

3. Prozesse, Methoden, Zusammenarbeit und Formate

Eine Analyse von Le Roys und Lehmens choreographischen Arbeitsprozessen und -methoden, Formen der Zusammenarbeit und Formaten der Präsentation ist nicht mit dem Versuch der Vereinheitlichung kreativer Systeme oder Mechanismen zu vergleichen. Mit anderen Worten: das Wissen über Le Roys und Lehmens choreographische Arbeitsweisen dient nicht dazu, ein allgemeingültiges Schema für andere Choreographen zu erstellen. Im Gegenteil sollen im Folgenden vielmehr die Besonderheiten zweier Einzelfälle dargestellt und miteinander verglichen werden. Der Erkenntniswert dieser Analyse besteht zunächst in der Definition angemessener Analysekriterien. Daraus lässt sich dann ein produktionsästhetischer Theorieansatz ableiten, der über die am klassischen Werkbegriff orientierten Kategorien hinausführt und den Einfluss des kulturellen Feldes auf die choreographischen Arbeitsweisen mitberücksichtigt. Ein solcher Zugang ermöglicht es aufzuzeigen, was dazu führt, dass Tanz auf eine bestimmte Art und Weise produziert wird und wie dies sprachlich gefasst werden kann. Einerseits sind choreographische Arbeitsweisen selbstverständlich durch die Konzepte und Strategien der Choreographen bedingt. Andererseits wird aber auch deutlich, dass Ortswechsel, Arbeitsrhythmen und variierte Besetzungen einen produktiven Einfluss auf den künstlerischen Arbeitsprozess haben; dass sich das Choreographieren in den Zwischenräumen von Planung und Suche, Freiräumen und Einschränkungen, Theorie und Reflexion abspielt; dass die Rolle eines real anwesenden oder auch nur antizipierten Publikums nicht zu unterschätzen ist. Hinzu kommt noch die Dynamik des kulturellen Feldes, in dem Förderer und Produzenten, Kritiker und Künstlerkollegen ihren Teil dazu beitragen, dass die Choreographien Le Roys und Lehmens als kritische Praxis sichtbar und lesbar werden. So dient die im Folgenden angestellte Analyse dazu, die Tanzforschung in Richtung auf dieses Feld als ›Kontext‹ des von ihr behandelten

Gegenstands zu öffnen und zu zeigen, *dass* und *inwiefern* das Feld samt seiner Institutionen und sozialen Akteure selbst einen wichtigen Bestandteil des kreativen Prozesses bildet.

3.1 Xavier Le Roy

Im Wissen um seine Vorgeschichte in der Molekularbiologie wird Le Roy bei Veranstaltern und in der Presse immer wieder als Wissenschaftler unter den Choreographen bezeichnet. Seitdem er zu Beginn seiner Tänzerkarriere als Quereinsteiger aus der Naturwissenschaft eingeführt wurde, begleitet ihn diese im Tanz durchaus positiv besetzte, weil ungewöhnliche Zuschreibung. Obwohl Le Roy zweifelsohne von diesem »Stigma« profitiert, versucht er, eindeutigen und endgültigen Kategorisierungen zu entgehen, indem er für jedes Stück andere, aber nicht notwendigerweise neue Arbeitsweisen entwickelt.

Jedes meiner Stücke ist der Versuch, von dem »Trick« wieder wegzukommen, den ich einmal gefunden habe. Dabei geht es nicht um alt oder neu. Ohnehin arbeiten wir ja im Theater immer mit einer »alten Form«. Wir haben uns aber daran gewöhnt, dass das »Neue« besser sein soll als das Alte. [...] Im Dispositiv des Marktes heißt neu gleich gut, oder sogar besser. Dem will ich mich entziehen.¹

Um den Anschein der progressiven Innovation zu vermeiden, setzt sich bei Le Roy jedes Stück vom vorangegangenen ab – sowohl mit Blick auf die Arbeitsweise als auch auf die daraus hervorgehende Inszenierungsästhetik. Gleichzeitig ist gerade in dem Sich-Selbst-Überholen seiner Konzepte sowie im Ausweichen seines Produzierens vor dem Werkcharakter eine Kontinuität zu erkennen. Der Wunsch, eine eindeutige Autor-Signatur sowie einen choreographischen Stil zu vermeiden, führt unweigerlich zu einer Art von »Meta-Erzählung«², wie Dorothea von Hantelmann die Zuschreibung von Wissenschaftlichkeit in einem Interview nennt. Während man Le Roy längst als prädestinierten Gesprächspartner für die Diskussion des Verhältnisses von Wissenschaft und Tanz³ zu Rate zieht, geht er mit dem Mythos um seinen

1 Xavier Le Roy im Gespräch mit Franz Anton Cramer: »Vom Kopf auf die Füße«, in: Spielzeit-Beilage des Berliner Tagesspiegels vom Oktober 2003.

2 Xavier Le Roy im Gespräch mit Dorothea von Hantelmann, im Internet unter: <http://www.insituproductions.net>, 11. Oktober 2006.

3 Vgl. hierzu den Katalog zu der von Barbara van der Linden und Hans-Ulrich Obrist kuratierten Ausstellung Laboratorium, an der auch Le Roy beteiligt war: Barbara van der Linden, Hans-Ulrich Obrist (Hg.): Laboratorium, New York 2001 sowie das Gespräch von Xavier Le Roy mit Florence Corin: »Autour du Self-Interview«, in: Contredanse Editions (Hg.), Scientifiquement Danse, a.a.O., S. 267–269.

Werdegang eher gelassen um: »Quand les gens connaissent mon parcours, il décèlent forcément une touche de science dans mon travail. Pourtant, je n'applique aucune méthode scientifique. J'analyse, c'est tout.«⁴ Auch wenn er wissenschaftliche Metaphern wie Labor oder Experiment verwendet, beschreibt er damit ein künstlerisches Format. So sagt er bspw. über E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.: »Es handelte sich tatsächlich um ein Labor, allerdings war die Produktion nicht die Repräsentation oder die Vorführung eines Labors.«⁵ Vielmehr »war die Arbeitsweise des Experimentes in ›E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.‹ eine bewusst gewählte ästhetische Form.«⁶ An anderer Stelle betont Le Roy sogar seine intuitive Vorgehensweise, um den Anschein der Wissenschaftlichkeit zu widerlegen.⁷ Gleichzeitig lässt sich an seinen Äußerungen ablesen, dass er zwar nicht streng wissenschaftlich, aber durchaus theoretisch fundiert vorgeht, da sein Ansatz unter anderem stark von Foucaults Diskursanalyse geprägt ist:

Tanz ist ein Dispositiv, das wie ein Netzwerk aus unterschiedlichen Bestandteilen funktioniert. Verändert man einen Teil, so hat dies Auswirkungen auf einen anderen und auf das Gesamte. Meine Kritik an bestimmten Praktiken im Tanz richtet sich [...] nicht auf Inhalte, z.B. narrative Ballette. Meine Kritik zielt vielmehr auf die Struktur des Tanzes, auf sein System sowie auf seine Produktivität als Dispositiv. Wenn ich sogenannte kritische oder politische Kunst machen möchte, kann ich nicht z.B. einen sozialen oder politischen Missstand kritisieren, indem ich ihn inhaltlich darstelle. Ich glaube, man muss vielmehr die strukturellen Grundlagen kritisieren, die die Missstände hervorrufen.⁸

Gegenstand seiner kritischen Analyse ist also das System Tanz, dessen Struktur, Dynamik und Produkte er verändern will. Das Motto seiner Arbeit lautet entsprechend: »Wenn wir das, *was* wir produzieren, verändern wollen, müssen wir verändern *wie* wir produzieren.«⁹ Kritisch ist für Le Roy nicht der Tanz als Bewegungskunst oder der Inhalt einer Inszenierung, sondern eine

4 Xavier Le Roy im Gespräch mit Raphaële Bouchat: »Il va y a voir du sport, ordre du Roy!«, in: Le Courrier, 01. September 2004.

5 Xavier Le Roy im Gespräch mit Martina Leeker: »Rahmen – Bewegungen – Zwischenräume. Hypothesen zur Kommunikation im und durch Tanz«, in: Antje Klinge, Martina Leeker (Hg.), Tanz Kommunikation Praxis, Münster 2003, S. 91.

6 Ebd., S. 92.

7 Xavier Le Roy in einem Videointerview mit Rhys Martin, das anlässlich des Symposiums »Solo Dance Authorship« im August 2006 in Berlin aufgezeichnet wurde.

8 Xavier Le Roy im Gespräch mit Martina Leeker: »Rahmen – Bewegungen – Zwischenräume«, a.a.O., S. 98f.

9 Xavier Le Roy in der Beschreibung eines Workshops beim ImPulsTanz Festival 2006, unter <http://www.impulstanz.com/festival06/reseearch/proseries/167/>, 21. Juni 2006, Hervorhebung P. H.

Arbeitsweise, die es ihm erlaubt, auf dem Wege des Choreographierens das Dispositiv, d.h. den Regelapparat so umzufunktionieren, dass er keine fertigen Tanzstücke, sondern wiederum produktive Apparate hervorbringt. Ziel dessen ist die Verzeitlichung des choreographischen Produkts. Dabei geht es ihm jedoch nicht um »das abgegriffene Konzept des *work in progress*, das heute oft nur als Vorwand dazu dient, ein ›unfertiges‹ Werk zu zeigen«¹⁰, sondern darum, den Produktionsprozess einer Choreographie zum Produkt zu machen und dieses prozessuale Produkt auf die Bühne zu bringen.

3.1.1 Das Projekt vom Prozess als Produkt

Gemessen an den im zeitgenössischen Tanzmarkt üblichen Produktionsformen ist der Entwicklungsprozess von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. zu PROJEKT insofern ungewöhnlich, als er über mehrere Jahre, an unterschiedlichen Orten, unter wechselnden Bedingungen und in variierender Besetzung stattfand. Für diese Diskontinuität gibt es praktische und konzeptuelle Gründe. Da alle involvierten Teilnehmer parallel zu E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. in andere bzw. eigene Produktionen eingebunden waren, kam es schon aus terminlichen Gründen zu personeller Fluktuation, was jedoch in der ›freien‹ Szene eher dem Normalfall entspricht. Aufgrund der überdurchschnittlich langen Laufzeit von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. musste Le Roy über die Jahre hinweg immer wieder neue Teilnehmer suchen, die den Arbeitsprozess im Moment ihres Eintretens dann entsprechend auf ihre eigene Art und Weise beeinflussten. Außerdem war Le Roy an die ihm zur Verfügung stehenden Produktionsmittel und -räume gebunden, die ihm im Rahmen mehrerer Residenzen in ganz Europa überlassen wurden. An diesen Orten veranstaltete er dann keine üblichen Proben, sondern eine Reihe von Workshops, um sein ›dream team‹, d.h. die ideale Besetzung für sein Vorhaben zu finden. Diese E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.-Workshops waren weder reine Trainingsstunden oder Unterrichtsangebote, noch reguläre *auditions*, wie sie von Auswahlverfahren an Tanzhochschulen oder bei Kompanien bekannt sind. Anstatt bestimmte Tanztechniken zu vermitteln oder aber die Improvisationsfähigkeit der Workshopteilnehmer zu testen und so Teilnehmer zu rekrutieren, nahm Le Roy von der einen oder anderen E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.-Station einzelne Personen mit, die ihm im Rahmen des jeweils aktuellen Arbeitsabschnitts am kompetentesten erschienen. Kompetenz bedeutet in diesem Zusammenhang in erster Linie das Verständnis für sein Vorhaben sowie die Fähigkeit, den Rechercheprozess voranzutreiben. Zu den Auserwählten zählten daher nicht nur versierte oder originelle Improvisatoren oder ihm bereits vertraute und zugeneigte Tänzerchoreographen, son-

10 Xavier Le Roy: »Skript zu Product of Circumstances«, in: körper.kon.text, a.a.O., S. 67.

dern Personen, deren Perspektiven auf E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. aus den unterschiedlichsten Gründen als reflexiv zu bezeichnen sind. Le Roy selbst sagt hierzu: »Mich interessierte, wie unterschiedliche Menschen mit unterschiedlichen Berufen, Kenntnissen und Fähigkeiten mit den Spielregeln umgingen [...], wie die Spieler das ungleiche Kräfte- oder Machtverhältnis managen würden und welche Formen der Kommunikation sie dafür entwickelten.«¹¹ Als besonders produktiv erwiesen sich Teilnehmer, die aus einer anderen Disziplin oder Kunstsparte kamen, die theoretisch versiert oder aufgrund von eigener Produktionserfahrung emanzipiert genug waren, um das von Le Roy vorgeschlagene Vorhaben nicht nur in seinem Auftrag auszuführen, sondern es im Prozess des Entstehens immer auch zu überdenken, zu hinterfragen und zu transformieren. So brachten manche Teilnehmer ein profundes Wissen über Spiel- oder Performancetheorien mit, auf das bei Bedarf in der Diskussion zurückgegriffen werden konnte. Andere bezogen Le Roys Kritik am Dispositiv Theater aufgrund ihrer langjährigen Erfahrung als Tänzer im klassischen Ballett auf die Hierarchie in traditionellen Kompanien und entwickelten daraus eigene Ideen.

Je nach Zeitpunkt ihres Einstiegs in den Arbeitsprozess bekamen diese Teilnehmer also mehr oder weniger von der Geschichte von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. mit. Aber nicht nur die Beteiligten arbeiteten situationsbedingt. Auch die Veranstalter und Produzenten, die bereit waren, einen Teil von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. zu finanzieren bzw. zu beherbergen, hatten keine Aussicht auf ein irgendwann mehr oder weniger endgültiges Resultat. Statt dessen mussten sie sich mit dem ihnen zufallenden, einmaligen und keineswegs repräsentativen Ausschnitt der Projektreihe begnügen. Dasselbe galt für die verhältnismäßig geringe Zahl an Zuschauern, die die Gelegenheit hatten, E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. und/oder PROJEKT in Augenschein zu nehmen. Einerseits waren die Teile der Projektreihe nur an den jeweiligen Arbeitsstationen für die Öffentlichkeit zugänglich, andererseits wurde bei der Präsentation der künstlerischen Recherche kein kompakter Überblick über das gesamte Vorhaben und die vorangegangenen oder noch folgenden Abschnitte gewährt. Ohne eine Verortung im Gesamtkontext bekam also auch das Publikum nur einen durch den jeweiligen Entwicklungsstand der Projektreihe bestimmten Ausschnitt aus dem langwierigen Arbeitsprozess geboten. Dies stellte keine Geste der Gleichgültigkeit gegenüber den Veranstaltern oder den Zuschauern dar (auch wenn es von letzteren zum Teil so empfunden wurde), sondern war ein impliziter Hinweis auf die Diskrepanz der Zeiffenster für die Produktion und Rezeption einer Inszenierung. Die Vermeidung einer Einführung in den vorangegangenen Prozess sowie eines Ausblicks auf den folgenden Arbeitsschritt sollte dazu dienen, die Rezipienten auf den Unterschied zwischen der

11 Xavier Le Roy im Gespräch mit Martina Leeker: »Rahmen – Bewegungen – Zwischenräume«, a.a.O., S. 99.

Prozesshaftigkeit des Choreographierens und dem Produktcharakter eines Tanzstücks zu stoßen.¹²

Die einzige zeitliche Kontextualisierung nimmt Le Roy durch das im Nachhinein als Performance-Skript publizierte SELF-INTERVIEW vor, das in Phase #2 selbst wiederholt als Teil von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. aufgeführt und anfangs noch als E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. #1 angekündigt wurde. In einem inszenierten Dialog für zwei Stimmen erörtert Le Roy das Konzept, die Arbeitsmethoden und die Entwicklung der Projektreihe, indem er sich selbst dazu befragt. Dafür sitzt er auf einem Stuhl an einem Tisch, auf dem ein Kassettenrekorder steht und stellt Fragen zum Konzept und zur Entwicklung von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. #1, die dann vom Tonband mit seiner eigenen (aufgezeichneten) Stimme beantwortet werden:

X1: What should we begin with?

Y1: Maybe with the beginning or the origins of this project called ›Extensions‹. Because this is why we are here. So what was the first idea which made you initiate this project and how did it begin?

X2: I don't know exactly how and when the project began. But I remember that at this time my major question was about the relationships between the production and the product within the process of a work for dance or theater performances.¹³

So reflektiert der Künstler als Darsteller seine eigene Arbeit, während dieses Nachdenken zur Aufführung kommt. Der ironische Unterton dieses Selbstgesprächs ist offensichtlich, leitet Le Roy nach diesem ersten Dialog doch jede seiner Antworten auf seine weiteren Fragen mit den Worten »I don't know« ein. Zudem verkehren sich die Rollen von Fragendem und Antwortendem im Verlauf des Gesprächs, was der Zuschauer jedoch erst nach einer Weile bemerkt. Das SELF-INTERVIEW erfüllt zunächst einmal einen einfachen Zweck: Der Künstler nutzt eine Aufführung, um sich im Rückblick die Motive und Probleme seines eigenen Vorhabens zu vergegenwärtigen. Das Publikum erhält also Hintergrundinformationen zur Projektreihe E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. #1. Da das Nachdenken über #1 im Rahmen von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. #2 aber als Aufführung und Teil #2.7 präsentiert wird, erhält die Situation eine weitere Rahmung: Le Roy führt das Nachdenken als Teil eines jeden künstlerischen Arbeitsprozesses in Form eines Aufführungsproduktes in den fortlaufenden Arbeitsprozess ein. Indem er seine Projektreihe ausgerechnet mit der Aufführung seines Nachdenkens fortsetzt, integriert er den Prozess von #1 als inszeniertes Produkt in den Prozess #2. Der Prozess erscheint also in Form eines Produkts (der Aufführung mit dem Titel SELF-INTERVIEW), das Produkt

12 Zu den Grenzen der Vereinbarkeit beider Formen der Zeiterfahrung vgl. Kapitel 3.1.6.

13 Xavier Le Roy: »Self-Interview 27.11.2000«, a.a.O., S. 44.

wiederum als Teil eines Prozesses (dem zweiten Teil der Reihe E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.). Damit ist das SELF-INTERVIEW ein anschauliches Beispiel für Le Roys Suche nach Lösungsansätzen für seine Vision vom verzeitlichten Produkt bzw. von Prozess mit Produktcharakter. Zwar ist das SELF-INTERVIEW als Inszenierung ein Produkt, das für sich alleine stehen kann und auch losgelöst von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. präsentiert und publiziert wurde. Weit aus auffälliger als dieser Produktstatus ist jedoch der selbstreferenzielle Charakter der Reflexion des Darstellers Le Roy über den Choreographen Le Roy, mit dem ein Arbeitsprozess in eine Aufführung integriert wird.

Die mit E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. betriebene Suche nach dem Prozesscharakter eines choreographischen Produkts setzte sich in unterschiedlichen Ausprägungen bis PROJEKT fort. Nachdem Le Roy und seine Teilnehmer sich in #1 vorrangig mit Körperbildern, Bewegungsformen und Kompositionsprinzipien sowie in #2 vor allem mit Fragen der Zusammenarbeit und Präsentation auseinandergesetzt hatten, beabsichtigte Le Roy in den späteren Stadien von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S., die grundlegenden Parameter einer Tanzproduktion zu bestimmen, um das Choreographieren zum analytischen Instrument zu machen: »[...] I wanted to set-up [sic] an arrangement that tries to consider the parameters involved during the process of production to make what I would call a critique of their separation.«¹⁴ Um diese Kritik durch eine Art relationales Denken zu leisten, musste Le Roy zunächst im Einzelnen bestimmen, was er die Parameter einer Tanzproduktion nennt. Ergebnis seiner Analyse waren Kategorien wie Kontext, Konzept, Recherche, Probe, Training, Inszenierung, Aufführung und Rezeption einer Tanzproduktion¹⁵, wobei diese wiederum in Untergruppen gegliedert wurden. Die Inszenierung oder das, was in der theaterwissenschaftlichen Inszenierungsanalyse als Inszenierungstext bezeichnet wird, umfasst für ihn unter anderem die Elemente Körper, Bewegung, Raum, Zeit, Licht, Musik, Kostüme etc. Anhand solcher Parameter definierte und rekonstruierte Le Roy dann nach dem Prinzip des *trial and error* seinen Forschungsgegenstand Tanzproduktion, um eine Situation zu schaffen, »which should be at the same time the product and the production of the performance and the research on the questions related to it.«¹⁶

3.1.2 Das Motiv der Extension

Schon der Titel E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. impliziert Le Roys Kritik an der Trennung der verschiedenen Elemente und Stadien der Tanzproduktion. Dabei bezieht sich das Leitmotiv der Erweiterung bei Le Roy auf (mindestens) drei miteinander

14 Ebd., S. 45.

15 Zur Verwendung dieser Parameter, die den Produktionsprozess einer Choreographie beeinflussen, vgl. Kapitel 3.1.4.

16 Xavier Le Roy: unveröffentlichte Arbeitsnotizen zu E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.

nander verknüpfte Arbeitsschwerpunkte: das Körperbild, die Produktions- und die Aufführungssituation der Projektreihe.

To some degree the title E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. comes from the idea of taking the body as an extension of both human and non-human bodies engaged in a constantly changing process of rearrangement, construction and deconstruction, but it also is a reference to the extension of the concept of this way of working to include all the transformations that arise from our perceptions of something. I gave the participants the funding that I had received, to enable them to carry out projects that in fact amount to transformations of the initial project.¹⁷

Extensionen bestehen also 1.) zwischen dem Körper und anderen belebten oder unbelebten Körpern sowie 2.) zwischen den am Arbeitsprozess Beteiligten und 3.) zwischen dem Konzept und dessen jeweiliger Umsetzung.

Zum extensiven Körperbild heißt es im SELF-INTERVIEW:

Y4: ... which conception of the body are you talking about?

X5: I don't know. But very often I ask myself, why should our bodies end at the skin or include at best other beings, organisms or objects encapsulated by the skin?

Y5: I don't know neither but you might talk about the fact that the body image is extremely fluid and dynamic. That its borders, edges or contours are »osmotic« and that they have the remarkable power of incorporating and expelling outside and inside in an ongoing interchange?

X6: Yes. As you say, body images are capable of accommodating and incorporating an extremely wide range of objects and discourses. Anything that comes into contact with surfaces of the body and remains there long enough will be incorporated into the body image. For example clothing, jewelry, other bodies, objects, texts, songs etc. ... All this may mark the body, its gaits, its postures, its talks, its discourses, its positions etc., temporarily, or more or less permanently. For example subjects do not walk the same way or have the same posture when they are naked as when they wear clothing.¹⁸

Le Roy entwirft hier in Anlehnung an Elizabeth Grosz' feministische Deleuze-Lektüre¹⁹ eine alternatives Körperbild, das den Körper nicht mehr als eine von der Haut begrenzte Einheit definiert, die über anatomische Zergliederung verständlich und sichtbar gemacht werden kann, sondern als »connective tissue«²⁰, als Zellgewebe, das nur relational denkbar ist und ein Ensemble aus extensiven Bestandteilen darstellt. In der ersten Arbeitsphase von

17 Xavier Le Roy im Gespräch mit Jacqueline Caux: »Xavier Le Roy. Penser les contours du corps«, in: art press 266, März 2001, S. 22.

18 Xavier Le Roy: »Self-Interview 27.11.2000«, a.a.O., S. 45f.

19 Elizabeth Grosz: *Volatile Bodies: toward a corporeal feminism*, Bloomington, Indianapolis 1994, S. 80.

20 Xavier Le Roy: unveröffentlichte Arbeitsnotizen zu E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.

E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. wurde dieses Körperkonzept, das körperfremde Elemente und andere Körper eingliedert und diese als Erweiterungen des Körpers erachtet, in Abwandlung des organlosen Körpers (bei Deleuze/Guattari)²¹ als *organization without organs* bezeichnet. Eine praktische Übung von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. bestand bspw. darin, innerhalb einer mit Klebeband auf dem Boden markierten Fläche eine Einheit aus einer Gruppe von Körpern zu bilden: Da das markierte Feld nicht genug Platz für alle Personen bot, mussten die einzelnen Körper dicht gedrängt stehen, sich aneinander klammern oder ineinander verschlingen, um den Raum als ›ein‹ Körper zu besetzen. Eine andere ›organlose Organisation‹ produzierte Le Roy in seinem Solo SELF UNFINISHED (1998), indem er seinen nackten Körper dem Blick der Zuschauer in so ungewöhnlichen Positionen darbietet, dass statt eines menschlichen Körpers nur noch veränderliche Körper-Gebilde wie etwa ein androgyner Zwitter mit vier Beinen ohne Kopf erkennbar sind. Ein anderes Beispiel aus demselben Stück findet sich in einer Szene, in der Le Roy dunkel gekleidet so lange regungslos auf dem Boden des ganz in weiß gehaltenen Bühnenraumes liegt, bis sein Körper in den Augen des Betrachters zu einem schwarzen Fleck auf der hellen Wand wird.

Konzeptuell betrachtet, hat Le Roy das Motiv der Erweiterung gleich mehrfach auf die Produktion einer Choreographie angewandt. So machte er andere Personen zu künstlerischen ›Ablegern‹, indem er sie bat, Arbeiten in eigener Verantwortung zu entwickeln, die dann als Bestandteil von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. präsentiert wurden. Das Programm des fünfstündigen Abends E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. #2.7²² setzte sich bspw. aus Aufführungen, Vorträgen, Filmen und Installationen der verschiedenen Teilnehmer zusammen. Von Le Roy stammten das zur Eröffnung vorgetragene SELF-INTERVIEW und die Choreographie XAVIER LE ROY (2000). Das Stück, das Le Roys Namen im Titel trägt und von diesem im Auftrag seines Freundes Bel entwickelt wurde, ist ein selbstreferenzielles Spiel mit und um Autorschaft, bei dem Le Roy als künstlerische Extension Bels fungiert. Als XAVIER LE ROY von Jérôme Bel programmiert, spielt es auf JÉRÔME BEL von Jérôme Bel²³ an, dessen dramaturgischen Stil Le Roy in XAVIER LE ROY auch nachahmt. Ein anderer und von Le Roy nicht gezielt lancerter Pfad der Erweiterung seiner Arbeit entwickelte sich aus seiner Lecture-Performance PRODUCT OF CIRCUMSTANCES (1999), die innerhalb von wenigen Jahren zum Klassiker

21 Vgl. hierzu Gilles Deleuze, Félix Guattari: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1, Frankfurt/Main 1977 sowie Dies.: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2, Berlin 1992.

22 Am 07., 08. und 10. Dezember 2000 jeweils von 19 bis 24 Uhr im Podewil Berlin.

23 Zu beiden Stücken vgl. Gerald Siegmund: Abwesenheit, a.a.O., S. 326ff. (JÉRÔME BEL) und S. 344ff. (XAVIER LE ROY).

avancierte. Eine ganze Reihe von jungen Regisseuren und Choreographen eignete sich das Aufführungsformat zwischen Vortrag und Theateraufführung an.²⁴ Im Jahr 2007 wurde dann vom Zentrum für Medien und Interaktivität der Justus-Liebig-Universität in Gießen sogar ein Preis für wissenschaftliche und künstlerische Lecture-Performances ausgeschrieben.

Im Fall von PROJEKT gab Le Roy die in der Kooperation mit Bel entwickelte Idee der Auftragsautorschaft jedoch mit Absicht an eine größere Gruppe weiter, um die Verantwortung der Entscheidungsfindung an die Beteiligten zu übertragen. So wurde PROJEKT bei der Premiere im September 2003 als Konzeption Xavier Le Roys und Choreographie von Susanne Berggren, Raido Mägi, Mart Kangro, Amaia Urra, Raquel Ponce, Juan Dominguez, Tino Sehgal, Paul Gazzola, Frédéric Seguette, Mårten Spångberg, Alice Chauchat, Carlos Pez Gonzales, Pirkko Husemann, Ion Munduate, Nadia Cusimano, Geoffrey Garrison, Kobe Matthys, Christine De Smedt und Anna Koch angekündigt. Diese Formulierung war von Le Roy in Abstimmung mit den Ge nannten gemeinsam beschlossen worden. Sie steht in diesem Falle allerdings nicht für ein Verwirrspiel mit Autorschaft, sondern dient dazu, die Inszenierung als gemeinschaftlich entwickeltes, arbeitsteiliges Produkt zu kennzeichnen, da die Vorgehensweise in den verschiedenen Arbeitsabschnitten einschließlich der Entscheidung für ein ›finales‹ PROJEKT im Januar 2002 zwar von Le Roy initiiert und vermittelt, aber tatsächlich gemeinsam ausgehandelt und entwickelt worden war.²⁵

Neben einer konzeptuellen handelt es ich bei E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. auch um eine zeitliche Extension. Zur Idee, die Differenz von Prozess und Produkt in der Projektreihe aufzuheben, sagt Le Roy im SELF-INTERVIEW:

During the process of work for the production of a dance piece there is usually a cut or a gap between the rehearsal period and the public representation. It's a sort of blind pathway from private to public. [...] I don't accept the dissociation between rehearsals and performance because I think that you cannot separate the representation of the bodies from the set up you used to develop these representations. I would like to handle the question about this pathway during and within every moment of the production. So what I proposed is to work globally and at the same time on the complex stake of the processes during the performance and its production.²⁶

Zu diesem Zweck öffnete Le Roy schon E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. #1 von Anfang an für ein interessiertes Publikum. Anstatt zuerst hinter verschlossenen Türen zu

24 Vgl. hierzu auch die Dokumentation und Diskussion der Vortragsreihe »Performing Lectures« (seit 2004), unter: <http://www.unfriendly-takeover.de/blog/>, 21. März 2007.

25 Zur Zusammenarbeit innerhalb der Gruppe sowie zwischen der Gruppe und Le Roy vgl. Kapitel 3.1.5.

26 Xavier Le Roy: »Self-Interview 27.11.2000«, a.a.O., S. 48f.

proben und dann eine fertige Produktion auf die Bühne zu bringen oder aber ein im Progress befindliches Projekt vor dessen Vollendung zu zeigen, waren die Zuschauer während der ersten beiden Arbeitsphasen²⁷ eingeladen, vom ersten Moment an zur Arbeit am *process as product* hinzukommen. Zur Erläuterung wurden ihnen die Arbeitspläne des Tages oder aber die Erklärung der Regeln, anhand derer gerade gearbeitet wurde, an die Hand gegeben. Bei der Erarbeitung von PROJEKT wurde dann ein sogenanntes *research audience* als kritische Beobachterinstanz bestellt, um den Arbeitsprozess zu begleiten und entsprechende Rückmeldung zu geben.²⁸ Auch hier war also die Öffnung des Arbeitsprozesses, der üblicherweise unter Ausschluss der Öffentlichkeit im Schutzraum der Tanzstudios stattfindet, gewährleistet.

Mit der Einbindung des Publikums ist auch auf die letzte Erweiterung verwiesen, die Annäherung von ausführenden Akteuren und beiwohnenden Zuschauern. Le Roy versucht, die Produktion zur Rezeption und die Rezeption zur Produktion hin zu verschieben, um beide Funktionen in der Instanz des Akteurs sowie in der Instanz des Zuschauers zu verschränken. Deshalb richtete er schon in E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. eine Beobachterinstanz zweiter Ordnung ein, die auch in PROJEKT als Teil der Inszenierung bewahrt blieb: den Akteur als teilnehmenden Beobachter. Was bei E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. noch ein methodisches Hilfsmittel zur Distanznahme und Beurteilung der Wirkung des Spiels durch die Spieler war, wurde in PROJEKT dann ›institutionalisiert‹. In der ersten Zuschauerreihe mit dem Rücken zum Publikum sitzend, können die Akteure während der Aufführung jederzeit aussteigen, um das Bühnengeschehen aus der Zuschauerperspektive zu beobachten. Die Zuschauer wiederum können dadurch sowohl das Bühnengeschehen als auch die Beobachter beobachten. So ergibt sich für sie dasselbe, wenn auch doppelt gerahmte Bild des Geschehens wie für die ›ausgestiegenen‹ Akteure. Einziger Unterschied ist, dass die Zuschauer nicht als körperlich Handelnde in das Spiel integriert sind. Dennoch ist es möglich, dass sie durch ihre Sitzposition oder ihre Reaktionen als Anhaltspunkt oder Impuls für die Aktion eines Akteurs dienen und das Spiel dadurch unwissentlich beeinflussen. Der Vorteil der Spieler liegt also im Wissen um die eigenen Spielregeln und in der aktiven Beteiligung, wodurch sie die Möglichkeit haben, gezielt in das Spiel einzugreifen. Dennoch nimmt das Publikum eine Perspektive auf das Bühnengeschehen ein, die derjenigen der direkt Beteiligten ungewöhnlich nahekommt.

Auch die Akteure sind während der Ausführung ihrer Aushandlung von Bühnenhandlung immer damit beschäftigt, das prozessuale Produkt beim Improvisieren zugleich auch zu analysieren. Diese Komplexität macht es

27 #1.1 in Berlin vom 25. August bis 19. September 1999 und #1.2 in Antwerpen vom 22. September bis 03. Oktober 1999 jeweils fünf Tage pro Woche und sieben Stunden täglich.

