

Gerald Siegmund

KONZEPT OHNE TANZ?

Nachdenken über Choreographie
und Körper

Fragen über Fragen

Zwei Stühle stehen sich auf der ansonsten leeren Bühne frontal gegenüber. Manchmal, je nach Größe und Ausrichtung der Bühne, sitzen sich die beiden Tänzer auch einfach auf dem Boden gegenüber. »Wie heißt du?«, »Wie alt bist du?«, »Wo lebst du?«, »Bist du verheiratet?«, »Was machst du beruflich?«, »Wie bist du zum Tanz gekommen?«, fragt Jérôme Bel sein Gegenüber, den thailändischen Khon-Tänzer Pichet Klunchun – gerade so, als hätte er ihn eben zum ersten Mal getroffen. Klunchun beantwortet Bels Fragen höflich. Manchmal steht er auf, um ihm und dem Publikum bestimmte Übungen oder Figuren, wie sie in diesem klassischen thailändischen Tanz durch Körperhaltungen und Bewegungen charakterisiert werden, vor Augen zu führen. Nach der Hälfte der Zeit wendet sich das Blatt. Jetzt befragt Pichet Klunchun Jérôme Bel. »Wie heißt du?«, »Wie alt bist du?«, »Wo lebst du?«, »Bist du verheiratet?«, »Was machst du beruflich?«, »Wie bist du zum Tanz gekommen?«. Und Bel antwortet nun seinerseits höflich und begibt sich hinein in den Bühnenraum, um seinem Gegenüber und dem Publikum mit Hilfe von Auszügen aus seinen Stücken sein Tanzverständnis näherzubringen.

Seit er 1994 mit seinem ersten Stück *Nom donné par l'auteur* zum ersten Mal in die Öffentlichkeit getreten ist, gehört der französische Tänzer und Choreograph Jérôme Bel zu jenen Künstlern, deren Stücke in der öffentlichen Wahrnehmung gerne als »Konzepttanz« bezeichnet werden. Was sich in seinem Stück *Pichet Klunchun and myself* ereignet, kann geradezu als repräsentativ für diese Ausrichtung des zeitgenössischen Tanzes angesehen werden. Jérôme Bel stellt Fragen. Er stellt Fragen über den Tanz, seine eigene Tanzpraxis und die der anderen wie jene von Pichet Klunchun, Fragen über deren gesellschaftliche Verankerung und Geschichte, Fragen nach dem Selbstverständnis des Tänzers. Fragen zu stellen anstatt sich zu bewegen und zu tanzen, scheint demnach etwas mit dem umkämpften Begriff »Konzepttanz« zu tun zu haben. Doch was verbindet sich mit diesem Begriff und inwieweit ist sein Gebrauch im Gegensatz zu anderen Tanzformen überhaupt gerechtfertigt? Diesen Fragen soll im Folgenden zunächst nachgegangen werden, bevor anhand von vier Künstlern, die im Laufe der Jahre zu den Berner Tanztagen eingeladen waren, einzelne Aspekte der Diskussion wieder aufgegriffen werden.

Vom Sinn und Unsinn des Begriffs »Konzepttanz«

Der Begriff »Konzepttanz« ist heftig umstritten, zumal er nicht von den Künstlerinnen und Künstlern selbst zur Beschreibung ihrer Arbeit verwendet wird, sondern von Kritikerinnen und Programmmachern von außen an ihre Stücke herangetragen wird. Meistens ist mit dem Begriff eine abwertende Haltung gegenüber jenen Formen des zeitgenössischen Tanzes verbunden, die offensiv mit dem theoretischen und diskursiven Potenzial des Tanzes umgehen. Wie jeder kulturellen Ausprägung und jeder Kunstform sind auch dem Tanz Sinngebungspotenziale eigen, die in bewusster Manier in den Stücken thematisiert und bearbeitet werden. Der Vorwurf, den Kritiker wie etwa Jochen Schmidt diesen Formen der »neuen Avantgarde« machen, ist, dass sie die Errungenschaften in Bezug auf den Umgang mit der Bewegung des modernen und postmodernen Tanzes leichtfertig aufs Spiel setzten, weil in ihnen vorgeblich nicht mehr getanzt wird.¹ »Non-Dance« ist daher ein weiterer Begriff, der im Umfeld dieser Diskussion immer wieder aufgegriffen wird. Damit verbunden ist die Ab- und Ausgrenzung jener Praktiken, die Schmidt als »tänzerische Post-Post-Moderne« bezeichnet, aus dem Kanon legitimer Tanzkunst. Der positive Gegenbegriff, der dazu ins Feld geführt wird, ist jener des »Tanz-Tanzes«. Damit wird eine fragwürdige Unterscheidung etabliert, die impliziert, dass der Konzepttanz im Hinblick auf den »richtigen« Tanz defizitär sei. Dem Konzepttanz fehle etwas, das ihn als genuinen Tanz auszeichnen würde. Er ist Tanz minus Tanz. »Nur weil man eine solche Trennung überhaupt vornimmt«, schreibt Franz Anton Cramer, »weil man bestimmte Formen tänzerischer Gestaltung willkürlich, vielleicht sogar ideologisch als konzeptuell abgrenzt, kann man das Phantom eines ›künstlerischen Bühnentanzes‹ aufbauen, der sogenannte zeitgenössische und konzeptuelle Formen aus seinem Kanon ausschließt.«²

