

Einleitung

Beim Eintritt in den Theatersaal bekommt jeder Zuschauer vom Einlasspersonal eine kleine Taschenlampe in die Hand gedrückt. Nach dem Schließen der Türen bleibt es sowohl auf der Bühne als auch im Zuschauerraum dunkel. Da sonst nichts passiert, beginnen die Zuschauer, die Taschenlampen zu gebrauchen, um etwas auf der Bühne zu erkennen. Dann aber verteilt sich Trocken-eisnebel und verhängt die Sicht zusätzlich. Als sich der Nebel nach einer kleinen Ewigkeit wieder lichtet, sind auf dem Boden der Bühne schemenhaft Umrisse zu erkennen. Wieder eine Weile später geraten diese Schemen geringfügig in Bewegung. Dieses minimalistische Theater des beinahe Unsichtbaren strapaziert die Geduld der Zuschauer: Sie beginnen, sich gegenseitig mit den Taschenlampen anzuleuchten, mit den Füßen zu trampeln oder zu klatschen, um die Situation zu verändern. Währenddessen steigert sich die Aktion auf der Bühne, und die Beleuchtung wird ebenfalls stärker. Dies geschieht allerdings so langsam, dass es kaum wahrnehmbar ist. Mit der Zeit wird ersichtlich, dass zwei Menschen in dunkelgrauen Ganzkörperanzügen lebensgroße Marionetten in dunkelgrauen Ganzkörperanzügen manipulieren. Eine ganze Weile später fliegen die an Schnüren befestigten Marionetten dann durch die Bewegungen der Puppenspieler kreuz und quer durch den Bühnenraum. Eine von ihnen bleibt jedoch unbewegt auf dem Boden liegen. Schließlich bewegt sie sich doch, und es wird klar, dass das, was wie eine Marionette aussah, eigentlich ein Mensch ist. Dieser Mensch steht auf und zieht sich die schwarze Kapuze vom Kopf. Das Gesicht eines Mannes (Geoffrey Garrison) wird sichtbar. Dann geht dieser Mann von der Bühne, vor dem Publikum entlang und steigt die Stufen am Rande der Zuschauertribüne hinauf, um sich in eine der hinteren Reihen zu setzen und dem Spiel auf der Bühne zuzusehen. Als die beiden Marionettenspieler schließlich abgehen und ihre unbelebten Puppen zurücklassen, kehrt er auf die Bühne zurück. Er stellt sich als Stellvertreter des Choreographen vor und lädt die Zuschauer ein, mit ihm über die

Vorstellung zu sprechen. Nachdem einige Fragen zum Stück an ihn gerichtet und so gut wie möglich von ihm beantwortet wurden, beendet er das Gespräch und geht von der Bühne. Es folgt ein verhaltener Applaus.

OHNE TITEL lautet der Titel des 2005 im Rahmen des Tanzfestivals Tanz im August im Berliner HAU2 (Hebbel am Ufer) uraufgeführten Stücks, das ohne nähere Angaben zum Choreographen oder zu den beteiligten Tänzern programmiert wurde. Es wirft eine Reihe von Fragen auf, die an dieser Stelle nur ansatzweise beantwortet werden können. Zunächst einmal stellt sich die Frage, worum es eigentlich in diesem Stück geht. OHNE TITEL handelt geradezu überdeutlich von dem In-Erscheinung-Treten eines Bühnengeschehens. Gleichzeitig ist OHNE TITEL – nicht nur aufgrund des Marionettenspiels – ein Stück über Aktivität und Passivität. Gerade durch das ›unterbelichtet‹ Bühnengeschehen wird das Hier und Jetzt der von Darstellern und Zuschauern miteinander geteilten und produzierten Aufführungssituation zum Thema. Statt des relativ unspektakulären Bühnengeschehens rückt also vor allem die Situation im Theater in den Vordergrund. Indem sich die Zuschauer in der Dunkelheit ihrer eigenen Wahrnehmungsleistung bewusst werden und aufgefordert sind, dem Ganzen am Ende gemeinsam mit Garrison als Vertreter des Choreographen einen ›Sinn‹ zu geben, werden sie auf ihre Funktion als Koautoren der Aufführung hingewiesen. Sie sind keine passiven Beobachter, die – ähnlich wie Zuschauer-Marionetten – ›Impulse‹ der Choreographen aufnehmen und verarbeiten. Stattdessen fordert die Inszenierung sie dazu auf, Einfluss auf das Bühnengeschehen, die Aufführungssituation und die Diskussion am Ende der Vorstellung zu nehmen. Sie können das Spiel auf der Bühne ›erhellen‹ oder vorantreiben, die Situation übernehmen und zu ihrer eigenen Show machen, indem sie die Aufmerksamkeit der anderen Zuschauer auf sich lenken oder aber das in die Aufführung integrierte Publikumsgespräch durch ihre Fragen an Garrison mitgestalten. Entsprechend fallen Marionettenspiel, Aufführungsdauer und Diskussion auch bei jeder Vorstellung unterschiedlich aus.

Zwei weitere Fragen drängen sich auf: Wird hier überhaupt noch im engeren Sinne getanzt? Und hat das Stück eine Dramaturgie? Weder die Marionetten noch deren Spieler führen virtuose Körperbewegungen aus. Außerdem ist auf der Bühne lange Zeit überhaupt nichts zu sehen, so dass die Zuschauer nicht ins Geschehen hineingezogen werden: Statt eines raffinierten Spannungsbogens wird eine einzige und extrem verlangsamte Steigerung der Bühnen-›Handlung‹ geboten, die erst durch die buchstäbliche Entlarvung des Darstellers abrupt unterbrochen wird. Diese Steigerung des Bühnengeschehens geht mit einer zunehmenden Anspannung der Aufführungssituation einher, da die kontinuierliche Akzeleration unterhalb der Wahrnehmungsschwelle der Zuschauer bleibt. Das Marionettenspiel kann von ihnen erst nach langer Zeit überhaupt als solches wahrgenommen werden. Dabei steht die ins Extrem gesteigerte Aufmerksamkeit des Publikums in keinerlei Verhältnis zu

dem relativ unspektakulären Ergebnis der Identifikation Garrisons. Erst der Gang des Darstellers ins Publikum bedeutet eine merkliche Zäsur der Dramaturgie, da er die unsichtbare vierte Wand der Guckkastenbühne überschreitet. Aber selbst diese Handlung ergibt für die Zuschauer zunächst keinen Sinn, weil der Darsteller im Zuschauerraum nichts tut, als sich zu setzen und auf die Bühne zu schauen. Erst als das Marionettenspiel beendet ist und er für das Publikumsgespräch wieder auf die Bühne zurückkehrt, lässt sich ahnen, dass sein Heraustreten aus dem Bühnengeschehen im Zusammenhang mit dem bisherigen Verlauf der Vorstellung zu verstehen ist: Er versetzt sich in die Situation der Zuschauer und wird dadurch vom Agierenden zum Beobachter, vom aktiv zum passiv Beteiligten. Umgekehrt werden die Zuschauer von OHNE TITEL aus einer passiven Beobachterhaltung in eine aktive Beteiligung befördert: Ihre Erwartungen an ein Tanzstück werden enttäuscht, ihre sinnliche Wahrnehmung hingegen über das übliche Maß hinaus gefordert. Im Publikumsgespräch diskutieren sie dann mit Garrison über die möglichen Intentionen des abwesenden Autors und die unterschiedlichen Interpretationen der soeben miteinander erzeugten Situation. So werden die Haltungen des Darstellers und des Publikums tendenziell einander angeglichen. Gerade durch die Abwesenheit von virtuosen Körperbewegungen und das unspektakuläre Bühnengeschehen ermöglicht es OHNE TITEL also, das Verhältnis von Bühne und Zuschauerraum sowie die miteinander geteilte Situation von Produzenten *und* Rezipienten zum Gegenstand der Aufführung zu machen.

Was bedeutet es nun, wenn ein solches Stück im Programm eines renommierten, international ausgerichteten Tanzfestivals uraufgeführt wird, bei dem zahlreiche Veranstalter aus dem europäischen Ausland zu Gast sind, um neue Stücke zu sehen und ›einzukaufen‹? Vergleichbar mit der Kritik an den Mechanismen des Kunstmarkts in der Bildenden Kunst, impliziert das Stück durch die Auslassung eines Choreographennamens und eines ›üblichen‹ Titels eine Form von Institutionskritik. Peter Bürger definiert die »Institution Kunst« in seiner »Theorie der Avantgarde« wie folgt:

Mit dem Begriff Institution Kunst sollen hier sowohl der kunstproduzierende und -distribuierende Apparat als auch die zu einer gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst bezeichnet werden, die die Rezeption von Werken wesentlich bestimmen.¹

Wird dieser Apparat mit den Mitteln der Kunst kritisiert, spricht man von Institutionskritik.² Als wichtiger Vertreter der Institutionskritik gilt u.a. Hans

1 Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt/Main 1974, S. 29.

2 Der Begriff der Institutionskritik stammt ursprünglich aus dem Englischen und wurde im Kontext der Bildenden Kunst zum ersten Mal von Andrea Fraser im Jahre 1985 in einem Text über die Künstlerin Louise Lawler verwendet. Vgl.

Haacke, der für die Darstellung politischer, ökonomischer und institutioneller Verflechtungen von Protagonisten des Kunstbetriebs bekannt ist.³ OHNE TITEL ist durchaus in dieser Tradition zu sehen, auch wenn es den ›Apparat‹ eher indirekt kritisiert. Denn die Rolle des anonym bleibenden Choreographen als Kunstproduzent, der Warenwert seiner Choreographie auf dem Tanzmarkt und die Ansprüche eines Tanzpublikums werden gerade durch die Vermeidung einer Zuordnung bzw. Benennung und durch die Enttäuschung der Erwartungen an ein Tanzstück thematisiert. Zwar agiert der ins Publikum kommende Darsteller im Publikumsgespräch als Stellvertreter des abwesenden Urhebers, er gibt dessen Identität aber nicht preis. Gerade durch diesen Verweis ins ›Leere‹ betont er wiederum die Funktion des Autors und dessen Authentifizierungsmacht. Gleichzeitig werden damit Spekulationen über den möglichen Choreographen angeregt, wodurch jenseits der Aufführung noch eine zusätzliche Ebene des Werks entsteht: eine zwischen den Zuschauern im Theaterfoyer und in der Fachpresse öffentlich geführte Debatte.