28 Zum Einsatz des *research audience* vgl. Kapitel 3.1.6.

selbst für die direkt Beteiligten schwer zu erklären, was PROJEKT tatsächlich ist: »[...] it is produced on several levels at the same time: practice and theory, choreography and discourse, action and language.«²⁹ Dieser Eindruck wird auch von Außenstehenden bestätigt. So heißt es bei Stamer, der E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. in Ausschnitten mitverfolgte: »Die Möglichkeiten der Akteure, das Wissen über die Aufführung und den Diskurs insgesamt zu überschauen, sind [...] eingeschränkt.«³⁰ Aus der Innenperspektive stellt sich das Problem wie folgt dar:

[...] the most striking and perhaps also the most irritating characteristic of *Project* is that its concept, method and performance coincide and cannot easily be differentiated. Process and product always intertwine. Concept, method and performance imply, cause and require each other like in a *mise-en-abîme*. The concept of the production process as a product in the format of performance reappears 1.) on the level of method in the presentation, production and reproduction of choreography by means of an improvisation with games and 2.) on the level of performance in the execution, negotiation and use of rules and roles in the game and 3.) on the level of discourse in the execution, negotiation and use of rules and roles in the communication about method and performance etc.³¹

Sowohl während des Arbeitsprozesses im Rahmen von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. als auch während des Proben- und Aufführungsprozesses von PROJEKT müssen die Akteure ihr Handeln im Moment des Vollzugs immer auch beobachten, kontextualisieren und reflektieren. Es gilt einerseits, in der konkreten Aufführungssituation zu agieren und damit das Bühnengeschehen im Moment des Vollzugs gemeinsam zu produzieren. Andererseits muss jede Aktion mit dem Blick auf das Gesamtkonzept und die Methoden der Projektreihe auf einer dramaturgischen Ebene nach seiner Wirksamkeit und Bühnentauglichkeit befragt und hierfür gemeinsam ausgehandelt werden. Aus der Perspektive der beteiligten Akteure stellt sich durch die Beobachtung also eine Annäherung zwischen Akteuren und Zuschauern her. Es entsteht eine Situation, in der beide Seiten parallel und gleichzeitig auf der Suche nach Handlungsmustern und deren Transformationsmechanismen sind.³² Im Vergleich zu herkömmlichen Aufführungssituationen, bei denen sich die Aufführung den Zuschauern

29 Pirkko Husemann: »Thoughts on Project by Xavier Le Roy or how language and action inform each other or how discourse and choreography inform each other«, in: *Dance Theatre Journal*, Volume 20, No.1 2004, S. 30.

30 Peter Stamer: »Das Nachdenken der Performance«, a.a.O., S. 102.

31 Pirkko Husemann: »Thoughts on Project«, a.a.O., S. 30. Ich formulierte diesen Eindruck etwa sechs Monate nach der Premiere von PROJEKT, d.h. zu einem Zeitpunkt, an dem das Stück schon längere Zeit auf Tournee war. Entsprechend wusste ich recht gut, was PROJEKT ist oder sein wollte. Dennoch war es mir unmöglich, dieses Wissen von der Aufführungspraxis abzukoppeln.

32 Zur Wahrnehmung der Zuschauer vgl. Kapitel 3.1.6.

als etwas Gesetztes zur Interpretation darbietet, so dass das Publikum dem Bühnengeschehen durch die Wahrnehmung des Vorgegebenen immer einen Schritt ›hinterherhinkt‹, ist die qualitative und zeitliche Differenz zwischen Bühne und Tribüne durch den Nachvollzug des Handlungsvollzugs in der Improvisation relativ gering. Die Choreographie wird also nicht vor Beginn der Vorstellung gesetzt, dann auf einer Seite des eisernen Vorhangs produziert und auf der anderen konsumiert, sondern entsteht sozusagen auf beiden Seiten gleichzeitig: Akteure und Zuschauer sind im selben Moment und zum Teil auch im selben Maße in den Versuch des Verstehens des Bühnengeschehens (jedoch nicht in dessen Ausführung) verwickelt.

Die Einladungspostkarte zu E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. #2.7 kündigt dieses als »Verlängerung« von #1 an, welches sich wiederum »im Kontext von ›language-time-movement-based art‹ mit neuen Arbeitsmethoden, den Unterschieden zwischen Performance und Performativität, Körper als Verlängerung, Beziehungen von Produkt und Produktion³³ beschäftigt. Forderungen nach einer gelungenen Aufführung sind angesichts eines Projektes, das beabsichtigt, einen unabsehbaren Prozess in Form eines unbestimmten Produktes zu präsentieren, unangemessen. Stattdessen kann bei diesem Ansatz höchstens von einer mehr oder weniger ›adäquaten‹ Versuchsanordnung die Rede sein. Das Publikum von PROJEKT sieht sich darüber hinaus noch mit dem Anspruch einer Aufführung als prozessualem Produkt konfrontiert, was kein nachsichtiges Entschuldigen eines noch unfertigen Werks zulässt. Denn was nach fünf Jahren des Vorlaufs zur Bewährungsprobe vor Publikum antritt, ist kein unbedarfter Versuch, sondern ein so intendiertes, wenn auch noch modifizierbares Ergebnis. So titelt auch das Programmheft des Festivals Capitals, bei dem PROJEKT uraufgeführt wurde: »*Project* is a piece that shows that a piece is more than just a piece«. Es folgt ein langer Text von Dorothea von Hantelmann, der die Vorgeschichte von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. skizziert und PROJEKT als dessen Folge beschreibt:

From *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* to *Project* the stage came back in. *Project* leads the performance back to the apparatus of the theatre, back to the realm of the spectacle where it all started. Where it began as a questioning of notions like production and product, the dislocation now acts on another level. It extends from the production of the piece to the perception of the piece – its secondary process of production, so to speak.³⁴

Wenn durch diese Verschiebung Erwartungshaltungen enttäuscht werden und herkömmliche Beurteilungskriterien außer Kraft gesetzt sind, bleibt den Zuschauern nur die immer wieder ins Verhältnis setzende und ausschließlich

33 Einladungskarte zu E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. #2.7 im Jahr 2000 in Berlin.

34 Programmheft des Capitals Festivals Lissabon 2003.

in ihrer Relativität berechtigte Abwägung von Idee, Durchführung und Präsentation des als Produkt präsentierten Produktionsprozesses. Die Aufmerksamkeit verlagert sich dabei graduell vom Produkt der Inszenierung zum Prozess der Aufführung, von der Tatsache einer inszenierten Handlung zum Handeln der Akteure während der Aufführung und von dessen Produktion oder Rezeption zur Reflexion von Produktion und Rezeption. Statt der Fragen ›Was wird geboten?‹, ›Was passiert?‹ und ›Was vermittelt sich?‹ geht es darum, wie sich das Gebotene darbietet, wer in welchem Maße dafür verantwortlich ist, dass etwas passiert und wie mit der Erfahrung und Wahrnehmung des Geschehens umzugehen ist. Die so produzierte Choreographie ist also primär in ihrer Prozessualität und Relationalität erfahrbar und zugänglich. Es ist diese Sensibilisierung für den Modus des improvisierenden Choreographierens, der Spieler, teilnehmende Beobachter und Zuschauer als direkt oder indirekt, aktiv oder passiv Beteiligte über den Versuch des Verstehens auf vergleichbare Weise am Bühnengeschehen teilhaben lässt.

3.1.3 Spiel mit dem Spiel

Schon früh erwies sich die Improvisationsarbeit mit Spielen als geeignete Methode zur Realisierung dieses Partizipationseffekts. Die Improvisation war für Le Roy insofern interessant, als sie es ihm ermöglichte, »die Einflüsse der Rahmenbedingungen einer Improvisation auf die Arbeit zu untersuchen und sie zur Grundlage von ästhetischen Entscheidungen zu machen, statt einfach im Zuge der Transposition der Improvisation über ihre Rahmenbedingungen hinwegzugehen.«³⁵ Es geht ihm also nicht um das Finden neuer Bewegungen oder die Kreation einer spontanen Choreographie, sondern um die Entwicklung von Improvisationsstrukturen, innerhalb derer er die Veränderung von Interaktions- und Bewegungsmustern durch die Veränderung von Regeln erproben kann. Das Spiel wiederum ist für ihn:

[...] a privileged field to work on body affectations by the constructions they are involved in and vice versa [...] In other terms, games are a field where it is possible to diffract the questions on performance and at the same time to perform them in the realm of fictive and real constructed situations.³⁶

Das Spiel wird hier also als Regelapparat verstanden, der die darin befindlichen Körper affiziert. Gleichzeitig wirken diese Körper im Spiel auch auf Regeln und Verlauf des Spiels ein. Somit will Le Roy in der Aufführung

35 Xavier Le Roy im Gespräch mit Martina Leeker: »Rahmen – Bewegungen – Zwischenräume«, a.a.O., S. 92.

36 Xavier Le Roy: »Self-Interview 27.11.2000«, a.a.O., S. 53.

zeigen, inwiefern eine Choreographie von ihren Rahmenbedingungen (dem Theater-Dispositiv) abhängig ist und diese zugleich hervorbringt.

Le Roy hatte sich im Vorfeld eingehend mit Spiel- und Interaktionstheorien³⁷ beschäftigt, was er im SELF-INTERVIEW unter Aussparung der entsprechenden Referenzen nur anreißt. Durch die Lektüre der Texte von Roger Caillois und De Certeau veränderte sich im Verlauf von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. zu PROJEKT auch die Auswahl der für die Choreographie verwendeten Spiele. Anfangs wurde noch mit diversen Objekten und Materialien, mit *movement tasks* (bspw. dem von der amerikanischen Choreographin und Improvisations-tänzerin Lisa Nelson übernommenen ›triangle game‹³⁸) und diversen Spiel-formen (Kinderspiele, gängige und adaptierte Sportarten) experimentiert³⁹, um deren Einfluss auf Körper, Bewegung und Choreographie auszuloten. Resultat war ein schier unerschöpfliches Repertoire an möglichen Bewegungsformen und Improvisationsprinzipien. Das Spiel war von den spontanen Entscheidun-gen der einzelnen Spieler abhängig, wodurch sich die anfangs von ihnen gewählten Handlungsmuster zu einem komplexen, autopoietischen System fügten, das immer wieder neue Zustände, Relationen und Konstellationen hervorbrachte. Es entstand also eine im Ganzen völlig unvorhersehbare Choro-graphie, deren Verlauf von den Eingaben und dem Zusammenspiel der Akteure abhängig und deshalb auch nicht als Ganzes steuerbar war. Ergebnis war letztlich eine Situation, die an eine ›freie‹ Tanzimprovisation⁴⁰ samt der dazugehörigen Funktionsmechanismen und Klischees erinnerte, wodurch das Bühnengeschehen beliebig oder hermetisch wirkte.⁴¹ Diese Leseweise verhielt sich jedoch konträr zu der von Le Roy intendierten Partizipation, denn idealerweise »sollte jeder Moment kommunizierbar, vermittelbar sein, sodass alle an ihm teilhaben könnten. Um dies zu erreichen, musste die Performance sich

37 Arbeitsmaterial waren insbesondere Roger Caillois: Die Spiele und die Menschen, Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1982 und Michel De Certeau: Kunst des Handelns, a.a.O. Zur Rolle des Spiels in der kulturellen Alltagspraxis vgl. außerdem Johan Huizinga: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Reinbek 2004 und Erving Goffman: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, München 2004.

38 Beim ›triangle game‹ besteht die ›Bewegungs-Aufgabe‹ (*movement task*) in der Gruppenimprovisation darin, dass sich ein Akteur immer im selben Abstand zu zwei weiteren Akteuren aufhalten muss. Im Idealfall lässt sich zwischen ihren Positionen also ein imaginäres gleichschenkliges Dreieck ziehen. Da sich in der Regel jedoch nicht nur drei, sondern mehr Akteure aneinander orientieren, führt dies zur ständigen Veränderung und Neuausrichtung der Personen-Konstellationen, die trotz ihrer unsteuerbaren Eigendynamik deutlich erkennbare, aber nicht erklärbare Verbindungen zwischen den einzelnen Akteuren herstellt.

39 Vgl. hierzu Peter Stamer: »Das Nachdenken der Performance«, a.a.O., S. 97ff.

40 Wie bereits erwähnt, ist keine Improvisation wirklich frei. Unter Freiheit ist hier also die Freiheit von strukturellen Vorgaben zu verstehen.

41 So die Einschätzung der ›teilnehmenden Beobachter‹, d.h. der Akteure in der ersten Zuschauerreihe.

allein aus dem kommunizieren, was in ihr als Kommunikationsmittel zur Verfügung stand.«⁴²

Deshalb entschied sich Le Roy zusammen mit seinem ›dream team‹ in dem im Januar 2002 abgehaltenen Berliner Trainingscamp⁴³ für PROJEKT für eine sehr kleine Auswahl an Spielen. Zwei für die Bühne modifizierte Ball- und Mannschaftsspiele (Fußball und Handball) wurden mit einem einfachen Kinderspiel (›corners game‹) kombiniert. Im Gegensatz zur ›freien‹ Improvisation sind diese kompetitiven Spiele mit festgelegten Regeln leicht für das Publikum nachvollziehbar. Im Sportspiel werden festgelegte Wettkampfregeln befolgt und unter Umständen missachtet. So dient die Improvisation hier nicht dazu, ›ungekannte‹ Bewegungen zu finden oder ›spontan‹ zu komponieren. Stattdessen wird durch die Kombination von Spiel und Improvisation die Spannung zwischen gegebenen Strukturen und individuellen Handlungsmöglichkeiten vorgeführt. Indem die Akteure innerhalb des Spiels individuelle Strategien und Taktiken erfinden, verfolgen und wieder verwerfen, ist für die Zuschauer immer ersichtlich, dass und wie die Spieler Entscheidungen treffen. Mit der entsprechenden Aufmerksamkeit ist das Publikum also in der Lage, die Abweichungen von einmal gesetzten Vorgaben zu erkennen.⁴⁴

Gleichzeitig wird dieses Spiel mit dem Sportspiel demonstrativ auf der Theaterbühne ausgestellt. Die Spieler spielen das Spiel, indem sie sich auf den Wettkampf einlassen und sie spielen *mit* dem Spiel, indem sie im Voraus festgelegte oder aber spontan erfundene Bühnenrollen einnehmen. Sie funktionieren das gegebene Spiel also für ihre Zwecke um, indem sie Spielertypen erfinden, vorführen, verhandeln und kommentieren. So kommt es während der Aufführung von PROJEKT immer wieder zu Momenten der Ambivalenz, in denen aus der Perspektive der Zuschauer nicht zu entscheiden ist, ob die Spiele von den überwiegend professionellen Tänzern, aber größtenteils laienhaften Sportlern lediglich um ihrer selbst willen gespielt werden, oder ob das Spiel auf der Bühne auch ein Nachahmen des Spielens von Spielen ist:

Was it on purpose that at one time a lady almost crashed into a speaker, because it felt like this wasn't done on purpose, that she didn't pay enough attention. And there are other times when the actors jumped on the wall and crashed on the floor, so I don't know if that was done on purpose, in that case, I don't know.⁴⁵

42 Xavier Le Roy im Gespräch mit Martina Leeker: »Rahmen – Bewegungen – Zwischenräume«, a.a.O., S. 94.

43 Nicht zufällig nannte Le Roy diese Produktionsphase ›Trainingscamp‹, denn die Spiele wurden von den Spielern nicht wie Szenen geprobt, sondern regelrecht trainiert, um in der Ausführungs- oder Aufführungssituation spontan auf die Anforderungen des Spiels reagieren zu können.

44 Zu den Momenten, in denen dies besonders deutlich wird, vgl. Kapitel 3.1.4.

45 Namentlich nicht bekannter/r Jugendliche/r in einem Publikumsgespräch in Montpellier am 11. März 2003, zu dem ausschließlich Schüler eingeladen waren.

Wie dieser Kommentar einer jugendlichen Zuschauerin belegt, springt die Spielhaltung vom authentischen ins repräsentierende Spiel um und umgekehrt, da die Spieler ständig zwischen der reinen Ausführung der Spiele und dem mimetischen Präsentieren des Spielens hin und her wechseln. Agon und Mimesis, Wettkampf und Nachahmung sind im Spiel mit dem Spiel also ineinander verschränkt.

So wird im Moment des Fußballspiels etwas über das Theaterspielen ausgesagt. Es wird darauf verwiesen, dass im Theater als Raum des institutionalisierten Rollenspiels alle Objekte und Handlungen als theatrale Zeichen bereits einen Doppelcharakter haben. Ähnlich wie ein Stuhl auf der Bühne einfach ein Sitzmöbel und zugleich der Platzhalter für einen Königsthron sein kann, lässt sich ein Stolpern über das Tor als Missgeschick eines schlechten Spielers oder aber als kalkulierte Selbstinszenierung eines versierten Darstellers lesen. Hinzu kommt vor dem Hintergrund der Choreographie noch, dass man das Straucheln auch als choreographierte Bewegungsfolge sehen kann.



Abb. 1: PROJEKT von Xavier Le Roy

Le Roy äußert sich zu dieser Verschränkung von Sport- und Rollenspiel wie folgt: »Since we are in a theatre, it [the game] can always be interpreted as characters [...]. And we are always effectively producing something between fiction and what I would call ›reality fiction‹.⁴⁶ Das Spiel mit dem Spiel ist also nicht nur sowohl real als auch fiktiv. Es ist real, es ist fiktiv, es ist eine Fiktion des Realen und eine Realität der Fiktion. Das *game* (Sportspiel) zielt in Kombination mit dem *play* (Rollenspiel) immer auch auf ein *playing play*

Die spontanen Reaktionen des zu diesem Gespräch geladenen jugendlichen Publikums veranlassten Le Roy drei Jahre später dazu, seine Methoden auch in der kulturellen Breitenarbeit mit Schülern auszuprobieren. Vgl. hierzu Kapitel 4.3.

46 Xavier Le Roy in einem Publikums Gespräch am 12. März 2003 in Montpellier.

(Rollenspiel mit dem Sportspiel) und damit auf ein *performing performance* (Theaterspiel mit dem Rollenspiel):

[...] our goal is to bring the issue of games within the theatre, but also to consider theatre as a game with its own set of rules. We play roles, we play games, [...]. Those are the two things that we use. And we try to stay in between the two in order to produce a new way of being present here and, as a result, a new form of communication with the people present here.⁴⁷

So erhält das Spiel, das eben nicht nur ein Sportspiel oder nur ein Rollenspiel ist, einen für den spielerischen Wettkampf unproduktiven, aber für PROJEKT durchaus produktiven Aspekt. Es ist nur noch sekundär zielorientiert, stattdessen aber umso besser dafür geeignet, den Prozesscharakter des Choreographierens auf die Bühne zu bringen. Für Le Roy ermöglicht es dreierlei: »[...] to simultaneously look for methods of composition, work on questions about the bodies and their representations and at the same time being in a performance situation.«⁴⁸ Er beabsichtigt also letztlich auch, die Bedingtheit der Choreographie durch die Konventionen des Theaters vorzuführen.

3.1.4 Dramaturgie und Aufführung von PROJEKT

Um diesen ganzen Komplex der spielerischen Entfaltung von improvisierter Bühnenhandlung dann tatsächlich in die Form einer gesetzten und damit im Großen und Ganzen wiederholbaren Inszenierung zu bringen, wurden während der Probenphase für PROJEKT im Februar/März 2003 Besetzung, Bühnenaufbau und dramaturgische Struktur des abendfüllenden Stücks festgelegt. Diese Fixierung und Strukturierung gestaltete sich insofern schwierig, als Le Roy und sein Team eine Definition und Reihenfolge der einzelnen Szenen im Rahmen der gesamten Inszenierung zu finden versuchten, ohne damit die Idee eines Prozesses mit offenem Ausgang einzuschränken.

Nach fünf Jahren des Experimentierens entschied man sich schließlich für folgenden Aufbau und Ablauf:⁴⁹ das etwa einstündige Stück mit 14 Akteuren wird auf einer quadratischen Bühne gespielt, auf der an allen vier Seiten jeweils zwei Lautsprecherboxen stehen, die im Spiel als Torpfosten dienen. Von den Akteuren sind anfangs immer genau acht auf dem Spielfeld im Einsatz, die anderen sechs halten sich als Auswechselspieler und Schiedsrichter in der ersten Sitzreihe des Auditoriums bereit. Zuerst werden die drei

47 Ebd.

48 Xavier Le Roy: »Self-Interview 27.11.2000«, a.a.O., S. 53.

49 Nach der Premiere wurden im Laufe der Tournee noch geringfügige Modifikationen vorgenommen, indem bspw. die Reihenfolge der Szenen verändert wurde. Die hier skizzierte Struktur entspricht der Version, die von den Beteiligten rückblickend als beste, weil evidente und stimmigste empfunden wurde.

Spiele in Teams von je vier Spielern und mit entsprechenden Markierungen durch Kostüme (Hut, Rock und gelbes oder pinkfarbenes T-Shirt) einzeln vorgeführt. Beim Fußball (von Seite zu Seite mit einem großen Softball) spielt das Team mit Röcken gegen das Team ohne Röcke. Handball wird (mit einem kleinen Softball) zwischen dem vorderen und hinteren Tor und in zwei Teams von je vier Spielern mit bzw. ohne Hüte gespielt. Beim »corners game«, dessen Ziel darin besteht, dass jeder der vier Spieler eines Teams jeweils eines der vier Tore besetzt, während die Spieler des anderen Teams in diesem Moment alle außerhalb der Tore stehen, spielt ein Team in gelben gegen eines in pinkfarbenen T-Shirts.



Abb. 2: PROJEKT von Xavier Le Roy

Jedes Match wird von einem der Auswechselspieler in der ersten Reihe mit dem Ausruf »Scores« beendet. Dann gibt dieser selbsternannte Schiedsrichter den Punktestand der Teams per Mikrofon durch. Entsprechend seiner Ansage stellen sich die Spieler in einer Reihe Seite an Seite auf, um das während des Spiels akkumulierte Ergebnis zu präsentieren. Für die Zuschauer werden durch die Demonstration der drei Spiele vor allem die Teams, die Regeln sowie die Fähigkeiten der einzelnen Spieler und ihre jeweiligen Spielstrategien sichtbar.

Anschließend vermischen sich die drei Spiele samt der Teams und ihrer Markierungen zum »three-games-game« (»3gg«), bei dem die drei eingeführten Spiele von allen acht Spielern gleichzeitig gespielt werden. Dabei spielen die Spieler je nach Kostümierung gleichzeitig gegen- und miteinander. So kann etwa der Komplize im Fußball Gegner im Handballspiel und Mitstreiter im »corners game« sein. Insofern wird ein rein agonaler Wettkampf schon durch die Kombination der Spiele unmöglich. Dies zeigt sich auch in der Aufstellung zu den »Scores«. Der im Anschluss an ein Match präsentierte Spielstand

wird für die Spieler zur Rechenaufgabe, da die Punkte aus den drei gleichzeitig gespielten Spielen erst addiert werden müssen, wodurch sich das endgültige Ergebnis für Spieler und Zuschauer erst mit der Auszählung offenbart. In der für Spieler und Zuschauer unübersichtlichen Spielsituation des ›3gg‹ richtet sich der Fokus der Beobachtung von der Ausführung des einzelnen Spiels zur Umsetzung sich widersprechender Aufgaben. Ersichtlich wird hierbei vor allem der individuelle Umgang der Spieler mit der Herausforderung des Spiels, wie etwa das Schummeln als Abweichung von den anfangs eingeführten Regeln. Während bei der gesonderten Demonstration der jeweiligen Spiele also noch deren Regeln und Struktur im Vordergrund stehen, ist es hier vor allem ihre Aufführung in der Theatersituation.

Im nächsten Schritt werden die tanz-/theatralen Parameter Zeit, Musik, Raum und Licht ein- und vorgeführt. Das ›3gg‹ wird verlangsamt, indem jeder Spieler sein Spiel gemäß einer individuellen Interpretation von Langsamkeit fortführt, was es absurd erscheinen lässt, weil die Langsamkeit dem Wettkampfcharakter der Spiele zuwider läuft. Danach wird zu Elektropopmusik gespielt, was dem Spiel einen tänzerischen Rhythmus verleiht. Anschließend wird das ›3gg‹ mit einer körperlich-räumlichen Restriktion gespielt: Die Spieler müssen den Blick ins Publikum richten. Dies hat (neben der Einschränkung des Spielverlaufs) zur Folge, dass das Spielen durch die frontale Ausrichtung zum ersten Mal ganz eindeutig nicht *per se*, sondern demonstrativ für das Publikum stattfindet.



Abb. 3: PROJEKT von Xavier Le Roy

In der nächsten Szene wird ganz im Dunkeln gespielt, wobei die Spieler versuchen, Spielzüge durch verbale Anweisungen durchzuführen. Dann geht das Licht wieder an: Die Spieler stehen laut sprechend und rufend, in erstarrten Posen und strategisch völlig ungeeigneten Positionen auf dem Spielfeld.

So wird deutlich, dass das Spiel im Dunkeln nicht wirklich gespielt, sondern lediglich sprachlich simuliert wurde. Die Einführung von Musik, Raum, Zeit und Licht führt also die Auswirkungen der verschiedenen Parameter auf die Choreographie vor Augen.

Neben diesen frei, in unterschiedlichen Kombinationen oder mit bestimmten Vorgaben gespielten Spielszenen gibt es in PROJEKT eine sich in unterschiedlichen Varianten wiederholende, ungefähr einminütige Spielsequenz des ›3gg‹. Die Szene wurde ursprünglich *live* gespielt und auf Video aufgezeichnet. Dann wurden die einzelnen Spielzüge der Original-Spieler von allen Akteuren auswendig gelernt, so dass jeder Akteur ein reichhaltiges Repertoire an ›Rollen‹ und abrufbaren Bewegungsfolgen beherrschte. Das Spiel wurde also im engeren Sinne choreographisch gesetzt. Zu Beginn der Aufführung wird diese Sequenz nach einer kurzen Aufwärm- und Einspielphase, die noch während des Einlasses stattfindet, drei Mal hintereinander (zu Musik, ohne Kostüme und Bälle) vorgeführt, womit sie ganz kurz als sportlich anmutende Choreographie eingeführt wird, die an eine Szene aus Michelangelo Antonionis Film »Blow-Up« (1966) erinnert, in der eine Gruppe von Gauklern auf einem Tennisplatz mit imaginären Schlägern und Bällen Tennis spielt.⁵⁰



Abb. 4: PROJEKT von Xavier Le Roy

Nach der Demonstration der einzelnen Spiele, des ›3gg‹ sowie der Ein- und Vorführung der vier tanz-/theatralen Parameter wird dieselbe Sequenz im letzten Drittel der Inszenierung dann ohne Musik, aber mit Bällen gespielt. Ziel ist es, sie entsprechend dem aufgezeichneten Original zu reproduzieren. Eine perfekte Wiederholung der ursprünglichen Spielzüge ist wegen der schwer kontrollierbaren Softbälle und der mangelnden Fähigkeiten der Spieler

50 Dieser Vergleich wurde von einem Zuschauer aus dem *research audience* gezogen.

jedoch unmöglich. Sobald ein Ball nicht an der in der Choreographie vorgeesehenen Stelle landet, ruft einer der Spieler »Stop«, und alle beginnen dieselbe Spielsequenz von ihrer jeweiligen Ausgangsposition von Neuem. Diese Unterbrechung und der wiederholte Neubeginn sowie markante Bewegungen oder Ausrufe, Spielzüge oder -konstellationen, die im Zuge der Wiederholung immer wieder an derselben Stelle und in ähnlicher Weise auftauchen, decken das wiederholte Scheitern der Reproduktion auch für die Zuschauer auf. Sie verstehen, dass hier etwas nicht wie geplant läuft.

Hinzu kommt noch ein demonstrativer Rollentausch, der sich auf der Ebene der Kostüme abspielt. Zu Beginn des reproduzierenden »3gg« fordert der Schiedsrichter die Spieler dazu auf, diejenigen Rollen zu spielen, die ihrem Kostüm entsprechen: Wer aus dem letzten »3gg« zufällig noch Rock und pinkfarbenes T-Shirt trägt, spielt also der Aufzeichnung des ursprünglichen Spiels entsprechend z.B. die »Rolle« Carlos Pez. So legt der »Schiedsrichter« (einer der Auswechselspieler) die Besetzung der Szene fest, während er selbst eine Rolle spielt, da er sich selbst dazu ermächtigt, das Kommando zu übernehmen. Zwischen den einzelnen *resets* der Sequenz werden diese Rollen gewechselt, indem die Spieler Kostüme hinzunehmen oder ablegen und indem weitere Spieler auf das Spielfeld kommen, um einen anderen Spieler zu ersetzen. So wird die gesetzte Choreographie also nicht nur so gut es geht wiederholt, sondern – ähnlich wie zuvor die tanz-/theatralen Parameter – auch als Versuchsanordnung ausgewiesen. Sie wird gewissermaßen an den Vorgaben getestet, die sich die Akteure durch die Reproduktion der Videoaufzeichnung selbst auferlegt haben. Da die einspringenden Auswechselspieler ohne Kostümattribute ins Spielfeld kommen, wird aus den erkennbaren Teams zunehmend eine einheitliche Gruppe aus Spielern mit grauen T-Shirts, deren Spielzüge den bis dahin fest etablierten Mustern kaum noch zugeordnet werden können. Aus der Reproduktion wird also wie zu Beginn des Stücks wieder eine sportlich anmutende Choreographie – diesmal jedoch mit Ball.

Dabei gehen nach jedem Scheitern der Wiederholung einzelne Spieler von der Bühne ab, so dass sich die Anzahl der Spieler sukzessive verringert. Dieser Reduktionsprozess im Reproduktionsprozess wiederholt sich so lange, bis nur noch ein Spieler auf der Bühne übrig bleibt, der dann noch einmal sein Spielsolo ohne Ball darbietet. Was also anfangs als Choreographie eingeführt wurde, wird mit dem Wissen um die Spielregeln des »3gg« zunächst als kombinatorisches Spiel mit festgelegten Rollen erkennbar, welches an der Tücke des Objekts scheitert und zunehmend demonstriert wird. Die Körperbewegungen des einzeln verbleibenden Spielers lassen sich schließlich sowohl als Reproduktion des Spiels als auch als abstrakte Choreographie lesen.



Abb. 5: PROJEKT von Xavier Le Roy

Nach dem Abgang des verbliebenen Spielers folgt ein Moment der Leere, in dem nur noch die Tonspur des von der Bühne verschwundenen Spiels zu hören ist: das Quietschen der Sportschuhe auf dem Tanzboden und die Rufe der Spieler. Schließlich kommen alle Spieler in wild durcheinander gewürfelten Kostümen (dem fünften tanz-/theatralen Parameter) zurück auf die Bühne, um (wie ganz zu Beginn der Aufführung) die einminütige Sequenz erneut dreimal mit Musik und Bällen zu wiederholen. Bei einer Frau im Bademantel mit aufgetragener Gesichtsmaske, einem Spieler im Teddybärkostüm oder einem auf hohen Absätzen stöckelnden Herrn im Abendkleid wird das Spiel vollkommen *ad absurdum* geführt. Da die Kostüme ein tatsächliches Spielen verhindern, wird der Blick des Publikums auf das kostümierte Theaterspiel gelenkt. So mündet PROJEKT in ein »spektakuläres« Durcheinander, bei dem alle 14 verkleideten Akteure zusammen für eine Runde dieselbe Rolle übernehmen, anschließend ohne Bälle kreuz und quer durcheinander rennen und dabei Kostüme und Rollen tauschen bis schließlich einer von ihnen dem Treiben mit einem letzten, an das Publikum gerichteten »Score« ein Ende setzt. Danach reihen sich alle Spieler wie zuvor für die Demonstration des Punktestands auf, um das Urteil des Publikums in Form eines Applauses entgegenzunehmen.

Die Prozessualität des auf diese Weise dramaturgisch durchstrukturierten, aber in der Durchführung variablen choreographischen Produkts wird innerhalb dieser Inszenierung an vielen Details ersichtlich. Einerseits wird im Vergleich mehrerer Aufführungen (den jedoch nur die wenigsten Zuschauer anstellen können) deutlich, dass die Aufführung zum großen Teil auf mehr oder weniger geregelter Improvisation basiert und daher jedes Mal anders ausfällt. Andererseits gibt es viele Aktionen und Gesten, die offenbaren, dass das, was gerade auf der Bühne geschieht, zwar vorbereitet und strukturiert ist,

sich aber innerhalb bestimmter Vorgaben tatsächlich spontan und in Echtzeit vollzieht. Wenn Spieler über ihre eigenen, unbeholfenen Spielzüge lachen oder das Feld für einen besseren Fußballspieler räumen, weil sie einen bestimmten Part der Choreographie nicht beherrschen, wenn sie in der ersten Sitzreihe hörbar miteinander über den laufenden Punktestand debattieren, wenn sie in einem schleppenden Moment auf der Bühne zu einem *time out* zusammen kommen, um sich gemeinsam für eine Strategie zur Belebung des Spiels zu entscheiden oder wenn Spieler von Mitspielern verbal angewiesen werden, den Ball hinter sich zu suchen, dann wird auch für die Zuschauer deutlich, dass die Spieler gleichzeitig Regeln befolgen, choreographierte Bewegungssequenzen ausführen und einen dramaturgischen Ablauf befolgen. Regelgeleitete Improvisation, gesetzte Choreographie und dramaturgische Inszenierung sind also immer gleichzeitig präsent.

Vor allem aber wird ersichtlich, dass die Akteure im Moment der Aufführung die volle Verantwortung für die Bühnenhandlung tragen und diese individuell beeinflussen können. So ist unübersehbar, dass die Auswechselspieler in der ersten Sitzreihe eigenmächtig über die Dauer einzelner Szenen entscheiden und sich hörbar über ein Repertoire an Aktionsmöglichkeiten unterhalten, aus dem dann spontan geschöpft wird, um die Dynamik des Spiels zu verändern. Dieses Repertoire wurde im Arbeitsprozess vor der Premiere sowie im Probenprozess während der Tournee entwickelt und festgelegt. Es dient den Spielern dazu, sich selbst immer wieder neue Herausforderungen im Umgang mit der *live* zu gestaltenden Aufführung zu stellen. Eine Möglichkeit des Umgangs mit der vorgegebenen Struktur ist es bspw., sich ein eigenes Spiel zu erfinden (*>own game game<*) und dieses dann allein oder zusammen mit Mitspielern zusätzlich zu den Vorgaben der jeweiligen Situation auszuführen. So machten es sich zwei Spielerinnen (Susanne Berggren und Christine De Smedt) zur Aufgabe, eine Spielerfunktion innerhalb der Wiederholung des laufenden *>3gg<* synchron zu spielen, was insofern besonders ins Auge fällt, als das Unisono ein typisch choreographisches Element in das Spiel einführt, das im Kontrast zu dem spielerischen Getümmel steht.