Dass diese Ausgrenzung willkürlich ist, liegt auf der Hand. Genauso wenig wie es einen Körper ohne ein Bild und damit ohne eine Vorstellung oder Präsentation dieses Körpers gibt, gibt es Tanz ohne Konzept. Auch jene Tanzformen, die sich intensiv mit der Findung und Gestaltung von Bewegung auseinandersetzen, also auf jenem Gebiet arbeiten, das sich seit der Moderne als das Eigentliche des Tanzes naturalisiert und essentialisiert zu haben scheint, sind ohne Konzept nicht denkbar. Denn in jedem Bewegungsansatz, sei es nun im klassischen Ballett oder in der Kontaktimprovisation, sind bestimmte Körperbilder impliziert, die gesellschaftlichen Vorstellungen, Wer-

¹ Jochen Schmidt: *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Mit 101 Choreographenporträts*, Berlin: Henschel 2002, S. 429.

² Franz Anton Cramer: »Körper, Erkenntnis. Zu einer Frontlinie im zeitgenössischen Tanz«, in: *Tanzjournal* (2/2004), S. 7–12, hier S. 9.

ten und Normen unterliegen, diese artikulieren, repräsentieren oder kritisch hinterfragen. In jeder Art der künstlerischen Vermittlung sind Entscheidungsprozesse involviert, die zwischen Produktion, Darstellung und Wahrnehmung von tanzenden Körpern intervenieren, Entscheidungen, die alles andere als unschuldig oder naturgegeben sind, schon allein deshalb, weil sie immer bestimmten uneingestandenen oder bewussten Vorlieben und Interessen der Künstler folgen müssen.

Ähnlich wie »Tanztheater« legt der Begriff »Konzepttanz« darüber hinaus eine einheitliche Schule nahe, als handele es sich dabei um eine Gruppe von Choreographinnen und Choreographen, die sich einer einheitlichen Ästhetik verschrieben hätten. Doch was haben die Stücke von Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Vera Mantero, Boris Charmatz, Meg Stuart, Raimund Hoghe, Mette Ingvartsen, Juan Dominguez, La Ribot, Christine de Smedt, Marten Spangberg, Eszter Salamon, Thomas Plischke und Katrin Deufert, Thomas Lehmen, Jochen Roller, Martin Nachbar, Philipp Gehmacher, Alice Chauchat, Anne Juren oder der Gruppe Superamas letztlich gemeinsam? Es ist weniger eine gemeinsame Sprache als eine bestimmte Haltung, die von der modernistischen Utopie, Tanzschaffende erfinden und zeigen neuartige Bewegungen Abstand, nimmt. Das Paradigma des »Neuen«, das die Tanzmoderne geprägt hat und jede Choreographin zur genialen Schöpferin ihrer eigenen Welt machte, ist ihnen fremd. Auch dem Konzepttanz geht es unabirrt um Bewegung und Körperlichkeit. Nur verstehen seine Vertreter sie anders als die Modernen: nicht als Neuerfindung, sondern als durch performative Prozesse gesellschaftlich konstituierte, die, weil sie immer schon vorgeprägt sind, für gesellschaftliche Prozesse durchlässig sind.

Beim »Konzepttanz« handelt es sich also keineswegs um eine homogene Bewegung mit einem identifizierbaren Stil, der, vergleichbar mit bestimmten Bewegungstechniken, Bestandteil beliebig vieler Tanzstücke sein und somit das Tanzgeschehen in der näheren Zukunft prägen könnte. Konzepttanz als kopierbaren Stil aufzufassen, hieße ihn misszuverstehen. Was die einzelnen Choreographinnen und Choreographen in all ihrer Unterschiedlichkeit dagegen sehr wohl teilen, ist ein ganz bestimmtes historisches Moment, in dem ihre Stücke entstanden sind. Aus ihrer geschichtlichen Situation heraus entwickeln sie eine bestimmte Haltung sowohl der dominanten modernen und postmodernen Tanztradition gegenüber als auch den institutionellen Rahmenbedingungen, in denen Tanz produziert und gezeigt wird.

Dieses Moment ist weder beliebig perpetuierbar noch reproduzierbar. Der Boom der sogenannten »freien Tanzszene« seit den 1980er Jahren in Westeuropa bewirkte aus ästhetischer Sicht eine weitgehende Ablösung des bis dato vorherrschenden klassischen und neoklassischen Balletts einerseits

und der klassisch gewordenen Moderne mit ihren nicht minder starren Bewegungscodes andererseits. Sie wurden ersetzt durch flexiblere Bewegungsformen wie die Kontaktimprovisation, die Release-Technik oder, wie in Deutschland, durch den Ausdruckstanz vermittelte Ansätze, die ins Tanztheater mündeten, welche den tanzenden Körper nicht in erster Linie formend kodifizieren, sondern ihn in die Lage versetzen sollten, bestimmte Bewegungsqualitäten zu erzielen. Auf institutioneller Seite ging der Boom mit der Gründung zahlreicher Festivals, Theaterhäuser und Koproduzentennetzwerke einher. In Frankreich institutionalisierte sich die Bewegung mit der Gründung groß über das Land verteilter Centres chorégraphiques, während in Deutschland die traditionellen Dreispartenhäuser dem Tanz in Gestalt des Tanztheaters immer mehr Raum boten.