Relationale Ästhetik

Mit der Thematisierung von Begleitumständen der Kunstproduktion und -rezeption sowie mit der Aktivierung von Zuschauern im Rahmen eines performativen Kunstereignisses sind am Beispiel von OHNE TITEL zwei Kriterien eingeführt, die der Kunsthistoriker und Kurator Nicolas Bourriaud als Merkmale einer ›relationalen‹ Kunst benannt hat. Folgt man Bourriauds Diagnose, so hat sich in der Bildenden Kunst der 1990er Jahre eine ›relationale Ästhetik‹⁴ ausgeprägt, in der Situationen der Begegnung zum zentralen Gegenstand der Kunst werden. Zur Erörterung seiner Theorie einer relationalen Kunst zieht Bourriaud eine Reihe von performativen Arbeiten aus dem Bereich der Bildenden Kunst heran, in denen soziale Formationen im Mittelpunkt stehen: Rirkrit Tiravanija kocht für die Besucher

hierzu den späteren Abdruck des Artikels von Andrea Fraser: »In and Out of Place«, in: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Naine (Hg.), *Thinking about Exhibitions*, London, New York 1996, S. 437–449. Wenige Jahre später spricht auch Benjamin Buchloh mit Blick auf die Arbeiten von Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren und Hans Haacke von ›institutional critique‹. Vgl. hierzu Benjamin Buchloh: »Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions«, in: *October* 55, 1990, S. 105–143.

3 Vgl. hierzu u.a. den anlässlich einer Doppelausstellung in der Akademie der Künste, Berlin sowie in den Deichtorhallen, Hamburg herausgegebenen Katalog über Hans Haacke: Matthias Flügge, Robert Fleck (Hg.): *Hans Haacke – wirklich. Werke 1959–2006*, Düsseldorf 2006.

4 Der Begriff der ›relationalen Ästhetik‹ wurde von Bourriaud geprägt und bezieht sich auf Louis Althusser's Konzept vom ›Materialismus der Begegnung‹ in dessen Marxlektüre. Vgl. hierzu Nicolas Bourriaud: *Relational Aesthetics*, Dijon 2002, S. 18.

seiner szenischen Ausstellungsevents, Vanessa Beecroft ist für die Massen-Inszenierungen nackter Frauenkörper und deren Voyeure (die Besucher) bekannt, und bei den Exponaten von Felix Gonzales-Torres handelt es sich um Bonbons oder bedruckte Papierbögen, die von den Museumsbesuchern mitgenommen werden können. Die Rezipienten werden somit zu aktiv Beteiligten einer Situation, in der Kunstproduktion und -rezeption zusammenfallen. In all diesen Fällen steht also gerade die produktive Rolle der Kunstrezipienten im Verhältnis zu dem von ihnen ›besuchten‹ und im Zuge dieses Besuchs transformierten Kunstwerk oder -ereignis im Vordergrund. Laut Bourriaud beschränkt sich die Funktion solcher künstlerischen Eingriffe nicht etwa darauf, imaginäre oder utopische Realitäten herzustellen, sondern tatsächliche Handlungsräume anzubieten: »[...] ways of living and models of action within the existing real, whatever the scale chosen by the artist.«⁵ Das spezifische Potenzial der relationalen Kunst besteht also vielmehr darin, Gelegenheiten der Begegnung zu schaffen, die in einem ›sozialen Zwischenraum‹ zwischen Kunst und Gesellschaft angesiedelt sind: »[...] it creates free areas, and time spans whose rhythm contrasts with those structuring everyday life, and it encourages an inter-human commerce that differs from the ›communication zones‹ that are imposed upon us.«⁶ Zeiterfahrung und Kommunikation innerhalb solcher mit künstlerischen Mitteln hergestellten Zonen unterscheiden sich also von der Alltagserfahrung. Während in der Bildenden Kunst performative Situationen eher eine Ausnahme darstellen, sind Momente der Teilhabe im Theater allerdings die Regel. Das Theater als Ort der Zusammenkunft und die Aufführung als Situation der Ko-Präsenz von Schauspielern und Zuschauern sind geradezu dafür prädestiniert, solche sozialen Zwischenräume zu ermöglichen, ohne dass dazu die herkömmliche Theatersituation tatsächlich aufgebrochen werden müsste. Insofern ist das Theater gewissermaßen *die* relationale Kunstform »which takes being-together as a central theme [...].«⁷

Dabei findet die Betonung der Relationalität von Bühnengeschehen und Theatersituation im Theater nicht nur durch die Überschreitung der ›vierten Wand‹ statt, sondern wird auch durch Inszenierungsstrategien bewerkstelligt, die den Zuschauern eine bestimmte Rezeptionshaltung abverlangen. Auch bei den im Folgenden zur Debatte stehenden Choreographien von Xavier Le Roy und Thomas Lehmen handelt es sich nur in Ausnahmefällen um interaktives Theater, bei dem die räumliche Distanz zwischen Tänzern und Zuschauern tatsächlich aufgehoben wird. Im Zentrum steht nicht (wie etwa im Theater der 1960er Jahre) die Provokation des Publikums, sondern die Produktion einer Situation, die – wie es Hans-Thies Lehmann schon 1999 für das postdrama-

5 Ebd., S. 13.

6 Ebd., S. 16.

7 Ebd., S. 15.

tische Theater formuliert hat – der Selbstbefragung und ›Selbsterfahrung aller Beteiligten dient. Es geht um das »im Hier und Jetzt real werdende Vollziehen von Akten, die in dem Moment, da sie geschehen, ihren Lohn dahin haben und keine bleibenden Spuren des Sinns, des kulturellen Monuments usw. haben müssen.«⁸ Dies geschieht nicht durch die Einbindung des Publikums in eine gemeinsam mit den Akteuren⁹ zu vollziehende Handlung, sondern vor allem durch die Erzeugung sinnlich oder mental erfahrbarer Situationen, die die Zuschauer auf ihre eigene Wahrnehmung zurückwerfen.

Bourriauds Konzept einer ›relationalen Ästhetik‹ geht jedoch über die Bestimmung dieses veränderten Verhältnisses von Produktion und Rezeption hinaus. Es basiert weiterhin auf der Annahme, dass es in den 1990er Jahren zu einer entscheidenden Verschiebung des Verhältnisses von Kunst und Kontext kam. Zwar ist der Kontext der Bildenden Kunst von der jeweiligen Rahmung abhängig: Als Kontext kann bspw. das Außerhalb des Bilderrahmens, die urbane Umgebung des Museums oder auch der globalisierte Kunstmarkt betrachtet werden.¹⁰ Bourriaud geht jedoch davon aus, dass der Kontext der Kunst heute eigentlich gar keinen Kon-Text (d.h. das Außen eines Textes im Verhältnis zum Text selbst) mehr bildet, sondern als dessen integraler Bestandteil zu betrachten ist:

Unlike an object that is closed in on itself by the intervention of a style and a signature, present-day art shows that form only exists in the encounter and in the dynamic relationship enjoyed by an artistic proposition with other formations, artistic or otherwise.¹¹

Dabei bildet die Rezeption eines Kunstwerks oder -ereignisses nicht nur ihren Kontext. Sie wird – wie es die aufgeführten Beispiele aus der Bildenden Kunst belegen – sogar zum Material der künstlerischen Praxis: »As part of a ›relationist‹ theory of art, inter-subjectivity does not only represent the social setting for the reception of art, which is its ›environment‹, its ›field‹ (Bourdieu), but also becomes the quintessence of artistic practice.«¹²

8 Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, Frankfurt/Main 1999, S. 178.

9 Der Begriff des Akteurs bezeichnetnet in diesem Falle den auf der Bühne Handelnden. Angesichts der im Rahmen dieser Studie u.a. thematisierten Banalisierung von Bewegung bietet es sich an, von einer Benennung wie ›Tänzer‹ oder ›Schauspieler‹ Abstand zu nehmen. Dasselbe gilt für den Begriff ›Darsteller‹, der mit Blick auf eine Ästhetik mit Tendenz zur Repräsentationskritik kaum sinnvoll erscheint. Um jedoch den Unterschied zum Begriff des sozialen Akteurs deutlich zu machen, ist im Folgenden von ›sozialen Akteuren‹ und ›Akteuren‹ im Sinne von Bühnenakteuren die Rede.

10 Vgl. hierzu Holger Birkholz: Kontext. Ein Problem kunstwissenschaftlicher Methodenliteratur und künstlerischer Praxis, Weimar 2002.