So zeigt sich im Verlauf der Aufführung auch, dass die Akteure nicht nur als verantwortliche Spieler oder Tänzer, sondern gewissermaßen auch als Dramaturgen und Regisseure der Aufführung im Einsatz sind. Diese Mitbestimmung führt wiederum von der Organisation der Proben vor den Aufführungen her, für die verschiedene Methoden ausprobiert wurden. Während zu Tourneebeginn am Vortag der Vorstellung die üblichen Durchläufe gemacht wurden, um sich den dramaturgischen Ablauf der Inszenierung einzuprägen, entschieden sich die Beteiligten im Laufe der Monate dazu, die Szenenfolge nicht mehr im herkömmlichen Sinne zu proben, sondern nur noch das Spiel zu trainieren.



Abb. 6: PROJEKT von Xavier Le Roy

Damit sollte gewährleistet werden, dass die Herausforderungen der Simultaneität, der Komplexität und der Reproduktion der improvisierten Choreographie trotz der zunehmenden Routine bestehen bleiben. Zu große Sicherheit und Spielgewohnheiten sollten vermieden werden, damit jede Aufführung erneut überdacht werden und jedes Spiel neu gespielt werden konnte. Im Sommer 2004 wurde nicht einmal mehr das Spiel trainiert. Stattdessen ver gegenwärtigten sich die Akteure lediglich das Repertoire der Aktionsmöglichkeiten. Gegen Ende der Gastspiele im Sommer 2005 war das Team dann so routiniert, dass es sich dazu entschied, den gesamten Ablauf des Abends vor Beginn der eigentlichen Aufführung einmal rückwärts durchzuspielen, um auch die eingeschliffene Ordnung der Dramaturgie auf den Kopf zu stellen.

3.1.5 Aushandlung in Aktion und Dialog

Solche und andere im Verlauf der Arbeit an E.X.T.E.N.S.I.O.N.S und PROJEKT getroffenen Entscheidungen wurden gemeinsam von Le Roy und seinen professionellen und nicht-professionellen ›Choreographen‹ übernommen. Entsprechend entfiel während des Arbeitsprozesses auch etwa die Hälfte der Zeit auf die Diskussion. Die andere Hälfte wurde dann für die Umsetzung des Besprochenen verwendet. Schon von Beginn an beabsichtigte Le Roy, die übliche Arbeitsteilung zwischen einem federführenden Choreographen, einem zuarbeitenden Dramaturgen und hauptsächlich ausführenden Darstellern zu vermeiden: »Ich habe das Projekt [...] nur initiiert, war aber nicht dessen künstlerischer Leiter.«⁵¹ So beschränkte er sich im Vorfeld darauf, die Ar-

51 Xavier Le Roy im Gespräch mit Martina Leeker: »Rahmen – Bewegungen – Zwischenräume«, a.a.O., S. 92.

beitshypothese zu formulieren, die notwendigen finanziellen und räumlichen Rahmenbedingungen für ihre Umsetzung zu schaffen und die Teilnehmer auszuwählen und einzuladen.

Meine eigene Rolle im Projekt sah ich darin, eine Arbeitsform *vorzuschlagen*. Ich war aber nicht der Spielleiter. Ich warf vielmehr all die Fragen, die mich beschäftigten, in die Runde, damit wir dann gemeinsam an ihnen forschten. Die Teilnehmer sollten also nicht meine Ideen umsetzen oder meinen Anweisungen folgen. Ich wollte im Gegenteil eine Situation herstellen, in der kollektives Arbeiten möglich wurde, das wie eine nicht-repräsentative Demokratie funktionierte. Damit meine ich eine Art direkter Demokratie, in der nicht eine Person bestimmt und meint die anderen zu repräsentieren und die Ausübung seiner [sic] eigenen Vorstellungen an sie delegiert.⁵²

In der Umsetzung sah dies dann folgendermaßen aus: Einladungen zur Teilnahme an E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. wurden zunächst mündlich ausgesprochen. Manchmal ergab es sich auch, dass Le Roy seine bereits involvierten Künstlerkollegen bat, ihrerseits Einladungen an Dritte auszusprechen. Dabei machte Le Roy stets deutlich, dass sich die Teilnehmer zu einer praktischen Beteiligung verpflichteten. Eine rein dramaturgische Begleitung war bspw. ausgeschlossen. Bei Zusage des entsprechenden Kandidaten wurde dann eine Vereinbarung über die zeitlichen und finanziellen Details der konkreten Zusammenarbeit getroffen und vertraglich festgehalten. Schließlich wurde das Ziel des jeweiligen Arbeitsabschnitts durch Briefe an alle Beteiligten präzisiert. In diesen schriftlichen Einladungen lieferte Le Roy eine Zusammenfassung des bereits Geschehenen und eine Formulierung des kommenden Vorhabens samt seiner Ziele. So beginnt der erste Brief, den ich im Februar 2001 erhielt, mit den in der ersten Person Singular formulierten Worten: »I will try to explain [...] my intentions and thoughts about the development of the E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. Workshop in what I call: ›E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. Workshop as a Piece.‹«⁵³ Dann wird der Verlauf der bisherigen Arbeit in Form einer stichwortartigen Anweisung in drei Punkten zusammengefasst, die weiter oben bereits erörtert wurden:

Explore, use and create perspectives of the body as extensions. Use the notion of games to create a situation which should be at the same time the product and the production of the performance and the research on the questions related to it. Work on and simultaneously represent the questions related to the thoughts about the body and its representation.⁵⁴

52 Ebd., S. 98.

53 Xavier Le Roy: Letter for: ›Extensions Workshop as a Piece‹ in Stockholm (February 2001), unveröffentlichter Brief.

54 Ebd.

Konsequenz aus diesem Resümee zum Stand der Dinge ist dann eine Zielsetzung samt einer Einschätzung der Erfolgsschancen des geplanten Vorhabens:

So what I look for are ›forms‹ of representation which offer access to the perception of the idea and the concept we are working on. To look for such forms according to this problem is probably a paradox. But I would like to give it a chance.⁵⁵

Der Brief endet schließlich mit der (in Form einer direkten Ansprache an die Adressaten gehaltenen) Einladung, eigene Lösungsvorschläge zu entwickeln:

I would like to invite you to think about a situation or a game which you could propose to work on the previously exposed ideas and that we could try to work with. If you have a critique or questions write or call me.⁵⁶

Die Wirkung solcher Aufforderungen zeigte sich dann in der konkreten Zusammenarbeit. Kangro beschreibt die Erfahrung des ersten Workshops mit Le Roy wie folgt:

At Panacea 2001 Mårten [Spångberg] invited all the presenting artists to participate in the workshop. In the very beginning I lacked the tools to participate, also language wise. The idea of the process and how to organize the performance situation was interesting, but I took my time to understand, so I was rather a ›listener‹, [...] I wanted to find my way through. Also because E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. had its history. There were certain habits. The experience was very thrilling for me, very new, but I was not very clear about the intention.⁵⁷

Während des Arbeitsprozesses beschränkte sich Le Roy dann darauf, einen für alle akzeptablen Arbeitsrhythmus zu organisieren, den jeweiligen Arbeitsabschnitt zusammenzufassen und auszuwerten, um darauf basierend Vorschläge zu machen und Anregungen zu geben, die den weiteren Prozess in eine bestimmte Richtung lenken sollten. Dabei gab er die an ihn herangetragenen Stellungnahmen Außenstehender an die Gruppe weiter und holte die Meinungen der Beteiligten zu Fragen wie Arbeitsmethoden, der Anwesenheit von Gästen, der Dramaturgie der Inszenierung, den Formulierungen im Programmheft oder auch zum Aufführungshonorar ein. Die daraus hervorgehenden Abstimmungen der Gruppe empfindet Kangro als fadenscheinig:

55 Ebd.

56 Ebd.

57 Mart Kangro im Interview am 12. Dezember 2006 in Berlin.

For me it was very clear from the beginning, that I am a dancer in this piece. There was always a certain current towards a certain aim. I just followed it and it collided with my interest. So I think sometimes these discussions were pretentious.⁵⁸

Nach dem Abschluss der Tournee von PROJEKT ermunterte Le Roy die Beteiligten, die gemeinsam im Rahmen von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. und PROJEKT betriebene Recherche unabhängig von seiner Person und jenseits von Gastspielen, d.h. etwa in Workshops, Texten und eigenständigen Produktionen, fortzuführen, was allerdings nur ansatzweise geschah. Die entsprechenden Initiativen gingen von Le Roy selbst sowie von einzelnen Teilnehmern aus und wurden auf einer eigens für diesen Zweck eingerichteten Website dokumentiert, die jedoch mittlerweile nicht mehr aktiv ist. So liegt die Vermutung nahe, dass die von der Gruppe betriebene Reflexions-, Diskussions- und Improvisationsarbeit doch zu einem beträchtlichen Maße von Le Roys unmerklichem Zugriff getragen wurde. Außerdem war er derjenige, der sich um die Finanzierung der Arbeit gekümmert hatte. Unbezahlt konnte und wollte kaum einer der Teilnehmer PROJEKT weiterentwickeln.

Bei den E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.-Workshops war Le Roy selbst als Akteur beteiligt. Während der Erarbeitung von PROJEKT stieg er zwar aus der Improvisation aus, blieb aber im Probenraum – wenn auch in einer der hinteren Sitzreihen – anwesend. Ausdrücklich präsent wurde er immer dann, wenn größere oder kleinere Entscheidungen zu treffen waren. Auch wenn Le Roy manchmal deutlich machte, dass er keine Lösung für ein Problem parat habe und somit versuchte, die Entscheidungsgewalt wieder an die Gruppe zurückzugeben, wartete diese doch auf seine direkte oder indirekte Stellungnahme zum jeweiligen Sachverhalt. Gerade weil Le Roy all die Jahre keine besondere Autorität für sich beanspruchte und sich bewusst im Hintergrund hielt, fielen die letzten Worte oder gewichtigsten Entscheidungen doch immer wieder auf ihn zurück. Paradoxe Folge seines vorsätzlichen Rückzugs, der den Beteiligten viel Handlungs- und Entscheidungsspielraum ließ, war mitunter eine Fügung der Dinge in seinem Sinne. Chauchat formuliert dieses Phänomen rückblickend wie folgt:

I realised Xavier's game would often be not to say a word, sometimes for a couple of days; his silent presence would then become the ghost argument for people to defend their point of view: out of *I think Project is this thus demands that/but I think it is that thus demands this/etc.*, into *I think Xavier's idea is this*. Of course no one could know what he meant and so everyone put his own perspective into his mouth. This is interesting as it allowed difference to be negotiated, and using a conventional

58 Ebd.

relation to authority in people's mind, it authorised everybody to voice their [sic] position.⁵⁹

Da die Beteiligten sich als Individuen und als Gruppe gebraucht und respektiert fühlten, entstand nur selten das Bedürfnis, Einspruch gegen Le Roys Vorgaben zu erheben, was letztlich dazu führte, dass man sich mit seinen unbemerkt bleibenden Eingriffen oder Selektionen einverstanden erklärte und »mit einer Stimme« sprach: der Stimme, von welcher man annahm, dass sie die Stimme Le Roys war. Wie groß die Differenzen innerhalb der Gruppe trotzdem waren, belegt ein weiterer Kommentar Kangros. Zwar bestätigt er, dass keine herkömmliche Hierarchie am Werke war, stattdessen registrierte er jedoch:

[...] a certain group dynamics. Rather a question of who trusts whom and of what strategies you chose within the group. At a certain point in the history of *Project* this became really an obstacle. I had no personal struggle with anyone, but it was more how the group functions. For instance, there was always this questioning, questioning and questioning in the group, not so much trying things out. Of course it's healthy to be critical, but you also need to do things to practice the concepts.⁶⁰

Auch De Smedt betont hinsichtlich der Zusammenarbeit vor allem den außergewöhnlichen Prozess der gemeinschaftlichen Aushandlung von Bühnenhandlung, der durch das Wechselspiel von Aktivität und Passivität, Teilnahme und Beobachtung, Handlung und Analyse gekennzeichnet war:

What interested me most was the research and the fact of contributing something and at the same time being able to observe. [...] What was good was the balance between talking and doing. It's rare and we had enough time for it. The notes I had taken during the working process made a book and I liked to read through them analyzing what we had been working on and discussing. For me the procedure was usually analyzing together and for your own, then contributing something according to the analysis and doing it again a bit differently altogether.⁶¹

Auf die Frage, was sie von der Erfahrung mit PROJEKT für ihre eigene künstlerische Arbeit mitgenommen habe, antwortet De Smedt:

First of all a big trust in talking and working together. I realized the importance of taking enough time to talk with each other. [...] The other aspect is the awareness of responsibility for the amount of individual engagement and decision-making. It's all

59 Alice Chauchat im PROJEKT-Weblog unter <http://projectproject.org/node/372013>, 12. Februar 2007. Hervorhebung P. H.

60 Mart Kangro im Interview am 12. Dezember 2006 in Berlin.

61 Christine De Smedt im Interview am 26. Mai 2006 in Gent.

up to you. In a hierarchy you never have equal chances but you are equally responsible for your contributions.⁶²

Unter Hierarchie versteht De Smedt in diesem Falle zwar eine flache, dennoch stellt sie fest: »Xavier was the boss. [...] What I found problematic was the way some personal proposals were dealt (or not dealt) with.«⁶³

So traten in Momenten der Unentschiedenheit auf der Verhandlungsebene vor allem zwei Mechanismen in Kraft: die indirekte Zensur durch Ignoranz und die Verlagerung von Autorität auf einzelne oder mehrere Beteiligte. Die indirekte Zensur ergab sich bspw., wenn bestimmte Vorschläge oder Ansätze, die am Vortag formuliert oder erprobt worden waren, am folgenden Tag nicht weiterverfolgt wurden. Ein Nicht-Er wähnen oder Nicht-Aufgreifen durch Le Roy bzw. die Gruppe kam für diejenigen, die einen Vorschlag gemacht hatten, der Ablehnung gleich. Um mit dieser Gruppendynamik umzugehen, entschied sich De Smedt dazu, gemeinsam mit ausgewählten Mitwissern geheime Taktiken in das Spiel einzuführen, die zwar für den Rest der Gruppe nicht nachvollziehbar, aber meist doch als Abweichungen identifizierbar waren. Mit der Zeit wurden diese inoffiziellen Taktiken dann doch noch von der Gruppe aufgedeckt, adaptiert und somit auch anerkannt. Man machte das ›own game game‹ später sogar zu einer der möglichen Optionen im gemeinsam geteilten Handlungsrepertoire. Andere Teilnehmer wie Kangro konnten sich mit ihren Ideen nach eigener Ansicht hingegen nicht durchsetzen:

Since one had to participate in the decisions, I felt the need that everyone has the possibility to do so, to participate in the experience. But I had no chance to be and to do. And there were always certain people who decided to be more for that than for something else. So there was hardly the chance to go against it.⁶⁴

Auf die Frage, ob er den Arbeitsprozess als Zusammenarbeit empfunden habe, antwortet er: »If I compare it with the collaboration with Thomas [Lehmen], I would not say that I collaborated. I participated in something.«⁶⁵

Wie diese widersprüchlichen Aussagen De Smedts und Kangros sowie der anderen Beteiligten belegen, verteilte sich die Autorität entsprechend der unterschiedlichen Kompetenzen der Beteiligten vor allem auf starke Macher (*doers*) und starke Sprecher (*talkers*). Erstere definierten den Prozess bzw. die Situation durch überzeugende praktische Handlungen. So erfand Paul Gazzola für PROJEKT bspw. einen fingierten Unfall innerhalb des ›3gg‹, der dann im allgemeinen Einverständnis als *running gag* und Hinweis auf

62 Ebd.

63 Ebd.

64 Mart Kangro im Interview am 12. Dezember 2006 in Berlin.

65 Ebd.

das Spiel mit dem Spiel beibehalten wurde. Eloquente Sprecher setzten sich mit retrospektiven Definitionen von PROJEKT vor allem in den gemeinsamen Diskussionen innerhalb der Gruppe oder später auch mit dem Publikum durch.



Abb. 7: PROJEKT von Xavier Le Roy

So prägte Spångberg in Anlehnung an Rogoffs Konzept der Partizipation den Begriff des »WE«⁶⁶ für die Vielheit der individuellen Strategien des Umgangs mit der Offenheit des Vorhabens und mit der Verantwortung für dessen Gelingen.

Die Gravitationszentren der Autorität verschoben sich im Verlauf von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. zu PROJEKT mehrfach. Le Roy bemerkt diesbezüglich, dass es anfangs eine Gruppe durchsetzungsfähiger »Spanish power women« (er meint Akteurinnen wie Cuqui Jerez, Amaia Urra und Raquel Ponce) gegeben habe, die zu einem späteren Zeitpunkt nicht mehr so präsent gewesen seien. Eine mögliche Erklärung hierfür ist die Tatsache, dass sich die Aufmerksamkeit während der Arbeit an PROJEKT zunehmend vom Improvisieren und Ausprobieren zum Entscheiden und Analysieren verlagerte. Entsprechend gingen auch die Machtpositionen innerhalb der Gruppe tendenziell von den Handelnden an die Sprechenden über. Statt der findigen Spanierinnen schienen neben Paul Gazzola und Juan Dominguez im Jahr 2003 vor allem Sehgal und Spångberg im engen und exklusiven Gedankenaustausch mit Le Roy zu stehen. Gleichzeitig zogen sich letztere aus unterschiedlichen Gründen zunehmend aus der praktischen Arbeit an PROJEKT zurück, was von anderen Beteiligten als unkooperative Geste empfunden wurde. So bemerkt bspw. Matthy in einem Gespräch, dass er sich gewünscht hätte, diese verdeckten Prozesse wären zumindest transparent gemacht worden. Darauf angesprochen

66 Irit Rogoff: »WE. Collectivities, Mutualities, Participations«, a.a.O.

bemerkt Le Roy, dass er diese Exklusivität keineswegs intendiert hatte, aber mit manchen der Beteiligten einen auf Freundschaft basierenden, unmittelbaren und über PROJEKT hinausgehenden Dialog führte, den er gegenüber dem Rest der Gruppe nicht angemessen vermitteln konnte.

Vergleichbare Fragen nach Können und Wissen, Macht und Autonomie waren bereits während der langwierigen gemeinsamen Entscheidungsfindung zu Sinn und Zweck des Vorhabens von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. in den Mittelpunkt gerückt. In Phase #1 kam es durch das komplex angelegte Konzept in Kombination mit offen oder überhaupt nicht formulierten Arbeitsanweisungen zu einem Konflikt, den Le Roy im SELF-INTERVIEW (also im zweiten Jahr von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.) wie folgt kommentiert:

My proposals were maybe too much totalitarian and therefore took away the power from the participants and at the same time offered them an illusion of a possibility for self or social expression. [...] my proposals were sometimes seen as an obstacle to self-expression.⁶⁷

Der Arbeitsprozess wurde also vor allem durch die Diskrepanz zwischen seiner Intention und den Interessen der Teilnehmer blockiert. Le Roys Hoffnung, mit Hilfe seiner »disciplinary of the unknown«⁶⁸, also mit einer Disziplin des Ungewussten eine neue Methode und Ästhetik jenseits von gewohnten Dichotomien (»knowledge/intuition, conscience/sensation, emotion/abstraction, body/mind, setting/improvising, control/expression«⁶⁹) zu finden, erwies sich ihm im Rückblick als utopisch:

It is an Utopia because it is a try to de-institutionalize the relationships between individuals, and to unmake the existence of power in the »spectacular« production chains (or lines). It is an Utopian [sic] building site because its goal is to propose another process, another access and another perception on the global system.⁷⁰

Rückblickend schätzt Le Roy die Situation also so ein, dass das paradoxe Vorhaben, diszipliniert jenseits von bekannten und gewohnten Konzepten, Methoden und Hierarchien zu arbeiten, zum Scheitern bestimmt war, weil er eine nicht näher bestimmte Alternative verabsolutierte.

In der Produktionsphase von PROJEKT kam er der Utopie jedoch einen Schritt näher, was sowohl an der zunehmenden Erfahrung Le Roys und seiner Teilnehmer als auch an deren Zusammenstellung und an der verstärkten Mitbestimmung gelegen haben mag. 2003 ging es weniger um den sozialen Aspekt der Zusammenarbeit als um die Metareflexion des Gesamtkonzepts

67 Xavier Le Roy: »Self-Interview 27.11.2000«, a.a.O., S. 50f.

68 Ebd., S. 50.

69 Ebd., S. 51.

70 Ebd., S. 54.

anhand von dramaturgischen und ästhetischen Details. Die Beteiligten fühlten sich also nicht mehr wie Testpersonen in einem sozialpsychologischen Experiment, sondern eher wie Kollegen bei der Vorbereitung und Durchführung eines gemeinsamen Vorhabens. Statt mögliche Alternativen bewusst offen zu halten, versuchte Le Roy, sie mit Hilfe seiner Teilnehmer zu definieren, um das Vorhaben aus dem Status einer reinen Utopie herauszuholen und in einen konkreten Handlungsplan zu übertragen. So wurde etwa am Widerspruch zwischen konzeptueller Offenheit und formaler Geschlossenheit der dramaturgischen Struktur oder einzelner Szenen gearbeitet. Probleme bei dem Versuch der Inszenierung des prozessualen Produkts bereiteten diesmal vor allem die Komplexität des Gesamtvorhabens und die Unbestimmtheit der dafür nötigen Methoden. Je weniger Vorgaben für eine bestimmte Szene gemacht wurden (um dem Konzept vom Prozess als Produkt möglichst treu zu bleiben), desto größer waren die persönlichen Widerstände der Beteiligten, ganz ohne Vorgabe zu agieren. Die Vermeidung von Setzungen resultierte dann meistens im Stillstand des Spiels bzw. im Verstummen der Diskussion, so dass es einer spontanen Intervention oder eines rigiden Gegenvorschlags durch einen der Beteiligten bedurfte, um die Arbeit fortzusetzen.

3.1.6 Integration der Evaluation

Hatten vergleichbare Situationen bei E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. noch den Ausstieg einzelner Teilnehmer zur Folge⁷¹, fand man für PROJEKT eine produktive Lösung. Um den ins Stocken geratenden Prozess durch eine Art integrierte Außensicht voranzutreiben, führte Le Roy in Abstimmung mit den Beteiligten eine kritische Instanz zur freiwilligen Selbstkontrolle ein: das bereits erwähnte *research audience*. Zur Überprüfung der vorläufigen Resultate der Arbeit an PROJEKT wurden im Februar und März 2003 in Montpellier und Frankfurt/Main jeweils ungefähr 30 Gäste eingeladen, sich Durchläufe der im Entstehen begriffenen Inszenierung anzusehen und danach in einem Gespräch mit der gesamten Gruppe ihre Kommentare abzugeben. Diese Gäste wurden von den Theatern, welche die Einladung zu den Diskussionen im Auftrag Le Roys aussprachen, aus deren Zuschauerkreis rekrutiert.⁷² Im Vorfeld der Durchläufe bekamen diese ›Freunde des Hauses‹ keinerlei Informationen zum Hintergrund und zur Entstehungsgeschichte von PROJEKT. Die Präsentationen für das *research audience* begannen dann lediglich mit einer kurzen Bemerkung Le Roys, dass man ihnen jetzt etwas zeigen werde, über das man dann

71 Nach Angaben von Le Roy verließ Stefan Pente E.X.T.E.N.S.I.O.N.S bspw., weil er mehr an dem in #1 und #2 unternommenen Gruppenexperiment als an der choreographischen Strategie von #3 interessiert war.

72 Gastgeber waren das CCN in Montpellier und das TAT im Bockenheimer Depot, Frankfurt/Main.

im Anschluss gerne sprechen würde. Für Le Roy nahmen die Zuschauer also quasi die Funktion eines Dramaturgen ein, der zunächst einmal das formuliert, was er sieht, um dem Choreographen eine konstruktive Rückmeldung zu geben. Dementsprechend verliefen die Diskussionen auch nicht wie moderierte Publikumsgespräche, sondern meist als stockender Prozess der Selbst-/Verständigung zwischen Zuschauern, die nicht wussten, was von ihnen erwartet wurde und Beteiligten, die es ihnen nicht erklären konnten oder wollten. Ganz im Sinne eines nachträglich hergestellten ›Unwissens‹ irritierte diese im allgemeinen Einverständnis als selbstkritischer Mechanismus von PROJEKT eingesetzte Evaluation also die als ›unwissende‹ Experten geladenen Zuschauer und die als ›wissende‹ auftretenden Teilnehmer. Manche Zuschauer fühlten sich instrumentalisiert, was wiederum bei den Beteiligten immer wieder Zweifel am Sinn dieser von beiden Seiten mit unausgesprochenen Erwartungen aufgeladenen Kommunikationssituation aufkommen ließ.⁷³

Rein ›methodologisch‹ betrachtet, erfüllte das *research audience* gerade durch diese Verunsicherung jedoch seinen Zweck. Die Antworten der Gäste waren widersprüchlich. Einerseits legten sie den Schluss nahe, dass sich das Konzept vom prozessualen Produkt in der präsentierten Struktur der Inszenierung nicht ohne Weiteres vermitteln ließ. Andererseits zeigten sie jedoch, dass dessen entscheidende Aspekte als störende Faktoren durchaus evident waren. Ein Kommentar der Choreographin Mathilde Monnier, die nicht nur Gastgeberin, sondern auch mehrfach Teil des *research audience* war, fasst das Stimmungsbild zu Beginn der Probenphase lakonisch zusammen: »Man kommt in ein Theater, um Leuten dabei zuzusehen, wie sie beim Handball- und Fußballspielen auf der Bühne Spaß haben.« Diese Situation wurde von den meisten Zuschauer akzeptiert, so dass sie sich zunächst auf das Spiel einließen und versuchten, die Regeln zu verstehen, deren Transformationen zu erkennen und damit das Sportspiel zu verfolgen. Allerdings betrachteten sie das Bühnengeschehen hauptsächlich vor dem Horizont des sportlichen Wettkampfs, ohne sich zu fragen, warum auf einer Bühne überhaupt Fußball und Handball gespielt wird. Da ihnen die Möglichkeit des Nachvollzugs schon mit der Vermischung der drei Spiele zum ›3gg< genommen wurde, empfanden sie das Spiel lediglich als zunehmend langweilig. Dies führte wiederum dazu, dass sich die Zuschauerhaltung immer mehr vom Sport- zum Theaterspiel verschob, denn mit sinkender Zugänglichkeit schwand auch die

73 Obwohl Le Roy in solchen Gesprächen eher wortkarg auftrat, war ihm keineswegs daran gelegen, das Publikum auszuschließen oder auszunutzen. Er wollte das Bühnengeschehen von PROJEKT für die Zuschauer zugänglich machen, wozu er wiederum das *feedback* des *research audience* benötigte. Gleichzeitig wollte er in den Diskussionen nicht als Alleinverantwortlicher auftreten, weshalb er sich eher zurückhielt und andere für sich sprechen ließ, was ihm vermutlich als Arroganz und den Teilnehmern als Profilierungsbedürfnis ausgelegt wurde.

im Sport üblicherweise unübersehbare und unüberhörbare Resonanz des Publikums. Auch die Einführung der tanz-/theatralen Parameter rief keine erwähnenswerte Hinterfragung dieser veränderten Wahrnehmung hervor. Die Parameter wurden lediglich als nicht näher bestimmbare Veränderung oder zusätzliche Komplikation wahrgenommen. Die dominante Suche nach Strukturen und Regeln ließ also die Frage nach der Bedeutung derselben auf einer Theaterbühne erst überhaupt nicht aufkommen. Auch das Spiel mit der Wiederholung der festgelegten Spielsequenz führte kaum zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit für etwas, das man als reflexive Choreographie oder ein inszeniertes Nachdenken über das Produzieren von Tanz hätte bezeichnen können. Obwohl also weder Sportspiel, noch Theaterspiel richtig ›funktionierten‹, wurden die entscheidenden Aspekte der Arbeit – wenn auch mit negativem Vorzeichen – wahrgenommen. Neben dem bereits zitierten Kommentar »I personally don't care about sports. I didn't come here to watch sports. I'm sorry, but for me [...] sport and dance are not the same thing«⁷⁴, äußerten sich die Zuschauer wie folgt:

I was bored and didn't know what it was about. It seemed as though the performers were very responsible for their movements.

I had the impression that there was a mix of rules that evolved in time, that things were going in different directions. I didn't know if there was anything precise or calculated, well defined.

I don't know, but this thing to play the game was something like being real in the theatre and it is supposed to be a place for fiction and illusion! That was disturbing.⁷⁵

Abgesehen von der Enttäuschung und Irritation der Zuschauer lässt sich an diesen Aussagen vor allem ein Bewusstsein für die Verantwortung der Spieler, für die Regelhaftigkeit des Spiels und die Offenheit seines Verlaufs sowie für die Frage nach einem Spiel mit dem Spiel ablesen.

Ergebnis der von Le Roy und seinen Teilnehmerin angestellten Analyse des ersten Teils der Produktionsphase war folglich die Notwendigkeit zur Rekontextualisierung des Spiels im Rahmen von Choreographie und Theater mit Fragen zur unterschiedlichen Wahrnehmung von Spiel und Choreographie:

Why do we for example hesitate to express our appreciation for a soccer player's solo on stage, whereas we feel free to shout out with joy when our favourite team scores in the stadium or whereas we have no problem to applaud for a virtuoso

74 Ein namentlich nicht bekannter Zuschauer bei einem Publikumsgespräch am 10. März 2003 in Montpellier.

75 Aussagen von unterschiedlichen Mitgliedern des Forschungs-Publikums an unterschiedlichen Tagen der Arbeitsphase in Montpellier im Februar 2003.

dance solo in a more conventional dance piece? Why do we almost instinctively look for the rules of a game, but rarely for the rules of choreography?⁷⁶

Es galt also, den bereits über die Jahre auf verschiedenen Ebenen geführten ›Diskurs‹ in die Inszenierung zu integrieren: »*Project* emphasizes the conventions of production and perception in theatre and tries to show how the aesthetic context imposes certain expectations and consequently a codified behaviour on the side of the performers and on the side of the spectators.«⁷⁷ Entsprechende Versuche, die während des Arbeitsprozesses stattgefundenen Diskussionen in Form von Auszügen aus den Gesprächen mit dem *research audience* zum Teil der Aufführung zu machen, erwiesen sich im Nachhinein als ungeeignet, da sie mit der Sprache nicht nur ein bewegungsfremdes Element, sondern auch noch eine mögliche Leseweise in die Aufführung brachten, welche eigentlich hätte für sich selbst sprechen sollen. Stattdessen wurden Spielhaltung und dramaturgische Struktur noch einmal verändert, was im Vergleich zu den früheren Durchläufen beim *research audience* eine Verlagerung der Aufmerksamkeit hin zum Potenzial des Spiels mit dem Spiel hervorrief:

The first time, I stayed focused on the game, on a team game, a kind of game played on representation. Here, I see a shift. *Is it possible to play with the idea of spectacle?* Is it possible to play with the spectacle itself?

What I saw tonight was more the individuals and the relations between the individuals. I saw *something more like the story of a group* than a simple game. *It was not a game anymore.*

The rules did not disturb me. I had understood the rules right from the start, and I stopped thinking about them very fast. But it is difficult because people get lost when they watch and they are disturbed by the strategy, by the method, by the motives behind the rules. The questioning is often related to the rules, hats or no hats, costumes or not. But sometimes *people miss the emerging object, that through these somehow bastard gestures, things emerge.*

During the [...] scene, when there is a long silence, [...] I wanted to have a ball and throw it or shout. Well, *I wanted to play with them*. But I don't know my limits, so I didn't dare doing it.⁷⁸

76 Pirkko Husemann: »Thoughts on Project«, a.a.O., S. 28f. Diese von mir formulierten Fragen geben wieder, was zu diesem Zeitpunkt innerhalb der Gruppe diskutiert worden war.

77 Ebd., S. 28f.

78 Aussagen verschiedener Mitglieder des Forschungs-Publikums an unterschiedlichen Tagen der Arbeitsphase in Montpellier im Februar 2003. Hervorhebungen P. H.

Zwar lässt sich rückblickend nicht eindeutig feststellen, ob diese veränderte Wahrnehmung ausschließlich mit der veränderten Choreographie zu begründen ist oder ob auch das mehrmalige Sehen zu einer Sensibilisierung der Zuschauer geführt hatte. Die Reaktionen der Tanzkritiker auf die ersten Aufführungen legen jedoch nahe, dass PROJEKT im Verlauf des Probenprozesses tatsächlich zugänglicher und damit weniger verstörend geworden war.

Im Gegensatz zum Forschungs-Publikum empfanden die Rezessenten diese Transparenz jedoch als zu didaktisch. So fragt bspw. Wesemann: »Seht ihr die Choreographie des Spiels? Sehen wir, denn das Eigentor wird ein paar Mal identisch wiederholt und noch einmal von einem 20-köpfigen Tänzer-schwarm nachgespielt.«⁷⁹ Bei Cramer heißt es, der »Untersuchungsgegenstand Tanzaufführung« sei nur in kleine Münzen gewechselt worden: »Es geht also um Präsenz und Abwesenheit, um die Künstlichkeit und das Authentische, um das Spiel und um die Regeln.«⁸⁰ Beide kritisieren also, dass das Geschehen allzu leicht nachvollziehbar und die kritischen Intentionen allzu offensichtlich seien, wodurch man sich als Zuschauer quasi bevormundet fühle. Michaela Schlagenwerth bedauert wiederum, dass Le Roy sich den Marktzwängen gebeugt habe, die er doch eigentlich zu durchkreuzen beabsichtigt hatte: »Das jeglichen Rahmen sprengende ›E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.‹ jedenfalls ist als ›Projekt‹ in ein handliches, marktgerechtes und reichlich leer anmutendes Format umgearbeitet, mit dem sich prima in Lissabon, Berlin und auf anderen Festivals gastieren lässt.«⁸¹ Nach vier Jahren des für die Teilnehmer durchaus spannenden, aber für die Zuschauer eher spröden Experiments mit E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. hatte man offensichtlich kaum mit einer spielerischen und auf den ersten Blick leicht konsumierbaren Bühnenshow im 60-Minuten-Format gerechnet. Dabei war es ja gerade Ziel des Vorhabens gewesen, auch ein marktgerechtes Produkt mit Prozesscharakter herzustellen. Die Fachleute erwarteten von Le Roy also eine vehementere (Schlagenwerth) oder sperrigere (Wesemann/Cramer) Form der Kritik am Tanzmarkt.