Diese Bewegung hatte sich spätestens seit Mitte der 1990er Jahre gefestigt und mit ihrer Institutionalisierung ähnliche Probleme geschaffen wie die einer klassischen Kompanie, gegen die sie einstmals ins Feld gezogen waren: Unterordnung der Kreativität unter Produktionszwänge, Verfestigung eines bestimmten Stils, traditionelle Rollenverteilung zwischen einem Choreographen als Autor des Stücks und den ausführenden Tänzern, die lediglich das Bewegungsvokabular ausgetauscht und modernisiert haben, ansonsten aber wieder nur Ausführende einer einmal fixierten Choreographie blieben. In dieser Hinsicht stellt der Begriff »Konzepttanz« auch eine Selbstermächtigung der Tänzerinnen und Tänzer dar, die ihre Fragen gegenüber ihrem Metier – nach der Autorschaft von Stücken und Körpern, nach der Rolle der Virtuosität oder der Repräsentation im Theaterrahmen – formulieren, ohne dabei die problematisch gewordenen Formen übernehmen zu können. Jedes Stück muss daher für seine Fragen eine andere Form suchen.

Wenn die Verwendung des Begriffs »Konzepttanz« einen Sinn haben soll, dann in dieser Hinsicht der Befragung und der Hinterfragung vorherrschender Bewegungstechniken zusammen mit den von ihnen hervorgebrachten normativen Körperbildern und deren gesellschaftlichem Stellenwert auf der einen sowie dominanten Rezeptionsweisen von Körpern im Theater auf der anderen Seite. In diesem Sinne soll der Begriff im Folgenden gebraucht werden. Damit eignet dem Konzepttanz eine gewisse reflexive und selbstreflexive Tendenz (er denkt im Rahmen des Tanzes über den Tanz nach), die im Prinzip jeder ernst zu nehmenden Kunst eigen ist, die im Bereich des Tanzes aber gerne hinter einer vermeintlichen Spontaneität und Natürlichkeit der Bewegung, deren ungebrochener dynamischer Fluss als das Eigentliche des Tanzes aufgefasst wird, zurücktreten soll. Mit dem Primat des virtuosen »Bewegungsflusses« wird ein bestimmtes Moment der klassischen Moderne als überzeitlicher Wert absolut gesetzt und in eine transzendentale Position

erhoben, der unhinterfragt ein Wahrheitsgehalt zugesprochen wird. Der daraus abgeleitete Gewinn an Authentizität der Tänzerinnen und Tänzer basiert auf einem Selbstverhältnis, das auf dem Spüren und Fühlen der Bewegung basiert, auf einem solipsistischen Kurzschluss von innen und außen, der das tanzende Subjekt als vorreflexives und damit als sprachohnmächtiges, gerade deshalb aber als eminent sinnliches (und nach wie vor bevorzugt leicht bekleidetes weibliches) Subjekt imaginiert.

Konzepttanz legt dagegen die Einsätze, von denen gesprochen und um die gespielt und getanzt wird, offen. Sowohl den Stücken von Jérôme Bel als auch jenen von Xavier Le Roy ist eine große Transparenz in Bezug auf die verwendeten Mittel und die gestellten Fragen eigen. Ihre reduzierten Stückaufbauten gleichen Versuchsanordnungen, in denen bestimmte Wahrnehmungsweisen des Körpers und Vorstellungen dessen, was der tanzende Körper sei, provoziert werden. Stücke von Meg Stuart oder Boris Charmatz zielen dagegen eher auf ein uneingelöstes Potenzial in der Körperlichkeit der Tänzerinnen und Tänzer, die von etablierten Tanztechniken eher verdeckt als ins Spiel gebracht wird. Was Katja Schneider als »Verschwinden des Tanzes aus der Choreographie« bezeichnet hat,³ verweist also weniger auf das Verschwinden der Bewegung oder gar des Körpers, sondern vielmehr auf eine Emanzipation der Choreographie vom Tanz. Choreographie verstanden als Kompositionsprinzip formt und gliedert mithin nicht mehr nur, wie es die modernistische Vorstellung will, die »reine« Bewegung in Raum und Zeit. Als offenes Konzept, wie es Bojana Cvejic vorgeschlagen hat, bezieht sie in ihren Gestaltungsvorgang auch Sprache, theoretische Konzepte, Bilder, Medien und das theatrale Dispositiv mit seinen Erwartungshaltungen und Werten mit ein.⁴

Damit erweitert der Tanz nicht nur seine Grenzen zu den anderen Künsten. Vielmehr rückt der Körper als wesentliches Instrument des Tanzes als Scharnier zu anderen Wissensfeldern in den Mittelpunkt der künstlerischen Praxis. Steht der Körper mit seinen Praktiken vom Piercing bis zur Wellness, von seiner biotechnologischen Manipulierbarkeit bis hin zu seiner medien- und werbewirksamen Vermarktung doch in nahezu allen kultur- und gesellschaftspolitischen Diskursen und Diskussionen zurzeit im Mittelpunkt. Die Bewegung soll mithin nicht mehr länger als »Ready made« verstanden werden,

³ Katja Schneider: »Vom Verschwinden des Tanzes aus der Choreographie?«, in: Frieder Reininghaus/Katja Schneider (Hg.), *Experimentelles Musik- und Tanztheater. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Band 7*, Laaber: Laaber-Verlag 2004, S. 363–366.