11 Nicolas Bourriaud: Relational Aesthetics, a.a.O., S. 21.

12 Ebd., S. 22.

Bourriauds Rückgriff auf den Begriff des ›Feldes‹ legt eine zusätzliche Erweiterung seines Konzeptes nahe: als ›kulturelles Feld‹ bezeichnet der Soziologe Pierre Bourdieu das Kräftefeld, innerhalb dessen sich soziale Akteure, d.h. gesellschaftlich Handelnde (also auch Künstler) bewegen.¹³ Legt man Bourriauds These großzügig – und damit über sein eigenes Verständnis hinausgehend – aus, entstehen soziale Formationen nicht nur durch die direkte Begegnung von Kunstproduzenten und -rezipienten in einem Ausstellungs- oder Aufführungsraum, sondern auch durch das Zusammenkommen von Produzenten, Rezipienten und anderen Personen, die der ›Institution Kunst‹ zuzurechnen sind. Im Bereich des zeitgenössischen Tanzes lässt sich dies an einem Treffen von Künstlern und Theoretikern um die Choreographin Vera Mantero veranschaulichen. Das Festival Connexive #1: Vera Mantero fand im Februar 2004 am Kunstencentrum Vooruit in Gent statt.¹⁴ Ziel der Begegnung von unterschiedlichen Teilnehmern aus Theorie und Praxis bei Workshops, Vorträgen und Aufführungen war es, Manteros »performative landscape of connections and relationships«¹⁵ abzubilden, was soviel bedeutet wie die Affinitäten der Mitglieder einer lose zusammengefügten Gemeinschaft um eine Künstlerpersönlichkeit nachzuvollziehen und zu präsentieren. Neben drei Soli von Vera Mantero wurden Stücke der amerikanischen Tanzimprovisations-Legenden Steve Paxton und Lisa Nelson gezeigt. Es fanden *masterclasses* befreundeter Tänzerchoreographen wie Isabelle Schad oder Frans Poelstra statt. Der Performance-theoretiker André Lepecki hielt eine Reihe von Vorträgen und unterhielt sich in Publikumsgesprächen mit Mantero und der Kuratorin Myriam Van Imschoot. Außerdem wurden mehrere gemeinsame Improvisationsabende und Konzerte portugiesischer Musiker mit und ohne Mantero programmiert. Im Theater auf die Bühne gebracht, führte das Treffen um Mantero also vor Augen, dass auch Tanzaufführungen nicht nur als mehr oder weniger vollendete Werke, sondern immer auch als Folge persönlicher Affinitäten zu anderen Künstlern und Künsten sowie zu Theoretikern und Theorien zu denken sind oder mit Bourriaud gesprochen: als soziale Formation. Um eine solche Auffassung von relationaler Kunst, die sich ihr kulturelles Feld zum Gegenstand macht und gleichzeitig Produzenten und Rezipienten einander annähert, soll es im Folgenden am Beispiel der Choreographen Le Roy und Lehmen gehen.

13 Zur Feldtheorie Bourdieus und deren Anwendung auf die zeitgenössische Tanzszene vgl. Kapitel 2.

14 Vgl. den Bericht von Jeroen Peeters: <http://www.sarma.be/text.asp?id=977>, 25. Juli 2007.

15 So die Kuratorinnen Barbara Raes und Myriam Van Imschoot in der Einleitung des Programmhefts.

Gegenstand und Fragestellung

Xavier Le Roy, Jahrgang 1963, ist gebürtiger Franzose und lebt und arbeitet seit 1992 in Berlin. Bevor er erst im Alter von beinahe 30 Jahren als Tänzer und Choreograph zu arbeiten begann, promovierte er an der Universität Montpellier in Molekular- und Zellbiologie. Thomas Lehmen, ebenfalls Jahrgang 1963, ist in Oberhausen geboren und studierte Tanz an der School for New Dance Development (SNDO) in Amsterdam. Vor seiner Tanzausbildung machte er vor allem Rockmusik und arbeitete ein Jahr lang als Stahlarbeiter bei Krupp. Nach dem Abschluss der Tanzausbildung ging er 1990 nach Berlin, wo er seitdem lebt und arbeitet. Beide Choreographen haben sich Berlin als Wohnort und Basisstation für ihre international ausgerichtete und produzierte Arbeit gewählt. Sie sind in ganz Europa und darüber hinaus nicht nur als Künstler, sondern auch als Dozenten, Workshopleiter und Berater gefragt. Nur wenige Jahre nachdem die beiden gegen Mitte bis Ende der 1990er Jahre mit ihren ersten Choreographien die Aufmerksamkeit der europäischen Tanzszene auf sich gelenkt hatten, wurden sie zu international renommierten Vertretern einer im Fachjargon von Journalisten und Produzenten als ›Konzepttanz‹ bezeichneten Strömung des zeitgenössischen Tanzes. Dieser Verweis auf die Konzeptkunst der 1960er und 1970er Jahre liegt insofern nahe, als sich auch bei Le Roy und Lehmen eine Art ›Duchamp-Effekt‹ einstellt. Vergleichbar mit Marcel Duchamps *ready-mades* wie etwa dem mit einem Pseudonym signierten *Pissoir*, das er im Jahr 1917 als *FOUNTAIN* betitelte und als Ausstellungsstück für eine Sammelausstellung in New York einreichte, werden bei Le Roy und Lehmen banale Bewegungen auf der Theaterbühne gezeigt. Le Roy lässt seine Akteure bspw. Fußball und Handball spielen, und bei Lehmen treten neben Tänzern auch ein Versicherungsvertreter oder ein Feuerwehrmann auf. Ihre Choreographien unterscheiden sich damit ohne Zweifel von Tanzstilen und -ästhetiken, die sich hauptsächlich über virtuose Körperbewegung und choreographische Kompositionsprinzipien definieren und deshalb oft als ›Tanz-Tanz‹ bezeichnet werden.¹⁶ Auf Fachpublikum und Tanzliebhaber wirken sie oftmals langweilig oder dilettantisch, weshalb dem Tanz im Feuilleton unter Überschriften wie »Ist

16 Zur Wiederkehr des ›Tanz-Tanzes‹ als Reaktion auf den ›Konzepttanz‹ heißt es etwa in einer Rezension von Sylvia Staude aus dem Jahr 2008: »Der Aufschwung des ›reinen‹ Tanzes (ein anderes Wort dafür) konnte nicht unerwartet sein, bewegt sich doch jede Kunstrichtung in Wellen [...]. Und vor dem ›Tanztanz‹ lag die hohe Zeit des sogenannten Konzepttanzes, der oft minimalen Bewegung bei maximaler Durchdachtheit der Stückkonstruktion. Verständlich, dass eine Sehnsucht entstand nach Schönheit (gerade war sie noch ein Schimpfwort gewesen), nach dem besonderen Können, der Energie exzellent trainierter Körper.« (Sylvia Staude: »Spiel mit der Körper-Karte«, in: Frankfurter Rundschau, 13. August 2008.)

der zeitgenössische Tanz noch zu retten?«¹⁷ eine ästhetische Flaute diagnostiziert wurde. Bei Tänzerkollegen sowie in anderen Kunstsparten und bei Theoretikern stoßen Le Roys und Lehmens Arbeiten hingegen auf reges Interesse, und auch bei fachfremden Zuschauern sind sie gerade aufgrund ihrer scheinbaren Einfachheit durchaus beliebt.¹⁸

Was ihre choreographischen Ansätze so umstritten macht – so die zentrale These der vorliegenden Untersuchung – ist ihre kritische Haltung, die sie dazu befähigt, mit einem vermeintlich dilettantischen Tanz virulente Fragen über die Kunst des Choreographierens, den Warenwert einer Tanzproduktion und das Verhältnis von Bühne und Publikum zu stellen, ohne diese aber direkt zu artikulieren oder zu repräsentieren. Wie es schon die Rede von Choreographie als kritischer Praxis nahe legt, wird Choreographie damit in Abgrenzung zur Werkästhetik nicht als Tanzschrift oder Inszenierungstext betrachtet, sondern als künstlerischer Schaffensprozess. Entscheidend ist also, dass die von Le Roy und Lehmen getübe Kritik nicht nur in der Aufführung eines Stücks in Erscheinung tritt, sondern bereits im Produktionsprozess einer Choreographie ansetzt sowie in einem im Anschluss an die Aufführung einer Produktion geführten Reflexionsprozess fortgeführt wird. Insofern bilden ihre Inszenierungen nur einen Akkumulationspunkt einer umfassender zu denkenden Kritik, die sich *im* choreographischen Prozess manifestiert und sich *durch ihn* konstituiert. Intention der vorliegenden Studie ist es folglich nicht primär, die Rekontextualisierung des Banalen auf der Bühne als Inszenierungsstrategie zu erörtern, sondern vielmehr das kritische Potenzial der Choreographien Le Roys und Lehmens im Detail ihrer Arbeitsweisen aufzuzeigen und daraus Schlüsse über einen erweiterten Kritikbegriff in Tanz und Theorie zu ziehen. Mit dem Begriff der Arbeitsweisen werden dabei nicht im engeren Sinne tanztechnische oder kompositorische Verfahren, sondern choreographische Arbeitsprozesse und -methoden, Formen der Zusammenarbeit und Formate der Präsentation gefasst. Folglich ist auch weniger von Tanz (als einer Körpertechnik oder aber einem ästhetischen Produkt) die Rede, sondern von Choreographie oder genauer gesagt: dem Prozess des Choreographierens als dem Produzieren eines Tanzstücks.

Ausgangspunkt der Argumentation ist die Annahme, dass diese choreographische Praxis insofern ein kritisches Potenzial hat, als über bestimmte Arbeitsweisen eine Kritik an vorherrschenden Produktions-, Distributions-

-
- 17 Vgl. hierzu Wiebke Hüster: »Ist der zeitgenössische Tanz noch zu retten?«, in: DeutschlandRadio online vom 09. Januar 2005, unter: <http://www.dradio.de/dlr/sendungen/fazit/338051/>, 16. Mai 2006.
- 18 Diese Einschätzung beruht auf Beobachtungen und Gesprächen, die ich während meiner langjährigen Arbeit am Theater sowie in der Zusammenarbeit mit Le Roy und Lehmen sammeln konnte. Unterstützt wird dies von den Ansichten ihrer Zuschauer und Rezensenten. Vgl. hierzu vor allem Kapitel 3.1.6 und 3.2.6.

und Präsentationsformen des Tanzmarktes geübt wird. Während der Kunstbetrieb in der Tanzforschung bisher überwiegend ausgeklammert bleibt, muss die Tanzszene als Markt zum Verständnis der Arbeiten Le Roys und Lehmens mitgedacht werden, und zwar als konstitutiv für die kritische Praxis. Beide Choreographen zählen nicht zu den Ballett-Stars eines renommierten Stadt- oder Staatstheaters, d.h. sie spielen weder in verhältnismäßig sicheren Strukturen noch vor einem bürgerlichen Publikum. Ebenso wenig gehören sie einer ›freien‹, weil von diesen Theaterapparaten völlig unabhängigen Off-Szene mit eigenem Publikum an. Ihr Arbeits- und Wirkungsbereich ist vielmehr zwischen diesen längst nicht mehr sauber voneinander zu trennenden Theatermodellen angesiedelt, was dazu führt, dass sich auch die Wertvorstellungen und Beurteilungskriterien aus beiden Bereichen miteinander verschränken. Die daraus hervorgehenden Standards von Produktion, Distribution und Präsentation lassen sich stark vereinfacht wie folgt zusammenfassen: Es muss auf Projektbasis in relativ kurzer Zeit möglichst kostengünstig gearbeitet werden, wozu sich eine klassische Arbeitsteilung anbietet. Am Ende muss ein tourneefähiges Produkt entstehen, das technisch unkompliziert ist und eine durchschnittliche Spieldauer hat. Dieses Produkt und der Name des dafür bürgenden Choreographen kursieren dann in einem internationalen Netzwerk, dessen Veranstalter sich eine möglichst hohe Auslastung und damit entsprechende Einnahmen, aber auch einen Prestigegegewinn erhoffen.