Auch diese kritische Rückmeldung wurde von Le Roy berücksichtigt und integriert, indem er genau das Gegenteil dessen unternahm, was die Journalisten von ihm erwarteten. Ein Vergleich der Videoaufzeichnungen von der öffentlichen Präsentation im März 2003 in Frankfurt/Main mit der von der Premiere im September 2003 in Lissabon ergab seiner Ansicht nach folgendes Bild:

79 Arnd Wesemann: »Eigentor. Xavier Le Roys ›Projekt‹ bei den Berliner Festspielen«, in: Süddeutsche Zeitung, 10. Oktober 2003.

80 Franz Anton Cramer: »Dem Evidenten beiwohnen«, in: Frankfurter Rundschau, 15. September 2003.

81 Michaela Schlagenwerth: »Eine Stunde Ballspiel«, in: Berliner Zeitung, 9. Oktober 2003.

What is striking is the difference of joy, happiness and engagement of the players between both video documents. Somehow in March we were playing some games and at the end of the week in Lisbon we were more executing a series of games. [...] Yes, it's about performing a choreography but if we are not yet bored with it let's relax and play!!!⁸²

Um die fragilen Zwischentöne hervorzuheben, wurde das Stück vor den folgenden Vorstellungen noch einmal überarbeitet, wobei besonderer Wert auf die Präsenz der Akteure beim Spiel sowie auf die Wirkung der einzelnen Szenen im Kontext der dramaturgischen Gesamtstruktur gelegt wurde. Außerdem entschied sich die Gruppe wie bereits erwähnt dazu, das Stück vor den Aufführungen nicht mehr zu proben, sondern nur noch den Ablauf der Szenen durchzusprechen und dann unmittelbar in die Vorstellung zu gehen, um trotz der durch die Tournee entstehenden Routine die Spontaneität des Spiels mit dem Spiel zu gewährleisten.

Der Effekt war unübersehbar und diejenigen, die nach der Premiere erneut eine der späteren Vorstellungen sahen, rieben »sich in der Tat die Augen. [...] so gestrafft, konzentriert und genau lief ab, was [...] zuvor mau vor sich hin plätscherte, blasses Skript und langweiliges Rampensau-Getue blieb.«⁸³ Katja Schneider gefällt also die wohlproportionierte und ausgefeilte Bühnenshow. Gesamtkonzept und Spiel mit dem Spiel empfindet sie hingegen als Ärgernis. Zunehmend kamen dann vereinzelte Pressestimmen auf, die in PROJEKT mehr als einen gewissen Unterhaltungswert oder aber eine selbstverliebte Plattitüde fanden. Helmut Ploebst meint bspw., eine metaphorische Form der Kritik zu erkennen: »Projekt nimmt die ›Spielregeln‹ von Sport und Ballett ebenso auf die Schaufel wie den Mannschaftscharakter von Tänzertruppen, die auf dem Kunstmarkt ihre Matches spielen.«⁸⁴ In seiner euphorischen Rede vom »ironischen Geniestreich« in Form einer Spektakelkritik⁸⁵ weist er auf die mit PROJEKT formulierte Kritik an einer Ökonomie des Spektakels hin, wobei er auch die Komplexität von Le Roys Arbeitsansatz betont:

Aus der Forschung wird nun ein Statement zu den Verhältnissen zwischen sportlicher und künstlerischer Darstellung, zu den unterschiedlichen Kommunikationsstrategien dieser beiden performativen Systeme, zur Dekonstruktion des Spektakulären im Spiel und zur Umwandlung der auf Wettbewerb ausgerichteten sozialen Dyna-

82 Xavier Le Roy in einer E-Mail vom 29. September 2003.

83 Katja Schneider: »Hats: 6 points – no hats: 9 points. Xavier Le Roy spielt Projekt in Lissabon«, in: Tanzjournal 05/2003, S. 66.

84 Helmut Ploebst: »Ein Spiel über das Spielen«, in: Der Standard, 6. November 2003.

85 Ebd.

mik in ein diskursives Magnetfeld, das gleichermaßen Reflexion und Emotion auf sich zieht.⁸⁶

Statt eines zweidimensionalen Kritikbegriffs, der sich auf die Kritik *an etwas* und *durch etwas* beschränkt, geht es Ploebst auch um den Modus der Kritik, die an den Vollzug in der Aufführung gebunden ist. Die *in* und *mit* PROJEKT geübte Kritik ist in seinen Augen eine Kritik am ›Spektakel‹, die durch die Kombination zweier performativer Systeme zustande kommt und den Rezipienten auf reflexiver und emotionaler Ebene anspricht. Damit sieht er im Spiel mit dem Spiel also eine Kritik, die für Produzenten und Rezipienten durch die Erfahrung des Spielens bzw. des Zuschauens zustande kommt.

Trotz dieser Bestätigung von Le Roys praktischem Kritikbegriff lässt sich – zumindest aus der Innensicht – rückblickend feststellen, dass seine Vision des Projekts vom Prozess als Produkt in der Praxis nie gänzlich erfüllt werden konnte. Es war und blieb paradox, was auf zwei Ebenen zum Vorschein kam: Während des Arbeitsprozesses konnte immer nur entweder am Prozess, d.h. an der regelgeleiteten Improvisation oder am Produkt, d.h. an der Inszenierung gearbeitet werden. Ebenso traten während der Aufführung immer entweder (für die große Mehrheit der Zuschauer) das Sportspiel oder (für den kleinen Kreis des bereits initiierten Fachpublikums) das Theaterspiel mit dem Sportspiel hervor. Was also in PROJEKT eigentlich hätte miteinander verschrankt werden sollen, blieb (für den einzelnen Akteur bzw. Zuschauer) unvereinbar – auch wenn es immer wieder ineinander umschlug. Nur durch die Pluralität der Perspektiven war gewährleistet, dass zumindest nicht immer alle an derselben Stelle arbeiteten bzw. dasselbe wahrnahmen. Tendenziell geriet der Spielraum innerhalb der Spielregeln oder innerhalb der dramaturgischen Struktur damit ebenso in den Hintergrund wie das performative Rollenspiel mit Sport- und Theaterspiel. Trotz Le Roys Versuch, das ›Ungewusste‹ zu disziplinieren, blieben die Akteure den Hierarchien der Arbeitssituation und die Zuschauer den Codes der Aufführungssituation also verhaftet. Sie konnten diese zwar thematisieren und reflektieren bzw. wahrnehmen und formulieren, aber nicht umfunktionieren bzw. hinter sich lassen.

Dieses Scheitern des Vorhabens war allerdings bereits im Entwurf von PROJEKT angelegt und somit vorprogrammiert. Le Roys Intention, durch die skizzierte Arbeitsweise nicht nur produktionsästhetische und rezeptionsästhetische, sondern auch produktionsstrukturelle Normen im Bereich des Tanzes umzufunktionieren, brachte für ihn und sein Team ganz notgedrungen Zweifel an der Durchführbarkeit bzw. an den jeweiligen Versuchen der Durchführung mit sich. Diese Zweifel stellten für ihn jedoch keinen Mangel,

86 Helmut Ploebst: »Magnetfeld gegen Spektakel – 1:1«, in: Der Standard 16. September 2003.

sondern grundlegendes Charakteristikum der gewählten Arbeitsweise dar. Sie bildeten den Antrieb des kreativen Prozesses. Hätten Le Roy und die an seiner Arbeit Beteiligten von Anfang an gewusst, wie sie die Arbeitshypothese hätten umsetzen sollen, dann hätten sie kaum fünf Jahre für die Entwicklung einer geeigneten Arbeitsweise verwendet. Dieser Glaube ans Scheitern drückt sich auch in dem mit Bedacht gewählten Titel des prozesualen Produkts aus: Von Beginn an unabsehbar, wurde auch das Resultat PROJEKT als immer noch zu realisierendes Vorhaben markiert, als Projekt. Insofern bedeutet das ‚Scheitern‘ der Hypothese vom Prozess als Produkt in der ‚Logik‘ Le Roys ein Gelingen seines Projekts.⁸⁷

3.1.7 Zusammenfassung

Abschließend lässt sich Le Roys choreographische Arbeitsweise als gemeinschaftliche Aushandlung von Bühnenhandlung mit dem Ziel der Verzeitlichung des Produkts zusammenfassen. Ausgehend von der Idee, den Produktionsprozess einer Choreographie zum choreographischen Produkt zu machen, wird bei Le Roy jedes Aufführungsprodukt in seiner Prozessualität und jeder Arbeitsprozess als Aufführung ausgestellt. Charakteristisches Merkmal seiner Strategie ist, dass er eine Suspension (des Produkts) intendiert und diese auf dem Wege des Ausweichens (vor Entscheidungen und Setzungen) erreicht. Über die analytische De- und Rekonstruktion des choreographischen Produktionsprozesses entwickelt Le Roy eine Methode, die sowohl während des Arbeitsprozesses als auch während der Aufführung zum Einsatz kommt: Mit Hilfe von unterschiedlichen Versuchsanordnungen für die Improvisation mit Spielen und Regeln wird Material erzeugt, um einzelne Parameter zu isolieren, analysieren, modifizieren und diese sodann als Instrument für das nächste Experiment zu verwenden. Die einzelnen Arbeitsschritte bauen dabei zwar aufeinander auf, verlaufen aber nicht notwendigerweise in progressiven Schritten. Da aufgrund der Verschränkung von Konzept, Methode und Aufführung für die Beteiligten nicht mehr ohne Weiteres zu unterscheiden ist, woran genau beim Choreographieren oder Improvisieren im Einzelnen gearbeitet wird, kommen im Arbeitsprozess immer wieder undefinierte Arbeitssituationen zustande, die je nach Bedarf in allerlei Richtungen gewendet werden können. Diese Vorgehensweise ermöglicht es Le Roy, seine Arbeitsmethode an die Erfordernisse des jeweiligen Entwicklungsstadiums der Choreographie anzupassen. So ist

87 Zur historischen Figur des Projektmachers, der unausführbare Vorhaben entwirft und trotz des vermeintlichen Misslingens seiner Ideen dank seiner Produktivität den Fortschritt vorantreibt und zur Wissensproduktion beiträgt vgl. Markus Krajewski (Hg.): Projektmacher. Zur Produktion von Wissen in der Vorform des Scheiterns, Berlin 2004.

seine Methode zwar anfangs unbestimmt, wird aber im Laufe der Zeit zu einer rückwirkend gewonnenen Erkenntnis über die eigene Methode, d.h. einer Art künstlerischer Methodologie. Der Arbeitsprozess ist unvorhersehbar, da er durch die jeweiligen Adjustierungen Le Roys und die Eingaben seiner Teilnehmer fortwährend im Fluss gehalten wird und sich somit ins Unendliche perpetuiert. Dabei fungiert er selbst als Initiator und Vermittler der in Zusammenarbeit mit anderen vollzogenen und entwickelten Arbeitsprozesse. Da er die Verantwortung für sein Vorhaben zunächst an eine Gruppe von Akteuren delegiert, die Stoßrichtung dann aber unmerklich selbst bestimmt, ist auch die Kollaboration zunächst offen und vielstimmig, mit der Zeit gewinnt sie dann aber unbemerkt an Konsistenz und produziert somit Konsens. Durch die Öffnung des Arbeitsprozesses von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. bzw. des Produktionsprozesses von PROJEKT für das Forschungs-Publikum hebt Le Roy die Trennung von Produktion und Produkt für Akteure und Zuschauer von der Anlage her auf. In der Umsetzung gerät diese Annäherung von Produzenten und Rezipienten zwar durch die Diskrepanz der unterschiedlichen Zeitfenster für Produktion und Rezeption einer Choreographie an ihre Grenzen, sie gelingt jedoch durch die Reflexion auf das Zustandekommen der Bühnenhandlung und bleibt durch das Theaterspiel mit dem Sport- und Rollenspiel selbst in der dramaturgisch weitgehend gesetzten Inszenierung von PROJEKT erhalten.

3.2 Thomas Lehmen

Während Le Roy als Naturwissenschaftler unter den Choreographen gilt, hat Lehmen den Ruf, ein Choreograph des Sozialen zu sein. Sein Selbstverständnis beruht auf der Beobachtung, dass sich das Theater zunehmend aus seiner sozialen oder politischen Funktion zurückzieht.

99 % der Arbeitstechniken der Choreographen, Techniker, Dramaturgen, Regisseure, Tänzer, Darsteller sind darauf ausgerichtet, ein repräsentierbares, also vorproduziertes Stück zu erstellen. Das Organisationssystem der Theater- und Veranstaltungsmaschinerie ist hierauf ebenso ausgerichtet, wie das Publikum auf die reine Rezipientenhaltung reduziert ist. [...] Wie viel der aktuellen Bühnenkunst ist denn in der Lage, sich mit aktuellen Aspekten des Lebens ideeller oder materieller Form außerhalb des Theaters in Relation zu setzen? Geschweige denn die Auseinandersetzung der Gesellschaft mit ihren Themen weiter zu bringen?⁸⁸

Um das Theater wieder zum Ort der Gemeinschaft und somit auch zum Experimentierfeld der Gesellschaft zu machen, beabsichtigt Lehmen, dessen »Maschinerie« transparent zu machen und unter den somit veränderten Vor-

88 Thomas Lehmen: »Systeme«, in: Ders. (Hg.), Stationen Heft 1, Berlin 2003, S. 26f.

zeichen der Situation mit »Menschen etwas im Raum zu bewegen. Das ist fast das Direkteste, was mit Gesellschaft zu tun hat. [...] Wie können Menschen miteinander umgehen, was ist Kommunikation, was ist Unmittelbarkeit?«⁸⁹ Lehmens Hoffnung auf eine Gemeinschaft im Theater resultiert allerdings nicht in choreographischer Sozial- oder Kulturarbeit. Sie zielt vielmehr auf ein anderes Verständnis der künstlerischen Praxis und ihrer Funktion innerhalb des gegebenen soziokulturellen Gesamtkontextes. Im Mittelpunkt steht dabei für ihn die Frage, ob Kunst immer das Besondere bleiben muss oder ob sie sich in Richtung der Alltagswelt öffnen lässt, was Cramer in einem Essay über Lehmens STATIONEN als »spontane Archäologie des Kunst/Leben-Gegensatzes« bezeichnetet: »Am Anfang stand die Frage, wie exklusiv die choreographische Kunst sein muss, inwieweit sie nicht eher als einschließendes Medium gedacht werden sollte.«⁹⁰ Wenn Lehmen von der »Teilhabe an einem Sinngefüge«⁹¹ spricht, meint er also eine Partizipation von Theaterfremden durch deren Integration in die Theaterarbeit oder auch durch die mehr oder weniger aktive Beteiligung der Zuschauer an einer Aufführung. Anstatt also mit dem Theater in die Welt zu gehen, beabsichtigt er, die Welt ins Theater zu holen, um dessen selbstreferenziellen Ästhetizismus mit choreographischen Mitteln um ein ›Nicht-Ästhetisches‹ zu bereichern. Dabei ist ihm durchaus bewusst, dass das Theater als Veranstaltungsort oder auch nur als institutioneller Kontext unweigerlich ästhetische Rezeptionsweisen mit sich bringt: »Natürlich, die Wand eines Theatergebäudes ist nicht mal so einfach abzureißen und wiederaufzubauen, aber das braucht mich ja nicht davon abzuhalten, es überhaupt zu denken.«⁹²

Seine Ansätze zur Demontage des Theaterapparats fallen unterschiedlich aus. Ausgangspunkt von SCHREIBSTÜCK war bspw. die Hoffnung, die »eigene Arbeitsweise in der praktischen Arbeit mit Menschen unterschiedlicher kultureller Voraussetzungen relativieren zu können. Interessant könnte es eben sein, ein Tanzstück, das die verschiedenen, kulturell bedingten ›Seinsweisen‹ berücksichtigt, in mehreren Ländern der Erde erarbeiten zu lassen.«⁹³ Im Anschluss an diesen choreographischen Kulturvergleich ging es Lehmen in STATIONEN darum, Bewegung »frei von den Annahmen eines ›ästhetischen Bewusstseins‹, an das man gewöhnt ist und das wir durch unseren Blick auf

89 Thomas Lehmen im Gespräch mit Johannes Odenthal im September 2003, zitiert nach einem unveröffentlichten Transkript.

90 Franz Anton Cramer: »Etappenziel ›Stationen‹. Erkundungen zur Verträglichkeit von Bühne und Publikum«, in: Thomas Lehmen (Hg.), Stationen Heft 1, a.a.O., S. 20.

91 Thomas Lehmen: »Systeme«, a.a.O., S. 26.

92 Thomas Lehmen in einem unveröffentlichten Text zu FUNKTIONEN.

93 Thomas Lehmen (Hg.), Schreibstück, a.a.O., Klappentext.

den abstrakten Tanz im Theater zur Gewohnheit machen,«⁹⁴ zu betrachten. Zur Herstellung dieses ›neutralen‹ Blicks auf Bewegung bemüht er sich – wie es der als teilnehmender Beobachter geladene Theaterwissenschaftler Stewart formuliert –,

[...] um eine Reaktion auf die ästhetische Distanz durch die Einbeziehung des Zuschauers in den Rahmen der Bühne, indem er der ästhetisierten Bewegung der Tänzer die Darstellungen von Menschen in unterschiedlichen Lebenslagen und Situationen gegenüber stellt, und indem er die Aufmerksamkeit auf das Geschehen und den Ort, an dem dieses stattfindet, lenkt.⁹⁵

So werden bei Lehmen Zuschauer auf die Bühne gesetzt, alltägliche Bewegungen mit tänzerischen konfrontiert und unausgesprochene Theaterregeln offengelegt, um ›Wahrheit‹ ins Theater zu bringen. Verbindendes Merkmal dieser unterschiedlichen Einführungen des Sozialen ins Theater ist allerdings in letzter Konsequenz der Versuch, das Besondere der Kunst über das Allgemeine der Gesellschaft zu fassen. Zwar erweckt Lehmen durch seinen expliziten Verweis auf die Gesellschaft außerhalb des Theaters den Anschein, ein radikaler Sozialkritiker zu sein, der von einem »politischen Bewusstsein«⁹⁶ angetrieben wird; im Laufe der folgenden Analyse seiner Arbeitsweise wird jedoch deutlich, dass er – ähnlich wie Le Roy – eine künstlerische Form der Kritik durch das Soziale der Kunst verfolgt.

3.2.1 Der Plan zum Zerlegen der Produktion

Während Le Roy versucht, Prozess und Produkt über den Weg der De- und Rekonstruktion zusammen bzw. gemeinsam zu denken, arbeitet Lehmen an der Zerlegung des choreographischen Produktionsprozesses in Stadien, Strukturen und Funktionen. Sein Vorhaben besteht darin, die üblicherweise unauffällig ineinander greifenden Zuständigkeitsbereiche Produktionsmanagement, Autorschaft, Choreographie, Tanz und Rezeption voneinander zu trennen, damit Barrieren und Lücken in den Produktionsprozess einzufügen und so die Konstruiertheit der Maschinerie zur Produktion eines choreographischen Produkts offenzulegen. Diese Betonung der Bedingtheit einer Tanzproduktion findet also nicht über eine verbindende Deterritorialisierung⁹⁷ wie bei Le Roy,

94 Nigel Stewart: »Hin und Her und Dazwischen: Die Ontologie des Bildes in Thomas Lehmens ›Stationen‹«, in: Thomas Lehmen (Hg.), Stationen Heft 3, a.a.O., S. 23.

95 Ebd., S. 23.

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

97 Bei Deleuze/Guattari bezeichnet der Begriff der Deterritorialisierung eine indefinite, ungerichtete und öffnende Bewegung. Vgl. hierzu u.a. das Bild des Rhizoms: »Ein Rhizom kann jeder Stelle unterbrochen oder zerrissen werden, es setzt sich an seinen eigenen oder an anderen Linien weiter fort. [...] Jedes Rhizom enthält

sondern über eine separierende Funktionalisierung statt. Lehmens Arbeitsprozesse dienen eher dem Entwerfen von Anordnungen geographischer, personaler und institutioneller Art. Mit Hilfe schriftlicher und vertraglicher Entwürfe werden Strukturen, Handlungen und Themen fixiert sowie Autorität, Verantwortung und Funktionen verteilt. Dann werden diese komplexen Regelapparate in Umlauf gebracht, um sie unterschiedlichen personellen, kulturellen oder institutionellen Einflüssen auszusetzen. In einem dritten Schritt kommen diese Umsetzungen dann zur Aufführung vor einem Publikum.⁹⁸

In SCHREIBSTÜCK sind vor dem Hintergrund dieser funktionalen Zerlegung neben dem Verfassen des Buches, vor allem das Delegieren der Choreographie sowie die Distribution der Partitur durch den Autor relevant. Während im zeitgenössischen Tanz Autor und Choreograph oder auch Autor, Choreograph und Tänzer oft ein und dieselbe Person sind, werden diese Funktionen bei SCHREIBSTÜCK auf Lehmen als Autor und diverse Choreographen sowie deren jeweilige Tänzer verteilt. Somit entsteht eine für das Sprechtheater übliche, für den Tanz jedoch recht außergewöhnliche Arbeitsteilung: Es gibt den Verfasser eines Textes (Lehmen), die Regisseure der darauf basierenden Inszenierungen (die Choreographen) und die darin agierenden Darsteller (die Tänzer). Verfasser und Darsteller (Autor und Tänzer) haben also nicht notwendigerweise direkt etwas miteinander zu tun. Sie kommunizieren indirekt über den Text und dessen Interpretation.⁹⁹ Auch die Instanz der juristisch abgesicherten Autorschaft¹⁰⁰ ist im zeitgenössischen Tanz eher ungewöhnlich. Im Gegensatz zum Theater oder zur Musik, wo bei der Verwendung von Theatertexten oder musikalischen Partituren selbstverständlich Tantiemen für die Aufführung oder Wiedergabe von Werken fällig werden, sind choreographische Werke nach europäischem Recht nur dann geschützt, wenn ihre Bewegungsfolgen in irgendeiner Form schriftlich notiert oder visuell dokumentiert sind. Für die Bearbeitung von choreographischen Werken, bei denen diese Auflage nicht erfüllt ist, bemüht man sich in der Regel um die Erlaubnis des Urhebers oder aber eines Nachlassverwalters, ohne für die Rekonstruktion oder Nutzung einer Choreographie zu bezahlen. Aus diesem Grunde ist Lehmens mit SCHREIBSTÜCK formulierter Anspruch auf Autorenrechte auch

[...] Deterritorialisierungslinien, die jederzeit eine Flucht ermöglichen. [...] Diese Linien verweisen aufeinander. Deshalb kann man niemals einen Dualismus oder eine Dichotomie konstruieren [...].« (Gilles Deleuze, Felix Guattari: *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 19f.)

98 Zur Umsetzung in der Aufführung vgl. Kapitel 3.2.4.

99 Im klassischen Ballett ist diese Arbeitsteilung noch üblich. Hier kommt es viel öfter vor, dass Choreographen anhand von Notationen oder musikalischen Partituren arbeiten und historische Werke rekonstruieren, um sie zu reinszenieren oder zu reinterpretieren.

100 Vgl. hierzu Angela Rannow (Hg.): *Die Rechte der Choreografen in Europa*, Dresden 2001.

nicht überall gerne gesehen.¹⁰¹ Hinzu kommt, dass die Initiative zur Inszenierung einer Version nicht wie im Tanz üblich vom Choreographen ausgeht. Da SCHREIBSTÜCK eine ISBN-Nummer hat und im Buchhandel erhältlich ist, kann der Impuls zur Realisierung einer Version »aus allen Richtungen kommen: von Kuratoren, Tänzern, Autor, Choreographen etc. Nach deren Zusammenfinden schickt der Autor an alle ausführenden Choreographen und Choreographinnen die Box, in der sie das Skript und die übrigen Utensilien finden, die für die Umsetzung des Stücks benötigt werden.«¹⁰² In der Praxis hat sich jedoch gezeigt, dass entsprechende Aufträge meist von den finanziierenden Produzenten an Choreographen ihrer Wahl erteilt wurden, was in etwa dem Ablauf einer herkömmlichen Auftragsproduktion entspricht. Während in diesem Fall normalerweise ein Veranstalter einen Choreographen dazu beauftragt, ein Stück für einen bestimmten Anlass zu erarbeiten, kommt bei SCHREIBSTÜCK außerdem der Administration eine besondere Rolle zu.

Da nicht nur Gastspiele, sondern neue Versionen und Kombinationen von SCHREIBSTÜCK organisiert werden müssen, ist beim Produktionsmanagement statt der Versendung von Informationsmaterial, der Aushandlung von Terminen und Honoraren sowie der Einladung zur Premiere vor allem die Vermittlung eines Gesamtkonzeptes gefragt: Eine neue Version zu produzieren bedeutet, einen geeigneten Proberaum für die Produktionsphase zur Verfügung zu stellen und die Arbeit eines Choreographen und seiner drei Tänzer zu finanzieren. SCHREIBSTÜCK auf die Bühne zu bringen impliziert, eine Version mit zwei anderen zu kombinieren, d.h. entweder drei Versionen einzuladen oder eine neue zu produzieren und zwei weitere dazu einzuladen. Es kann aber auch bedeuten, eine neue zu produzieren und sie zu anderen Veranstaltern zu schicken, die zwei bereits bestehende Versionen in neuer Kombination präsentieren wollen. Eine weitere Möglichkeit besteht darin, in Kooperation mit zwei anderen Veranstaltern drei ganz neue Versionen zu produzieren und zu präsentieren.

Zusätzlich sind die vertraglichen Details der Autoren- und Aufführungsrechte zu klären. Da bei jeder Aufführung an einem Abend drei voneinander unabhängige Stücke gezeigt werden, schließen die Veranstalter die entsprechenden Aufführungsverträge direkt mit den Choreographen ab. Die Verträge für die Produktion neuer Versionen werden nicht nur zwischen Veranstalter und Choreograph, sondern zusätzlich auch zwischen Autor und Choreograph geschlossen, wobei Lehmen seine Tantiemen dann direkt von den Veranstaltern bezieht. All dies ist auch schriftlich im SCHREIBSTÜCK-Buch festgehalten und somit für die Zuschauer, die sich die Partitur anstelle eines Programmhefts kaufen, nachvollziehbar. Im »schrittweisen Sichtbarwerden dieser

101 Vgl. hierzu Kapitel 3.2.5.

102 Thomas Lehmen (Hg.): Schreibstück, a.a.O., ohne Seitenangabe.

Fragen und ihrer Lösungen« wird für Petra Roggel (die bis 2002 für Lehmens Produktionsmanagement verantwortlich zeichnete) »das Dispositiv administrativer Planung und Steuerung des Kunstbetriebes selbst zum Thema, ist in seiner Funktion offen gelegt und verschwindet nicht hinter dem präsentierten ›Kunstwerk‹«.¹⁰³

Ähnlich aufwendig und offenkundig gestaltete sich die Organisation von STATIONEN. Lehmen wurde bei jeder Station von seinem Dramaturgen und wissenschaftlichen Mitarbeiter Sven-Thore Kramm und der Graphikdesignerin Katrin Schoof begleitet, die beide eine ganze Reihe von organisatorischen und redaktionellen Aufgaben zu erfüllen hatten. Um die »Menschen aus Berufen aller Art« zu gewinnen, wurden Anzeigen in den lokalen Tageszeitungen der Veranstaltungsorte geschaltet. Außerdem mussten an jedem Ort Autoren gefunden werden, die Texte für eine neue Ausgabe der STATIONEN-Hefte verfassten. Zu den Autoren dieser begleitenden Publikation zählen überwiegend als teilnehmende Beobachter geladene und vor Ort ansässige Theoretiker und Journalisten, die von Lehmen darum gebeten wurden, ihre Assoziationen und Reflexionen über STATIONEN schriftlich festzuhalten.¹⁰⁴ Statt diese Texte jedoch nachträglich als Rezensionen in der Fach- oder Tagespresse zu publizieren, wurden sie in den Begleitheften abgedruckt und während folgender Aufführungen von STATIONEN verkauft. Die in der jeweiligen Landessprache verfassten Texte sollten daher unmittelbar nach den Aufführungen verfasst, redigiert und übersetzt werden, damit das entsprechende Heft möglichst noch vor Ort für den folgenden Abend, spätestens jedoch für die darauffolgende Station produziert werden konnte.¹⁰⁵ Mit den Heften wurde STATIONEN also einerseits dokumentiert, andererseits an den jeweiligen diskursiven Kontext zurückgebunden.

Für den organisatorischen Prozess von FUNKTIONEN wurden die mit SCHREIBSTÜCK erprobte Distribution eines Schriftsystems und die ortsspezifische Besetzung von STATIONEN übernommen und kombiniert. Allerdings wurde die (ebenfalls mit ISBN-Nummer versehene) FUNKTIONEN TOOL BOX ohne den administrativen Aufwand von SCHREIBSTÜCK in Umlauf gebracht, da Lehmen keinerlei Einfluss auf die aus deren Anwendung entstehenden Inszenierungen und keine Kontrolle über deren Aufführungen beanspruchte.¹⁰⁶

103 Petra Roggel: »Administrative Produktion. ›Schreibstück‹ – gesehen vor dem Hintergrund administrativer Produktion und organisatorischer Durchführbarkeit«, in: Thomas Lehmen (Hg.), Schreibstück, a.a.O., ohne Seitenangabe.

104 Zum Inhalt der Hefte vgl. Kapitel 3.2.6.

105 Da neben STATIONEN 1, bei dem die ersten fünf Hefte entstanden, nur noch wenige STATIONEN zustande kamen, wurde nur ein weiteres Heft zu STATION 2 in Brüssel produziert.

106 Lehmen selbst verwendet die in der TOOL BOX enthaltenen Systeme seit der ersten Produktions- und Aufführungsphase 2004 vor allem als Unterrichtsmaterial für seine Workshops.

Stattdessen gestaltete sich die Rekrutierung der Teilnehmer für die erste Produktions- und Aufführungsphase von FUNKTIONEN in Zagreb, Kuusiku, Sofia und Berlin aufwendiger als die der Choreographen für SCHREIBSTÜCK. Vergleichbar mit Le Roy, der im Verlauf von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. diejenigen Teilnehmer auswählte, die ihm im jeweiligen Abschnitt des Arbeitsprozesses besonders passend erschienen, suchte Lehmen vor Ort einzelne Tänzerchoreographen und Schauspieler aus, die er für »erfahren und souverän« genug hielt, »mit dem Experiment klar zu kommen«¹⁰⁷, d.h. Beiträge zur Entwicklung der TOOL BOX zu leisten bzw. eigenständige Ansätze zu deren Anwendung zu entwickeln. Manche der von ihm auch als ›Sub-Autoren‹ bezeichneten Teilnehmer blieben nur für eine Station, andere wie Mart Kangro und Lucia Glass arbeiteten auch später noch an eigenen Adaptionen der TOOL BOX oder aber an eigenständigen Auskopplungen aus FUNKTIONEN wie etwa OUT OF FUNCTIONS (2004), einer Choreographie von Kangro.¹⁰⁸ Eine wichtige Rolle kam auch den vor Ort ansässigen Künstlerkollegen, Produzenten und Veranstaltern zu, die Lehmen als Kenner der lokalen Szene bei der Suche nach den entsprechenden Teilnehmern und Veranstaltungsorten behilflich waren.¹⁰⁹ Was bei Außenstehenden mitunter den Anschein einer internationalen Verschwörung erweckte¹¹⁰, war also Teil der von Lehmen beabsichtigten Offenlegung des den Tanz bedingenden Produktionsapparates.

3.2.2 Das Motiv des Realen

Lehmens Strategie der Sichtbarmachung des normalerweise unbemerkt Bleibenden beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Produktionsbedingungen. Sie findet sich auch in dem alle Arbeiten durchziehenden Motiv des ›Realen‹ wieder. Nach eigenen Aussagen bereitet es ihm Kopfschmerzen, »dass nicht offen mit der Theaterrealität umgegangen wird, mit den Faktoren, die wir doch alle im Theater wahrnehmen«¹¹¹. Im Laufe der Zeit hat er daher verschiedene Ansätze verfolgt, um statt des theatralen Scheins ein Stück ›reales Sein‹ herzustellen. »Wichtiger als die Präsentation, Repräsentation und Re-

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

108 Die Uraufführung dieses Stücks mit Mart Kangro, Krööt Juurak und Eduard Gabia fand kurz nach der Premiere von FUNKTIONEN im Rahmen von coop 3 plus, einem Austauschprogramm mit Choreographen aus Osteuropa und Berlin beim Festival Tanz made in Berlin, am 09. Dezember 2004 im Hebbel am Ufer (HAU 3) statt.

109 Die Gastgeber der ersten drei FUNKTIONEN waren das Centar Za Kulturu in Zagreb, das Kulturzentrum in Märjamaa sowie die Municipal Gallery in Sofia.

110 Hüster sieht in der Liste der Koproduktionspartner bspw. lediglich das Zeugnis einer »Subventionsbeschaffungskunst«. Vgl. hierzu Wiebke Hüster: »Guck nicht so gescheit...«, a.a.O.

