auf dasselbe hinausläuft, seine Definition der wahren Zugehörigkeit zum Feld [...] durchzusetzen – die Definition also, die am geeignetsten ist, ihm selbst das Recht zu verleihen, so zu sein, wie er ist.⁸³

Dass Le Roys Haltung in letzter Konsequenz radikaler ist als Lehmens, zeigt sich im Umgang mit kritischen Kommentaren. Le Roy sieht sich durch Werners Kritik an der hermetischen ›Cliquenwirtschaft‹ paradoxerweise bestätigt und nutzt sie für die Formulierung eines ›Totschlagarguments‹: Nach eigenen Aussagen soll seine kritische Praxis gar nicht konsumierbar sein, weshalb sie in einem konventionellen Rahmen auch nicht im herkömmlichen Sinne gelingen dürfe. Im Gegensatz dazu ist Lehmen eher dazu bereit, Zugeständnisse an die Zuschauer zu machen. Wer bei Le Roy nicht mehr mitkommt, hat in dessen Augen also Pech. Lehmen lässt sich immerhin darauf ein, die eigene Tendenz zum Hermetischen zu bedenken. Genau diese Haltung diskreditiert ihn dann wiederum in den Augen Le Roys, der lieber seinem Konzept treu bleibt.

Lehmen wiederum bezeichnet sein Verhältnis zu Le Roy als eines der produktiven Kontroverse⁸⁴, macht aber auch deutlich, dass er mit dessen Haltung nicht übereinstimmt. Mit dem Hinweis auf sein Leben vor der Tanzausbildung schreibt er in einer E-Mail: »[...] dass meine Welt vor dem Tanz immer die Welt der Arbeit und der einfachen Menschen war, diese aber keine adäquate Reflektion im Theater finden. Proletarische Tautologie statt Intellektualismus bzw. das Intelligente in allen Menschen sehen und zeigen kön-

83 Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 353.

84 Thomas Lehmen im Interview am 02. Mai 2006 in Berlin.

nen.«⁸⁵ Sein Versuch, die Affinität zu den Nicht-Künstlern in der Sphäre der Kunst auszuleben, bringt allerdings einen unauflösbareren Widerspruch mit sich, da Lehmen im Theater und somit zwangsläufig in einem exklusiven Bereich der ›Hochkultur‹ arbeitet. Selbst wenn er wie im Falle von STATIONEN »Menschen aus Berufen aller Art« auf die Bühne holt, werden diese vom Theaterpublikum im Theater immer als Exoten betrachtet. Ein Vergleich mit dem quasi dokumentarischen Theater der Gruppe Rimini Protokoll liegt hier nahe, da deren Arbeitsweise Lehmen auch bei der Suche nach Akteuren aus dem ›wahren Leben‹ inspirierte. Rimini Protokoll (Stefan Kaegi, Helgard Haug und Daniel Wetzel) entwickeln für ihre nicht-professionellen Schauspieler allerdings einen spielerischen Parcours, in dem sich die »Experten des Alltags« ganz in ihrem Element fühlen, ohne sich durch die Bühnensituation eingeschränkt oder bedroht zu fühlen.⁸⁶ Lehmen hingegen konfrontiert seine ›Leute‹ aus der Alltagswelt mit dem ihm vertrauten System Theater, um die Widersprüche beider Bereiche ungefiltert und unvermittelt zum Vorschein zu bringen. Über diesen Zugang ist sein Anspruch »Theater mit Leuten direkt für Leute zu machen«⁸⁷ nicht ohne Weiteres zu realisieren.

Indirekt wendet sich Lehmens Plädoyer für schlichte Gemeinplätze aber vor allem gegen den intellektualistischen Habitus und Sprachgestus Le Roys, dem die ›poststrukturalistischen‹ Theorien sozusagen in Fleisch und Blut übergegangen sind. Auf die in einem Interview an Le Roy gerichtete Frage, ob er als Molekularbiologe und Choreograph beabsichtige, Wissenschaft und Kunst, Geist und Körper zusammenzubringen, antwortet dieser offensichtlich etwas ungehalten:

J'essaie de formuler cette chose dans ma réponse à la question précédente. Plutôt que de dissocier pour comprendre les parties, j'essaie de comprendre les liens et les passage entre certaines des dichotomies à l'œuvre dans nos habitudes et dans les modes dominant d'approche des choses.⁸⁸

Mit solchen Antworten spricht Le Roy zwar eine akademische Klientel und Theaterleute mit langjähriger Seh- oder Produktionserfahrung an. Zuschauer auf der Suche nach einem unterhaltsamen oder zerstreuenen Abendprogramm schließt er hingegen aus. Als promovierter Quereinsteiger, der mit

85 Thomas Lehmen in einer E-Mail an die Verfasserin vom 18. Mai 2006.

86 Vgl. hierzu Miriam Dreyse, Florian Malzacher (Hg.): Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll, Berlin 2007.