Le Roys und Lehmens in der internationalen Tanzszene vergleichsweise randständige und deshalb zugleich umso stärker exponierte künstlerische Positionen lassen sich vor diesem Hintergrund als Form einer strategischen Verortung innerhalb ihres Feldes kultureller Produktion erklären, das durch ästhetische Normen, diskursive Setzungen und ökonomische Interessen geprägt ist. Aus soziologischer Perspektive liegt diese Betrachtung nahe: Kunst ist immer eine Form sozialer Praxis innerhalb von gesellschaftlichen Strukturen, und Künstler sind soziale Akteure, die aufgrund ihrer Sozialisation bestimmte Gewohnheiten verinnerlicht haben, mit denen sie wiederum Einfluss auf ihren sozialen Raum haben. Dieser ist zu einem nicht unerheblichen Teil durch einen Markt bestimmt, auf dem auch der Bühnentanz – wie alle Kunst – als Ware gehandelt wird. Wie es Gunter Gebauer und Christoph Wulf formuliert haben, gibt es

[...] keine reine Ästhetik, kein unschuldiges Auge, wie es keine Kunst ohne Kritiker, ohne Fachleute und (zumindest potentielle) Käufer, also ohne einen Markt, und wie es keine Avantgarde ohne präzise Kenntnisse der Feldbedingungen der Kunst gibt. In die Ästhetik intervenieren die sozialen Bedingungen, unter denen das Feld

der Ästhetik steht; und umgekehrt intervenieren ästhetische Prozesse bei der Konstruktion von sozialen Feldern, weit über den Bereich der Ästhetik hinaus.¹⁹

Entsprechend sollen mit Le Roy und Lehmen zwei choreographische Ansätze einer praxisimmanenten Kritik im Kontext des Tanzmarktes analysiert und daraufhin befragt werden, *wie* sie die Möglichkeitsbedingungen des Produzierens von Tanz im choreographischen Prozess reflektieren, kritisieren und gegebenenfalls auch transformieren.

Dabei ist davon auszugehen, dass die sozialen Akteure im kulturellen Feld mittlerweile eine ›kollektive Kreativität‹²⁰ bilden. Gemeint ist damit nicht etwa ein Künstlerkollektiv, sondern die Tatsache, dass kreative Prozesse nicht ausschließlich von Künstlern initiiert und bestimmt werden. Es ist vielmehr die Gesamtheit aller sozialen Akteure des Feldes, die bestimmte künstlerische Ansätze und Arbeitsweisen hervorbringen. Wie es der Literaturwissenschaftler Stephan Porombka für den Literaturbetrieb formuliert hat, fehlt der Theorie bisher jedoch ein produktionsorientierter Ansatz, der »das Zusammenspiel auf dem [...] Feld selbst als ein *kreatives* beobachten kann [...], mit dem genau dieser [kreative] Prozess als etwas beschrieben werden kann, was über das [...] Feld in Gang gesetzt, von ihm gerahmt und mit gesteuert wird.«²¹ Aus diesem Grund sollen im Folgenden zwei Argumentationsebenen miteinander verknüpft werden: eine kulturanthropologische bzw. -soziologische mit Blick auf die Tanzszene als Kunstbetrieb und eine tanz- bzw. theaterwissenschaftliche mit Blick auf die ›Logik‹ und Ästhetik der choreographischen Arbeitsweisen. Ziel dieses interdisziplinären Ansatzes ist es, zu klären, wie bestimmte Konventionen des Tanzmarktes durch künstlerische Benutzung kritisiert werden. Die Tatsache, dass Kritik immer auch Gefahr läuft, konventionalisiert zu werden, wird dabei an Ort und Stelle mitgedacht.

Verortung im tanzwissenschaftlichen Kontext

Diese produktionsästhetische Perspektive ist im Kontext der noch jungen Tanzwissenschaft insofern erwähnenswert, als insbesondere im deutschsprachigen Bereich aufführungsästhetische Ansätze dominieren. Im Gegensatz zu den seit Mitte der 1980er Jahre in den USA institutionalisierten, kulturwissenschaftlich geprägten Dance Studies ist die deutschsprachige Tanzwissenschaft

-
- 19 Gunter Gebauer, Christoph Wulf (Hg.): Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus, Frankfurt/Main 1993, S. 8.
- 20 Zum Begriff der kollektiven Kreativität vgl. Stephan Porombka, Wolfgang Schneider, Volker Wortmann (Hg.): Kollektive Kreativität, Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis #1, Tübingen 2006, S. 7ff.
- 21 Stephan Porombka: »Literaturbetriebskunde. Zur ›genetischen Kritik‹ kollektiver Kreativität«, in: Ders., Wolfgang Schneider, Volker Wortmann (Hg.), Kollektive Kreativität, a.a.O., S. 76.

erst noch auf dem Wege, sich an den Universitäten zu etablieren und ihre auf die Analyse von Körper und Bewegung gerichteten Methoden zu reflektieren. Nach ambitionierten, aber vereinzelten Initiativen zur Bestimmung des Forschungsgegenstands Tanz und möglicher Ansätze für eine neue Forschungsdisziplin²² zeigte eine im Januar 2006 in Hamburg abgehaltene Tagung zu Methoden der Tanzforschung²³, dass das im Aufbruch befindliche akademische Feld vielseitig und interdisziplinär angelegt ist, wobei vor allem Theater- und Literaturwissenschaft sowie Sozial- und Sportwissenschaften zu den Mutterdisziplinen der Tanzwissenschaft zählen. Die im deutschsprachigen Raum akademisch verankerten tanzwissenschaftlichen Ansätze erstrecken sich von Historiographie²⁴ über Sozialgeschichte²⁵ und Körperanthropologie²⁶ bis zur Aufführungs-²⁷ und Bewegungsanalyse²⁸ sowie Tanzpädagogik²⁹. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen damit vorrangig die grundsätzlichen Fragen der Rekonstruktion und Aufzeichnung von Bewegung, verschiedene Tanzstile und Körperkonzepte im gesellschaftlichen Kontext, die Auffüh-

-
- 22 Seit Mitte der 1980er Jahre ist dabei die Gesellschaft für Tanzforschung (GTF) mit der Publikation von Jahrbüchern und der Veranstaltung von Symposien treibende Kraft. Im November 2001 organisierte die GTF unter dem Titel »Wissen schaffen über Tanz« eine Fachtagung zum Stand der Tanzforschung in Berlin. Ein nicht unerheblicher Teil der Tanzforschung wird darüber hinaus von Journalisten in Fachzeitschriften betrieben. Vgl. hierzu etwa den Themenschwerpunkt »Verstehen Sie Tanz?«: Franz Anton Cramer: »Wie darf ich Tanz verstehen?«, in: *ballettanz* 4/2003, S. 26–31, Gerald Siegmund: »Was will uns der Choreograph eigentlich sagen?«, in: *ballettanz* 4/2003, S. 32–35 und Arnd Wesemann: »Warum Tanz verstehen?«, in: *ballettanz* 4/2003, S. 36f.
- 23 Vgl. hierzu die daraus hervorgegangene Publikation von Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein (Hg.): *Bewegung in Übertragung. Methoden der Tanzforschung*, Bielefeld 2007.
- 24 Vgl. hierzu u.a. Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1995 und Sabine Huschka: *Moderner Tanz: Konzepte – Stile – Utopien*, Reinbek bei Hamburg 2002.
- 25 Vgl. hierzu u.a. Gabriele Klein: *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des modernen Tanzes*, Berlin 1992.
- 26 Vgl. hierzu u.a. Inge Baxmann: *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen der Moderne*, München 2000.
- 27 Vgl. hierzu u.a. Christina Thurner: »Prekäre physische Zone: Reflexionen zur Aufführungsanalyse von Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*«, in: Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein (Hg.): *Bewegung in Übertragung*, a.a.O., S. 47–58 sowie Peter M. Boehnisch: »Tanz als Körper-Zeichen: Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik«, in: Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein (Hg.), *Bewegung in Übertragung*, a.a.O., S. 29–46.
- 28 Vgl. hierzu u.a. Claudia Jeschke: *Tanz als BewegungsText. Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz*, Tübingen 2000.
- 29 Vgl. hierzu u.a. Claudia Fleischle-Braun: *Der Moderne Tanz. Geschichte und Vermittlungskonzepte*, Butzbach-Griedel 2000 sowie Gabriele Postwka: *Moderne Tanz und Tanzerziehung. Analyse historischer und gegenwärtiger Tendenzen*, Schorndorf 1999.

rungästhetik sowie die Vermittlung von Technik und Komposition. Produktions- und Rezeptionsästhetik sowie Kontext- und Diskursanalyse sind noch unterrepräsentiert, sie werden jedoch zunehmend von jüngeren Studien³⁰ abgedeckt.