111 Thomas Lehmen: unveröffentlichter Text zu FUNKTIONEN.

zeption von ideologischen Gedanken und Welten oder Identifikationen durch Charaktere und Energien« sind ihm dabei »die Prozesse, die sich zwischen den verschiedenen konstituierenden Faktoren des Theaters und seiner Umwelt abspielen.«¹¹² Unter idealen Voraussetzungen »sollte man nicht notwendiger Weise über die Form zur Kommunikation kommen müssen, sondern die kommunikativen Prozesse und ihre Wirkung als das eigentliche Element sehen können.«¹¹³ Die Kommunikation als realer Vorgang soll also im Zentrum der Aufführung stehen. Worin das Reale der Theateraufführung für Lehmen genau besteht, lässt sich von einer seiner Bemerkungen zur Erscheinungsform des Wirklichen ableiten:

Existieren die Dinge für sich selbst? Gibt es das ›an und für sich‹? Hat es eine Form? Wenn ja, dann eher verschwommen. [...] Wirklichkeit ist formlos und schwer zu akzeptieren, existiert vielleicht nur im Austausch, im ›Prozessieren‹, in dem Vorgang als Prozess und nicht als einem stabilen Zustand.¹¹⁴

Das Reale hat für Lehmen also keine feste Form, sondern konstituiert sich erst im Kommunikationsprozess. Es muss angeboten und aufgenommen werden, um in Erscheinung zu treten. Auf die Theatersituation übertragen bedeutet dies, dass solche Momente des Realen nur zwischen Produktion und Rezeption einer Aufführung zustande kommen. Wie es Siegmund unter Rückgriff auf Martin Seels »Ästhetik des Erscheinens«¹¹⁵ nahelegt, lässt sich dieser reale Austauschprozess als ästhetische Erfahrung der Aufführung verstehen:

Lehmens Stücke geben sich zunächst als sie selber zu erkennen. Sie sind spezifische Wahrnehmungsmodi, in deren Vordergrund nicht der Schein oder das Sein von etwas anderem steht, sondern die Art und Weise, wie sie sich dem Publikum zu erkennen geben, das ihnen im prozessualen Vollzug der Wahrnehmung sowohl imaginative wie emotionale Leistungen entgegenbringen muss.¹¹⁶

Anstelle der mimetischen Darstellung oder Reproduktion eines vormals Realen, geht es Lehmen also um die Aufführung als Akt der Verständigung. Real ist daran in erster Linie das ostentativ von ihm ausgestellte Kommunikationsangebot sowie dessen Annahme durch das somit angesprochene Publikum.¹¹⁷

112 Thomas Lehmen: Systeme, a.a.O., S. 25.

113 Ebd., S. 25.

114 Thomas Lehmen (Hg.): Schreibstück, a.a.O., ohne Seitenangabe.

115 Martin Seel: Die Ästhetik des Erscheinens, a.a.O.

116 Gerald Siegmund: »Thomas Lehmen oder: Die Kunst des Insistierens«, in: Thomas Lehmen (Hg.), Schreibstück, a.a.O., ohne Seitenangabe.

117 Zu der Wahrnehmung solcher Momente des ›Realen‹ vgl. Kapitel 3.2.3.

Erzielt wird dieser Realitätseffekt durch eine Art Offenbarung des Stücks als Stück. Diese findet durch die Betonung der Kreatürlichkeit seiner Akteure, die Konzentration auf deren Spielhaltung, den Hinweis auf die Konstruertheit der Inszenierung sowie auf den jeweiligen Kontext der Aufführung statt. Für Lehmen sind Tänzer, Nichttänzer und Zuschauer insofern gleich, als sie Menschen und somit Lebewesen sind: »Alle Menschen sind gleich, alle scheißen, fressen, tanzen, sterben, ficken, gebären, werden geboren, erzählen viel dummes Zeugs, lieben sich, hassen und töten auch.«¹¹⁸ Diese Kreatürlichkeit stellt für ihn einen geeigneten Ausgangspunkt für die gleichberechtigte Begegnung von Tänzern untereinander sowie von Tänzern und Nichttänzern oder Tänzern und Zuschauern dar. Während bei Le Roy Fußball und Handball als allgemein bekannte Regelsysteme in ihrer verbindenden Funktion die Lesbarkeit des Bühnengeschehens gewährleisten sollen, läuft diese Vergemeinschaftlichung auf dem Theater bei Lehmen also über das Allgemeinmenschliche.

Um Theaterfremde, die die internen Codes der Bühne und Regeln der Institution nicht oder nur zum Teil kennen, als gleichberechtigte Teilnehmer in die Theatersituation zu integrieren und damit am Prozess des Realen teilhaben zu lassen, greift Lehmen in seinen Choreographien auf ein Repertoire an biographisch und gesellschaftlich relevanten Situationen und Themen zurück, die allgemeingültig und für jedermann verständlich sind. So wählt er für SCHREIBSTÜCK alltägliche Tätigkeiten aus, die er (unabhängig von kulturellen oder sozialen Prägungen) als »grundlegende menschliche Funktionen« bezeichnet: »arbeiten – atmen – denken – essen – ficken – fühlen – kämpfen – lachen – reden – schlafen – sein – sterben – wahrnehmen – weinen« dienen ihm als »choreographische Sammlung des Nährbodens menschlichen Tuns«.¹¹⁹ In STATIONEN wiederum ist es der Begriff der Arbeit, der ihm als gemeinsamer Nenner der Verständigung zwischen »Menschen aus Berufen aller Art« dient. In FUNKTIONEN schließlich arbeitet er zur Findung von Bewegungsmaterial mit abstrakten Themen wie Liebe, Familie, Psyche, Politik oder Kunst, die den Akteuren als Inspiration bei der Entwicklung von Bewegungsphrasen dienen und eine Anschlussfähigkeit für das Publikum gewährleisten sollen.

Werden Handlungsanweisungen wie Lachen oder Weinen dann befolgt und als Aktionen auf der Bühne ausgeführt, ergeben sich aber gerade keine »realen« Alltagshandlungen, sondern angesichts der nur schwer reproduzierbaren Affekte mehr oder weniger faktische Ausführungen bzw. stereotype

118 Thomas Lehmen: unredigierte Fassung von »Reflexionen über Schreibstück«, gekürzt erschienen in: Inge Baxmann, Franz Anton Cramer (Hg.), Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne, München 2005.

119 Beschreibung der Aktion 20 »Grundlegende menschliche Funktionen« in: Thomas Lehmen (Hg.): Schreibstück, a.a.O., ohne Seitenangabe.

Darstellungen derselben. Mit dem Wissen um die Ambivalenz theatraler Zeichen, die immer zugleich Signifikant und Signifikat sowie Sein und Schein sind, lenkt Lehmen die Aufmerksamkeit der Zuschauer also gerade auf die Diskrepanz von Alltagshandeln und Bühnenhandlung. Statt der Frage, ob auf der Bühne gut oder schlecht, echt oder falsch gelacht oder geweint wird, geht es vielmehr um die Betonung der Konkretheit der ausgeführten Handlungen sowie um die Ausstellung ihrer Performativität. Mit anderen Worten, es dreht sich für ihn um die Tatsache, dass dort jemand damit beschäftigt ist, einen Akt der Darstellung zu vollziehen und dass er das Publikum auf diese Weise dazu einlädt, die Performance als Angebot anzunehmen.

Deshalb fordert er von seinen Akteuren auch eine dreifache Spielhaltung, die dieses Angebot unterstreicht: »[...] being the physical working horse, being the individual artist, being the performer of the work.«¹²⁰ Die Darsteller sollen als »Bühnende« (Lehmen), d.h. auf der Bühne im Hier und Jetzt der Aus- und Aufführung Seiende, als kreative Persönlichkeiten und als neutrale Funktionsträger agieren. Seine Tänzer sollen also idealerweise ›echte‹ Körper sein, die Instruktionen unmittelbar, d.h. möglichst vorreflexiv und ohne zeitliche Verzögerung in Bewegung umsetzen. Sie sollen ›echte‹ Künstler sein, die nicht nur eine Rolle verkörpern, sondern immer auch ihre eigene Perspektive auf sein künstlerisches Konzept oder das Geschehen beibehalten und sichtbar machen bzw. kundtun. Schließlich sollen seine Akteure aber auch ›echte‹ Performer sein, die sich ganz in den Dienst der Ausführung seines Systems stellen und somit zu dessen ›Funktionieren‹ beitragen. Die Gleichzeitigkeit dieser drei Spielhaltungen ist – ähnlich wie die Ausführung des ›3gg‹ bei Le Roys PROJEKT – aufgrund ihrer Widersprüchlichkeit jedoch unmöglich. Deshalb changiert das Resultat je nach Instruktion und Akteur meist zwischen diesen drei Zuständen oder aber zwischen unterschiedlichen Kombinationen dieser drei Spielhaltungen.

Vergleicht man verschiedene Akteure, die zum selben Zeitpunkt auf unterschiedliche Art und Weise mit derselben Instruktion beschäftigt sind, tritt die Spanne der möglichen Haltungen besonders deutlich hervor. So kann ein Akteur als ›performer of the work‹ besonders beeindruckend und suggestiv Luftgitarre spielen, während sich eine andere Tänzerin als ›physical working horse‹ darauf konzentriert, die Hände im richtigen Abstand einer imaginären Gitarre zu halten und die richtigen Finger zu bewegen. Ein Dritter ist dann als ›individual artist‹ besonders erfängerisch und stellt im Spiel fest, dass er diese Gitarre als Linkshänder mit rechts spielt, woraufhin er die Handhaltung entsprechend verändert und damit einen Lacher vonseiten des Publikums erntet. Das heißt entweder der versierte Darsteller macht seine Sache gut, was

120 Thomas Lehmen im Beiheft zur FUNKTIONEN TOOL BOX, Berlin 2004, ohne Seitenangabe.

dazu führt, dass das Dargestellte (hier das gekonnte Luftgitarrenspiel) in den Vordergrund tritt. Oder die trainierte Tänzerin konzentriert sich auf die exakte Ausführung der Anweisung, was zur Folge hat, dass das Publikum vor allem auf ihre Präsenz, Physis und Bewegung achtet. Oder ein eigenwilliger Kopf ist Darsteller und Autor zugleich, was die Aufmerksamkeit der Zuschauer vor allem auf die Art der Umsetzung des vorgegebenen Themas oder auf die Art der Ausführung einer bestimmten Instruktion lenkt. Mit dem vorsätzlichen oder aber der Überforderung geschuldeten Wechsel zwischen den drei Spielhaltungen bzw. ihren Kombinationen produziert Lehmens Improvisationssystem einen Effekt, der mit Le Roys *playing play* oder *performing performance* vergleichbar ist. Die Zuschauer sehen und verstehen, dass anhand von ausgesprochenen Vorgaben in Echtzeit improvisiert wird und fragen sich im Laufe der Aufführung wiederholt, ob sie es nun mit reagierenden Körpern, unverstellten Tänzern oder routinierten Schauspielern zu tun haben. Da die Akteure sich nicht hinter ihren Rollen »verstecken« oder sich ganz der Bewegung widmen, sondern als Funktionsträger immer auch sichtlich mit der Struktur des choreographischen Systems ringen, sind die Zuschauer gezwungen, Ursache und Wirkung des Vorgeführten mitzureflektieren.

Die Konstruertheit von Choreographie und Inszenierung betont Lehmen aber auch auf dem Wege einer reflexiven Distanzierung von der eigenen Arbeit, die er schon in seinem Solo DISTANZLOS (1999) eingesetzt hatte. DISTANZLOS, das in diesem Zusammenhang alles andere als distanzlos, weil durchaus reflexiv ist,

[...] besteht aus einer ›mehr oder weniger losen Sammlung von neuen und alten Ideen‹, die, wie Lehmen erzählt, nie realisiert wurden, weil er entweder zu faul oder zu spät dran war oder einfach keine Zeit und kein Geld hatte, sie in die Tat umzusetzen.¹²¹

Dieses in der Aufführung verbal von Lehmen präsentierte Nachdenken über die eigene Arbeit dominiert das tatsächliche Bühnengeschehen, wird dann aber auch wiederholt von der Demonstration der angedachten Szenen unterbrochen. Damit ist DISTANZLOS – wie es Siegmund formuliert – »eine Performance im Konjunktiv, die immer gleichzeitig das wieder einklammert, was sie zu präsentieren vorgibt. Es hätte sein können, ist aber nicht. Selbstreflexion der Fiktion als alternative Wahrnehmung.«¹²² Vergleichbar mit Le Roys SELF-INTERVIEW stellt Lehmen das Nachdenken über eine Inszenierung somit im Prozess der Aufführung aus. Während die Aufführung der Reflexion

121 Gerald Siegmund: »Thomas Lehmen oder: Die Kunst des Insistierens«, a.a.O., ohne Seitenangabe.

122 Ebd., ohne Seitenangabe.

bei Le Roy jedoch als Retrospektive auf den bereits zurückgelegten Teil der Projektreihe E.X.T.E.N.S.I.O.N.S angelegt ist, bezieht sich Lehmens aufführungsimmanente Reflexion auf ein virtuelles Bühnengeschehen, das nicht wirklich als Stück existiert oder als Aufführung stattgefunden hat, das durch seine suggestive Erzählung und Vorführung für die Zuschauer jedoch eine vergleichbare Wirkung erzielt. Indem Lehmen ein potenzielles Geschehen zum Gegenstand einer realen Aufführung macht, schließt er Realität und Potenzialität der Handlung miteinander kurz. Aus der Perspektive der Zuschauer bleibt also unklar, ob eine der vorgeführten Szenen (wie etwa ein Sturz, der zu einer Knieverletzung führte) nicht doch tatsächlich zuvor stattgefunden hat oder Teil einer Inszenierung war. Effekt dieser Vorgehensweise ist weder eine theatrale Fiktion noch deren Enttarnung, sondern der Verweis auf den aisthetischen Charakter der Aufführung, deren »Reales« (wie etwa die empathische Schmerzempfindung aufgrund von Lehmens Erzählung) sich eben erst im Prozess zwischen Produktion und Rezeption konstituiert.

Ähnlich verfährt er auch in den späteren Arbeiten SCHREIBSTÜCK, STATIONEN und FUNKTIONEN. Statt die »Performance im Konjunktiv« jedoch durch Narration und Demonstration in der Aufführung herzustellen, findet die Virtualisierung des Bühnengeschehens in diesen Fällen durch seine Produktionsapparate und Improvisationsstrukturen statt. Das Virtuelle hat seinen Ort nicht mehr in der Aufführung, sondern im Konstrukt des Systems, denn alle drei Regelapparate ermöglichen von der Anlage her zunächst einmal unendlich viele potenzielle Inszenierungen. In der Anwendung produzieren sie dann eine Vielzahl von tatsächlich stattfindenden Inszenierungen, die ihre Konstruertheit sowie die ursprüngliche Potenzialität des Systementwurfs auf unterschiedliche Weise in der Aufführung mitreflektieren.¹²³ In SCHREIBSTÜCK befolgen die Akteure selbstreferentielle Anweisungen wie »Stück erklären«, »Zusammenfassung« oder »Identitäts-Intensitäten« und »Persönliche Philosophie« und deuten so in der Aufführung auf das von ihnen zur Aufführung gebrachte SCHREIBSTÜCK hin. Gleichzeitig stellen sie sich damit selbst als die es zur Aufführung Bringenden und Lehmen als den Urheber der Partitur und somit als Ermöglicher der Aufführung aus und vor. Hinzu kommt noch, dass die kanonartige Struktur der Choreographie drei unterschiedliche Interpretationen und Anwendungen von SCHREIBSTÜCK zusammenführt, die dem Zuschauer in ihrer Differenz vor Augen führen, welcher Spielraum im System der Partitur liegt.

In STATIONEN wird außerdem deutlich, dass die Aufführung nicht von Anfang bis Ende durchgeplant, sondern sehr fragil ist. Zwischen einer Bar, an der

123 Aus der Sicht Lehmens stellt die tatsächliche Inszenierung damit immer eine Einschränkung des im Systementwurf vorhandenen Potenzials dar. Gleichzeitig bietet sie aber prinzipiell auch die Möglichkeit, die Grenzen des von Lehmen aufgestellten Dispositivs zu sprengen, was mitunter auch versucht wurde. Vgl. hierzu Kapitel 3.2.5.

man Kaffee und belegte Brote kaufen kann und einem Pult, an dem der Dramaturg und die Fotografin während der Vorstellung mit der Produktion der Beihefte beschäftigt sind, sitzt das Publikum zusammen mit den Tänzern und »Menschen aus Berufen aller Art« inmitten von Computern, Druckern, Kabeln, Papieren und Zeitungen in einer ungewöhnlichen Aufführungssituation.



Abb. 8: STATIONEN von Thomas Lehmen

In diesem Setting wird die Prozessualität der Theaterarbeit (der künstlerische Arbeitsprozess) im Rahmen einer Aufführung über Berufstätigkeit (STATIONEN) thematisiert und somit auf dem Theater als Arbeitsstätte in Szene gesetzt. Wie Sabine Huschka bemerkt, versteht sich STATIONEN

[...] demnach nicht als Stück, das zur Aufführung gelangt, sondern als öffentlicher Prozessverlauf, in dessen choreographisches Gerüst das Publikum als weitere Systemgruppe eintritt. Lehmen denkt ihre wahrnehmungsästhetische Haltung [die der Zuschauer] als Bestandteil bühnenästhetischer Arbeit, dessen Choreographie mittels der Zuschauerkörper die ästhetische Konstellation einer Aufführung erhält.¹²⁴

Produktion soll bei Lehmen also vor allem in der Rezeption stattfinden. Da sich das Publikum dieser ihm zugeteilten Rolle beim Eintritt in die Theatersituation jedoch nicht bewusst ist, wird es angesichts der unausgesprochenen Spielregeln am runden Tisch immer wieder dazu angehalten, die eigene Position zu bestimmen und die Situation selbst zu definieren. Die Unentschiedenheit des Präsentationsformats zwischen Diskussion und Demonstra-

124 Sabine Huschka: »Ein Setting für das Reale. Stationen von Thomas Lehmen«, in: Tanzjournal 06/03, S. 44.

tion und die Unbeholfenheit der »Menschen aus Berufen aller Art« in der für sie ungewohnten Umgebung des Theaters lassen den Zuschauer also aufmerken. Er weiß, dass anhand von bestimmten (ihm aber nicht bekannten) Vorgaben und Regeln kommuniziert wird und merkt, dass diese von den Akteuren selbst nicht ohne Weiteres umzusetzen sind. Ebenso wissen die Akteure im Moment der Aufführung, dass die Situation je nach Reaktion des Publikums ins Leere laufen kann. Diese Fragilität der Aufführungssituation lässt sie zwar äußerst »real« erscheinen, sie setzt die Beteiligten aber auch unter Erfolgldruck, ohne dass von Lehmen irgendein verlässlicher Weg für das Gelingen der Kommunikation vorgegeben würde. So arbeitet also auch Lehmen gezielt an der Irritation von Produzenten und Rezipienten.¹²⁵

Die Frage nach der Verständlichkeit solcher Kommunikationsangebote ist für Lehmen sekundär, da ihm ja gerade an der Ablösung gewohnter Wahrnehmungsweisen durch eine Zugänglichkeit für jedermann gelegen ist. Die Sperdigkeit seiner Aufführungen versucht er jedoch, durch Hinweise auf den kulturellen, gesellschaftlichen oder auch ökonomischen Kontext der jeweiligen Arbeitsstation zu kompensieren. Allgemeingültiger Anknüpfungspunkt von FUNKTIONEN ist bspw. ihr Bezug zum Hier und Jetzt der Aufführungssituation: Mit der Umsetzung der Anweisung, sich in Richtung Estland zu wenden oder sich einen Bekannten im Publikum zu suchen und zu erzählen, bei welcher Gelegenheit man diesem zum ersten Mal begegnete, sind klare Hinweise auf den jeweiligen Aufführungsort und -zeitpunkt gegeben. Das Publikum erkennt das authentische Moment dieser Situation darin, dass die Akteure kurz überlegen müssen, wo sich das Theater, in dem sie gerade spielen, befindet und sich dann entsprechend dieser Verortung nach Nordosten ausrichten. Noch eindeutiger wird der Bezug zur »realen« Aufführungssituation, wenn eine Akteurin sich spontan einen vor Ort bekannten Choreographen im Publikum ausguckt und davon berichtet, wie sie ihn zum ersten Mal nackt auf der Bühne sah, was insofern glaubwürdig erscheinen kann, als der Angesehene vielleicht lächelt.

3.2.3 Kontingenz im System

An den aufgeföhrten Beispielen wird deutlich, dass jede Version von SCHREIBSTÜCK, jede Station von STATIONEN oder jede Umsetzung der FUNKTIONEN TOOL BOX nur eine unter anderen und eine von vielen möglichen ist. Ebenso könnte jeder Moment einer Aufführung prinzipiell ganz anders ausfallen – je nach dem, welcher Akteur in welchem Moment welche Anweisung auf welche Weise erteilt und befolgt. Die Potenzialität von Lehmens Systemen liegt also gerade in dem, was die daraus hervorgehenden Handlungen, Situationen oder Inszenierungen nicht sind bzw. was sie auch

125 Zur Perspektive der Zuschauer vgl. 3.2.6.

hätten sein können. Es ist ebendiese Kontingenz des Systems, d.h. der Ausschluss von Notwendigkeit und Unmöglichkeit, der seine choreographische Arbeitsmethode charakterisiert.

Betrachtet man die drei Produktionen SCHREIBSTÜCK, STATIONEN und FUNKTIONEN als Entwicklungsstadien eines größeren Komplexes, lässt sich dies als Suche nach Analogien kontingenzen Handelns beschreiben. Lehmens Analogieschluss beruht zunächst auf der Annahme, dass sich Theater und Gesellschaft über den gemeinsamen Nenner des Handelns in Bewegung vergleichen lassen. Zu diesem Zweck versucht er auf je unterschiedliche Weise, eine strukturelle Verbindung zwischen Handlungs- und Bewegungssystemen in Theater und Gesellschaft zu konstruieren. In STATIONEN 1 geschieht dies bspw. durch den Vergleich von Arbeitsroutinen innerhalb und außerhalb des Theaters. So beschreibt und demonstriert der Versicherungskaufmann Knut Ernst als Vertreter der Außenwelt seine professionelle Choreographie:

Der Ablauf ist folgender: Wenn man vor der Tür steht, die Tür aufgeht und der erste visuelle Kontakt entsteht, dann lehne ich mich körperlich zurück und lege mein Körpergewicht auf ein [...] Bein, damit sich mein Körper von der Kontakterson zurück bewegt. Dann stelle ich mich mit Vornamen, Nachnamen und meinem Anliegen vor, entweder mit Bezug auf einen vereinbarten Termin oder nicht, und bitte darum, eintreten zu dürfen. Und während man diese Eintrittsforderung ausspricht, macht man diese Bewegung, die man zuvor nach hinten gemacht hat, wieder nach vorne.¹²⁶

Knut erläutert also seine bis ins kleinste Bewegungsdetail inkorporierte und habitualisierte Strategie für die Kommunikation mit potenziellen Kunden. Solche Selbstdarstellungen von »Menschen aus Berufen aller Art« werden von Lehmen dann mit Demonstrationen von Tänzern als Menschen aus einem Beruf bestimmter Art konfrontiert. Die Begegnung eines Sicherheitsbeamten (Arno) und eines Tänzers (Felix) veranschaulicht die vorübergehende Angleichung unterschiedlicher Arten der Darstellung von Bewegung: Beide demonstrieren ihre jeweiligen Arbeitsabläufe, wobei Arno bestimmte Handlungen nachahmt, die er üblicherweise im Büro ausführt und Felix den Unterschied von zwei tänzerischen Bewegungsabläufen am Beispiel von instrumentellen Handlungen (dem Werfen eines Balles und dem Abschießen einer Schleuder) vorführt. Mit der Selbstdarstellung des Berufstätigen Arno werden die in einer alltäglichen Arbeitssituation stattfindenden Bewegungen kopiert.¹²⁷ Seine

126 Knut Ernst: »Knut Ernst, Versicherungskaufmann«, in: Thomas Lehmen (Hg.), Stationen Heft 2, a.a.O., S. 4f.

127 Hierbei ist zu berücksichtigen, dass sich diese reproduzierende Darstellung der alltäglichen Handlungen bereits graduell von der eigentlichen Tätigkeit unterscheidet, was durch das Wissen um die Demonstration für ein Publikum im Rahmen der Theatersituation noch verstärkt wird.

Bewegungen verweisen also vor allem auf eine alltägliche Situation und auf sich selbst. Anders verhält es sich mit der angewandten Bewegungsanalyse des Tänzers Felix, der die Dynamik tänzerischer Bewegungen in Form einer Analogie überträgt. Durch die Demonstration des Werfens eines Balles und des Abschießens einer Schleuder führt Felix diese Bewegungen zwar ebenso mimetisch vor wie es Arno mit den seinen getan hat. Die ausgeführten Bewegungen verweisen jedoch nicht nur auf ihren funktionalen Zweck (das Werfen oder Abschießen), sondern gleichzeitig auch auf eine vergleichbare Bewegungsqualität im Tanz (die Beschleunigung und das Auflösen einer Spannung).

Stewart analysiert diese beiden Formen der Re-/Präsentation von Bewegung in Anlehnung an Fosters Anwendung rhetorischer Sprachfiguren auf den Tanz¹²⁸ als Überkreuzung einer metonymischen (aus dem Arbeits- in den Theaterkontext übertragenden) mit einer synekdochischen (den ursprünglichen Bezugspunkt der Bewegung durch einen neuen ersetzenden) Darstellungsweise:

Trotz dieser deutlichen Differenzen zwischen den so unterschiedlichen Welten und Darstellungsformen derselben bei Arno und Felix gibt ihre Gegenüberstellung unerwartet, wenn auch nur kurz, den Blick auf erstaunliche Bezüge frei – das subtile Hervorscheinen des Dazwischen der kulturellen, stilistischen und physiologischen Differenz der beiden Männer. So erkenne ich beispielsweise, dass die von beiden gezeigten Sequenzen im Allgemeinen aus der Verkettung kurzer, unterbrochener Aktionen bestehen, die dennoch Kontinuität aufweisen, da der Schwerpunkt ihrer Bewegungen niedrig liegt und beide in fließender Bewegung um ihn kreisen. Dies wird besonders deutlich, als Felix zufällig stehen bleibt und Arno unmittelbar neben ihm anfängt, T'ai Chi zu üben, und in einem Moment wunderbarer Unentschlossenheit die Rollen von Tänzer und Sicherheitsbeamten vertauscht sind.¹²⁹

Die Faszination solcher Zufallsmomente in der Begegnung von Tänzern und Nichttänzern besteht also darin, dass der Nichttänzer sozusagen zu tanzen beginnt, während der Tänzer ihm dabei zusieht. Ergebnis des von Lehmen initiierten Bewegungsdialoges ist in diesem Falle entsprechend weder ein reines Verweisen, noch ein reines Vertreten, sondern »ein plötzliches Moment, das den reinen Gelegenheitscharakter, Zufall und deutliche Materialität der Realität, die geschaffen wird, erhöht.«¹³⁰ Mit Lehmens Worten wäre dies ein Moment, in dem das ›Reale‹ für die Zuschauer in Erscheinung tritt. Es vollzieht und manifestiert sich *in der* und *durch die* Kommunikation

128 Vgl. hierzu das zweite Kapitel »Reading Choreography: Composing Dances« in: Susan Leigh Foster, *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, Los Angeles, London 1986, S. 58–98.

129 Nigel Stewart: »Hin und Her und Dazwischen«, a.a.O., S. 21.

130 Ebd., S. 27.

zwischen den Vertretern von Theater und Alltagswelt. Der analogische Systemvergleich von Handeln in Bewegung betont aber (zumindest in dem von Stewart ausgewählten Beispiel) vor allem auch die Zufälligkeit der Bühnenhandlung. Sie kann so sein wie sie ist, muss es aber nicht. Kontingent ist in diesem Falle also das Zusammenkommen der Bewegungen in der Begegnung der Akteure.¹³¹ Wären an Arnos Stelle bspw. ein Feuerwehrmann, ein Pförtner oder eine Wirtin neben Felix aufgetreten, hätten sich unter Umständen keine oder ganz andere Korrespondenzen ergeben.

Dasselbe gilt für Lehmens SCHREIBSTÜCK, das trotz präziser Vorgaben immer wieder grundlegend andere Aufführungssituationen produziert. Festgelegt ist, dass »drei Gruppen über neun markierte Punkte quer im Bühnenraum von links nach rechts zeitversetzt durch das Stück gehen.«¹³² Jede Gruppe besteht aus drei Tänzern, die jeweils insgesamt 29 Aktionen ausführen. Der Verlauf der Choreographie ist räumlich und zeitlich strukturiert. Einerseits sind die Aktionen an Raumpunkten orientiert, die die Bühne in drei Längsabschnitte aufteilen. Andererseits finden alle Aktionen in einheitlichen Zeitintervallen von jeweils einer Minute statt. Während eine Gruppe also im Minutenrhythmus Stück für Stück die markierten Raumpunkte passiert, führen die Tänzer die in der Partitur vorgegebenen Aktionen aus.

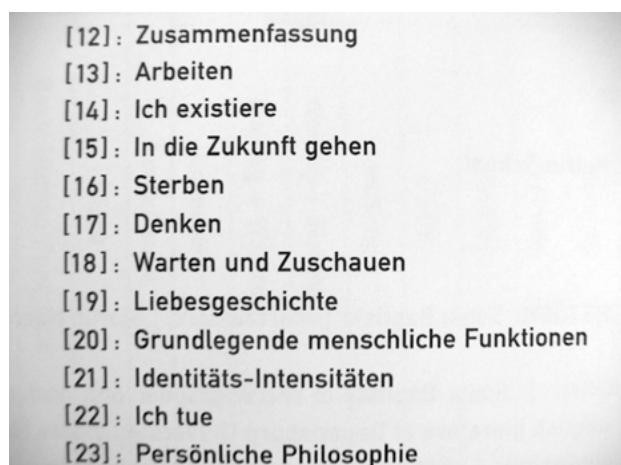


Abb. 9: SCHREIBSTÜCK-Partitur von Thomas Lehmen (Auszug)

131 Die ursprünglich zielorientierten Bewegungen Arnos oder Felix' sind es für sich genommen nicht oder nur bedingt, da sie eben genauso oder aber so ähnlich stattfinden müssen, um ihren Zweck der Darstellung bzw. des Verweises zu erfüllen.

132 Thomas Lehmen (Hg.): Schreibstück, a.a.O., ohne Seitenangabe.

Da die drei Gruppen nicht gleichzeitig, sondern zeitlich versetzt starten, führt dies zu einer kanonartigen Dynamik. So beginnt Gruppe 1 alleine mit den ersten Aktionen im ersten Bühnendrittel (aus der Sicht des Publikums ganz links auf der Bühne). Ist dieses Set von Aktionen vollendet, rückt Gruppe 1 einen Bühnenabschnitt nach rechts in die Bühnenmitte weiter, um die linke Seite für die dann hinzukommende Gruppe 2 freizumachen. Es folgt der nächste Teil, in der Gruppe 1 im mittleren Bühnenabschnitt mit ihren Aktionen fortfährt, während Gruppe 2 im linken Bühnenabschnitt mit den Aktionen von vorne beginnt. Dann rücken beide Gruppen jeweils einen Bühnenabschnitt weiter nach rechts (Gruppe 1 ist dann im rechten Bühnenabschnitt, Gruppe 2 im mittleren Bühnenabschnitt beschäftigt), um Gruppe 3 im linken Bühnendrittel mit den ersten Aktionen folgen zu lassen etc. Die Gruppen bewegen sich also gleichzeitig mit einer raum-zeitlichen Verschiebung und ihrer eigenen, im Vorfeld der Aufführung erarbeiteten Version von SCHREIBSTÜCK durch die Vorgaben der Partitur. Dabei gilt die Regel, »dass jedes Bühnengeschehen – Bewegung oder Sprache – so genau wie möglich choreographisch festgelegt wird. Während einer Show soll möglichst nicht von der erarbeiteten Version des/der Choreographen/in abgewichen werden.«¹³³ Bei der Interpretation der Anweisungen für die Bühnenhandlung haben die mit dem SCHREIBSTÜCK beauftragten Choreographen und Tänzer allerdings einen Spielraum. Aktion 13, die in der Partitur mit dem Titel »Arbeiten« überschrieben ist, umfasst zum Beispiel folgende Instruktionen:

Aktion: Bewegungen des Arbeitens

Hinweise: Jede/r der drei Tänzer/innen schafft in Zusammenarbeit mit dem/der Choreographen/in je ein Bewegungsmotiv oder eine Folge mehrerer Bewegungen, die zu einem Arbeitsablauf gehören. Dieses Thema taucht einmal in jedem Abschnitt auf, also dreimal für jede Gruppe im gesamten Stück, immer zeitgleich zu den anderen Abschnitten; also gleichzeitig mit allen anwesenden Gruppen wird exakt dieselbe Bewegungssequenz ohne ersichtliche Unterschiede in jedem Abschnitt ausgeführt. Jede/r Tänzer/in führt diese Bewegungen solistisch aus, das heißt in genügend räumlichem Abstand zueinander, ohne aufeinander zu reagieren. Bitte achten Sie auf die Verbindung mit dem Thema »Ich tue«.

Zeit: jeweils eine Minute

Sound: Atem kann hörbar sein, jedoch nicht übertrieben

Raum: auf der gesamten Spielfläche verteilt, jedoch in jedem Abschnitt mit dem gleichen Spacing.¹³⁴

133 Ebd.

134 Ebd.



Abb. 10: SCHREIBSTÜCK von Thomas Lehmen

Abhängig von der jeweiligen Herangehensweise des interpretierenden Choreographen und seiner Tänzer kann das Ergebnis dieser Anweisung also sehr unterschiedlich ausfallen: Etwa in Form eines Tanzsolos eines professionellen Tänzers, der den Tanz als Arbeit begreift oder aber als typische Arbeitsbewegung wie dem Schaufeln eines Bauarbeiters. Dies hat zur Folge, dass kaum eine Szene einer Version von SCHREIBSTÜCK auch nur annähernd so aussieht wie dieselbe Szene einer anderen Version.