87 Thomas Lehmen: »Thomas Lehmen, Choreograph«, in: Ders., (Hg.), Stationen Heft 2, Berlin 2003, S. 15.

88 Xavier Le Roy im Gespräch mit Florence Corin: »Autour du Self-Interview«, in: Scientifiquement Danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement, Brüssel 2006, S. 269.

hohem kulturellen Kapital ausgestattet ist, kann er mit einer gewissen Gelassenheit in der Tanz- bzw. Kunstszenen agieren, in der er nicht bzw. erst spät sozialisiert und ausgebildet wurde. Lehmen hingegen zeichnet sich durch die Haltung eines vermeintlichen Dissidenten aus, die es ihm auf eine ganz andere Weise ermöglicht, eine reflexive Haltung einzunehmen. Er erinnert an den von Bourdieu als »proletaroiden Intellektuellen«⁸⁹ bezeichneten, gesellschaftlich engagierten Künstler, dessen Solidarität mit den »einfachen Menschen« im eigenen Werdegang begründet liegt. Als ausgebildeter Tänzer und Choreograph ursprünglich aus »einfachen« Verhältnissen versucht er, sich rückwirkend wieder mit dem Alltagsleben als »Anderem« des Tanzes zu verbünden, indem er sich von der »Hochkultur« abgrenzt und das Alltägliche ins Theater holen möchte.

2.3.4 Zusammenfassung

Wie die vorstehende Skizze des kulturellen Feldes zeigt, befinden sich Le Roy und Lehmen in einer Situation, die eine radikale Kritik unmöglich macht: Einerseits brauchen sie die für sie geschaffenen Nischen, da sie aufgrund der Unterstützung durch ihre Geldgeber und Produzenten in ein internationales Koproduktions-Netzwerk eingebunden sind, andererseits treten sie einer offensiven Vermarktung skeptisch entgegen. Sie wollen nicht aufgrund ihres Prestiges als Kritiker, sondern wegen ihrer künstlerischen Arbeit eingeladen werden, wissen aber gleichzeitig auch, dass es gerade ihre kritische Haltung ist, die ihnen die gewünschte Anerkennung und damit letztlich auch ökonomisches Kapital sichert. Ihre Autonomie vom Feld der Macht ist daher relativ, d.h. dass künstlerische Kriterien zwar von ökonomischen Faktoren beeinflusst, aber nicht vollständig abgelöst werden. Symbol- und Marktwert einer Tanzproduktion bedingen einander, sie gehen jedoch nicht vollständig ineinander auf.

Das Verhältnis Le Roys und Lehmens zu Journalisten und anderen Künstlern belegt wiederum, dass sie – obwohl sie sich den Gesetzen des Marktes nur so weit wie nötig fügen – im Kontakt mit einzelnen Personen alle Kraft darauf verwenden, ihre Arbeit zu verbreiten und voranzutreiben. Ihre »Überlebensstrategie« ist also die Kooperation innerhalb eines internationalen, teilweise institutionalisierten, teilweise informell organisierten Netzwerks. Dabei lassen sich geschäftliche und private Beziehungen zwischen Veranstaltern, Kuratoren und Kritikern einerseits und Choreographen andererseits nicht immer auseinanderdividieren, was aufseiten der Künstler dazu führt, dass sie den für sie relevanten sozialen Akteuren im Feld der Macht kein uneingeschränktes Vertrauen entgegenbringen. Vielmehr wird ein Vertrauensverhältnis

89 Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 123.

nis immer nur mit einem Maß an ›gesundem‹ Misstrauen eingegangen. Wie Christine Nippe es in ihrer ethnographischen Studie⁹⁰ über transnationale (also über nationale Grenzen hinaus reichende und dennoch lokal bedeutungsvolle) Netzwerke im Bereich der Kunst zeigt, entstehen persönliche Bezüge in der alltäglichen Zusammenarbeit automatisch. Dennoch wird eine Vertrauensbasis zu legitimen Sprechern nur langsam aufgebaut, da diese Beziehungen immer von Einzelinteressen durchzogen sind. Diese werden durch die Konkurrenz auf dem Kunstmarkt noch verschärft, was freundschaftliche Beziehungen wieder in den Hintergrund treten lässt.