⁴ Xavier Le Roy/Bojana Cvejic/Gerald Siegmund: »To End With Judgment By Way of Clarification«, in: Martina Hochmuth/Krassimira Kruschkova/Georg Schöllhammer (Hg.), *It Takes Place When It Doesn't. On Dance and Performance Since 1989*, Frankfurt/Main: Revolver 2006, S. 48–56, hier S. 52.

wie es Meg Stuart 1993 programmatisch in ihrem Stück *No Longer Ready-made* festgehalten hat. Der Tanz zielt also nicht mehr auf die Selbstreflexion einer abstrakten Bewegung, die aus ihrem ursprünglichen Kontext und Verwendungszusammenhang wie das berühmte Urinal von Marcel Duchamp herausgelöst wurde, um zum Ausstellungsstück im Museum oder auf der Bühne zu werden. Vielmehr geht es um die Wiederangliederung der Bewegung an aktuelle gesellschaftliche Kontexte, wo sie nicht mehr in erster Linie als dargestellte oder repräsentierte Bewegung im Bühnenraum verstanden wird, sondern als performatives Handlungsmuster, das den Zuschauer mit seinem Wahrnehmungs- und Erinnerungsvermögen zum Hauptakteur macht.⁵

Mit der Übereignung des Werks an die Rezipienten und der Öffnung des Präsentationsrahmens, in dem der Tanz als Kunstform stattfindet, knüpfen einzelne zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler an die Experimente der frühen 1960er Jahre und hier vor allem an die New Yorker Judson Church Gruppe um Trisha Brown, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Douglas Dunn und David Gordon an. Hier wie da gibt es Verbindungen zur bildenden Kunst und vor allem zur Minimal Art und ihrer Tendenz, die Immanenz des Kunstwerks aufzusprengen.⁶ Bojana Cvejic hat darauf hingewiesen, dass die Bezeichnung »Konzepttanz« im engeren Sinne für die hier angesprochenen Künstler falsch ist.⁷ In einer Radikalisierung minimalistischer Ansätze verzichteten Konzeptkünstler angeregt von den Arbeiten Sol Le Witts und Joseph Kosuth Ende der 1960er Jahre darauf, ihre Objekte oder Gemälde überhaupt noch auszuführen. Was zählte, war einzig und allein der sprachliche Entwurf, die Skizze oder, allgemeiner, die öffentlich gemachte Idee des Kunstwerks, das damit nur im Kopf des Lesers als Vorstellungsobjekt existierte. Ähnliche Ansätze lassen sich auf die Aktionen von Fluxus-Künstlern wie George Brecht, Dick Higgins oder Yoko Ono zurückverfolgen. Die Handlungsanweisungen, die sie auf kleine Kärtchen schrieben, konnten zwar ausgeführt werden, dienten aber in erster Linie dazu, das Bewusstsein des Lesers auf bestimmte (alltägliche) Vorgänge zu richten, um sie auf diese Weise mental hervorzuheben.

⁵ Gerald Siegmund: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes, Bielefeld: Transcript 2006; Abwesenheit beschreibt in diesem Zusammenhang eine Strategie, mit Leerstellen in den Stücken zu arbeiten. Nicht das, was auf der Bühne zu sehen und phänomenologisch zu beschreiben wäre, steht im Zentrum der im Buch behandelten Choreographien. Vielmehr avanciert das, was in ihnen anwesend abwesend gemacht wird, zum eigentlichen Motor der Stücke, indem sie an das subjektive Begehrn der Zuschauer appellieren.

⁶ Georges Didi-Huberman: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München: Fink 1999; Didi-Hubermann verbindet die auf den ersten Blick hermetisch erscheinenden, abweisenden Skulpturen der Minimal Art mit der Frage nach dem Subjekt und dessen Angst.

⁷ Le Roy/Cvejic/Siegmund, »To End With Judgement«, S. 50.

Die Trennung von Konzept und Gegenstand trifft auf die Tanzkünstler, die mit dem Label Konzepttanz belegt werden, nicht zu. Nicht der Entzug sinnlicher Erfahrung steht bei ihnen im Vordergrund, sondern die Produktion von anderen Erfahrungen jenseits konventionalisierter Ästhetiken und ihrer Art der Sinnlichkeit, die die tanzenden Körper allzu oft in die Nähe von fetischisierten Objekten rückt. Damit berühren sie das, was der Phänomenologe Bernhard Waldenfels mit der Unterscheidung zwischen »sehendem Sehen« und »wiedererkennendem Sehen« beschreibt. Meint letzteres das Wiedererkennen von bekannten Formen und Zusammenhängen, zielt ersteres auf ein entdeckendes Sehen, auf ein »Sehen, das den Rahmen sprengt«,⁸ weil es sich nicht a priori auf vertrautes Terrain zurückziehen kann, sondern sich in einem Feld voller Ambivalenzen beim Sehen erkundend selbst beobachtet.