Das Kritische des Tanzes wird in der Tanzforschung meist im transitorischen Charakter der Theateraufführung oder aber in der Flüchtigkeit der Körperbewegung lokalisiert, womit das grundlegende Dilemma der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Tanz benannt ist: die unmögliche Fixierung des Flüchtigen. Sowohl die sprachliche Rekonstruktion einer Tanz-aufführung (die nicht auf Text basiert) als auch die Übertragung von Bewegung in Sprache stellen die Forschung vor eine besondere Herausforderung. So heißt es etwa in einem Aufsatz von Gabriele Brandstetter: »Reden über Bewegung: Eine Sprache für die Erfahrung und die Wahrnehmung finden – dies ist eine Herausforderung, die nie gelingen kann. Dennoch lohnt es sich, sie anzunehmen [...].«³¹ Denn die Uneinholbarkeit der Bewegung im Sprechen und Schreiben über Tanz ruft auch nach anderen Ansätzen der Forschung, wie sie sich etwa in Brandstetters literaturwissenschaftlich geprägter Wissenspoetik findet, mit der sie u.a. das Verhältnis von Aufführung und Aufzeichnung nach einer »Kunst der Wissenschaft« befragt.³² Die Konzentration auf die Ästhetisierung der Theoriebildung über Tanz bringt es jedoch mit sich, dass der Tanz entweder *per se* als widerständig oder aber als nicht-diskursiv charakterisiert wird. Um diesem Manko entgegenzuwirken, haben vor allem Gerald Siegmund und André Lepecki besondere Ausprägungen des

-
- 30 Vgl. hierzu die produktionsästhetische Perspektive auf die Tanzimprovisation in Friederike Lampert: Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung, Bielefeld 2007, den rezeptionsästhetischen Ansatz in Christiane Berger: Körper denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara, Bielefeld 2006. Eine historische Studie mit diskursanalytischem Ansatz findet sich bei Yvonne Hardt: Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik, Münster 2004. Weiterhin zu nennen ist Peter Stamers Forschung zum »Tanzen der Diskurse«, die er in einzelnen Aufsätzen umrissen hat. Vgl. hierzu Peter Stamer: »Das Lächeln der Theorie. Zur Epistemologie der Analyse von Bühnentanz«, in: Gabriele Klein, Christa Zipprich (Hg.), Tanz Theorie Text, Münster, Hamburg, London 2002, S. 611–622 sowie Ders.: »Das Nachdenken der Performance. Diskurstheoretische »Extensionen« zur Reflexivität der Aufführung«, in: Hajo Kurzenberger, Annemarie Matzke (Hg.), TheorieTheaterPraxis, Berlin 2004, S. 97–106.
- 31 Gabriele Brandstetter: »Tanz als Wissenskultur. Körpergedächtnis und wissenschaftliche Herausforderung«, in: Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (Hg.), Wissen in Bewegung. Perspektiven künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung im Tanz, Bielefeld 2007, S. 44.
- 32 Vgl. hierzu Gabriele Brandstetter: »Aufführung und Aufzeichnung – Kunst der Wissenschaft?«, in: Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi, Jens Roselt (Hg.), Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst, Berlin 2004, S. 40–50.

Kritischen im Tanz untersucht. Am Beispiel unterschiedlicher zeitgenössischer Choreographen analysieren sie Strategien des Entzugs von körperlicher Präsenz³³ und Bewegung.³⁴

Unter Rückgriff auf psychoanalytische Theorien untersucht Siegmund die durch Körperbilder produzierten Inszenierungen von Subjektivität im Bühnentanz. Als Folie dienen ihm das moderne Paradigma des Flüchtigen sowie die im Kontext des Performativitäts-Diskurses entwickelte und im Tanz weit verbreitete These von der widerständigen Präsenzproduktion, welcher er die Produktion von Absenz an die Seite stellt. In Auseinandersetzung mit Peggy Phelans berühmt gewordener These vom widerständigen Potenzial der in ihrem Live-Charakter nicht reproduzierbaren Performance³⁵ weist Siegmund darauf hin, dass dem Tanz mit der Betonung der Uneinholbarkeit der flüchtigen Bewegung durch das Schreiben kein Gefallen getan werde. Sie positioniere den Tanz in einer gesellschaftlichen Sphäre, »die nicht diskursiv ist. Das bedeutet, den Tanz letztlich nicht nur als kritische Instanz zu erkennen, sondern auch das als nicht die Sache »selbst« abzuwerten, was er an Diskursen, Beobachtungen, Kontexten *auszulösen* im Stande ist.«³⁶ Mit Blick auf die Rolle des Tanzes in der Gesellschaft ergibt sich daraus für Siegmund folgende Schlussfolgerung: »Mit dem Postulat der reinen aufgeladenen Präsenz als dem Gewinn, den Subjekte aus der ontologischen Abwesenheit der Performance ziehen können, eine Art Lustprämie als Kompensation für den Verlust, ist eine Kritik an der herrschenden Ökonomie nicht zu formulieren.«³⁷ Um der Abwesenheit in einer Gesellschaft des »reinen Tauschwerts« ein kritisches Potenzial zurückzugeben, ist nach Ansicht von Siegmund eine ergänzende Theorie der Absenz nötig, die er an den Arbeiten von Choreographen wie William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy und Meg Stuart entwickelt. In ihren Choreographien findet er nicht etwa eine reine Präsenz, sondern – ganz im Gegensatz – »Reste, die sich um deren Abwesenheit gruppieren, diese erinnern und performativ produktiv

33 Gerald Siegmund: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes, Bielefeld 2006.

34 André Lepecki: Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement, New York, London 2006.

35 Phelans Kapitel über die »Ontologie der Performance« beginnt wie folgt: »Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations *of* representations. Once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being [...] becomes itself through disappearance.« (Peggy Phelan: Unmarked. The Politics of Performance, London, New York 1993, S. 146.)

36 Gerald Siegmund: Abwesenheit, a.a.O., S. 66.

37 Ebd., S. 66.

machen.«³⁸ Bei Le Roy macht Siegmund diese Reste bspw. in einer »Artikulation des Dazwischen« aus. Er findet sie in der Inszenierung von »organlosen« oder »anagrammatischen« Körpern, die keine Einheit mehr bilden oder in Bedeutungslücken der Aufführungen, die von den Zuschauern gefüllt werden müssen. Das ›Dazwischen‹ als Rest der Präsenz wird von Siegmund also vor allem in der Prozessualität oder Fragmentiertheit des Körpers sowie im Entzug von Bedeutung in unbestimmbaren Momenten der Aufführung situiert. Die Frage, wie und wieso es zu ebendiesen Körperzuständen und Leerstellen der Bedeutung kommt, behandelt er hingegen nur beiläufig.³⁹

Lepecki wiederum beschäftigt sich aus der Perspektive der Performance und Postcolonial Studies mit der Aussetzung von Bewegung. Angriffsfläche seiner Untersuchung der ›politischen Ontologie‹ des Tanzes ist das westlich-moderne Paradigma der Mobilität, dem er die Stillstellung als Mittel der widerständigen Subjektivierung entgegen hält. In Anlehnung an Peter Sloterdijk beschreibt Lepecki das Projekt der Moderne als grundlegend kinetisch, als »pure being-toward-movement«⁴⁰. Da Tanz vonseiten der Tanztheorie mehrheitlich mit Bewegung assoziiert wird, gerät der Tanz in seiner Allianz mit der Bewegung in den Verdacht, einer mit Skepsis zu betrachtenden Hegemonie Vorschub zu leisten. Insofern hat die Aussetzung oder Stillstellung des Tanzes kritische Implikationen:

The undoing of the unquestioned alignment of dance with movement initiated by the still-act refigures the dancer's participation in mobility – it initiates a performative critique of his or her participation in the general economy of mobility that informs, supports, and reproduces the ideological formations of late capitalist modernity [...].⁴¹

Damit sind bei Lepecki u.a. Heteronormativität und Ethnozentrismus gemeint. Ausgehend von dieser Annahme untersucht er choreographische Arbeiten aus dem Bereich des Tanzes und der Performance Art, die den Tanz und damit auch die Körperbewegung ›erschöpfen‹ und so eine andere (als die westliche und moderne) Art der Subjektkonstitution ermöglichen: Choreographen wie Juan Dominguez, Xavier Le Roy, Jérôme Bel, La Ribot und Vera Mantero sowie Performance-Künstler wie Bruce Nauman und William Pope.L stellen den Tanz laut Lepecki still, bringen den Tänzer ins Kippen oder lassen ihn buchstäblich ins Stolpern geraten. Le Roy spielt für Lepecki in diesem

38 Ebd., S. 68.

39 In dem Kapitel über Xavier Le Roys PROJEKT thematisiert Siegmund zwar dessen Versuch, andere Arbeitsmethoden zu entwickeln, seine Analyse konzentriert sich jedoch auf die Rezeption der Aufführung, nicht auf deren Produktion. Vgl. hierzu Gerald Siegmund: Abwesenheit, a.a.O., S. 394–401.