Was die Positionen von Le Roy und Lehmen betrifft, arbeiten beide an der Erweiterung des Feldes, indem sie sich ein spezialisiertes Subfeld schaffen und dieses verteidigen. Statt sich in die Ordnung der vorhandenen Tanzszene einzufügen, befördern sie die Entwicklung von Nischenprogrammen, in denen ihre künstlerischen Projekte bestehen können. Ihre Grenzgänge werden vor allem deshalb (bis zu einem gewissen Grad) gutgeheißen, weil sie sich als Kritiker bereits einen relativ gesicherten Status verschafft haben und von dieser etablierten Position aus an der Veränderung des Feldes arbeiten. Innerhalb des Subfeldes müssen sie sich aufgrund der Nähe ihrer Positionen wiederum unterschiedlich positionieren und ihre Alleinstellungsmerkmale verteidigen.

Zusammenfassend lässt sich die Dynamik des im Vorangegangenen skizzierten Subfeldes in Anlehnung an die Netzwerk-Theorie⁹¹ als eine Verquickung von Kooperation, Kollaboration und Konkurrenz fassen. Nippe bezeichnet dieses Phänomen unter Rückgriff auf einen Aufsatz des Juristen Gunther Teubner⁹² zur spezifischen Qualität von Netzwerkbeziehungen als

90 Nippe beschäftigt sich am Beispiel einer auf asiatische Kunst spezialisierten Galerie sowie am Beispiel des Hebbel-Theaters mit dem *networking* der Akteure des Berliner Kunst- und Theatermarktes. Christine Nippe: Kunst der Verbindung. Transnationale Netzwerke, Kunst und Globalisierung, Berlin 2006.

91 Bei den soziologischen Netzwerk-Theorien lässt sich zwischen der formalen Netzwerkanalyse, der Interorganisations-Netzwerkanalyse und der Akteur-Netzwerk-Theorie unterscheiden. Während erstere eher einen strukturalistischen Ansatz verfolgt, bei der die Einbettung der Akteure in ein Beziehungsgeflecht im Vordergrund steht, befassen sich die Vertreter der Interorganisations-Netzwerke eher mit den Interaktionssituationen in diesen Verbindungen. Die Akteur-Netzwerk-Theorie wiederum befasst sich mit dem Zusammenspiel von menschlichen und ›nicht-menschlichen‹ Faktoren der Netzwerkbildung. Zwar ließen sich die exkludierenden bzw. inkludierenden Strategien Le Roys und Lehmens mit Hilfe der Netzwerkanalyse genauer erklären. Da der Schwerpunkt der vorliegenden Studie jedoch auf den choreographischen Arbeitsweisen liegt, wird an dieser Stelle von einer solchen Analyse des Zusammenspiels von Mikro- und Makroebene abgesehen.

92 Gunther Teubner: »Das Recht hybrider Netzwerke«, in: Zeitschrift für das gesamte Handelsrecht und Wirtschaftsrecht 165, 2001, S. 550–575.

»Co-opetition«⁹³ – ein Neologismus, mit dem Teubner eine Verschränkung von Kooperation und Konkurrenz (*competition*) zu fassen beabsichtigt. Die Co-opetition hat unmittelbare Auswirkungen auf die choreographischen Arbeitsweisen und damit auch auf die kritischen Strategien von Le Roy und Lehmen. Im »Kampf« des Feldes⁹⁴ sind sie zugleich »Opfer« und »Täter«, Produkte und Produzenten der Co-opetition. Insofern kann sich ihre Kritik an den vorherrschenden Produktions-, Distributions- und Präsentationsformen nicht in einer Geste der Verweigerung manifestieren. Dies würde bedeuten, sich ganz außerhalb des Feldes zu positionieren und die selbst geschaffene Nische aus Angst vor einer möglichen Vereinnahmung ihrer Position durch den Markt gar nicht zu besetzen. Stattdessen haben Le Roy und Lehmen Strategien entwickelt, mit denen sie das Bewusstsein für den eigenen Einfluss auf das Feld und die Erfahrung von dessen Beschaffenheit und Dynamik für ihre künstlerische Arbeit produktiv machen. Sowohl die im Arbeitsalltag notwendige Kooperation mit Institutionen als auch die Kollaboration mit einzelnen Personen und die Konkurrenz mit ihren Gegenspielern werden hierfür auf der Ebene der choreographischen Arbeitsweisen zum kreativen Instrument umfunktioniert. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie sie dies auf je unterschiedliche Art und Weise tun.

93 Christine Nippe: Kunst der Verbindung, a.a.O., S. 81.

94 Zur Metapher des Kampfes vgl. Pierre Bourdieu, Loïc Wacquant: »Die Ziele der reflexiven Soziologie«, a.a.O., S. 129f.