Welche Körperkonzepte produziert nun der sogenannte Konzepttanz? Was versteht er unter Choreographie? Anhand von vier Beispielen sollen verschiedene künstlerische Ansätze vorgestellt werden. Jérôme Bel, der mit seinem Stück *Pichet Klunchun and myself* 2006 bei den Berner Tanztagen zu sehen war, bindet die Körper in einen diskursiven Zusammenhang ein. Meg Stuart aktiviert in *Appetite* aus dem Jahr 1999 im Tanz bis dato nicht verwertbare Bewegungspotenziale und thematisiert den Körper als verletzliche Oberfläche. Die Gruppe Superamas, die 2005 mit *Big 2nd Episode [show/business]* in Bern gastierten, konzipieren den Körper als flüchtigen Durchgangspunkt für unterschiedliche Stimmen, Gesten und kulturelle Muster. Raimund Hoghe schließlich setzt in seinem im Jahr 1997 gezeigten Solo *Meinwärts* seinen aus der gesellschaftlichen Norm fallenden Körper als Markierung für Differenzen und Verluste ein.

Jérôme Bel: Der Tänzer als Subjekt

Die Bezeichnung Konzepttanz im engeren Sinn trifft auf den französischen Tänzer und Choreographen Jérôme Bel am ehesten zu. Bel hat viele seiner Stücke nicht im Tanzstudio, sondern zu Hause am Schreibtisch entworfen. Die einfachen Vorgänge, die er sich dort ausgedacht hat, werden während der Proben von den Tänzern ohne die für weite Bereiche des zeitgenössischen Tanzes übliche Praxis der Improvisation ausgeführt. Einsatz seiner Stücke ist stets die sprachliche Verfasstheit unseres Körpers, der auf der Bühne durch die Berührung mit verschiedenen kulturellen Systemen, von denen die Sprache wie es Roland Barthes in «Elemente der Semiolegie» wollte, das privilegierte Objekt ist, als Körper hervorgebracht wird. Auch in *Pichet Klunchun*

⁸ Bernhard Waldenfels: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 139 (Zitat im Original kursiv).

and myself wird vor allem die Verflechtung des tanzenden Körpers mit der Kultur, in der er einen bestimmten Stellenwert hat, zum Thema. Hierbei stehen sich zwei extreme Ausprägungen von Tanz gegenüber. Auf der einen Seite steht das streng kodierte System des traditionellen Khon, das wenig Abweichung zulässt, immer die gleiche Geschichte erzählt und auf Perfektion und Meisterschaft in der Ausführung durch den Tänzer zielt. Auf der anderen Seite steht der zeitgenössische westliche Tanz, der auf der Suche nach Formen und Inhalten alle Systemgrenzen sprengt, um die Zuschauer mit unerwarteten Blickwinkeln auf die Welt zu konfrontieren. Im Gespräch zwischen Klunchun und Bel werden neben Unterschieden in der Aufführungs- und Trainingspraxis auch unterschiedliche Repräsentationskonventionen deutlich. Weil im Khon der Tod nicht dargestellt werden kann, wird er durch den Abgang des Tänzers von der Bühne markiert. Dagegen hat Bel keine Schwierigkeiten, Tod darzustellen, indem er sich etwa auf den Boden legt. Der zentrale Unterschied zwischen den Tanzformen und den Körpern, die sie erzeugen, resultiert jedoch zunächst aus ihrer Ähnlichkeit. Wenn Pichet Klunchun vom göttlichen Ursprung des Khon und der Rolle des Königs erzählt, der sich wie König Rama VI. im Khon selbst zu tanzen pflegte, kann Bel auf den Sonnenkönig Ludwig XIV. verweisen, der seine absolutistische Herrschaft im 17. Jahrhundert durch das Tanzen in Balletten nicht nur repräsentierte, sondern auch festigte. Der Körper einer Monarchie, die auf Abstufungen und der Position des Einzelnen im streng geregelten System basiert, steht dann einem demokratischen Körper gegenüber, der dem Zuschauer im Theater im Wortsinn nichts vormacht, sondern sich als anderer Zuschauer auf eine Stufe mit ihm zu stellen versucht. Daraus resultiert Bels Vorliebe für das vermeintliche Nichtstun auf der Bühne. Es markiert eine Art Nullpunkt der Theatersituation, die auf das gleichberechtigte Sehen und Gesehenwerden, Geben und Nehmen von zwei Parteien im Hier und Jetzt des Theaterraums reduziert werden kann.

Bel und Klunchun führen, während das Stück sich vollzieht, einen Diskurs über die Möglichkeitsbedingungen ihres Stücks, d. h. über die religiösen, staatlichen und weltanschaulichen Rahmungen, in die sie sich mit ihrer je eigenen Biografie als Tänzer eingeschrieben haben. Thema von *Pichet Klunchun and myself* ist demnach der Tänzer selbst in seiner Abhängigkeit vom System, das ihn innerhalb seiner Diskurse sprachlich und performativ als Tänzer allererst hervorbringt und zum sprechenden Subjekt macht.⁹ Jérôme Bels Stücke geben den Tänzern eine Stimme.

⁹ Vgl. Gerald Siegmund: »Das Subjekt als Sujet: Jérôme Bel«, in: *ballettanz* (7/2007), S. 18–21; außerdem: Gerald Siegmund: »Jérôme Bel«, in: *Hall of Fame. Das Jahrbuch ballettanz* 2002, Berlin: Friedrich 2002, S. 24–31.