40 André Lepecki: Exhausting Dance, a.a.O., S. 7.

41 Ebd., S. 16.

Zusammenhang vor allem hinsichtlich seines Umgangs mit binären Oppositionen eine Rolle. Ähnlich wie es Siegmund aufzeigt, stellt auch Lepecki fest, dass Le Roy ein ›Dazwischen‹ des Körpers und des Subjekts inszeniert. So heißt es etwa zu dessen Solo *SELF UNFINISHED* (1998):

Le Roy [...] drops the notion of the subject – and consequently modes of arresting being within fixed categories: masculinity and femininity, human and animal, object and subject, passive and active, mechanical and organic, absence and presence, all the oppositions that psycho-philosophically have framed modern subjectivity within fixed binomial options.⁴²

Damit liefert auch Lepecki eine spezifische Definition von kritischer Praxis im Tanz. Eine Analyse der Genese solcher Inszenierungs- und Subjektivierungsstrategien nimmt er jedoch ebenso wenig vor wie Siegmund. Die Frage nach dem kritischen Potenzial von choreographischen Arbeitsweisen wird also selbst in der jüngsten Tanzforschung nicht gestellt.⁴³

Kritik, Praxis und Choreographie

Nimmt man sich dieser Aufgabe jedoch an, so ergibt sich daraus zwangsläufig eine weitere Frage: die nach den Konsequenzen einer an den choreographischen Prozess gebundenen Kritik für den Kritikbegriff. Der Begriff ›Kritik‹, stammt vom griechischen ›kritiké‹ (Kunst der Beurteilung, des Auseinanderhaltens von Fakten, der Infragestellung) sowie von ›krinein‹ (scheiden, trennen, unterscheiden) und ›kritikos‹ (unter-/scheidend, beurteilend) ab. Differenzierung und Bewertung fallen darin also zusammen. Auch die im Folgenden behandelte Kritik an den Konventionen des Tanzmarktes differenziert und bewertet, doch sie tut es nicht durch die Distanzierung von einem zu kritisierenden Gegenstand. Sie tritt nicht von außen an den Tanzmarkt heran, sondern konstituiert und manifestiert sich *in der* und *durch die* choreographische Praxis, die wiederum Teil des Tanzmarktes ist. Sie kommt nicht nur im choreographischen Produkt zum Vorschein, sondern ist immanenter Bestand-

42 Ebd., S. 40.

43 Die Kunsttheorie ist der Tanzforschung in dieser Hinsicht voraus. Zur »Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses« in Musik, Literatur und bildender Kunst vgl. bspw. eine aus dem gleichnamigen Graduiertenkolleg an der Berliner Universität der Künste hervorgegangene Publikationsreihe, in der bisher folgende Titel erschienen: Andreas Haus, Franck Hofmann, Änne Söll (Hg.): Material im Prozess, Berlin 2000; Gundel Mattenkrott, Friedrich Weltzien (Hg.): Entwerfen und Entwurf, Berlin 2003; Friedrich Weltzien, Amrei Volkmann (Hg.): Modelle künstlerischer Produktion, Berlin 2003; Karin Gludovatz, Martin Peschken (Hg.): Momente im Prozess, Berlin 2004; Toni Bernhart, Philipp Mehne (Hg.): Imagination und Invention, Beiheft 2 der Zeitschrift Paragrapna, Berlin 2006.

teil einer umfassender zu denkenden künstlerischen Alltagspraxis. Entsprechend ist diese Form der Kritik auch an die ästhetische Erfahrung, d.h. an die sinnliche Wahrnehmung derjenigen gebunden, die (im weitesten Sinne) am Prozess des Choreographierens beteiligt sind. Die folgenden Ausführungen dienen folglich auch dazu, einen erweiterten Kritikbegriff einzuführen und auf seine Anwendbarkeit hin zu testen: eine praxisimmanente Kritik im Modus des Ästhetischen. Das Ästhetische der Kritik bezeichnet hier jedoch weder nur eine Kritik aus der Perspektive der Ästhetik, noch das Ästhetisch-Werden der Kritik oder eine Kritik am Ästhetisch-Werden der Gesellschaft. Gesellschaftskritik zieht sich nicht aus Mangel an Perspektiven in den Bereich der Kunst zurück (wie man es etwa für Adornos ästhetische Theorie⁴⁴ geltend machen könnte). Sie beruft sich auch nicht auf ästhetische Eigenschaften, um einem intellektualistischen Logozentrismus zu entgehen (wie es etwa bei dem ›poststrukturalistischen‹ Ansatz von Gilles Deleuze und Felix Guattari⁴⁵ der Fall ist). Ebenso wenig meint Kritik im Modus des Ästhetischen eine Kritik an der Ästhetisierung der Gesellschaft (wie sie sich u.a. in Guy Debords Kritik an der »Gesellschaft des Spektakels«⁴⁶ findet). Stattdessen ist es eine Kritik, die an die künstlerische Praxis gebunden ist.

Die nähere Bestimmung dieses Kritikbegriffs erfordert entsprechend einen Zugang über praxistheoretische Ansätze, die sich sowohl in der Soziologie und Kulturanthropologie als auch in der Kunsttheorie finden. In Abgrenzung von Sozial- und Kulturtheorien, die Gesellschaft bzw. Kultur als fixe Entität (d.h. als Text oder als System) begreifen, betonen die Praxistheorien den praktischen Vollzug, der Kultur einerseits hervorbringt und in dem Kultur andererseits zum Ausdruck kommt. Kultur wird also *in der* und *durch die* Praxis produziert. Damit lassen sich zwei traditionelle Oppositionen aufheben: soziologisch betrachtet, die Trennung von sozialen Akteuren und Strukturen und ästhetisch betrachtet, die aristotelische Trennung von Praxis (Tun) und Poiesis (Hervorbringen). Außerdem impliziert der Praxisbegriff ein routiniertes und gemeinschaftliches Tun, was die Praxis von einer singulären Handlung oder Aufführung unterscheidet. Mit Blick auf die Choreographie ermöglicht der Begriff der Praxis also gleich dreierlei: Choreographie lässt sich als Prozess (nicht als Produkt) fassen, sie kann als Folge *und* Ausdruck eines Zusammenspiels zwischen Künstlern und Kunstbetrieb (nicht als Schöpfung eines selbstbestimmten Individuums) verstanden werden und schließlich auch als langfristig durchgeführte Alltagspraxis (nicht als einmalige Aktion).

Der praxistheoretische Zugang ermöglicht es aber auch, die Frage nach der Kritik anders zu stellen. Das sogenannte Ende der linksintellektuellen

44 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt/Main 2003.

45 Gilles Deleuze, Felix Guattari: Was ist Philosophie?, Frankfurt/Main 1996.

46 Guy Debord: Die Gesellschaft des Spektakels, Berlin 1996.

Kritik⁴⁷ wurde in den 1980er Jahren in einem Moment proklamiert, als totalisierende Modelle der Kritik unglaublich und die distanzierte Position eines ›Außen‹ fraglich geworden waren. Kultur- und Kunsttheorien suchten daher nach einem partikularen und immanenten Kritikverständnis, dass sich sowohl in Michel De Certeaus »Kunst des Handelns«⁴⁸ als auch in Irit Rogoffs Aufsätzen zur »criticality«⁴⁹ findet: De Certeau beschäftigt sich mit dem kritischen Potenzial von Alltagspraktiken wie Wohnen, Einkaufen oder Lesen, und Rogoff entwirft eine Kunstkritik, die sich von der zu kritisierenden Kunst gewissermaßen entführen lässt. Weniger der Anlass oder die Haltung der Kritik werden hier untersucht, sondern vielmehr ihr Vollzug: Kritik ist bei beiden Autoren keine Haltung, die über eine Distanzierung von dem zu kritisierenden Gegenstand stattfindet, sondern eine Erfahrung, die sich durch die Benutzung des zu Kritisierenden erschließt. So fallen Gegenstand und Methode der Kritik zusammen, was zur Folge hat, dass diese Kritik nur im Prozess erfahren und nachträglich artikuliert werden kann.⁵⁰ Dies gilt auch für Le Roys und Lehmens praktische Kritik im Modus des Ästhetischen, deren kritisches Potenzial ohne die durch sie ausgelösten ästhetischen Erfahrungen auf der Ebene von Produktion und Rezeption gar nicht erfasst werden kann. Entsprechend sollen im Folgenden genau jene Praktiken in den Blick genommen werden, in denen sich ihre Kritik *durch* Erfahrung konstituiert: die choreographischen Arbeitsweisen.

-
- 47 Zur Ausformulierung dieser Diagnose im deutschsprachigen Raum vgl. u.a. Ulrich Schödlbauer, Joachim Vahland: *Das Ende der Kritik*, Berlin 1997 und Norbert Bolz: *Konformisten des Andersseins. Ende der Kritik*, München 1999.
- 48 Michel De Certeau: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988.
- 49 Irit Rogoff: »Was ist ein/e TheoretikerIn?«, in: Ulrike Melzig, Mårten Spangberg, Nina Thielicke (Hg.), *Reverse Engineering Education in Dance, Choreography and the Performing Arts. Follow-up Reader for MODE05*, Berlin 2007, S. 188–198 sowie Dies.: »WE. Collectivities, Mutualities, Participations«, in: Dorothea von Hantelmann, Marjorie Jongbloed (Hg.), *I promise it's political. Performativität in der Kunst*, Katalog der gleichnamigen Ausstellung des Museums Ludwig Köln anlässlich des Festivals Theater der Welt, Köln 2002, S. 126–133 und Dies.: »Looking Away: Participations in Visual Culture«, in: Gavin Butt (Hg.), *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Malden, Oxford, Carlton 2005, S. 117–134 sowie die Audio-Dokumentation ihres Vortrags zum Thema »Smuggling. An embodied criticality« vom 19. Februar 2006 unter: <http://www.sarma.be/nieuw/taz/cotext.htm>, 02. Dezember 2007.
- 50 Die Theorien De Certeaus und Rogoffs werden hier allerdings nicht mit Blick auf eine Ästhetisierung der Theorie angewandt (was durchaus nahe läge), sondern stattdessen für die Darstellung einer Art von Theoretisierung der Kunst am Beispiel einer ganz spezifischen Ausprägung von Chorographie verwendet.

Methodische Orientierung

Zur Analyse der choreographischen Arbeitsweisen wurden unterschiedliche Methoden miteinander kombiniert:

- Qualitative Methoden der empirischen Sozialforschung in Form von teilnehmender Beobachtung, Leitfaden-Interviews und *mental maps*,⁵¹
- Bourdieus soziologische Analyse kultureller Felder,
- Diskursanalyse von unterschiedlichen Textformen wie Briefen, Künstlertheorien, Rezensionen und wissenschaftlichen Texten und
- theaterwissenschaftliche Aufführungsanalyse (zum Teil anhand von Videoaufzeichnungen).