Nur Besetzung, Motive, Struktur, Rhythmus und Raumorientierung entsprechen sich einigermaßen. Das Besondere einer Version wird dann vor allem in der Kombination mit anderen Versionen deutlich, wobei auch jede Version je nach Kombination und Reihenfolge¹³⁵ eine andere Wirkung hat. Schließlich sieht selbst der Autor Lehmen erst bei der Premiere eines Kanons, wie seine Instruktionen im Einzelnen interpretiert und umgesetzt wurden. So ist die Choreographie zwar durch seine Instruktionen vorbestimmt und durch die Anlage der Partitur durchstrukturiert, die Interpretation der Instruktionen, ihre Umsetzung in Bewegung und Sprache sowie die Wirkung durch die Kombination verschiedener Versionen bleiben hingegen arbiträr. Die Unbestimmtheitsstellen sind also bereits im System angelegt. In der Aufführung wird das Unbestimmte jedoch nur im Vergleich der Versionen offensichtlich. Jede einzelne ist nicht nur von Anfang bis Ende gesetzt, sie sieht auch so aus und könnte prinzipiell auch separat aufgeführt werden.

135 Über die Reihenfolge der Gruppen wird vor Beginn der Vorstellung entschieden.

3.2.4 FUNKTIONEN als Zettelkasten und Inszenierung

Weitaus variabler als die Partitur von SCHREIBSTÜCK ist die FUNKTIONEN TOOL BOX, in der Lehmens delegierend-funktionalistische Arbeitsweise ihre vermutlich abstrakteste und zugleich prägnanteste Form fand. Die Inspiration für diesen aus grauer Pappe angefertigten Werkzeugkasten für die Kreation unendlich vieler möglicher Choreographien holte sich Lehmen bei Niklas Luhmann, dessen Systemtheorie er sich für den Bereich des Theaters aneignete, um choreographische Improvisationsstrukturen zu entwickeln. Welche Art der Übertragung Lehmen vornimmt, lässt sich am besten anhand einer groben Skizze der Systemtheorie veranschaulichen. Luhmanns Theorie sozialer Systeme, die sich mit der funktionalen Differenzierung moderner Gesellschaften beschäftigt, zeichnet sich durch einen Universalitätsanspruch aus. Luhmann beansprucht, mit Hilfe eines »sozialtechnologisch« anmutenden Denk- und Begriffssystems prinzipiell über alle sozialen Phänomene etwas aussagen zu können. Entsprechend hat er Schriften zum Recht, zur Politik, zur Religion, zur Wirtschaft, aber auch zur Wissenschaft, zur Kunst, zum Sport oder zur Familie verfasst. Klammert man die Spezifika dieser verschiedenen Teilsysteme aus, so steht für Luhmann insbesondere die theoretische Verfremdung sozialer Phänomene mit Blick auf ihre Unwahrscheinlichkeit im Vordergrund. Seine »allgemeine Theorie«¹³⁶ versucht, »Normales für unwahrscheinlich zu erklären.«¹³⁷ Leitende Fragestellung ist entsprechend, wie soziale Ordnung trotz ihrer Komplexität überhaupt möglich ist. Luhmann nimmt also im Vergleich mit den eingangs erläuterten Gesellschaftstheorien von Horkheimer/Adorno oder Foucault keine sozialkritische Perspektive ein, sondern lässt sich von den Phänomenen »überraschen« und rekonstruiert, wie wenig selbstverständlich gerade das »Funktionieren« der modernen sozialen Welt ist. Dabei stehen nicht soziale Strukturen, sondern Funktionen im Mittelpunkt. Außerdem räumt er den sozialen Akteuren im Gegensatz zu Bourdieu oder De Certeau keinen relevanten Einfluss auf die Evolution sozialer Systeme ein. Für Luhmann besteht das soziale System nicht aus Handlungen, sondern aus Kommunikationen, die erst in einem zweiten Schritt als Handlungen betrachtet und analysiert werden können: »Der elementare, Soziales als besondere Realität konstituierende Prozeß ist ein Kommunikationsprozeß.«¹³⁸ Dieser »Antihumanismus«¹³⁹ rückt einige Schlüsselbegriffe der Luhmann'schen Theorie in den Vordergrund, die sich auch für Lehmens choreo-

136 So der Untertitel seines Hauptwerks: Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt/Main 1985.

137 Ebd., S. 162.

138 Ebd., S. 193.

139 Uwe Schimank: Differenzierung und Integration der modernen Gesellschaft. Beiträge zur akteurszentrierten Differenzierungstheorie 1, Wiesbaden 2005, S. 74.

graphische Arbeitsweise als besonders anschlussfähig erwiesen und im Folgenden stark vereinfacht eingeführt werden sollen: Selbstreferenzialität, Autopoiesis und Kontingenz.

Nach Luhmann sind soziale Systeme geschlossen, d.h. sie haben Grenzen zu anderen Systemen und zu ihrer Umwelt, von der sie sich durch geringere Komplexität unterscheiden. Sie sind selbstreferenziell, da sie nur Selbstkontakt haben, und autopoietisch, indem sie sich selbst erzeugen, organisieren und erhalten. Sie definieren sich durch selektive, an bestimmten Sinnkriterien orientierte Handlungen. Da es außerhalb des geschlossenen Systems keinen Standpunkt zur Beurteilung von Sinnhaftigkeit gibt, liegt der Ausgangspunkt des Beobachtens und Erkennens innerhalb des Systems und zwar in der Differenz von Gegebenem und Möglichen. Die das System konstituierenden Handlungen basieren auf symbolisch generalisierter Kommunikation in bestimmten Zusammenhängen wie bspw. Macht, Geld, Glaube, Wahrheit etc. Des Weiteren sind Systeme funktional ausdifferenziert, d.h. dass sie zur Lösung von Problemen bestimmte Funktionen erfüllen. Die Evolution eines sozialen Systems wird durch versuchsweises Handeln reguliert. Motor dieser *trial and error*-Prozesse ist wiederum die Paradoxie der doppelten Kontingenz, die bereits durch ihr Auftreten das In-Gang-Kommen von Lösungsprozessen mit sich bringt. Die doppelte Kontingenz sozialen Handelns liegt darin begründet, dass individuelles Verhalten jeweils vom Verhalten eines anderen abhängig gemacht wird. Bei der die Handlungen bestimmenden Kommunikation wird also vom Informanten immer schon berücksichtigt, wie seine Informationen rezipiert werden, wobei die Reaktion des Rezipienten wiederum von dessen Einschätzung des Informanten abhängt.

In Lehmens choreographischen Systemen lassen sich diese Charakteristika des Luhmann'schen Systems in vereinfachter Form wieder finden: Sowohl die Partitur von SCHREIBSTÜCK als auch das kategoriale System aus STATIONEN 1, das später in FUNKTIONEN Eingang fand, sind in sich relativ simpel und geschlossen angelegt. Auf der Bühne erscheinen sie als dynamische Strukturen mit funktionalem Selbstzweck, welche nur sekundär auf eine Realität jenseits der Choreographie verweisen. Die Umwelt des Systems Theater wird durch Themen wie Liebe, Kunst, Politik, Familie oder Psyche eingeführt, die als Ideenfundus für die Bewegungsfindung dienen. Autopoietisch sind Lehmens Choreographien insofern, als die in ihrem Dienste stehenden Akteure sie durch die Eingabe und Ausführung von Handlungsanweisungen am Laufen halten. Unter Berücksichtigung des Gegebenen und durch Abwägung des Möglichen wählen sie diejenigen der von ihnen vorbereiteten Aktionen aus, die sie im jeweiligen Moment als Material in die Improvisation einführen wollen, um damit einen bestimmten Sinn oder Unsinn zu produzieren und die Situation entsprechend voranzutreiben oder ins Stocken zu bringen. Die Auswahl der Instruktionen erfolgt dabei immer unter Selektion aus

einem unerschöpflichen Repertoire an Möglichkeiten, wobei alle Aktionen spontan von den vorangegangenen und den möglicherweise noch folgenden Handlungen abhängig gemacht werden. Somit ist auch die doppelte Kontingenzenz des Improvisations- oder Interpretationsprozesses gegeben.

FÜR FUNKTIONEN eignete sich Lehmen allerdings nicht nur die Theorie, sondern auch ein Arbeitswerkzeug Luhmanns an. Nachdem er bei SCHREIBSTÜCK die Erfahrung gemacht hatte, dass eine Partitur den Choreographen nur wenig Spielraum bei der Umsetzung lässt, suchte er ein flexibles Schriftsystem, welches sich durch die Benutzung von seinem Initiator ablöst und verselbständigt. Hierfür bot sich Luhmanns Zettelkasten an, der diesem zur Theoriebildung diente und den man aus heutiger Perspektive als Vorläufer von Internetsuchmaschinen oder von Computersoftware zum wissenschaftlichen Arbeiten betrachten kann. Um neue, spontane und zufällige Verbindungen zwischen bereits vorhandenen und eigenhändig in einen Zettelbestand eingegebenen Texten, Notizen und Informationen herzustellen, entwickelte Luhmann mit Hilfe von durchnummerierten, aber nicht inhaltlich geordneten Zetteln ein offenes und endlos erweiterbares Verweissystem. Durch die Kombination einer beliebigen Anzahl von Zetteln kann der Benutzer eines solchen Zettelkastens ein Textelement aus diesem Materialfundus beliebig oft und über beliebig viele Anschlussstellen mit anderen verzweigen. »Man kann zum Beispiel versuchen, die Erfahrungen in Paris, Florenz, New York unter Allgemeinbegriffen wie Kunst oder Ausstellung oder Gedränge [...] oder Masse oder Freiheit oder Bildung zu generalisieren und sehen, ob der Zettelkasten reagiert.«¹⁴⁰ Der Innovationseffekt des Luhmann'schen Zettelkastens liegt demnach in den endlosen und multiplen Verknüpfungsmöglichkeiten, weniger in der Bedeutung des darin befindlichen Materials.

Als Ergebnis längerer Arbeit mit dieser Technik entsteht eine Art Zweitgedächtnis, ein alter Ego, mit dem man laufend kommunizieren kann. Es weist, darin dem eigenen Gedächtnis ähnlich, keine durchkonstruierte Gesamtordnung auf, auch keine Hierarchie und erst recht keine lineare Struktur wie ein Buch. Eben dadurch gewinnt es ein von seinem Autor unabhängiges Eigenleben.¹⁴¹

140 Niklas Luhmann: »Kommunikation mit Zettelkästen«, in: Horst Baier, Hans Mathias Kepplinger, Kurt Reumann (Hg.), Öffentliche Meinung und sozialer Wandel, Opladen 1981, S. 226.

141 Ebd., S. 225.



Abb. 11: Der Zettelkasten in FUNKTIONEN von Thomas Lehmen

Analog hierzu tüftelte Lehmen für FUNKTIONEN schließlich die TOOL BOX aus, ein choreographisches Hilfsmittel, das als Container seiner Ideen dient und es ihm ermöglicht, diese neu zu konfigurieren, an andere weiterzugeben und auf diesem Wege zu multiplizieren. In die TOOL BOX speiste er verschiedene, bereits im SCHREIBSTÜCK und in STATIONEN entwickelte sowie später im Probenprozess ausgearbeitete und weiter erprobte choreographische Systeme sowie eine Sammlung von Themen, Begriffen und Aspekten ein.

Zu den auf farbigen Karten notierten Systemen zählt das kategoriale System aus STATIONEN 1, bei dem die vormals fünf Kategorien auf drei (Bewegung, Raum und Relation) reduziert sind. Hinzu kommt in Anlehnung an Luhmanns Schlüsseloperationen für die Kommunikation innerhalb von sozialen Systemen das System der ›Funktionen‹, für das Lehmen Luhmanns Kommunikationsbegriff adaptiert. Während Kommunikation bei Luhmann eine Operation sozialer Systeme ist, mit der diese sich re-/produzieren, dient sie Lehmen für die Re-/Produktion von regelgeleiteter Improvisation im Theater. Aus Luhmanns Schlüsseloperationen Information, Mitteilung und Verstehen werden bei Lehmen fünf Grundfunktionen für die Improvisation mit Bewegung: Material, Interpretation, Manipulation, Beobachtung und Mediation. Diese Funktionen werden jeweils von einem Akteur vertreten und auf der Bühne ausgeführt. Zunächst gibt eine Person ein bestimmtes Bewegungsmaterial (eine kurze, gesetzte Phrase aus abstrakten und unzusammenhängenden Bewegungen zu Themen wie Kunst, Liebe, Politik, Psyche, Familie) vor. Ein zweiter Akteur kommt hinzu und liefert eine tänzerische (Imitation, Zitat, Aneignung) oder sprachliche (Beschreibung, Assoziation) Interpretation des von seinem Vorgänger vorgegebenen Materials. Als Drittes kommt die Funktion der Manipulation zum Zuge, mit der der jeweilige Ak-

teur durch Sprache und Bewegung sowohl auf ›das Material‹ als auch auf ›die Interpretation‹ einwirken kann und dabei selbst wiederum interpretiert wird. Funktion Nummer vier ist die beobachtende, die sich wiederum auf die drei bereits in Aktion befindlichen Akteure und optional auch auf den Raum und das Publikum richtet und dabei unter Umständen auch interpretiert oder manipuliert wird. Als letztes kommt ›die Mediation‹ hinzu, deren Vertreter durch Sprache, Gesten oder Handlungen versucht, zwischen den Akteuren bzw. zwischen Akteuren und Publikum zu vermitteln. So befragt diese Person während der Improvisation bspw. alle Beteiligten, um eine sprachliche Verständigungsebene herzustellen und eventuelle Missverständnisse zu beseitigen oder um Wünsche und Instruktionen weiterzugeben, die in den anderen Funktionen eventuell nicht geäußert werden können. Während diese Person selbst wiederum interpretiert, manipuliert und beobachtet wird, kommentiert sie Geschehen, Bewegungen und Aussagen, verdeutlicht die Aktionen und deren Relationen zueinander. Die ›Funktionen‹ ist also ein choreographisches System, das die beim Improvisieren und Proben sowie auf der Bühne und im Theater stattfindenden Kommunikationsprozesse im Zuge einer Echtzeit-Improvisation in der Aufführung demonstriert und kommentiert. Ähnlich wie bei Le Roys spielerischer Improvisation finden auch in Lehmens funktionalem System Aktion und Beobachtung, Reflexion und Reaktion gleichzeitig und offensichtlich statt. Je nachdem wie viel Spielraum bzw. Verantwortung sich die einzelnen Akteure bei der Ausführung ihrer jeweiligen Funktion einräumen oder auferlegen, kann es bei Lehmen allerdings im Zusammenspiel der fünf Funktionen schnell zu deren Vermischung kommen.

Neben dem kombinatorisch angelegten (zyklischen und geschlossenen) System der ›Kategorien‹ und den (additiven, offenen) ›Funktionen‹ befindet sich in Lehmens Pappschachtel auch die Anleitung für ein substitutives, infinites System mit dem Namen ›It's better to‹¹⁴². Dieses kann von beliebig vielen Akteuren gleichzeitig ausgeführt werden. Hierzu bereiten diese vor Beginn der Improvisation einen Satz an ›Elementen‹ (auf Karten notierte Begriffe oder Satzteile) vor, welche dann zu jedem beliebigen Zeitpunkt in den Fluss der Improvisation eingeführt werden können. Auf die verbale Ankündigung »It's better to ...« und die Nennung eines Elements, das in dieser Kombination die Form einer Anweisung bekommt, wird eine Aktion schlicht durch eine andere ersetzt. Vorgegeben ist in diesem Falle lediglich, dass all diese sprachlichen Anweisungen problemlos in Bewegung übertragbar sein müssen und dass zwischen den aufeinander folgenden Aktionen keinerlei kausale Verbindung bestehen darf, weder in Bezug auf die konkrete

142 Die Idee hierfür stammt ursprünglich von Krööt Juurak. In Zusammenarbeit mit den Performern Marc Rees, Johan Scott, Patrick Michael Stewart and Cheryl Therrien entwickelte und präsentierte Lehmen im August/September 2004 bereits eine separate Version von IT'S BETTER TO in Dublin.

Aktion, noch hinsichtlich des durch die Aktion evozierten Kontextes. Wann immer also einer der Akteure eine neue Anweisung gibt, muss er dabei berücksichtigen, dass er damit nicht auf die gerade im Vollzug befindliche Situation reagiert. So kann bspw. auf die Umsetzung der Anweisung »Make a compliment to someone« der Satz »It's better to move like on shaky ground« und eine von allen entsprechend ausgeführte Bewegung folgen, womit die Komplimente aus der vorherigen Anweisung komplett durch tastende Gehbewegungen abgelöst werden. Aufgabe der ausführenden Akteure ist es, schnell und sinnvoll auf solche Instruktionen zu reagieren, währenddessen zu analysieren, welchen Effekt die unterschiedlichen Eingaben für das Bühnengeschehen haben und entsprechend adäquate Entscheidungen für die folgende Anweisung zu treffen.

Die Gemeinsamkeit dieser drei im Zettelkasten enthaltenen Systeme ›Kategorien‹, ›Funktionen‹ und ›It's better to‹ besteht darin, dass die Akteure zwar um deren Struktur, Regeln und Ablauf wissen, aber im Zusammenspiel immer wieder vom System überrascht werden. Da jeder von ihnen eine Sammlung an möglichen Elementen bereithält, die weder den anderen Akteuren, noch dem Publikum bekannt sind, und die je nach Situation und Belieben zu jedem Zeitpunkt in (fast) jeglicher Reihenfolge eingebracht werden können, treten in der Aufführung das jeweilige Reaktionsvermögen und die individuellen Interpretationen von Instruktionen wie »Walk like your father« (Kategorie Bewegung im System ›Kategorien‹) hervor. Je nach dem, ob die Akteure sich dazu entscheiden, das Spiel zu verlangsamen oder zu beschleunigen, zu verkomplizieren oder zu vereinfachen, ist das System von ihren strategischen Intentionen und taktischen Einfällen abhängig. Dass damit auch die dramaturgische Dynamik an die im Moment der Aufführung getroffenen Entscheidungen der Akteure gebunden ist, wird für das Publikum vor allem in den Momenten sichtbar, in denen das System nicht rund läuft. Dieser Fall tritt bspw. ein, wenn Instruktionen akustisch nicht oder falsch verstanden werden, so dass die Akteure nachfragen müssen oder aufgrund eines Missverständnisses das »wild horse« zum »tired horse« machen. Andere Anweisungen (wie »it's better to be anarchistic«) sind so offen formuliert, dass sie vollkommen unterschiedliche Assoziationen auslösen und damit dementsprechend abweichende Aktionen zur Folge haben oder auch ratloses Zögern auslösen. Die Konstruiertheit des Improvisationssystems wird also immer dann besonders evident, wenn in FUNKTIONEN etwas nicht funktioniert.

Zusammen mit allgemeingültigen Themen (wie Kunst, Liebe, Politik, Psyche, Familie etc.), einer Sammlung von interaktionsbezogenen Aspekten (wie z.B. Vereinbarung, Konflikt, Ziel, Emotion) und einem erweiterten Glossar, das sowohl alle für die Systemtheorie relevanten als auch alle in den drei Systemen verwendeten Begriffe und Elemente definiert, ergibt dies einen choreographischen Werkzeugkasten, dessen Instrumente durch verschieden-

farbige Karten repräsentiert sind: Systeme (grün), Elemente (blau), Themen (gelb), Aspekte (rosa), Begriffe (hellgrün) sowie Platzhalter für noch zu erfindende Systeme (grün) samt der dazugehörigen Elemente (blau) und Platzhalter für die Benutzer des Zettelkastens (weiß). All diese Bestandteile sind in einem Beiheft zur TOOL BOX erläutert. In diesem Heft schlägt Lehmen auch zwei Möglichkeiten für die Anwendung seiner FUNKTIONEN TOOL BOX vor. Entweder die Benutzer befolgen die von ihm schriftlich gegebene Anleitung der Systeme, um diese in seinem Sinne auszuführen oder aber sie nehmen diese zum Ausgangspunkt für die Entwicklung eigener Systeme.

Nachdem Lehmen mit unterschiedlichen Teilnehmern in unterschiedlichen Ländern an den Systemen gearbeitet hatte und die Ergebnisse der jeweiligen Arbeitsphasen vor Ort in Form von informellen showings präsentiert hatte, wählte er für die offizielle Premiere von Funktionen fünf »Subchoreographen«¹⁴³ aus, die im Probenprozess ihre individuellen Aneignungen des Materials aus der TOOL BOX entwickelt hatten. Über den szenischen Ablauf der Präsentation wurde gemeinsam entschieden. Er entsprach in etwa dem ersten Teil der Dramaturgie von Le Roys Projekt, dessen Aufbau aus einem Bewegungsmotiv (dem Ballspiel) sowie der Demonstration und Transformation von Improvisationsstrukturen (dem ›3gg‹ und der Anwendung der tanz-/theatralen Parameter) besteht. Zunächst führten die fünf Akteure das thematischorientierte Bewegungsmaterial vor. Dann folgten die drei ursprünglichen Systeme in Reinform und im Anschluss fünf individuelle Aneignungen der FUNKTIONEN TOOL BOX, für die sich die »Subchoreographen« jeweils gegenseitig als Akteure dienten. Unter den vorgeschlagenen Adaptionen waren sowohl Kombinationen aus den Systemen ›Kategorien‹, ›Funktionen‹ und ›It's better to‹ als auch Ansätze zu neuen Systemen, die die Grundideen der vorgegebenen Systeme übernahmen und modifizierten, so dass ein offensichtlicher Bezug zu Lehmens Original bestehen blieb.¹⁴⁴ Insgesamt ergab sich durch diese Zusammenstellung in der etwa einstündigen Aufführung eine unzusammenhängende Reihe fünf-minütiger Szenen, die für das Publikum kaum aufeinander zu beziehen waren. Schnittmenge der szenischen Fragmente war ein faktisch-demonstrativer Charakter, eine Kombination aus sprachlicher Instruktion und körperlicher Umsetzung derselben sowie die Improvisation innerhalb vorgegebener (aber nur zum Teil ersichtlicher) Strukturen. Während sich Le Roy bewusst für allgemein bekannte Spiele entschieden hatte, zu deren Verständnis es keinerlei besondere Voraussetzungen brauchte, wurden die Regeln und Funktionen der Lehmen'schen Systeme in der Demonstration also nicht einfach durch die Anwendung, sondern durch sprachliche Benennung transparent.

143 Uraufführung am 05. November 2004 im Hebbel am Ufer/HAU3 mit Lucia Glass, Pirkko Husemann, Krööt Juurak, Mart Kangro und Paz Rojo.

144 Vgl. hierzu etwa die Beschreibung einer Umsetzung von Paz Rojo in Kapitel 3.2.5.



Abb. 12: FUNKTIONEN von Thomas Lehmen

Entweder waren sie im Voraus durch die schriftliche Partitur vorgegeben oder aber sie wurden während der Aufführung durch die sprachliche Vermittlung der Akteure ausgewiesen. So ist auch im Falle Lehmens für die Zuschauer die Möglichkeit gegeben, das System in seinem Prozesscharakter zu erkennen, indem sie sich nicht auf die Darstellung von Handlungen, sondern auf den Vollzug der Darstellung konzentrieren. Statt die Spielregeln von Ballsportarten zu verfolgen, haben die Zuschauer von FUNKTIONEN die Möglichkeit, die Interpretation von Anweisungen und die Umsetzung von Themen und Motiven nachzuvollziehen. Instruktionen wie »gestures of a political debate«, die ohne Zögern in Aktion umgesetzt werden können, haben bspw. einen pantomimischen Effekt und bieten eine oberflächliche Anschlussfähigkeit über die Lesbarkeit der zeichenhaften Gesten. Anders die Aufforderung »optimists smash themselves on the floor«, die zu einer vermeintlichen Ausdifferenzierung in Optimisten und Pessimisten führt, wobei für die Zuschauer ungewiss bleibt, ob die im Zu-Boden-Fallen dargestellte Selbsteinschätzung dem Charakter des Akteurs oder dem seiner Rolle entspricht. Entblößender als solche vermeintlichen Geständnisse ist schließlich der Umgang mit theatralischen Klischees wie »kiss as if it was the very last time«. Hier entscheidet sich, wer so professionell schauspielern kann, dass er selbst dieses Szenario ohne Verlegenheit bewältigt, wer dabei durch ein komplizenhaftes Augenzwinkern in Richtung Publikum eine Distanz zur verlangten Aktion herstellt oder wer der Situation eher hilflos ausgeliefert ist.

3.2.5 Kommunikation als Be- und Entgegnung

Ein solches Ringen der Akteure mit den Vorgaben eines choreographischen Systems findet sich aber nicht nur auf der Bühne, sondern bereits in dem der Aufführung vorgängigen Entwicklungs- und Probenprozess. Sowohl beim

Entwurf der choreographischen Systeme als auch bei deren praktischer Erprobung spielt die Reibung von Struktur und Handeln sowie von Instruktion und Umsetzung eine wichtige Rolle. Entsprechend fallen die Reaktionen der SCHREIBSTÜCK-Choreographen auf die Einladung des Autors Lehmen sehr unterschiedlich aus. Kangro hatte sich in seiner eigenen künstlerischen Arbeit unter anderem mit der Erfahrung hierarchischer Strukturen beim Ballett der Estnischen Oper auseinandersetzt und empfand die Einladung zur Umsetzung von SCHREIBSTÜCK daher als interessante Herausforderung: »It was interesting to deal with this hierarchy of the author ›somewhere‹ and the ›workers‹ who do a job.«¹⁴⁵ Bei anderen stieß der Rückgriff auf solche ›klassischen‹ Produktions- und Distributionsformen hingegen auf erheblichen Widerspruch. Die portugiesische Choreographin Monica Guerreiro sagt hierzu: »Man begegnet dem Primat des Autors über die Darsteller, der strikten Trennung von Funktionen innerhalb einer Hierarchie, der Rückkehr zu einem Aufschreibesystem, das der Tanz schon längere Zeit aufzugeben bemüht ist und das alles seiner Logik unterwirft.«¹⁴⁶ Auch Le Roy empfindet Lehmens Arbeitweise als anachronistisch. Obwohl er eigentlich mit vergleichbaren Methoden (der durch das Spiel strukturierten Improvisation) arbeitet, strebt er damit jedoch ein anderes Ziel als Lehmen an. Anstatt die Hierarchie von Autorschaft und Umsetzung bzw. Choreographie und Tanz hervorzuheben, intendiert Le Roy vielmehr deren Auflösung. Le Roys Skepsis gegenüber Lehmens Arbeitsweise vernachlässigt allerdings, dass Lehmen Autorschaft und Werkcharakter nicht unhinterfragt lässt, sondern sie im Gegenteil über die Maße sichtbar macht, um den im Theater üblichen Produktions- und Distributionsapparat zum Thema zu machen. Denn mit der ausgestellten Konstruiertheit und Bedingtheit wird explizit, was üblicherweise implizit bleibt.

Anstelle einer Anordnung für Körperbewegungen durch Raum und Zeit sind Lehmens schriftlich fixierte Systeme an Strukturen und Funktionen gebundene Konstrukte, die noch auf ihre Umsetzung warten: »Er choreographiert, aber negiert zugleich die Möglichkeit dafür, zudem behält er sich selbst den Status des Autors für ein Stück vor, das sich doch permanent auf die Suche nach Tänzern und Choreographen begibt, um überhaupt realisiert werden zu können.«¹⁴⁷ Diese Partner (seien es nun die mit dem SCHREIBSTÜCK beauftragten Choreographen und Tänzer, die »Menschen aus Berufen aller Art« in STATIONEN oder die potenziellen Anwender der TOOL BOX) dienen ihm zur Relativierung seiner eigenen Arbeitsweise, nicht zur Untermauerung seiner Autorität als Autor. Allerdings führt die Begegnung

145 Mart Kangro im Interview am 12. Dezember 2006 in Berlin.

146 Monica Guerreiro: »Schreibstück produzieren«, in: Inge Baxmann, Franz Anton Cramer (Hg.), Deutungsräume, a.a.O., S. 162.

147 Ebd., S. 161.

mit anderen bei Lehmen im Gegensatz zu Le Roy nicht unbemerkt zu einer (wie auch immer empfundenen) Annäherung in der Arbeit an ein und derselben Sache, sondern meist zur offenen Konfrontation. Denn nach Ansicht Lehmens

[...] liegt das Individuelle in der Möglichkeit zu wählen, Optionen zu haben, die es ihm oder ihr [den Partnern] ermöglichen, innerhalb einer vorgegebenen Struktur zu agieren und diese Struktur gegebenenfalls auch zu verändern. Nur in der Unterordnung der Person unter eine ihr fremde Struktur tritt Subjektivität im Widerstand hervor.¹⁴⁸

Seine Systeme zwingen ihre Anwender also zunächst zur Unterordnung, um dann sozusagen in Form eines *asujettissements* (Foucault) Individualität hervorzubringen. Da die Systeme zwar von der Anlage her einfach wirken, in der Umsetzung jedoch komplex sind, braucht es einige Zeit, um sie in Lehmens Sinne auszuführen. So äußert sich Kangro zu seiner Annäherung an SCHREIBSTÜCK:

I wanted to understand what he might mean and want with it. It was very regulated and so you had to find your own way but I didn't want to manipulate the situation [...]. My interest was to see how much of this communication is possible and on what level. I really tried to ›obey‹.¹⁴⁹

Mit diesem ›verstehenden‹ Ansatz bildet Kangro jedoch eine Ausnahme. Meist entsteht aus der Auseinandersetzung mit den Vorgaben – ganz im Sinne Lehmens – das Bedürfnis zum Widerstand, welcher innerhalb des Spielraums, den die Partitur bietet, in dessen Umsetzung auch zum Ausdruck kommt. Guerreiro beabsichtigte bspw., einen Ansatz zu entwickeln, der weit genug von Lehmens Vorgaben abgekoppelt war, indem sie sich dazu entschied,

[...] eine neue Aufführung zu produzieren, die nicht drei ›unterwürfige‹ Versionen zusammenbringen würde, die sich ›an die Regeln halten‹. Sondern die sich zum Ziel setzen sollten, drei neuartige Hypothesen aufzustellen, wie aus der Subversion der Partitur neue Bedeutung entstehen könnte (ohne dabei die wesentlichen Rahmenbedingungen außer Kraft zusetzen). Die Schriftform von Schreibstück sollte zwar als Richtschnur für die Erarbeitung der Show gelten, doch mußte die Aufführung nicht unbedingt choreographisch daherkommen.¹⁵⁰

148 Gerald Siegmund: »Thomas Lehmen oder: Die Kunst des Insistierens«, a.a.O., ohne Seitenangabe.

149 Mart Kangro im Interview am 12. Dezember 2006 in Berlin.

150 Monica Guerreiro: »Schreibstück« produzieren«, a.a.O., S. 165.

Dies gelang ihr durch die Einbindung des Künstlerkollektivs Möbius, einer Gruppe aus Komponisten, Musikern, Bildenden Künstlern und Dokumentarfilmmern. Zunächst einmal waren mit dem Kollektiv mehr als die erforderlichen drei Tänzer involviert. Außerdem waren die Mitglieder von Möbius keine Bewegungsspezialisten. Wie diese Annäherung von Guerreiro, die sie selbst als »Attacke gegen die ursprüngliche Intention des Projekts«¹⁵¹ bezeichnet, zeigt, ist das Konfliktpotenzial also bereits im Entwurf der Systeme angelegt, was Lehmens Begegnungen immer auch zu ›Entgegnungen‹ zwischen ihm und seinen ›Mit-Streitern‹ macht.

Meist entlädt sich dieser Widerstand während des Arbeitsprozesses, wo er zwar als unangenehm empfunden wird, aber durchaus produktiv ist. Anstatt der Verteilung und Aneignung der Partitur von SCHREIBSTÜCK freien Lauf zu lassen, bleibt Lehmen ein ambivalenter Partner, »der für jede neue Version und für alle Aufführungen seine Zustimmung gibt und weiterhin eine beratende Funktion erfüllt. Die Wahrung des Urheberrechts versteht sich nicht als Kontrollinstanz, sondern eher als eine klärende Definition der Positionen aller Beteiligten,«¹⁵² was für jene trotz der moderateren Formulierung ungefähr auf dasselbe hinausläuft. Zwar müssen sich die Choreographen nicht direkt mit ihm auseinandersetzen, die indirekte Zusammenarbeit gestaltet sich aber eben durch seine Abwesenheit auch nicht einfacher. Im Gegenteil führt die Tatsache, dass zwischen Autor und Choreographen kein persönlicher Kontakt besteht, bei manchen dazu, dass sie zwischen den Zeilen seiner schriftlichen Instruktionen lesen und diese als Anmaßung werten.

So wurde etwa De Smedt von Barbara Raes, der ehemaligen Kuratorin für Tanz am Kunstencentrum Vooruit in Gent/Belgien, eingeladen, die elfte Version zu entwickeln. »I had not read the book and had not seen any of his work before. Then I saw the Lisbon version in 2003. What was very obvious immediately was the rigidity and pretension of the book.«¹⁵³ Obwohl sie Lehmen nicht persönlich kannte und dem ihrer Ansicht nach selbstgefährlichen Gestus seiner Texte abgeneigt war, sagte sie zu und entwickelte zusammen mit Mette Edvardsen und Märten Spångberg eine radikale Aneignung von SCHREIBSTÜCK, in der sie selbst auch als Tänzerin agierte:

Our idea was to perform the book, not to execute the score. [...] We wanted to find out what we can add to Thomas' score. We started to deal with the book, its tactility, paper, words, meaning. We decided not to fix material and to work on the score individually without discussing our material altogether. Yet, the score was the basis. Then we tried to retranslate the book into the score. We did a run through every day.