Meg Stuart: Unter die Haut

Wie in einigen von Bels Stücken, in denen die ideosynkratische Körperlichkeit und die je eigene Art, sich zu bewegen, im Vordergrund steht, rückt auch Meg Stuart den Körper der Tänzerinnen und Tänzer ins Zentrum ihrer Arbeit. Von den Körperdarstellungen moderner Kunst (wie beispielsweise von den Gemälden Francis Bacons) inspiriert, schafft die in den USA ausgebildete und seit 1991 in Europa lebende und arbeitende Künstlerin in den Stücken der 1990er Jahre versehrte Körper, die dem gängigen ganzheitlichen Körperbild widersprechen. Ihre Körper werden von nervösen Tics, Wiederholungszwängen und scheinbar unmotivierten Energiestößen gebeutelt, die, psychotischen Abspaltungen und Zuständen gleich, den Körper unfähig machen, seine Geschichte in einer linear kohärenten Weise zu erzählen. Meg Stuart arbeitet mit dem Verworfenen, Ausgegrenzten, dem nicht integrierbaren Rest von Körperlichkeit, der stets an der Grenze zum Asozialen und im Theaterrahmen nicht Repräsentierbaren entlang manövriert. Gerade durch diesen schonungslosen körperlichen Einsatz aber erzeugt sie eine gesteigerte Form der Sinnlichkeit, die sich zu gleichen Teilen aus Faszination und Ekel, Lust und Unlust speist. Seit ihrem von den Wiener Festwochen im Jahr 2000 initiierten Projekt *Highway 101* wendet sie sich in ihren Arbeiten zunächst für das Zürcher Schauspielhaus und später für die Volksbühne Berlin theatrale Formaten zu, die die Abgründe zeitgenössischen Lebens auszuloten versuchen.¹⁰

Appetite aus dem Jahr 1999 war das letzte Stück in einer Serie von Stücken, die Meg Stuart zusammen mit bildenden Künstlerinnen und Künstlern konzipiert hatte. Ann Hamilton entwarf für *Appetite* eine installationsartige Bühne aus ockerfarbenem Ton, der nicht nur den Bühnenboden, sondern auch die Rückwand der Bühne bedeckt. Durch Rinnale von Wasser vor und während der Vorstellung feucht gehalten, gleicht er einem lebenden Organismus, an dem sich die Körper der Tänzer reiben. Jede Bewegung hinterlässt Spuren im Boden, der stellenweise wie eine Wunde aufbricht. Umgekehrt färbt der Ton auch auf die Tänzer ab, die nach einiger Zeit die Spuren ihrer Aktivitäten im Bühnenraum sichtbar am Körper tragen. Ähnlich wie in den Stücken von Pina Bausch Ende der 1970er und in den 1980er Jahren stellt der Boden hier eine Art lebendige Gefahr für die Tänzerinnen und Tänzer dar, die sich an ihm abarbeiten müssen. Hier kann strenggenommen nicht gespielt werden, sondern hier muss sich jeden Moment mit gesteigerter Wachsamkeit in der konkreten Situation neu verhalten werden.

¹⁰ Vgl. G. Siegmund: Abwesenheit, S. 409–449.

Der Boden funktioniert demnach wie eine Art Haut, die von den Tänzern verletzt wird. Eben um dieses Verletzen von Oberflächen dreht sich das Stück. Was geschieht, wenn man die Haut eines Körpers durchstößt und in ihn eindringt? Was geschieht, wenn der Körper geöffnet ist und sich entleert? Wie sieht es aus, wenn er sich wieder anfüllt? Entlang dieser Fragen, die die Körperfrequenzen umspielen und die damit allesamt das Thema des physischen wie psychischen Schmerzes berühren, hat Meg Stuart eine Reihe von Bildern entwickelt, die das Durchstoßen erfahrbar machen. Gleich zu Beginn holt ein Tänzer aus dem Overall seiner Kollegin, die wie eine Mumie auf einem Stuhl sitzt, eine Reihe von Kleidungsstücken heraus, bis sie immer schmächtiger und kleiner wird. Ein anderer Tänzer, der sich an der Bühnenrückwand postiert hat, zieht das weiße Tuch, mit dem der Boden am Anfang der Vorstellung bedeckt ist, langsam zu sich heran und stopft es in seine Hosentasche, bis er vollkommen angeschwollen ist.

Requisiten wie das Tuch oder die Kleidungsstücke werden aufgrund ihres Gebrauchs zu prothesenhaften Extensionen des Körpers, deren Verwendung ein ähnliches Unbehagen auslöst wie der tänzerische Einsatz der Körper selbst. Auf dem Boden sitzend gräbt sich ein Tänzer mit seinen Händen tief in einen saftigen Laib Brot ein, bricht ihn auf, höhlt ihn weiter aus, bevor er sich ihn wie eine Maske aufs Gesicht setzt. Kaum hat er sich auf dem Boden ausgestreckt, bespringt ihn ein anderer Tänzer wie zum Liebesakt. Doch statt ihn zu liebkosieren, beißt er wiederholt herhaft wie ein Raubtier in die Brotdose und spuckt die abgebissenen Stückchen wie Fleischklumpen in den Raum. Die sieben Tänzerinnen und Tänzer rotten sich immer wieder zu einem geschlossenen Körper zusammen, reiben sich aneinander, bersten auseinander und formieren sich zu Duetten, die allesamt auf der Kontaktimprovisation basieren, die hier allerdings nicht zum freien Spiel eingesetzt wird, sondern gezielt dazu verwendet wird, körperliche Zustände des Kontrollverlusts zu produzieren.