Diese Kombination entstand im Lauf der Forschung und beruht auf der Überzeugung, dass jeder Gegenstand eine eigene Form der Annäherung erfordert und dass jede Methode im geeigneten Zusammenhang einzusetzen ist: Dank der Teilnahme an den Arbeitsprozessen und Aufführungen hatte ich gleich zu Beginn meiner Forschung einen exklusiven Zugriff auf üblicherweise nicht öffentliche Materialien und Informationen sowie einen persönlichen Zugang zu Gesprächen und Situationen, die in der Regel nicht in Anwesenheit externer Zuhörer bzw. Zuschauer stattfinden. Die teilnehmende Beobachtung sowie die Diskursanalyse der Künstlertheorien führte zur Formulierung des Arbeitsbegriffs der kritischen Praxis. Die Aufführungsanalyse und die Auswertung der Aussagen von Zuschauern ergänzten die Innensicht der Choreographen und ermöglichten es, nicht nur die Intentionen und die ›Logik‹ der choreographischen Arbeitsweisen, sondern auch ihre Wirkung zu untersuchen. Die im Anschluss an die Aufführungs- und Rezeptionsanalyse angestellte Feldanalyse (ergänzt durch die Informationen aus den Interviews mit Le Roy und Lehmen sowie mit ausgewählten Teilnehmern ihrer Projekte) und die Diskursanalyse von Rezensionen diente der Kontextualisierung der kritischen Strategien Le Roys und Lehmens innerhalb ihres Arbeits- und Wirkungsfeldes. Die Verortung im wissenschaftlichen Diskurs über Performativität und ästhetische Erfahrung sollte schließlich die weitere Anschlussfähigkeit der angestellten Analyse von choreographischen Arbeitsweisen im Kontext aktueller Theater- und Kunsttheorien gewährleisten.

Zu den Quellen zählen neben Notizen, Konzeptpapieren, Briefen, Fotos und Videos der Choreographen vor allem die im Zeitraum von 2001 bis 2005 geführten Verlaufs- und Ergebnisprotokolle von Arbeitsdiskussionen und

51 Das *mental mapping* ist eine kulturanthropologische Methode zur Darstellung kognitiver Ordnungen. Sie wurde hier nicht im engeren Sinne für die Aufzeichnung von geographischer Raumwahrnehmung, sondern für die Skizze eines internationalen Kooperations-Netzwerks der beiden Choreographen verwendet.

Publikumsgesprächen, die anlässlich von Workshops, Proben und Aufführungen stattfanden. Hinzu kommen speziell für diese Studie geführte offene und Leitfaden-Interviews aus dem Jahr 2006 mit den beiden Choreographen sowie mit zwei Teilnehmern (Christine De Smedt und Mart Kangro), die beide sowohl mit Le Roy als auch mit Lehmen gearbeitet haben. Diese Interviews wurden zum Teil von *mental maps* über die Struktur und Entstehung ihres internationalen Arbeitsnetzwerks ergänzt.⁵² Außerdem greife ich auf Briefwechsel zwischen mir und Le Roy bzw. Lehmen sowie zwischen ihnen und ihren Teilnehmern zurück. Eine weitere Quelle bilden Texte aus Weblogs und nicht dokumentierte Gespräche mit Kollegen, die sich im Rahmen von Festivals, Workshops und Symposien ergaben. Diese Dokumente werden nicht als zu vernachlässigende Überbleibsel eines kreativen Prozesses betrachtet, sondern gerade in ihrer Vorläufigkeit als eigenständige Texte gewertet und zugleich als Teilstücke eines größeren Zusammenhangs betrachtet, der eine lange Reihe von Arbeitsschritten umfasst. Resultat meines Versuchs der Rekonstruktion des kreativen Prozesses ist ein Blick hinter die Kulissen choreographischer Produktion. Was sich diesem Blick darbietet, ist – wie es Sabine Mainberger mit Blick auf den künstlerischen Schaffensprozess in der Literatur formuliert – zum Teil ein »Arsenal von Faktoren, die dem Prestige der Kunst fremd sind und dazu angetan, den Glanz jener Vorstellung vom singulären Werk und schöpferischen Individuum zu trüben.«⁵³ So werden Finanzierungsfragen oder persönliche Abgrenzungen in der Tanzforschung bisher kaum thematisiert. In diesem Zusammenhang waren auch die privaten Gespräche mit Freunden und Gästen beim *avant-* und *après-spectacle* von Belang sowie die Erfahrungen, die ich während meiner langjährigen Tätigkeit in verschiedenen Abteilungen des Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt/Main (1997–2004), als Produktionsmanagerin der frankfurter küche (FK) und von Prue Lang (2002–2004) sowie als wissenschaftliche Mitarbeiterin des Tanzkongress Deutschland (2005/2006) machen konnte.

Zur Perspektive der Forscherin

Arbeitsbegriff, Arbeitshypothese, Analysekriterien und -methoden wurden erst in Auseinandersetzung mit der künstlerischen Praxis entwickelt, d.h. dass der thematische, theoretische, methodische und empirische Rahmen der vorliegenden Studie nicht im Voraus abgesteckt wurde. Ziel war eine Detail-

52 Ein weiteres Interview samt *mental mapping* wurde mit Martin Nachbar geführt, der für SCHREIBSTÜCK und STATIONEN mit Thomas Lehmen zusammengearbeitet hat.

53 Sabine Mainberger: »Von der Liste zum Text – vom Text zur Liste. Zu Werk und Genese in moderner Literatur«, in: Gundel Mattenklott, Friedrich Weltzien (Hg.), Entwerfen und Entwurf, a.a.O., S. 265.

erfassung choreographischer Arbeitsweisen, die als Re-Konstruktion (also einer Rekonstruktion, die immer auch als Akt der Konstruktion eines Gegenstandes zu verstehen ist) der in der choreographischen Praxis verdichteten Bedeutungen und vollzogenen Sinnstiftungen zu verstehen ist. Diese Perspektive setzt voraus, dass die choreographische Praxis bereits ihre eigene Selbstauslegung mitbringt, welche anhand der von den beobachteten sozialen Akteuren vollzogenen Handlungen und der von ihnen verwendeten Begrifflichkeiten nachvollzogen und interpretiert werden kann. Das in der künstlerischen Praxis produzierte und formulierte, aber idiosynkratisch, implizit und unvollständig bleibende Verständnis von kritischer Praxis sollte explizit gemacht und mit Hilfe von Theorien der Kritik systematisiert werden. Dabei ist zu berücksichtigen, dass sich die Bedeutung der künstlerischen Praxis für die Choreographen nicht nur in ihren Aussagen, sondern ebenso in den von ihnen initiierten Arbeitsprozessen und Aufführungssituationen konstituiert. Insofern mussten nicht nur schriftliche Texte, sondern auch dynamische, dialogische und performative Prozesse und Situationen beobachtet, beschrieben und gedeutet werden.

Zudem musste der problematische Zusammenhang von Beobachtung und Beteiligung reflektiert werden, der sich durch meine Schlüsselposition zwischen Theorie und Praxis ergab. Das in der Feldforschung bekannte »Dilemma zwischen [...] Teilhabe am Feld, aus der heraus erst Verstehen resultiert, und der Wahrung der Distanz, aus der heraus Verstehen erst wissenschaftlich nachprüfbar wird«⁵⁴, fällt je nach Ausgangssituation des Forschenden unterschiedlich aus. Während bei distanzierten Beobachtern der Wunsch nach dem ›Eintauchen‹ in die zu erforschende Gemeinschaft nicht selten ein *going native*, d.h. eine Überidentifikation zur Folge hat, stellte sich die Problematik in meinem Falle unter umgekehrten Vorzeichen dar. Da ich als Dramaturgin und Autorin von vornherein Teil des analysierten künstlerischen und journalistischen Feldes war und als Akteurin zudem noch in die beobachteten Arbeitsprozesse und Aufführungssituationen involviert war, bestand die Herausforderung für mich vor allem in der Distanzierung von der künstlerischen Praxis, wobei zugleich eine ›Überabstraktion‹ vermieden werden musste. Wie sollte ich also ›meine‹ Gemeinschaft von innen heraus erforschen und dabei wissenschaftlichen Kriterien gerecht werden, ohne die Praxis durch die Verwendung abstrahierender Begriffe zu verfälschen? Was sich im Verlauf der Zusammenarbeit zunächst als problematisches Schwanken zwischen Vermittlung und Beurteilung bemerkbar machte, erwies sich später jedoch als einzig adäquate Methode der theoretischen Annährung an die choreographischen Arbeitsweisen. Denn die gewonnenen Ergebnisse wären ohne die schwierige und langwierige Positionierung meiner selbst gar nicht zustande gekommen.

54 Uwe Flick: Qualitative Forschung, Reinbek bei Hamburg 1996, S. 163.

Beim Beobachten, Analysieren und Beschreiben versuchte ich zunächst, eine wissenschaftlich distanzierte Außensicht herzustellen. Später wurde dann insbesondere für die Interviews wieder ein stärkeres ›Eintauchen‹ in die choreographische Praxis erforderlich, um den theoretischen Konstruktionseffekt des Schreibens über die kritische Praxis mitzureflektieren. Die im Feld gemachten Beobachtungen mussten also wiederholt mit den auf theoretischer Ebene angestellten Überlegungen in Beziehung gesetzt werden, um meine beschreibende Ko-Konstruktion des kreativen Prozesses immer wieder aufs Neue mit den Handlungen und Begrifflichkeiten Le Roys und Lehmens abzugleichen. Statt also die Theorie für eine Formulierung der Praxis zu nutzen oder umgekehrt die Praxis in den Dienst der Theorie zu stellen, versuchte ich einen Brückenschlag, der mitunter an die Grenzen der Wissenschaftlichkeit führte, aber auch die Ebene der künstlerischen Arbeit in Richtung Theorie erweiterte.