151 Ebd.

152 Petra Roggel: »Administrative Produktion«, a.a.O., ohne Seitenangabe.

153 Christine De Smedt im Interview am 26. Mai 2006 in Gent.

So we made the decisions together and shared certain rules but then we worked individually.¹⁵⁴

De Smedt, Edvardsen und Spångberg versuchten also, Lehmens Prinzip des Delegierens auf die Spitze zu treiben, indem sie anhand von gemeinsam getroffenen Vereinbarungen und festgelegten Regeln unabhängig voneinander am Material (in diesem Falle dem SCHREIBSTÜCK-Buch und nicht der darin befindlichen Partitur) arbeiteten. Der Versuch, SCHREIBSTÜCK als Buch zu kommentieren und somit eine Kritik am Konzept in die aus der Vorlage hervorgehende Choreographie einzuspeisen, endete für beiden Seiten in einer herben Enttäuschung. De Smedt sagt hierzu: »Our collaboration was good, but the execution frustrating.«¹⁵⁵

Noch ernüchternder fiel dann ihre erste persönliche Begegnung mit Lehmen nach der Premiere aus, bei der ihre Version zusammen mit der zehnten und zwölften präsentiert wurde:

He saw the canon and was very angry. He said to me that I had not taken my responsibility. We were looking for a challenge and went for the risk. We were unhappy and had no joy doing it. I do not mind him not liking the result but it was a lot of work, which he did not acknowledge and in the end he got paid for it [...]. So summarizing, I would say it was not successful as a project, but as a process. [...] There was a striking discrepancy between the promise and reality.¹⁵⁶

Ursache dieser von De Smedt konstatierten Diskrepanz zwischen Erwartung und Ergebnis ist vor allem die Kombination von Lehmens gar nicht autoritär gemeintem Konzept, dessen anonymer Vermittlung und seiner wertenden Beurteilung. Da seine choreographischen Systeme nur im Ausnahmefall persönlich übergeben oder erörtert werden, bleibt Lehmen, der nur durch seine Schriftsysteme repräsentiert wird, für die Anwender als abwesende Autorität umso mächtiger. Der Urheber glänzt sozusagen durch Abwesenheit, was zunächst einladend wirkt, dann im Versuch der Umsetzung jedoch für manche einen frustrierenden Effekt hat.

In letzter Konsequenz setzt diese Kollision aber auch eine produktive Dynamik in Gang. Denn wie De Smedt selbst sagt, empfand sie nur die Begegnung mit Lehmen als unerfreulich, die Zusammenarbeit mit Edvardsen und Spångberg hingegen als angenehm. Rückblickend reflektiert sie ihre Erfahrung mit SCHREIBSTÜCK trotz aller Schwierigkeiten auch keineswegs ausschließlich negativ: »[...] it includes a certain kind of impossibility, which is actually interesting. It is a fake freedom. You simply can't be free in it.«¹⁵⁷

154 Ebd.

155 Ebd.

156 Ebd.

157 Ebd.

Ähnlich wie Le Roys PROJEKT impliziert also auch SCHREIBSTÜCK für De Smedt ein intendiertes Scheitern. Gleichzeitig provoziert es eine intensive Auseinandersetzung zwischen den Choreographen und ihren Tänzern. Für Kangro hatte der Rückzug Lehmens zur Folge, dass er seine Mittlerfunktion zwischen dem Autor und seinen Tänzern definieren musste: »I had to make decisions, to find out what he wants, what I can do with it. I had to make myself clear, to find a reason why, to make sense of the piece. And then I had three very different dancers.«¹⁵⁸ Die konstruktive Kritik spielt sich bei Lehmen also primär in den Köpfen seiner Choreographen sowie zwischen den Mitgliedern der auf seine Einladung zusammenkommenden Gruppen ab. Insofern nehmen Reflexion und Gespräch damit ähnlich viel Platz ein wie bei Le Roy. Allerdings nimmt Lehmen selbst nur selten an diesen Auseinandersetzungen teil. Sei es, weil seine Anwesenheit nicht vorgesehen ist oder weil er sich diesen Prozessen entzieht.

Besonders kontrovers gestalten sich die Entgegnungen mit Lehmen, wenn er sich in Produktionen wie STATIONEN oder FUNKTIONEN für die direkte Zusammenarbeit und gemeinsame Entwicklung von Systemen entscheidet. In diesen Fällen ist seine Haltung als Initiator des Arbeitsprozesses ambivalent. Während er versucht, die Kontrolle über die Anwendung seiner Systeme abzugeben, reißt er sie doch auch immer wieder an sich. Zudem bietet Lehmens Rückzug den Beteiligten eine ideale Projektionsfläche für persönliche Interpretationen und Wertungen aller Art. Kangro äußert sich hierzu mit Blick auf die Zusammenarbeit an der dritten Version von SCHREIBSTÜCK wie folgt:

I think it was his decision not to say it's good or bad. This was the part he wanted to play. [...] he was trying to keep distance. Towards the [...] premiere it was very hard for him to have this distance [...]. We left right after it, so there was no discussion. He didn't want to reflect upon.¹⁵⁹

Der Arbeitsprozess von FUNKTIONEN bestätigt, dass die von Lehmen gewählte Form der Zusammenarbeit auch ihm selbst Schwierigkeiten bereitet. Wollte er eigentlich mit erfahrenen und eigensinnigen »Subchoreographen« arbeiten, um mit ihrer Hilfe das ›Eigene‹ zu relativieren, wählte er für die ersten Adaptationen von FUNKTIONEN ausgerechnet diejenigen aus, die ihm stilistisch und methodisch am nächsten standen, was das ›Eigene‹ mit Hilfe der gar nicht so anderen eher reproduzierte. Zudem kontrollierte Lehmen die Anwendung der TOOL BOX während der Probenphase für die Premiere in Berlin. Er entschied darüber, welche Elemente ausgewählt wurden, um die Systeme im beabsichtigten Sinn funktionieren (und nicht scheitern) zu lassen und welche Adaptationen seiner Auffassung nach am ehesten einer gelungenen Umsetzung entsprachen.

158 Ebd.

159 Ebd.

chen. Stilistisch markante Ansätze, die nicht in seinem Sinne vorgingen, sondern versuchten, die Systeme auf andere Weise zu nutzen, wurden von Lehmen aussortiert oder modifiziert. Mit Blick auf die bevorstehende Premiere lehnte er etwa einen Vorschlag von Paz Rojo als zu abwegig ab. Sie hatte eine imaginäre Szene entwickelt, in der die Akteure gar nicht auf der Bühne anwesend sind, sondern in der ersten Zuschauerreihe sitzend ein fiktives Geschehen mit Aussagen wie »This is beautiful« kommentieren. Obwohl Rojo Lehmens Vorgaben recht präzise verwendet hatte, ließen sich aus der von ihr entwickelten Szene kaum noch Rückschlüsse auf das von ihm entwickelte System ziehen. Denkt man an Lehmens Stück DISTANZLOS zurück, verwundert seine Ablehnung umso mehr, schlug Rojo mit der inszenierten Absenz doch quasi die Zuspitzung seiner »Performance im Konjunktiv« vor.

Obwohl es im Begleitheft der TOOL BOX heißt, »[t]he set of cards can also be used for acting, performance or live art as well as all other art forms, such as music and fine arts,¹⁶⁰ fand schließlich auch die erste vom Autor unabhängige Umsetzung des Zettelkastens kurz nach der Uraufführung von FUNKTIONEN durch Kangro statt, mit dem Lehmen bereits seit 1999 mehrmals zusammengearbeitet hatte.¹⁶¹ Der erste Schritt des Systems führte also nicht sehr weit vom Kontext seiner Entstehung weg, wobei die größere Herausforderung sicherlich darin bestanden hätte, »systemfremde Außenseiter« zu beteiligen. Diese hätten das Lehmen'sche Konstrukt umfunktionieren können, ohne angesichts des ihm inhärenten Konfliktpotenzials klein beizugeben. So setzte sich statt kritischer Gegenentwürfe letztlich jedoch das »System Lehmen« durch, was die Autorität des abwesenden Autors paradoxe Weise bestätigte und seine eigene Arbeitsweise fast ungebrochen reproduzierte. Lehmen selbst war davon überrascht. So erinnert sich Kangro an dessen Reaktion auf die Premiere der ersten drei Versionen von SCHREIBSTÜCK: »I think that he was very surprised by the fact that all the three versions represented very much what he wanted them to be.«¹⁶²

3.2.6 Reflexion im Rückblick

Im Gegensatz zu Le Roy, bei dem die Evaluation Methode hatte und Teil des Arbeitsprozesses war, sah Lehmen davon ab, seine Selbst- und Manöverkritik mit den Beteiligten zu teilen. Zwar reagierte er gegenüber seinen Choreographen, »Subchoreographen« oder »Sub-Autoren« und Akteuren während des

160 Thomas Lehmen: Beiheft zur FUNKTIONEN TOOL BOX, 2004, ohne Seitenangabe.

161 Kangro war einer der ersten drei beauftragten Choreographen von SCHREIBSTÜCK, durchgehend Teilnehmer des Arbeits- und Entwicklungsprozesses von FUNKTIONEN und Akteur in seiner als »Kollaboration« mit Thomas Lehmen angekündigten Produktion OUT OF FUNCTIONS.

162 Mart Kangro im Interview am 12. Dezember 2006 in Berlin.

Arbeitsprozesses spontan (und mitunter heftig), eine reflektierte Stellungnahme zu SCHREIBSTÜCK, STATIONEN oder FUNKTIONEN gab er jedoch meist schriftlich und im Rückblick ab. Eine Ausnahme stellen die Begleithefte zu STATIONEN dar, mit denen er noch während des Arbeits- und Aufführungsprozesses Einblick in seine Arbeitsweise gab. Sie beinhalten seine eigenen Überlegungen zum Konzept und dessen Umsetzung sowie die bereits mehrfach zitierten Aufsätze der teilnehmenden Beobachter. Heft 2 enthält eine Sammlung von Berichten der beteiligten »Menschen aus Berufen aller Art«, die ihre Arbeitssysteme schildern. Heft 4 umfasst ein Glossar der im Arbeitsprozess verwendeten Begriffe, die jeweils nach den Kategorien ›allgemein‹, ›philosophisch‹, ›systemtheoretisch‹ und ›Stationen‹ erläutert werden. Diese Texte sind also Produkte des Arbeits- und Aufführungsprozesses, die im Laufe der verschiedenen STATIONEN mitwandern und anwachsen sollten. Ähnlich wie Le Roys SELF-INTERVIEW dienen sie Lehmen dazu, Analyse und Retrospektive in den fortlaufenden Entwicklungsprozess von STATIONEN zu integrieren. Damit werden auch diejenigen Kommentare, Ideen und Materialien festgehalten, die letztlich keinen Eingang in die Inszenierung fanden.

Im Unterschied zu Le Roy, der seine Selbstbefragung zu E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. ganz auf die eigene Person und Perspektive konzentriert, tritt Lehmen in diesen Heften als Sprecher jedoch eher zurück. In Heft 5, das eine noch vor der Uraufführung geführte Diskussion zwischen den Theoretikern Cramer, Stamer und Stewart dokumentiert, kommt Lehmen nur selten zu Wort. Während seine drei Gesprächspartner versuchen, STATIONEN aus ihrer jeweiligen (tanzhistorischen, diskursanalytischen bzw. hermeneutischen) Perspektive zu erörtern, gibt sich Lehmen durch kurze Fragen und Kommentare als Künstler zwischen den eloquenten Denkern zu erkennen. Im Zusammenhang mit der Frage nach der Bedeutung der Faktizität von Handlungen und Bewegungen in Lehmens Arbeiten, kommt das Gespräch bspw. auf den Begriff des Diskurses. Während Stamer mit Foucault darauf hinweist, dass auch die Konventionen des Theaters durch die Macht des Diskurses produziert werden, verteidigt Stewart das nicht-diskursive Hier und Jetzt der Aufführung:

Nigel Stewart: [...] However, performance offers the possibility of a concrete and material relation between things which grounds that relation in the facticity of the occasion in which it is made. [...] and it is this sense of the [...] materiality of performance that I think is denied by the notion of discourse that Peter is propounding, as I understand it [...].

Thomas Lehmen: For me that is exactly the moment where the possibility is, where the audience is able to get their ›facticity‹ connected to the ›facticity‹ which is happening on the stage [...].

Peter Stamer: The only point I want to claim is that, what you call facticity, what you call materiality or the object is established by a cultural background code. Materiality is not something that essentially exists [...].

An dieser Stelle bringt Stewart den Begriff des Diskurses wieder ins Spiel, woraufhin Lehmen einwirft:

Of course there is always a discourse happening, when you go in the theater you create a discourse.

Peter Stamer: The question here is: What do you understand by discourse? Do you mean text, in the sense of ›le discours‹. I don't mean that. I mean the cultural concept, the practice of discourse that structures and conditions the objects we would like to describe, to talk about, the practice of doing when we are saying something. This is what I mean by discourse.

Thomas Lehmen: Yeah.¹⁶³

So versuchen Stamer und Stewart Lehmens ›faktische‹ Ästhetik aus unterschiedlichen Richtungen zu theoretisieren, ohne dass er sich eindeutig zu diesen Erklärungsversuchen verhält oder verhalten kann. Die Diskussion in Heft 5 legt darüber hinaus Zeugnis von Lehmens Unsicherheit in Annäherung an die zur Hilfe genommene Systemtheorie ab. Auf die Frage von Stewart, ob es nicht einen Widerspruch zwischen Lehmens Wunsch der Inklusion aller Zuschauer und der Verwendung eines im Voraus festgelegten Systems gebe, antwortet Lehmen bspw.:

I don't think so. No, I don't think systems in a good sense work like this. Systems are constantly exchanging with others. There's nothing like a political complete fascist system absolutely dictatorial, still something happens and does. A war comes out of it, many people get killed, you see something happens. Other people then invade that country and do something, so morally it's not very interesting, but something happens with it. So systems are always in communication with all other systems.¹⁶⁴

Als Stamer und Stewart ihn dann darauf hinweisen, dass es doch einen Unterschied zwischen einem politischen und einem künstlerischen System gebe und dass die Theateraufführung doch ein besonderes soziales Ereignis sei, antwortet Lehmen:

163 Franz Anton Cramer, Thomas Lehmen, Peter Stamer, Nigel Stewart: »Stationen: The Round Table Discussion«, in: Thomas Lehmen (Hg.), Stationen Heft 5, S. 25f.

164 Ebd., S. 10f.

Well, to be quite radical, I think theater as we know it, as it is established, is complete bullshit. I'm sorry. Because it's for certain people. It isolates itself, certain areas are chosen by certain people. [...] I'm not so interested in seeing that theater is something very special. It is specialized, but so what? Other things are also specialized. But why do we call it in the theater art? I can see very interesting processes just when I open the door, as well.¹⁶⁵

Im Zuge dieses ›Kreuzverhör‹ kommt Lehmen mit Hilfe der Systemtheorie also wieder zu seiner »spontanen Archäologie des Kunst/Leben-Gegensatzes« (Cramer) zurück. Die Tatsache, dass er solche Diskussionen publiziert und anlässlich seiner Vorstellungen von STATIONEN auch seinem Publikum zur Verfügung stellt, zeigt, dass er – vergleichbar mit Le Roys *research audience* – einerseits eine Außensicht integriert¹⁶⁶ und seine künstlerische und theoretische Recherche andererseits als Prozess einer offenen, mitunter irrenden Suche thematisiert.

Während Lehmen STATIONEN auf diese Weise also so weit wie möglich für äußere Perspektiven und kritische Stellungnahmen geöffnet hatte, zog er sich mit FUNKTIONEN wieder mehr zurück, indem er Diskussionen oder Auseinandersetzungen mit Rezensenten, anderen Künstlern und Zuschauern aus dem Weg ging. Aufschluss über Lehmens eher im Verborgenen stattfindenden Prozess der Evaluation und Analyse seiner eigenen Arbeit geben vor allem seine »Reflexionen über Schreibstück«, in denen er zu seiner eingangs formulierten Arbeitshypothese von der Relativierung der eigenen Arbeitsweise Stellung nimmt. Im Rückblick stellt er fest, »daß die Verschiedenheiten nicht dort und in einer Art zu finden sind, wo und wie man sie vermutet, und gleichermaßen die Gemeinsamkeiten dort und in einer Art auftauchen, wie man sie sich anders gewünscht hätte.«¹⁶⁷ Diese Aussage macht deutlich, dass er statt seiner Arbeitsweise zunächst einmal seine Perspektive auf das Andere relativieren konnte. Denn die Erkenntnis, dass sich im vermeintlich Anderen vor allem Gemeinsamkeiten entdecken lassen, ermöglicht immerhin die Korrektur von möglichen Vorurteilen und stereotypen Bildern des Anderen. Lehmen nutzte diese Einsicht jedoch nicht direkt für seine weitere Arbeit an

165 Ebd., S. 11.

166 Lehmen integrierte auch anderweitig veröffentlichte Texte in die Aufführungen von Stationen. Während STATIONEN 1 im Oktober 2003 las er bspw. zu Beginn des Abends eine kurz zuvor erschienene Rezension über STATIONEN vor und lud das Publikum dazu ein, über die darin formulierte Einschätzung zu diskutieren. Vgl. hierzu Katrin Bettina Müller: »Die Profis. Der Performer, Tänzer und Choreograf Thomas Lehmen sucht mit seinem im Berliner Podewil uraufgeführten Stück ›Stationen‹ nach dem produktiven Mehrwert systemtheoretischer Erkenntnisse für künstlerische Produktionsweisen«, in: die tageszeitung, 04. Oktober 2003.

167 Thomas Lehmen: »Reflexionen über Schreibstück«, a.a.O., S. 147.

neuen Versionen von SCHREIBSTÜCK, was sich an einer Äußerung im selben Zusammenhang ablesen lässt. Quasi im selben Atemzug fragt er:

Was meinen sie [die Choreographen], wenn sie sagen, sie würden in ihrer Freiheit eingeschränkt, ihren Stil oder ihr Persönliches oder ähnliches wie gewohnt umzusetzen? [...] Oder anders gefragt: Kann man es eine Freiheit nennen, seine eigenen Unfreiheiten, nämlich eigene Vorgaben zu nutzen? Die Freiheit, die eventuell übrig bleibt, ist möglicherweise die Überwindung dieser Symptome.¹⁶⁸

Ergebnis seiner langjährigen Arbeit am System ist das Wissen um »eine Differenzlosigkeit im Sein der Menschen und ihrer Versuche, sich im Kontext in der Gleichheit der Themenvorgabe zu behaupten.«¹⁶⁹ Widerstand fällt seiner Ansicht nach also immer gleich aus und kommt automatisch zustande. Ebendiese ›Symptome‹ der künstlerischen Selbstbehauptung will Lehmen durch eine Konzentration auf das ›Reale‹ vermeiden, was so viel heißt wie die Überwindung einer vermeintlich widerständigen, aber letztlich unreflektierten Reaktion durch ein vorreflexives Einfach-auf-der-Bühne-sein. So wendet er das partielle Scheitern seines Selbstversuchs zu einer Bestätigung seines Leitmotivs des ›Realen‹. Allerdings blendet Lehmen mit dieser Einschätzung aus, dass die negativen Reaktionen bzw. widerständigen Aktionen als Antwort auf seine Einladungen zur Zusammenarbeit keine von vornherein gegebene Eigenschaft des Menschen oder der menschlichen Spezies ›Künstler‹ ist, sondern vor allem Folge und intendiertes Resultat seiner Anweisungen.

Sollten Lehmens künstlerischen Arbeiten tatsächlich nur beweisen, dass die Menschen nicht nur alle »scheißen, fressen, tanzen«, sondern sich auch gegenüber einer Struktur gleich verhalten, gäbe ihm dies tatsächlich keinen Anlass mehr, weiterhin nach Abweichungen zu suchen. Dabei liegt die Stärke seiner Entwürfe genau darin, die »feinen Unterschiede« in der Interpretation seiner Vorgaben sowie die Tücken seiner Systeme zum Vorschein zu bringen. Insofern ist es bedauerlich, dass er deren Spielraum durch den kontrollierenden Zugriff einschränkte, wie dies etwa bei FUNKTIONEN wiederholt der Fall war. Ebenso wie er die Umsetzung von Rojo ablehnte, ›korrigierte‹ er auch den Umgang der bulgarischen Schauspieler Willy Prager und Mila Odazhieva mit seiner TOOL BOX. In einem repressiven Staatssystem sozialisiert und nach Grotowski ausgebildet, hatten sich die beiden seines Systems auf eine ihm unangemessen erscheinende Weise bedient, ohne sich dem homogenisierenden ›System Lehmen‹ zu unterwerfen: Keiner von beiden reproduzierte den faktischen Bewegungsstil Lehmens. Stattdessen agierten sie mit einer eher expressiven Spielhaltung. Dass Lehmen diese Annäherung an sein System ablehnte, zeigt wie schwierig es für ihn war, das Delegieren seiner Systeme in

168 Ebd., S. 149.

169 Ebd., S. 147.

der direkten Zusammenarbeit tatsächlich produktiv zu machen. Da Lehmen die Evaluation nicht schon als Teil des Arbeitsprozesses mitlaufen ließ, konnte er die Ergebnisse der einzelnen Arbeitsschritte nicht zum Ausgangspunkt eines neuen Ansatzes machen. Obwohl es nahe gelegen hätte, das ›System Lehmen‹ als Exempel für das allgemeine ›System Theater‹ zu betrachten, nahm er den reproduktiven Charakter seiner Systeme weder zum Anlass einer kritischen Selbstbefragung, noch machte er es zum Gegenstand einer gemeinschaftlichen Debatte. Dabei betont Stewart in einem der Beihefte von STATIONEN, dass dieses ein Vorhaben ist, »das nicht nur mit den Mitteln des Theaters unterschiedliche Systeme menschlichen Handelns demonstriert und einander gegenüberstellt, sondern das [...] selbst ein Metasystem oder System des Systems ist, das auf das System Theater [...] zurückwirkt.¹⁷⁰

Da die Zusammenarbeit mit Lehmen aber nur in Ausnahmefällen (wie bei Kangro, der im Vergleich zur Partizipation bei Le Roy von einer ›echten‹ Zusammenarbeit mit Lehmen spricht) über das Stadium der Entgegnung hinauskam, wurde das kritische Potenzial, das Lehmens Arbeitsweise prinzipiell inhärent ist, letztlich also nicht vollständig ausgeschöpft. Im Gegensatz zu Le Roy, der Unvorhersehbaren provozierte, um es produktiv zu machen, ging Lehmen anders mit dem provozierten Widerstand um. Anstatt seine Arbeitweise während des Arbeitsprozesses Schritt für Schritt zu analysieren und mit Hilfe der Beteiligten zu adaptieren, steuerte er einen durchaus produktiven Konflikt an, ohne jedoch einen konstruktiven Ausweg aus dieser Entgegnung zu suchen. Man geriet aneinander, behauptete sich und ging auseinander, ohne in der Konfrontation etwas Gemeinsames produziert zu haben, was letztlich auch zur Widerlegung von Lehmens Arbeitshypothese führte. Hatte er sich von seinen »Subchoreographen« einen Beleg der Pluralität und Singularität erhofft, hielten diese ihm mit der omnipotenten Signatur des Autors sozusagen den Spiegel vor. Die unerwarteten Differenzen und Gemeinsamkeiten wurden entgegen seiner ursprünglichen Absicht nicht für die Relativierung seiner eigenen Arbeitsweise genutzt, was sein Vorhaben im unnötigen Scheitern tatsächlich teilweise scheitern ließ, wohingegen Le Roys PROJEKT im unabänderlichen Scheitern glücken konnte.

Die Rezensionen zu den Aufführungen von Lehmens choreographischen Systemen nehmen kaum Bezug auf den reproduktiven Effekt seiner Systeme. Sie beschäftigen sich vielmehr mit dem faktischen Charakter der ausgeführten Handlungen sowie mit der repetitiven Struktur seiner Chorographien. Unabhängig von der jeweiligen Aufführung und vom jeweiligen Stück fallen die Stellungnahmen relativ einstimmig aus. Sie reichen von »simpel« und »banal« über »alltäglich« und »langweilig« bis »dramaturgisch flach« und »ereignislos«. Dass diese Attribute jedoch (ähnlich wie bei Le Roys PROJEKT)

170 Nigel Stewart: »Hin und Her und Dazwischen«, a.a.O., S. 20.

positiv und negativ konnotiert sein können, zeigen zwei gegenteilige Pressestimmen zu IT'S BETTER TO bzw. FUNKTIONEN:

Underpinning all are the mundane, simplest commonplaces that unite audience and performer. We empathise with walking the pattern off our parents' living-room carpet, are curious about the performers' favourite sexual position and might disagree about the benefits of being in the European Union. But we are involved. It is not them and us, but them as us. [...] It's the simplicity that makes this work so eloquent; the grace in the everyday.¹⁷¹

In den Augen Michael Seavers wirken die dargebotenen Handlungen in ihrer Einfachheit nicht nur anmutig, sondern bieten darüber hinaus auch eine Anschlussmöglichkeit für jedermann. Auf Wiebke Hüster wirkt dasselbe Prinzip jedoch keineswegs inklusiv:

[Lehmen] will behaupten, der Wahnsinn, Leute auf der Bühne ihre Lieblinsspielpositionen einnehmen zu lassen oder jene Haltung, in der sie am liebsten Molotow-Cocktails werfen würden, habe Methode. Aber der Sinn dieses Theaters erschließt sich allenfalls den artigen Mitspielern: Sie sind beschäftigt und bezahlt. Weil sie im Grunde ihre Freiheiten erschreckend wenig nutzen, ist es für die Zuschauer sterbenslangweilig. Man müsste Lehrer, Sozialarbeiter oder Psychologe sein, um sich dafür zu interessieren.¹⁷²

Es ist also der Gehorsam der Tänzer gegenüber den Regeln der Choreographie, die Lehmens Umgang mit Körper und Bewegung in den Augen Hüsters disqualifiziert. Damit erkennt sie zwar die Konstruiertheit der Choreographie an, deren Ausstellung Lehmen ja intendiert. Im reibungslosen Ablauf sind die Systeme von FUNKTIONEN für sie aber uninteressant. Hüsters Einschätzung wird auch durch vereinzelte Zuschauerkommentare zu STATIONEN¹⁷³ belegt. Für Theater-Insider, die um die ›Geheimnisse‹ des Theaters wissen, liefert STATIONEN die ungewohnte Perspektive einer integrierten Außensicht. Denn über den Umweg des Alltäglichen sieht das als System entblößte Theater tatsächlich anders aus. Für Außenseiter hingegen, erweist sich STATIONEN als Enttäuschung. Theaterfremde, die die Bühne als Ort der universellen Erzählungen betrachten, bekommen dort lediglich unspektakuläre Geschichten von

171 Michael Seaver: »Some good advice from people like us«, in: *ballettanz* 11/2004, S. 45.

172 Wiebke Hüster: »Sprengen und springen. Neue Tanzstücke von Thomas Lehmen und Jérôme Bel in Berlin«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08. November 2004.

173 Die Aussagen wurden von Zuschauern während eines öffentlichen *showing* im Sommer 2003 im Podewil in Berlin gemacht. Weitere Stimmen aus dem Publikum waren nicht verfügbar, da während der Aufführungsphase keine zusätzlichen Interviews geführt werden konnten.

Menschen ihresgleichen geboten. Daran zeigt sich, dass das Gelingen von Lehmens Plan vom Zerlegen der Produktion erheblich vom Hintergrundwissen der Zuschauer abhängig ist. Enttäuschungen solcher Erwartungshaltungen können nur dann transformiert und ins Positive gewendet werden, wenn zwischen Bühne und Publikum ein stillschweigendes Einverständnis über die kritische Intention seiner Theaterarbeit besteht. Darin unterscheidet sich Lehmens Ansatz allerdings auch nicht erheblich von dem Le Roys.

3.2.7 Zusammenfassung

Ein Resümee von Lehmens choreographischer Arbeitweise zeigt allerdings, dass er im Vergleich mit Le Roy entgegengesetzt denkt und vorgeht. Während bei Le Roy die gemeinschaftliche Aushandlung von Bühnenhandlung mit dem Ziel der Verzeitlichung des Produkts im Vordergrund steht, verfolgt Lehmen die Offenlegung des Produktionsapparats, was er durch die Verteilung und Interpretation der von ihm vorgegebenen Instruktionen für die Erarbeitung einer Inszenierung zu erreichen versucht. Ausgehend von der Idee, die Tanzproduktion in einzelne Stadien und Funktionen aufzuteilen, trennt er unterschiedliche Zuständigkeitsbereiche zunächst demonstrativ voneinander ab, um offenzulegen, welche Eingriffe im Einzelnen notwendig sind, um Tanz zu produzieren. Charakteristisches Merkmal von Lehmens Strategie ist, dass er eine Integration (der Welt ins Theater) intendiert und diese auf dem Wege einer Entkopplung (von Akteuren und Funktionen) erreicht. In immer wieder neuen Ansätzen entwickelt er dazu verschiedene autopoietische Systeme für die Improvisation nach verbalen Anweisungen, zu deren Ausführung und Anwendung er dann Nichttänzer, Tänzer und Choreographen als Funktionsträger einlädt. Unterstrichen wird diese funktionalistische Zer- und Verteilung noch durch die Unterteilung des Arbeitsprozesses in Konzeptionsphase, Umsetzungsphase und Aufführungsphase. Die Zusammenarbeit mit seinen »Sub-Autoren« ist bei Lehmen insofern recht rigide, als er nicht nur seine Systeme, sondern auch die Aufforderung zur Selektion an seine ausführenden Mitstreiter weitergibt. Die Einladung zur Aneignung seiner Vorlagen wird also immer mit dem Hinweis auf die Notwendigkeit der Reduktion ihrer Komplexität begleitet, was den Spielraum der Akteure von vornherein einschränkt. Innerhalb der von ihm vorgegebenen Kommunikations- und Handlungssituationen treffen diese dann bei der Erkundung der Kontingenzen von Aktion und Bewegung aufeinander. So wird das Chorographieren als konfrontative Situation der Entgegnung mit dem Ziel der Differenz durch Widerstand ausgelotet. Lehmen selbst tritt dabei weniger als Vermittler, sondern lediglich als Initiator oder *instructor* auf. Indem er das ›Design‹ und die Anwendungsmöglichkeiten seiner Systeme festlegt, bevor er diese an andere abgibt, behält er trotz der Vervielfältigung und Aneignung

seiner Improvisationsstrukturen immer die Kontrolle über deren Umsetzung. Da er den Rahmen des Möglichen und Unmöglichen also im Voraus entwirft und absteckt, findet die Erweiterung seines Systems im Gegensatz zu Le Roys ›Logik‹ der Deterritorialisierung sehr viel kontrollierter statt. Entsprechend sind seine Arbeitsprozesse in ihrer vorbestimmten Entwicklung auch vorhersehbarer. Selbst wenn es im Zuge der durch die Systeme provozierten Auseinandersetzungen immer wieder zu Momenten der Irritation kommt, bietet sich den Beteiligten im fortlaufenden Prozess immer ein Anhaltspunkt, da sie für ihren Teil wissen, wie es im nächsten Schritt weitergeht. Durch die antizipierende Auswahl, strukturelle Vorgaben oder aber eine nachträgliche Beurteilung macht Lehmen (weitaus offensichtlicher als Le Roy) auch seinen Einfluss auf die Präsentation der aus der Anwendung seiner Systeme hervorgehenden Resultate geltend. Ziel ist (ähnlich wie Le Roy) ein Effekt der Annäherung von Bühne und Publikum. Unabhängig von der Tatsache, ob die Inszenierungen nun vollständig gesetzt oder größtenteils improvisiert sind, sind die Aufführungen durch seine Auswahl der Themen, den Fokus auf das ›Reale‹ und durch das Oszillieren der Spielhaltungen für Akteure und Publikum gleichermaßen nachvollziehbar.

3.3 Vergleich der Arbeitsweisen

Wie bereits eingangs erwähnt lassen sich durch einen Vergleich von Le Roys und Lehmens choreographischen Arbeitsweisen mit Blick auf Arbeitsprozesse und -methoden sowie Formen der Zusammenarbeit und Formate der Präsentation vier gemeinsame Merkmale ausmachen: die Verzeitlichung des Werks, die Vervielfältigung von Autorschaft, die improvisierte Choreographie und die Integration von sozialen Akteuren der Tanzszene in Produktion und Aufführung. Le Roy wendet hierfür eine analytisch-kollaborative Methode an, die er in variablen Versuchsanordnungen umsetzt, Lehmen verfährt nach einer funktionalistisch-delegierenden Methode, die er in autopoietischen Systemen einsetzt. Während Le Roy in der Zusammenarbeit Verantwortung ablehnt, was zum Konsens in seinem Sinne führt, nimmt Lehmen die Verantwortung für die Entwicklung seiner Systeme auf sich, um deren Umsetzung dann an andere abzugeben, was zu Widerstand führt. Bei Le Roy sind Recherche, Proben- und Aufführungsprozess nicht voneinander zu trennen. Dagegen finden sie bei Lehmen relativ unabhängig voneinander statt. Während ersterer also versucht, Prozess und Produkt zusammen und miteinander zu denken, zielt letzterer auf eine Trennung von Funktionen und Stadien wie auch auf eine Konfrontation in der Zusammenarbeit.