Superamas: Offene Choreographie

Die französisch-österreichische Formation Superamas geht in ihren Projekten, die nicht nur aus Performances im Bühnenraum, sondern auch aus Installationen und Filmen bestehen, wohl am weitesten in ihrem doppelbödigen Spiel mit der körperlichen Identität. Die Zweiteilung in »show« und »business«, die im Titel ihres Stücks *Big 2nd Episode: [show/business]* angelegt ist, wird in der Gestaltung der Bühne aufgegriffen. Links befindet sich der »Business«-Sektor in Form einer Bar, rechts der »Show«-Bereich in Gestalt einer Verkaufsfläche für Kosmetikartikel und Unterwäsche. Beide Räume sind von Standscheinwerfern umstellt, gerade so, als befände man sich in

einem mit Kulissen ausgestatteten Fernsehstudio. Was die beiden Hälften des Studios, in dem »Show« in der Tat »Business« ist, verbindet, ist die Vermarktung sowohl des Körpers als Werbekörper für Produkte, die uns Identität und Status versprechen, als auch der Kunst, zu deren Kauf wir verführt werden sollen. Verführung, Anziehungskraft und Erotik, die in beiden Bereichen als Frau Gestalt annehmen, die zu den jeweiligen Männerduos in der Bar und im Kosmetikgeschäft hinzutritt, bilden dabei den Kitt, der unser Begehr am Laufen halten soll.¹¹

Während sich links der Barkeeper einem Geschäftsmann als Mitglied der Gruppe Superamas vorstellt, um sich bei diesen nach Vermarktungsmöglichkeiten für seine Gruppe zu erkundigen, probieren rechts zwei Männer Kosmetikartikel aus. »Bruce, have you ever used any body care products?«, ruft der eine dem anderen zu und schon sind sie dabei, Döschen und Fläschchen auszuprobieren. Was zunächst klingt wie die Stimme des Moderators einer Fernsehverkaufsshows, erweist sich schnell als eben solche. Denn die beiden Darsteller bewegen auf der Bühne nur ihre Lippen, während ihre Stimmen vom Band eingespielt werden. Das gleiche Prinzip unterliegt den Dialogen in der Bar. Hier werden die Stimmen der körperlich anwesenden Darsteller von drei Tänzerkollegen souffliert, die an einer Stelle sogar als Film eingespielt werden. Darüber hinaus werden Szenen des Hollywood-Films *Zoolander* gezeigt, in dem es um eine Gruppe männlicher Models geht, deren Gesten und Bewegungen auf der Bühne kopiert werden. Ein selbstgedrehtes Homemovie der Gruppe würzt das Bedürfnis des einen Darstellers nach Entspannung mit einer Prise angedeutetem Sado-Maso-Sex, indem die Masseuse als Catwoman in schwarzem Leder mit Peitsche auftritt. Der französische Filmregisseur Jean-Luc Godard wird in einem Interview gezeigt, in dem er der Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben im Film nachgeht.

Genau diese Grenze, die Godard in seinem Zitat schon als fragwürdig ausweist, umspielt *Big 2nd Episode* souverän. Das Verfahren, das Superamas dabei anwenden, ist das von Differenz und Wiederholung, das als Grundkonzepte von Performativität überhaupt gelten kann. Gesellschaftliche Normen und Werte materialisieren sich durch Wiederholung in der Alltagspraxis in den Körpern der Menschen. Damit setzen sie sich fort und verfestigen sich, ohne dass dies durch bewusste Entscheidungsprozesse der Subjekte zu

¹¹ Vgl. Gerhard Johann Lischka: »Kunstkörper – Werbekörper«, in: Gerhard Johann Lischka (Hg.), Kunstkörper – Werbekörper, Köln: Wienand 2000, S. 7–29.

steuern wäre.¹² Der Prozess der Materialisierung, der stets auch die Möglichkeit der Veränderung impliziert, weil nichts exakt so wiederholt werden kann, wie es bereits einmal geschehen ist, wird bei Superamas auf der Bühne an den Körpern der Darsteller live in unserem Beisein vollzogen. Immer wieder werden die Szenen und die gleichen Gespräche wiederholt, wobei sich stets Variationen einstellen, so etwa wenn sich in einer Wiederholung die beiden Männer im Kosmetikladen küssen, oder wenn in der Bar das Gespräch der Männer von einem Lied der britischen Gruppe Coldplay übertönt wird und sie entweder ganz abgehen oder nur noch stumm gestikulieren.