Ein methodisches und theoretisches Vorbild hierfür ist Susan Leigh Fosters Studie über den New Yorker Choreographen Richard Bull, eine ethnographische Studie, die sich primär mit der Improvisation als choreographischem Verfahren befasst: In einem Vergleich von unterschiedlichen Formen musikalischer und tänzerischer Improvisation arbeitet Foster zunächst die Spezifität des von Bull in den 1970er Jahren entwickelten choreographischen Ansatzes heraus, um dann dessen ästhetische und soziokulturelle Implikationen aufzuzeigen. Bulls choreographische Arbeitsweise, seine »compositional strategy«⁵⁵, besteht für Foster darin, Improvisation nicht als Mittel der Selbsterfahrung oder Bewegungsfindung, sondern als choreographisch-kompositorische Methode einzusetzen. Damit betont Bull den handwerklichen Prozess des *dance making* und die dafür notwendigen Kompetenzen statt des Produkts der Choreographie. Bulls Ziel besteht laut Foster in der Sensibilisierung der Tänzer und Zuschauer für die Verschränkung von Körper und Intellekt, Aktion und Reflexion sowie von Kreation und Analyse, welche üblicherweise als getrennt voneinander betrachtet werden. Indem diese während des Tanzens stattfindenden Aushandlungs- und Entscheidungsprozesse für die Zuschauer nachvollziehbar gemacht werden, lässt Bull auch das Publikum an der Erfahrung des Choreographierens teilhaben. Foster interpretiert dieses künstlerische Gesamtkonzept als Auseinandersetzung mit Formen sozialer Interaktion: ›Fascinated by the project of bringing dancers together to build an egalitarian microcosm of society, Bull utilized The Dance [That Describes Itself] as a way to problematize individual and group will.‹⁵⁶ Im New York der 1970er Jahre dient die Erprobung kollektiver Arbeitsprozesse im Tanz also als Modell für einen Gegenentwurf gemeinschaftlichen Zusammenle-

55 Susan Leigh Foster: *Dances That Describe Themselves. The Improvised Choreography of Richard Bull*, Middletown 2002, S. 116.

56 Ebd., S. 14.

bens, was Foster implizit zwar als utopisches Unterfangen, hinsichtlich der künstlerischen Leistung jedoch in mehrfacher Hinsicht als emanzipatorischen Beitrag bewertet.⁵⁷

Bulls wortreiche Tänze, die »sich selbst beschreiben« und »sich damit auch selbst reflektieren«, stellen für Foster auch eine Kritik an den Gesetzen des zunehmend durchrationalisierten Tanzmarktes dar. Das Unvorhersehbare der improvisierten Choreographie, die von Aufführung zu Aufführung unterschiedlich ausfällt und das Risiko des Scheiterns birgt, macht den Tanz als Ware unkalkulierbar: »The magnificent instability of improvisation's 'product' exposed as it rendered ineffectual the entire system for marketing dance performance.«⁵⁸ Zwar ist dieser Glorifizierung der Improvisation kritisch gegenüberzutreten, da auch Improvisationsabende nicht davor gefeit sind, gerade aufgrund dieser Qualität zur Ware gemacht zu werden.⁵⁹ Stattdessen ist ein anderer Punkt in Fosters Argumentation entscheidend. Das kritische Potenzial der Improvisation besteht ihrer Ansicht nach darin, dass die Tänzer die Möglichkeit haben, ihr Tanzen im Prozess selbst zu reflektieren, was eine Distanz zu dem von ihnen produzierten Tanz impliziert, welche wiederum in der Aufführung zum Thema wird: »Bull's structures specialized in citing the making of dance and in referencing the ongoingness of choreographic exploration. But all improvised dances describe themselves in the sense that they are reflexively pointing to their own making.«⁶⁰ Dieses durch die improvisierte Choreographie bewerkstelligte Nachdenken des Tanzes über »sich selbst« bedeutet schließlich auch eine Herausforderung für die Theorie, was von Foster bewusst in einem theoretischen *interlude* behandelt wird. Auf der Suche nach einem Ansatz zwischen Theorie und Praxis, »one that could enable me to theorize in movement and to physicalize in words«⁶¹, bleibt Fosters Schreiben kein rein wissenschaftliches. Statt eine Theorie zur Widerständigkeit des Tanzes gegen den Zugriff der Theorie zu formulieren, belässt sie ihre Ausführungen zum Politischen der künstlerischen Praxis in einer fragmentarischen und vielstimmigen Textform, die unterschiedlichste theoretische und praktische Perspektiven in einem fiktiven Briefwechsel verschränkt. Für die vorliegende Studie, die nicht nur von einer Reflexivierung des Tanzes wie im Falle Bulls, sondern von einer Theoretisierung der Choreographie bei Le Roy und Lehmen ausgeht, wurde eine andere Schreibweise gewählt. Der Praxischarakter der Theoriebildung wird zwar mitgedacht, rückt aber nicht in den Vordergrund der Darstellung, um die Aufmerksamkeit umso

57 Vgl. hierzu Fosters dialogisch formulierten Epilog zum Thema »Improvising Choreography« in: Dies.: *Dances That Describe Themselves*, a.a.O., S. 237–251.

58 Ebd., S. 141.

59 Vgl. hierzu Kapitel 2.

60 Susan Leigh Foster: *Dances That Describe Themselves*, a.a.O., S. 250.

61 Ebd., S. 233.

mehr auf die Choreographie als kritische Praxis (weniger auf Theorie als kritische Praxis) zu lenken.

Übersicht der Kapitel

In Kapitel 1 wird zunächst der Kritikbegriff in Theorie und (Tanz-)Praxis erörtert. An erster Stelle steht eine Skizze der historischen Entwicklung der Kritik in der Philosophie, Gesellschafts- und Kulturtheorie von Kant bis zu den Cultural Studies. Dieser Abriss wird ergänzt durch eine Erörterung von praxisgeleiteten Sozial- und Kunsttheorien, die Kritik als praxisimmanent begreifen. Um die Kritik in der Praxis des Choreographierens und damit im Kontext des Tanzes anzusiedeln, folgt eine Übersicht zur Entwicklung der Kritik im Tanz des 20. Jahrhunderts. Vor diesem Hintergrund lassen sich Le Roys und Lehmens Arbeitsweisen sowie der von ihnen vertretene Kritikbegriff historisieren und als taktierende Handlungsstrategien definieren. Ein Vergleich mit anderen Kunstformen und sozialen Bewegungen zeigt auf, dass die Choreographen dabei nicht zuletzt auch auf die Entgrenzung der Kunstform Tanz abzielen.

Kapitel 2 verortet Le Roys und Lehmens kritische Strategien innerhalb des Kunstbetriebs als Arbeits-, Absatz- und Anerkennungsmarkt, was ihre künstlerische Stellungnahme innerhalb eines sozialen und ökonomischen Wertesystems deutlich macht. Zur Veranschaulichung der Entstehungsbedingungen ihrer choreographischen Arbeitsweisen folgt unter Anwendung von Bourdieus Feldtheorie eine Analyse ihres kulturellen Feldes unter Berücksichtigung von Veranstaltern, Produzenten, Journalisten, Theoretikern, Künstlerkollegen und Zuschauern. Dann werden die Positionen und Positionierungen der beiden Choreographen innerhalb dieses Feldes beschrieben, was deutlich machen soll, dass sie sich in einer Position befinden, die eine radikale Kritik unmöglich und eine partizipative Kritik notwendig macht.

Vor dem Hintergrund der Feldanalyse folgt in Kapitel 3 der Hauptteil mit einer detaillierten Analyse der jeweiligen choreographischen Arbeitsweisen Le Roys und Lehmens, die sich als Resultate ihrer Positionierungen im Feld erklären lassen. Anhand von vier Analysekriterien (Prozesse, Methoden, Zusammenarbeit und Formate) werden ihre Ansätze zunächst unabhängig voneinander systematisiert. Dabei werden zunächst Konzepte und Motive der Choreographen eingeführt, dann ihre Verfahren und deren Umsetzung in der Zusammenarbeit sowie in der Aufführung dargestellt und schließlich unterschiedliche Formen der Selbst- und Fremdevaluation erörtert. Unter Rückgriff auf das in Kapitel 2 erörterte Wertesystem des Tanzmarktes werden ihre Arbeitsweisen dann als unterschiedliche kritische Strategien miteinander verglichen. Der Hauptteil mündet schließlich in eine Theoretisierung ihrer

Arbeitsweisen mit Hilfe von Jean-Luc Nancys Konzept einer vergemeinschaftlichten Kritik.

Kapitel 4 beinhaltet vier Exkurse zur Bedeutung dieser kritischen Praxis für Ästhetik, Rezeption, Bildung und Diskurs. Der zuvor aus Sicht der Choreographen erörterte Kritikbegriff wird hierfür als Teil einer allgemeinen Entwicklungstendenz in der Kunstpraxis und Kunsttheorie erklärt, welche vor allem in philosophischen, kunsttheoretischen und theaterwissenschaftlichen Studien über Performativität und ästhetische Erfahrung behandelt wird. Das improvisierende Theaterspiel mit Sport- und Rollenspiel wird als Repräsentationskritik, die in der Aufführung vor einem Publikum ausgestellte Potenzialität der Choreographie als Institutionskritik, der Wunsch nach einer Orientierung in der Welt als angewandte Kulturkritik und die künstlerische ›Forschung als Kritik an wissenschaftlichen Erkenntnisweisen interpretiert.

Aufbauend auf diesen Überlegungen zur Wissenschaftskritik wird unter Rückgriff auf die in Kapitel 2 erörterte Praxeologie Bourdieus zum Schluss ein Ansatz der Tanzforschung in Aussicht gestellt, der die Rolle der Tanzforschung im Kontext des akademischen, aber auch des künstlerischen Feldes berücksichtigt.