Die aus diesen entgegengesetzt verfahrenden choreographischen Arbeitsweisen hervorgehenden Präsentationsformate sind vielfältig. Ein SCHREIBSTÜCK-Kanon wirkt in der Aufführung ähnlich wie PROJEKT als

geschlossene und gesetzte Inszenierung, wobei in PROJEKT noch einzelne Momente als Improvisation erkannt werden können und im Mitlesen der Partitur von SCHREIBSTÜCK die Abweichungen der jeweiligen Versionen sowie die einzelnen Interpretationen der Anweisungen deutlich werden. Ein E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.-WORKSHOP AS A PIECE ist ähnlich offen angelegt und als Echtzeit-Improvisation ausgezeichnet wie eine STATION. Und ein bunter Abend wie E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. #2.7 ist dramaturgisch ebenso heterogen wie eine Aufführung von FUNKTIONEN, da in beiden Fällen eigene Ideen der Beteiligten präsentiert werden. Das aufgezeichnete Selbstgespräch in Le Roys SELF-INTERVIEW ist wiederum mit Lehmens schriftlichen Reflexionen im SCHREIBSTÜCK-Buch oder aber in den STATIONEN-Heften vergleichbar. Beide vermitteln ihre choreographischen Konzepte und Arbeitsweisen also auch über das Mittel der Sprache bzw. der Schrift, ohne dass Sprache deshalb notwendigerweise in den Aufführungen selbst verwendet wird. Greift man aus dem Fundus ihres Werks zwei unterschiedliche Präsentationsformate wie das dramaturgisch gesetzte PROJEKT und das dramaturgisch variable Stück FUNKTIONEN heraus, zeigt sich, dass sie für das Publikum einen vergleichbaren Effekt haben. Eine Aufführung von Le Roys PROJEKT scheint auf den ersten Blick leicht zugänglich, da das Publikum sich auf die transparenten Spielregeln konzentrieren kann. Dennoch unterliegt dem Sportspiel noch die Ebene des Theaterspiels mit dem Sport- und Rollenspiel, wodurch die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf den Umgang der Akteure mit Spielregeln sowie auf ihre eigene Wahrnehmung des Spiels im Theater gelenkt wird. Auch eine Aufführung von Lehmens FUNKTIONEN ist durch die Allgemeingültigkeit der Themen sowie durch die Konkretheit der Aktionen und Bewegungen oberflächlich zugänglich. Andererseits bietet sie durch das offensichtliche Ringen der Akteure mit der Umsetzung von Instruktionen auch eine tiefer liegende Bedeutungsschicht zur Interpretation an. So können sich die Zuschauer einerseits auf den Vollzug der Entgegnung konzentrieren und sich andererseits nach Ursache und Wirkung des Bühnengeschehens befragen.

Trotz diverser Parallelen zeigt die Analyse der choreographischen Arbeitsweisen auch, dass Le Roy und Lehmen im Detail unterschiedlich vorgehen: Le Roy versucht, Grenzen und Perspektiven zu verschieben, um alternative Handlungsspielräume zu eröffnen. Er entwickelt ein Projekt (vom Prozess als Produkt), d.h. ein Vorhaben mit offenem Ausgang, bei dessen Realisierung er auf Eingaben anderer angewiesen ist. Lehmen hingegen setzt Grenzen, um Territorien als Handlungsspielräume abzustecken. Er verfolgt einen Plan (zum Zerlegen der Produktion), d.h. er konzipiert einen präzisen Entwurf, den er zur Umsetzung an andere weitergibt. Bei Le Roy findet also zuerst eine Öffnung und dann eine Konzentration statt. Bei Lehmen geht die Setzung der nachträglichen Öffnung voraus. Mit anderen Worten ließen sich diese Ansätze auch als induktiv bzw. deduktiv bezeichnen. Le Roys Arbeits-

weise verläuft vom Besonderen der einzelnen Perspektiven seiner Teilnehmer zum Allgemeinen der übergeordneten Vision eines Projekts. Lehmen geht vom Allgemeinen des von ihm entworfenen Systems aus und gelangt über dessen Delegieren zum Besonderen der einzelnen Interpretationen seiner Vorgaben.

An dieser Stelle könnten nun zahlreiche Ansätze zur Verwendung der im Vorangegangenen analysierten Arbeitsweisen folgen. Im Rahmen eines werkimmanenten Vergleichs wäre etwa zu fragen, ob Parallelen zwischen Roys und Lehmens Gruppenarbeiten und ihren Soli bestehen oder ob sich ihre Arbeitsweisen mit der Zeit verändert haben. Dabei liegt die Vermutung nahe, dass sie ihre jeweilige Arbeitsweise in solistischen Projekten entwickelt, in der Auseinandersetzung mit anderen geschärft und später in den unterschiedlichsten Konstellationen weiterverwendet haben. Ebenso könnte man Le Roys und Lehmens choreographische Arbeitsweisen als Typen definieren, um Modelle der choreographischen Produktion zu bestimmen. Dafür bräuchte es jedoch eine Vielzahl ebenso ausführlicher Analysen zu vergleichbaren Arbeitsweisen anderer Künstler. Darüber hinaus drängt sich die Frage auf, ob und inwiefern die Arbeitsweisen Le Roys und Lehmens mit denen ihrer historischen Vorläufer vergleichbar sind. Statt eines werkimmanenten oder historischen Vergleichs oder einer Typisierung choreographischer Arbeitsweisen, soll hier jedoch abschließend zur eingangs aufgeworfenen Frage nach dem kritischen Potenzial der Choreographie zurückgekehrt werden. Dies bedeutet, Le Roys und Lehmens Arbeitsweisen als zwei unterschiedliche, kritische Strategien im Kontext des kulturellen Feldes zu beschreiben und die Analyse der Arbeitsweisen mit der Feldanalyse in Kapitel 2 zusammenzuführen.

Zunächst einmal ist festzuhalten, dass das Kritische ihrer künstlerischen Praxis nicht nur als ›Aussage‹ in der Aufführung in Erscheinung tritt, denn die Sprengkraft ihrer Arbeiten beruht nur zum Teil auf der Tatsache, dass bei Le Roy und Lehmen wenig ›getanzt‹ wird. Vielmehr bedeuten ihre Arbeitsweisen angesichts der eingangs genannten Beurteilungskriterien, die an den zeitgenössischen Tanz herangetragen werden, eine mehrfache Abweichung: Autonomie, Werkbegriff und Autorfunktion einerseits, Effizienz, Flexibilität und Konsumierbarkeit andererseits werden durch ihre Strategien zwar nicht gänzlich, aber zumindest zeitweise umgangen oder teilweise ausgesetzt. Trotz der relativen Autonomie ihres Subfelds kultureller Produktion beharren Le Roy und Lehmen nicht mehr auf ihrer künstlerischen Autonomie. Indem sie den Tanz als Ware und die an der Produktion Beteiligten als Produzenten thematisieren, werden Kunst und Künstler ganz selbstverständlich als Teil eines ökonomischen Bedingungsgefüges betrachtet. Die Hoffnung auf eine Befreiung von den ihnen auferlegten Einschränkungen spielt sich daher eher im Detail, d.h. in der alltäglichen Arbeit des Choreographierens ab. Dabei gibt

Le Roy seinen Teilnehmern mehr Spielraum zur verbalen und performativen Aushandlung von Pluralität als Lehmen, für den Differenz nur im Widerstand möglich ist. Weiterhin kann bei beiden eher von der Ausstellung eines künstlerischen Schaffensprozesses die Rede sein, als von der Geste eines originär schöpferischen Aktes, denn das Choreographieren findet primär in der De- und Rekonstruktion des Produzierens bzw. in der Konstruktion eines produktiven Systems statt. Was den Werkbegriff angeht, arbeiten beide an der Vermeidung einer endgültigen bzw. absehbaren Form. Bei Le Roy wird der Produktionsprozess suspendiert, bei Lehmen wird die Umsetzung seiner Systeme delegiert. Damit sind die Resultate immer situationsbedingt. Auch wenn Le Roy und Lehmen das Thema der Autorschaft aus unterschiedlichen Richtungen angehen, geben beide die Kontrolle über ihre Arbeiten früher oder später an andere ab. Innerhalb der jeweiligen Vorgaben entziehen sich Vorhaben und Vorgehen somit zum Teil dem unmittelbaren Einfluss der Initiatoren sowie der Beteiligten. Effekt dieser Abgabe von Verantwortung ist bei Lehmen allerdings eher die Kontinuität seiner eigenen Signatur, was bei Le Roy insofern vermieden wird, als die Veränderlichkeit des eigenen ›Labels‹ sein Markenkennzeichen ist.

Der Arbeitsprozess ist bei beiden gezielt so angelegt, dass er immer wieder auf Abwege gerät oder Komplikationen produziert. Dies führt unweigerlich zur Erschöpfung von Kapazitäten. Effizient ist ihr Vorgehen also nicht im Produzieren von Ergebnissen, sondern im Herstellen von Herausforderungen und Hindernissen. Darüber hinaus sind ihre Produktionen aufgrund großer Besetzungen für die Veranstalter der ›freien Szene‹ verhältnismäßig kostspielig. Für Staats- und Stadttheaterstrukturen sind Le Roys und Lehmens Stücke wiederum zu sperrig, da sie eines besonderen administrativen Aufwands, einer speziellen Vermittlungsarbeit und zum Teil einer ungewöhnlich langen Vorbereitungszeit bedürfen. Insofern entsprechen selbst ›ultimative‹ Produkte wie PROJEKT oder SCHREIBSTÜCK nicht dem Kriterium der Flexibilität. Zudem stehen die langwierige Ausarbeitung bzw. der administrative Aufwand der Produktionen Le Roys und Lehmens in keinem Verhältnis zu ihrer verhältnismäßig kurzen Laufzeit¹⁷⁴ sowie zum geringen Erfolg bei Publikum und Veranstaltern.¹⁷⁵ Die aus den Arbeits- und Probenprozessen hervorgehenden Resultate sind trotz ihrer oberflächlichen Zugängigkeit alles andere als leicht konsumierbar, da es auf Seiten des Publikums einer grundsätzlichen Bereitschaft sowie eines Hintergrundwissens bedarf, um anhand der Auffüh-

174 Insbesondere STATIONEN und FUNKTIONEN wurden nach ihrer jeweiligen Premiere nur selten gezeigt, und selbst PROJEKT tourte nach der ersten Aufführungsreihe bei den Koproduzenten in der Saison 2003/2004 nur vereinzelt.

175 So die retrospektive Einschätzung von Le Roys ehemaliger Produktionsmanagerin Alexandra Wellensiek im Jahr 2006 und ein Kommentar von Lehmen im Interview vom 02. Mai 2006.

rungen Zugang zu ihren kritischen Intentionen und den sie fundierenden theoretischen Konzepten zu bekommen. Keiner von beiden betreibt im herkömmlichen Sinne eine offensive Verkaufs- oder Vermittlungsstrategie. In der Kommunikation mit Veranstaltern und Publikum geben sie sogar widersprüchliche Erklärungen über ihre Vorhaben ab oder lassen andere an ihrer Stelle sprechen. Statt eine Hilfestellung bei der Erschließung ihrer Aufführungen zu geben, stellen sie diese in voller Komplexität dar. Dabei sind ihre Reflexionen wiederum so sprunghaft und vielschichtig, dass eher von einer indirekten Imagepflege durch ›Verdichtung‹ die Rede sein kann.

Negativ formuliert, sind Le Roys und Lehmens Arbeitsweisen also insofern kritisch, als sie von den Normen des in Kapitel 2.3.1 skizzierten Tanzmarktes abweichen. Ihre Arbeitsprozesse sind nicht produktorientiert, ihre Produktionsprozesse (unter ökonomischen Kriterien) oftmals ineffizient und die Resultate ihrer Arbeit nicht oder nur eingeschränkt absehbar. Außerdem sind die von ihnen choreographierten Bewegungen in Spiel und System nicht rein tänzerisch und ihre Improvisationsmethoden nicht im engeren Sinne choreographisch. Folglich werden sie in der Tanzszene unter dem Label ›Konzepttanz‹ auch nur als Gegenpol des tänzerischen Tanzes anerkannt, obwohl sie ihre eigene Position gar nicht als ›Anti-Tanz‹ begreifen und diese Kategorisierung auch mehr (Le Roy) oder weniger (Lehmen) vehement von sich weisen. Unkonventionell ist auch ihre Form der Zusammenarbeit innerhalb von flachen oder vermittelten Hierarchien, da die Verantwortlichkeiten der an der Entwicklung und Aufführung Beteiligten den jeweiligen Resultaten nicht eindeutig zugeordnet werden können. Dies wiederum erschwert die Zuschreibung einer Autor-Signatur. Bei der Distribution auf dem Tanzmarkt müssen nicht nur Titel, Choreograph, Tänzer und unter Umständen noch der Komponist genannt, sondern auch Funktionen wie etwa Konzept, Choreographie und Produktion oder Autorschaft und wissenschaftliche Mitarbeit ausgewiesen werden. Schließlich entsprechen die von Le Roy und Lehmen gewählten Präsentationsformate nur selten den üblichen Standards, da sie keine (mehr oder weniger) durchchoreographierte Tanzaufführung, sondern lediglich einen Ausschnitt aus einem langwierigen Entwicklungsprozess oder aber eine in ihrer jeweiligen Ausprägung kontingente Umsetzung eines Regelapparates präsentieren.

Gleichzeitig erfüllen Le Roy und Lehmen mit diesen ›Abweichungen‹ aber genau jene Kriterien, die für jegliche Kunstform und unterschiedliche Arbeitsweisen geltend gemacht werden können, da sie diese prinzipiell konstituieren.¹⁷⁶ Elementarer, wenn auch nicht immer sichtbarer Bestandteil einer

176 Vgl. hierzu u.a. die bereits erwähnten Publikationen des Graduiertenkollegs »Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses« sowie die Ausführungen Dieter Merschs zum Wandel des Kunstbegriffs von der Neuzeit bis heute:

jeden Kreation ist der Prozess von einer Idee oder einem Konzept über einen Entwurf und die Behandlung eines Materials zu einem wie auch immer gearbeiteten Werk oder Ereignis. Bevor sich künstlerische Arbeitsprozesse auf ein Ergebnis hin verdichten, haben sie immer einen immanenten Selbstzweck, da sie sich an sich selbst ab- bzw. entlangarbeiten. Außerdem beschäftigt sich jeder Künstler mehr oder weniger explizit mit seinem jeweiligen Kontext, da seine Kunst ein Produkt gewisser Umstände ist. Insofern sind soziokulturelle oder kulturpolitische Kontexte der Kunstproduktion immer von Bedeutung, sie werden jedoch nicht immer kritisch reflektiert und nur in Ausnahmefällen zum Gegenstand einer ›relationalen Ästhetik‹ (Bourriaud). Auch das Kriterium der methodischen Effizienz ist nur bedingt auf die Kunst anwendbar, da künstlerische Methoden im Gegensatz zu wissenschaftlichen nicht auf Optimierung ausgerichtet sind. Sie werden nicht nur mit Blick auf ein zu erzielendes Resultat entwickelt, sondern unter Betonung des Prozesses vor allem hinsichtlich ihrer Produktivität geprüft, verändert und gegebenenfalls verworfen. Des Weiteren sind Kunstwerke oder -ereignisse niemals berechenbar. Aufführungen sind immer ephemer und selbst materielle Objekte können immer auch vorübergehend sein, wenn sie über- und verarbeitet oder absichtlich vernichtet werden. Der Anspruch auf verlässliche Resultate kreativer Prozesse relativiert sich damit ebenso wie ein oft bekundetes Verlangen der Rezipienten nach einer eindeutigen Intentionalität der Kunst. In den Momenten des produktiven *flows* generiert sich die Kunst ohne das bewusste Zutun des Künstlers. So sind die Produzenten während des Produktionsprozesses immer die ersten Zeugen und Rezipienten ihres Schaffens. Insbesondere künstlerische ›Forschung‹¹⁷⁷, die sich weniger auf das künstlerische Werk als auf die Suche nach Fragen und Antworten konzentriert, findet nicht primär für bestimmte Zielgruppen, sondern immer zuerst *pour l'art* und *pour l'artiste* statt. Ab dem Moment der Ausstellung oder Aufführung transformiert dann die Kunstrezeption das Kommunikationsangebot des Künstlers in der individuellen Wahrnehmung des Rezipienten. Ab diesem Moment ist also nicht mehr der Künstler, sondern auch der Zuschauer Produzent des Werks. Schließlich ist ein grundlegendes Prinzip der Kunst das der Veränderung, so dass aus Bestehendem immer Unerwartetes entsteht, was meistens Wahrnehmungsgewohnheiten irritiert und Ungekanntes produziert. Wenn also gängige Beurteilungskriterien der Rezipienten angesichts des ›Neuen‹ nicht greifen, ist auch ebendiese Abweichung von der Norm gerade ein spezifisches Charakteristikum der Kunst. All diese Merkmale kreativer Prozesse werden im Kontext eines künstlerischen Arbeits-, Absatz- und Anerkennungsmarktes jedoch vernachlässigt oder zugunsten von ökonomischen Sachzwängen zurückge-

Dieter Mersch: »Vom Werk zum Ereignis«, in: Ders., Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt/Main 2002, S. 157–244.

177 Vgl. hierzu Kapitel 4.4.

drängt. Ruft man sie sich mit Hilfe von Le Roy und Lehmen wieder ins Gedächtnis, so wird deutlich, dass es ihnen nicht um die pauschale Ablehnung von ästhetischen oder ökonomischen Konventionen im Feld des zeitgenössischen Tanzes geht, sondern – positiv gedacht – um deren produktive Anwendung. Ihre Kritik muss daher als eine direkt auf die zu kritisierenden Standards der Produktion, Distribution und Präsentation angewandte Kritik verstanden werden. Denn das zu Kritisierende wird von ihnen nicht einfach in der Aufführung thematisiert, sondern zum integralen Bestandteil des Produktionsprozesses, indem es als kreativer Parameter an die eigenen Arbeitsweisen angelegt wird.

Le Roy und Lehmen machen sich die Bedingungen des Produzierens zum Gegenstand und die Regeln des Improvisierens zur Methode. Sie entwickeln ihre choreographischen Methoden jedoch weniger, um an ein Ziel zu gelangen, sondern um die Dynamik des Arbeitsprozesses anzutreiben. Dabei dient ihnen die Improvisation nicht zur Bewegungsfindung, Raumorientierung oder Zeitstrukturierung. Sie wird vielmehr zur Aushandlung von Bühnenhandlung bzw. zur Herstellung von Analogien kontingenter Handelns eingesetzt. Auch das Umfunktionieren oder Hinter-sich-lassen von einmal gefundenen Werkzeugen oder die Abgabe von Verantwortung findet nicht zum Zweck der Optimierung eines zielgerichteten Prozesses, sondern zur Stimulation des Prozesses durch die Irritation des eigenen Vorgehens statt. Ansätze zur Selbstverständigung oder zu gruppeninternen Auseinandersetzungen dienen weniger der Information der Öffentlichkeit, als der Modifikation der eigenen Arbeitsweise. Gastspiele werden nicht als ›Publicity‹ oder reine Einnahmequelle verstanden, sondern stellen eine andauernde Bewährungsprobe für das eigene Vorhaben dar. So wird die Choreographie zum Medium der Reflexion über die Möglichkeiten und Bedingungen des Produzierens von Tanz. Schließlich spielen auch Le Roy und Lehmen in diesem Zusammenhang nicht mehr die Rolle eines künstlerischen Autors, welcher im Zuge seines künstlerischen Schaffensprozesses ein Werk bzw. ein Ereignis produziert. Vielmehr wird der Choreograph zum Initiator eines kreativen Prozesses, innerhalb dessen er sich gemeinsam mit anderen (Beteiligten und Zuschauern) eine Selbstdefinition schafft.

Damit verschiebt sich wiederum die Bedeutung von Begriffen wie Chorographieren, Choreographie und Choreograph: Der Choreograph ist nicht mehr über seine Autorschaft zu fassen, sondern vielmehr durch eine zusammen mit anderen vorgenommene Positionierung. Die Choreographie ist nicht mehr als Werk zu verstehen, sondern als Modus der Erkenntnis und des Handelns innerhalb eines Arbeits- und Wirkungsfeldes. Und das Chorographieren selbst wird vom Notieren oder Komponieren von Bewegung zu einer Form der verbalen und nonverbalen Verständigung der Agierenden über ihr eigenes Handeln im Arbeitsprozess sowie über das von ihnen produzierte

Bühnengeschehen. Der Choreograph (d.h. seine Positionierung) und die Choreographie (d.h. die Reflexion von Möglichkeitsbedingungen) sind dabei sowohl der Ort der Sinnproduktion als auch der produzierte Sinn, den das Choreographieren (d.h. das gemeinschaftliche Aushandeln) kommuniziert. Was dem Publikum in der Aufführung mitgeteilt wird, ist also die Tatsache, dass man auf der Bühne dabei ist, eine kritische Haltung zu entwickeln, eine Form dafür zu finden und dieser gemeinsam Sinn zu geben. Insofern ist das Kritische hier auch nicht als »sinnvolle« Aussage, sondern ausschließlich im Akt der Sinnproduktion selbst zu finden. Anders formuliert, besteht der »Informationsgehalt« der Aufführung in Prozessen der Subjektivierung, Vermittlung und Sinnsuche.

Vergleicht man nun die kritischen Strategien der beiden Choreographen miteinander, so scheint Le Roys De- und Rekonstruktion auf den ersten Blick dem *state of the art* der poststrukturalistischen Kritik zu entsprechen, während Lehmen mit seinem aufklärerischen Gestus den Anschein erweckt, einen Kritikbegriff »alter Schule« zu repräsentieren. Während Le Roy das Soziale als Teil der choreographischen Arbeit betrachtet, tritt Lehmen mit dem Anspruch an, den Schein der Kunst mit dem Sein des Sozialen zu konfrontieren, was zumindest die Annahme einer Differenz zwischen beiden Systemen voraussetzt. Im Gegensatz zum französischen »Dekonstruktivist« läuft der deutsche »Systemtheoretiker« dabei Gefahr, die von ihm als kritikwürdig erachteten Normen und Hierarchien wider Willen zu bestätigen. Das zentrale Problem, das sich aus Lehmens Anwendung von Luhmanns Systemtheorie ergibt, ist folgendes: Luhmann hat mit der Systemtheorie zwar ein Instrument entwickelt, mit dem er Handeln beobachten und beschreiben kann, er beansprucht aber nicht, damit in das soziale System eingreifen zu können. Demgegenüber will Lehmen mit seinen choreographischen Systemen durchaus Kritik an den normativen Setzungen im Feld des zeitgenössischen Tanzes üben, was in der Umsetzung mit Hilfe seiner funktionalistischen Methode jedoch zur Kollision unterschiedlicher Interessen führt. Er greift also auf traditionelle Konzepte wie Autorschaft, Notation und Werk zurück, um Dynamiken (vom Konzept über den Prozess hin zum Produkt) und Hierarchien (vom Autor zum Interpreten bis zu den Ausführenden) demonstrativ auszustellen. Ziel dieser Thematisierung ist es letztlich, über die Betonung der Kontingenz Möglichkeiten des alternativen Umgangs mit Regelapparaten aufzuzeigen. Die Stärke seiner Arbeitsweise liegt somit darin, dass sowohl Akteure als auch Zuschauer durch die der Entgegnung inhärenten Brüche und Lücken gewissermaßen dazu gezwungen sind, eine reflexive Haltung zu seinem Kommunikationsangebot einzunehmen. Somit führt die unvermittelte Konfrontation immer zur Hinterfragung des Systems und zur Selbstbefragung seiner Anwender. Ein zweiter Blick belegt, dass Lehmen vorhandene Normen durch die Zerlegung

der Produktion nicht einfach konsolidiert, sondern sie durch die ostentative Ausstellung durchaus kritisiert. Gleichzeitig wird deutlich, dass Le Roy bei manchen Teilnehmern einen geradezu unkritischen Glauben an sein Projekt der Kritik evoziert. Statt von einer grundlegenden Differenz ihrer Arbeitsweisen auszugehen, müssen also auch mit Blick auf die Kritik eher graduelle Unterschiede angenommen werden.

Le Roy verfolgt eine Erweiterung des Choreographiebegriffs, d.h. er geht davon aus, dass der Choreographie ein kritisches Potenzial innewohnt, das es lediglich zu nutzen gilt. Im Gegensatz dazu plädiert Lehmen dafür, den ›Verblendungszusammenhang‹ des Systems Theater transparent zu machen. Statt lediglich ein verschüttetes kritisches Potenzial zum Vorschein zu bringen, will er mit Hilfe äußerer Einflüsse ein anderes Theater entwerfen. Beide benutzen Regelapparate, um sie in ihrer Produktivität vorzuführen. So ist das Produzieren einer Choreographie nicht produktorientiert, sondern immer eine suspendierte oder territorialisierte Mutation eines Produktionsprozesses. Die Prinzipien und Mechanismen der regelgeleiteten Improvisation bergen also insofern ein kritisches Potenzial, als sie es erlauben, ein Produkt zeitlich zu strecken und räumlich zu vervielfachen, was es dann verhältnismäßig unabsehbar und unkontrollierbar werden lässt. Auf der Ebene der Zusammenarbeit unterscheidet sich ihre kritische Strategie dahingehend, dass Le Roy mit seiner Kritik kontaminiert während Lehmen die Kritik überantwortet. Wo die Teilnehmer bei Le Roy freiwillig Verantwortung übernehmen und seine Vision somit zur ihrigen machen, wird der Überantwortung von Kritik bei Lehmen immer erst einmal mit Skepsis begegnet. Während Le Roy also zur Kritik verführt, konfrontiert Lehmen seine Mit-Streiter mit seinem Konzept von Kritik, was im Gegensatz zu Le Roy nicht unmerklich zur Affirmation seiner kritischen Haltung, sondern zur Verweigerung oder zur kritischen Auseinandersetzung damit führt. Mit Bourdieu gesprochen, produziert Le Roy also einen Glauben an die *illusio* der Kritik, während Lehmen zwar kritische Ambitionen hat, aber zugleich mit dem bedingungslosen Glauben an die Kritik bricht. Folge dessen ist (für die beteiligten Akteure) bei Le Roy eine Stimulation des Kritisierens, bei Lehmen hingegen eher ein Konstatieren des Kritisierten.

Mit dem Ziel, die Zuschauer in eine aktive, gleichberechtigte und mündige Lage zu versetzen, versuchen beide, einen Effekt der Partizipation herzustellen. Le Roy beabsichtigt, die Teilhabe der Zuschauer durch die Annäherung von Produktion und Rezeption zu erreichen, wobei ihm ein tanz- und theatererfahrenes *research audience* als Prüfstein dient. Lehmen hingegen nimmt eher die Integration eines Außen vor, um auf dem Theater Sinn und Gemeinschaft zu stiften. Als Richtschnur dienen ihm dabei ein ›Jedermann‹ und dessen alltäglicher Erfahrungshorizont. Le Roy geht also davon aus, dass er die Komplizen seiner kritischen Strategie eher innerhalb des Theaters

findet. Lehmens Analogie von Theater und Sozialem hat zur Folge, dass er sein feldinternes Verständnis von Kritik ebenso in der Welt außerhalb des Theaters zu finden versucht. Schließlich sind die Möglichkeit der Partizipation und damit auch die Wirkung der kritischen Strategie zu einem erheblichen Maße von der Zugänglichkeit der Präsentationsformate abhängig. Diese erweisen sich zwar bei beiden als oberflächlich zugängig, in ihrer Komplexität aber auch in vergleichbarem Maße hermetisch. Das kritische Potenzial ihrer Arbeitsweisen wird dem Publikum also nicht an die Hand gegeben. Stattdessen werden die Zuschauer von Le Roy und Lehmen dazu veranlasst, sich ihren jeweiligen Zugang zur kritischen Praxis selbst zu verschaffen. Ohne diese Bereitschaft und ohne die nötigen Kompetenzen ist die gewünschte Teilhabe bei beiden ausgeschlossen. Insofern besteht bei beiden ein Widerspruch zwischen der Betonung der Teilhabe einerseits und der tatsächlich eher eingeschränkten Zugänglichkeit ihrer Konzepte andererseits.

3.3.1 Kritik durch Gemeinschaft

Entscheidend für diese Form der angewandten Kritik ist, dass das kulturelle Feld nicht nur als Kontext der künstlerischen Praxis, d.h. als ihr Außen zu verstehen ist, sondern dass es von den Choreographen auch als Material verwendet wird. Denn Le Roys und Lehmens Kritik entsteht erst durch Situationen der körperlichen und/oder intellektuellen Begegnung mit anderen: im Verhältnis von Le Roy und Lehmen zu den legitimen Sprechern des sie umgebenden Feldes; im Verhältnis der Choreographen zu ihren Bühnenakteuren in der künstlerischen Zusammenarbeit; im Verhältnis dieser Akteure und ihrer Zuschauer in der gemeinsam geteilten Theatersituation und im Verhältnis der Akteure untereinander. Somit ist die Kritik bei Le Roy und Lehmen eine Art Paradebeispiel für die von Bourriaud am Beispiel der Bildenden Kunst nachgewiesene »relationale Ästhetik«, bei der Situationen der Begegnung zum zentralen Gegenstand der Kunst werden. In Anlehnung an Jean-Luc Nancy lässt sich dieses Verständnis von Chorographie auch als praktische Umsetzung eines vergemeinschaftlichten Kritikbegriffs verstehen.

Im Zentrum von Nancys Überlegungen zur Fortschreibung des Kommunismus (in Form einer abstrakten Idee statt einer realen Gesellschaftsform) steht die Vorstellung einer Kritik, die zwischen den Mitgliedern heterogener und temporärer Gemeinschaften stattfindet. Er fragt sich, was von der politischen Utopie des Kommunismus in einer als »postmodern« bezeichneten Gesellschaft übrig geblieben ist und kommt zu dem Schluss, dass es ein Bewusstsein für das Gemeinschaftliche der menschlichen Existenz ist.¹⁷⁸

178 Vgl. hierzu Jean-Luc Nancy: »Das gemeinsame Erscheinen. Von der Existenz des »Kommunismus« zur Gemeinschaftlichkeit der »Existenz««, in: Joseph Vogl (Hg.),

Damit einher geht für ihn eine Verschiebung des Kritikbegriffs vom differenzierenden und bewertenden »Ur-Teilen« zum gemeinschaftlichen »Mit-Teilen« vor. Im Gegensatz zum Ur-Teilen meint Nancy mit dem Mit-Teilen die innerhalb einer Gemeinschaft verteilte und miteinander geteilte Kritik. Diese ist nichts Gegebenes, nichts Konstantes, sondern etwas Prozessuales und Veränderliches, dessen Sinn sich erst durch die Teilhabe an einer Auseinandersetzung mit anderen ergibt. Kritik ist für ihn also an Alterität gebunden, d.h. nicht an einen beliebigen Anderen, der das Eigene komplementär ergänzt, sondern an eine Andersheit, die Identität erst möglich macht, da sie konstituiert und bedingt. Angesichts einer von Kants Kritizismus geprägten, aufgeklärten Gesellschaft, die sich auf das Ur-Teilen konzentriert, entwirft Nancy ein »kommendes Denken«, das den Ungleichheiten in der Gesellschaft eine vergemeinschaftlichte Form der Kritik entgegenhält, die er als »Mit-Sinn-machen«¹⁷⁹ bezeichnet: »Letztlich müssen wir dringend wissen, ob die Kritik der Gesellschaft hinsichtlich einer Voraussetzung gemacht ist, die nichts ›Gesellschaftliches‹ an sich hat [...], oder entsprechend einer Ontologie des Gemeinsam-seins«¹⁸⁰, in der »die ›intelligible‹ Wirklichkeit nichts anderes sein darf als die Wirklichkeit des Sinnlichen selbst.«¹⁸¹ Das kritische Element der gemeinschaftlichen Sinnproduktion liegt also gerade in einer pluralen Soziabilität im »Sein-mit-mehreren«¹⁸², das als solches sinnvoll ist, weil Sinn hier mit mehreren ›gemacht‹ wird, die anders sind.

Auch bei Le Roy und Lehmen ist Kritik insofern an die Anwesenheit eines (realen, imaginierten oder antizipierten) ›Anderen‹ gebunden, als sie nur im Zuge einer Auseinandersetzung zwischen Mitgliedern einer heterogenen Gemeinschaft entsteht.¹⁸³ Wie die Analyse ihrer choreographischen Arbeitsweisen innerhalb ihres kulturellen Feldes zeigt, handelt es sich bei Le Roys und Lehmens kritischer Praxis nicht nur um ein differenzierendes Ur-Teilen, sondern um ein Ur-Teilen, dass an ein relationales Mit-Teilen gebunden ist. Da sie als Kritiker selbst in die Praxis involviert sind, die die Kritik hervorbringt, braucht es zu deren Entfaltung einen Abstand vom ›Eigenen‹ zum ›Anderen‹. Ihre kritischen Strategien beruhen auf der Beteiligung von ›anderen‹, die es ihnen ermöglicht, eine Distanz zu ihrer Praxis herzustellen während sie gleichzeitig ganz darin aufgehen. Mit Hilfe dieser Distanz in der Be- und Entgegnung (mit und von mehreren, die ›anders‹ sind) können sie ihre

Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen, Frankfurt/Main 1994, S. 167–204.

179 Jean-Luc Nancy: singulär plural sein, Berlin 2004, S. 92.

180 Ebd., S. 92.

181 Ebd., S. 91.

182 Ebd., S. 59.

183 Wie es Lehmann mit Blick auf die Rezipienten formuliert, entsteht hier keine »Gemeinschaft der Ähnlichen«, sondern eine »Gemeinschaftlichkeit der Verschiedenen«. (Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, a.a.O., S. 142).

Erkenntnis über das Handeln im Rahmen der ihnen gegebenen Möglichkeitsbedingungen (des kulturellen Feldes) dann generieren und auch nachträglich artikulieren. Das Soziale liegt damit nicht außerhalb des Tanzes, (im kulturellen Feld oder in der Gesellschaft), sondern es konstituiert ihn. So wirft die Analyse von Le Roys und Lehmens Arbeitsweisen schließlich auch ein Licht auf die theoretische Debatte um die Fortsetzung des kritischen Projekts, die im Kapitel zur Geschichte der Kritik in Philosophie, Gesellschafts- und Kulturtheorie skizziert wurde. Zwar spielt die Gemeinschaft in der Geschichte der Kritik in der Theorie insbesondere bei Marx eine entscheidende Rolle: Sie war das angestrebte Ziel seiner Kapitalismuskritik. Bei Le Roy und Lehmen ist die Gemeinschaft jedoch nicht nur eine erstrebenswerte Utopie, sondern vielmehr die Voraussetzung der Kritik.