In einer Feedback-Schleife zwischen Bühne, Hollywoodfilm, Videoclip, Popmusik, Fernsehstudio, selbst gedrehtem Film, Werbespot, eingespielten Expertenkommentaren, Stimmen und Körpern entsteht eine überaus attraktive Oberfläche, in der alles zugleich anwesend und abwesend, real und künstlich, echt und unecht, innen und außen ist. Superamas, die ihren eigenen Vermarktungsprozess als Gruppe im Stück selbst transparent machen, zeigen Identität demnach nicht als etwas Naturgegebenes, sondern als etwas gesellschaftlich Hergestelltes. Dies impliziert einerseits die Chance auf eine spielerisch und lustvolle Veränderung der Verhältnisse, lässt andererseits aber auch das Konzept von Identität als solches überhaupt fragwürdig erscheinen. Denn die Körper in den Stücken von Superamas sind nur mehr aus Gesten und anderen Schnipseln zusammengeflickte Körper. Dass was die sagen, tun, glauben und meinen, ist geborgt. Die Körper bei Superamas üben sich im gestischen und stimmlichen Karaoke. Ihr Verständnis von Choreographie nähert sich dem »offenen« oder »operativen« Konzept, von dem im zweiten Abschnitt die Rede war und das sich durch die Verflechtung heterogener Mittel auszeichnet. Wechselnde mediale Rahmungen verändern dabei unseren Blick auf das immer gleiche Material. Choreographie erweist sich hier als Mittel der Rahmung von Situationen, als eine Art Struktur, innerhalb derer verschiedene Elemente immer wieder neu kombiniert und verändert werden. »Wir organisieren keine Bewegung in Zeit und Raum auf der Bühne«, beschreiben sie ihren choreographischen Ansatz in einem Interview mit Helmut Ploebst. »Es ist mehr ein Spiel, eine Pingpong-Beziehung zwischen Bühne und Auditorium. Wir verändern die Dinge, die die Zuschauer sehen, und dabei befragen oder kritisieren sie, was sie dort wahrnehmen. Das ist

¹² Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995, S. 19–41; Butler baut ihre Theorie der performativen Konstitution von Geschlechteridentitäten auf der Sprechakttheorie Austins und deren Dekonstruktion durch Derrida auf. Performativität meint damit die ursprungslose Wiederholung von Normen, die durch den Akt der Wiederholung in Hier und Jetzt Identitäten allererst herstellt. Iteration und Materialisation der Normen im Körper formen das Subjekt.

der choreographische Hauptfaktor in unseren Aufführungen.«¹³ Die gesellschaftlichen Normen, die sich in ihre Körper einschreiben und die man als notwendig oder einengend empfinden mag, werden hier vor allem als diejenigen des Kapitals und der Unterhaltungsindustrie kenntlich gemacht. Beide steuern die Kolonisierung unserer Körper und Wünsche und greifen in die Mikroorganisation unserer Subjektivität ein, indem sie deren Herausbildung an den Warenkreislauf anschließen. Nur wenn ich konsumiere, bin ich. Von der Utopie des modernen Tanzes, der im choreographisch gestalteten Ausdruck und in der authentisch motivierten Bewegung des Tänzers etwas von dessen Innenleben und dessen Gefühlen sichtbar machen wollte, ist hier nichts mehr geblieben. Superamas reflektieren auf die Möglichkeitsbedingung von körperlicher Identität und damit auch auf die Voraussetzung für Tanz im Zeitalter des nachindustriellen Kapitalismus.

Raimund Hoghe: Erinnerung an den Verlust

Der jüdische Tenor Joseph Schmidt war nur knapp über 1,50 Meter groß. Einen Tag vor der Bücherverbrennung 1933 hatte sein Erfolgsfilm *Ein Lied geht um die Welt* Premiere. Schmidt konnte vor der Verfolgung durch die Nationalsozialisten in die Schweiz flüchten, kam dort aber 1942 in einem Internierungslager ums Leben. Wegen seiner geringen Körpergröße trat der Kammersänger nur selten auf Opernbühnen auf.¹⁴ Zu klein und zu hässlich sei der Sänger gewesen, steht in der Nazipresse am Tag nach der Premiere zu lesen, als dass man ihn öfter sehen oder hören wollte. Der in Wuppertal geborene Choreograph, Performer, Filmmacher, Autor, Dramaturg und Journalist Raimund Hoghe ist ebenfalls nur knapp über 1,50 Meter groß. Trotz seiner geringen Körpergröße und seines auffälligen körperlichen Merkmals, einem Buckel, tritt Raimund Hoghe sehr häufig auf den Tanzbühnen Europas auf. 1933 hätte man einen wie ihn noch als »nicht lebenswertes Leben« bezeichnet und umgebracht. Im restaurativen gesellschaftlichen Klima der Nachkriegszeit, in dem Hoghe aufgewachsen ist, hatte er diese Haltung oft zu spüren bekommen. Welcher Körper darf auf der Bühne gezeigt werden? Welcher Körper darf sich als Tänzerkörper bezeichnen? Welche Körper werden als normgerecht akzeptiert, über welche möchte man lieber hinwegsehen? Welche kann man

¹³ Helmut Ploebst, »Choreographieren: Die Kollektiven Superamas«, in: *ballettanz* (8/9 2007), S. 28–31, hier: S. 29.

¹⁴ Katja Schneider: »Den Körper in den Kampf werfen« – Raimund Hoghes Poetik der Erinnerung«, in: Reinighaus/Schneider (Hg.), *Experimentelles Musik- und Tanztheater*, S. 329–331; vgl. Siegmund: Abwesenheit, S. 465–471; Das Kapitel betont die Sündenbockfunktion des Performers Raimund Hoghe, der, im Bühnenraum abgesondert von der Gemeinschaft, stellvertretend für uns die Opfer erinnernd auf sich nimmt.

nur akzeptieren, wenn man sie als Freakshow betrachtet und wegschließt? Immer wieder wirft Raimund Hoghe in seinen Stücken seinen Körper in den Kampf, wenn es darum geht, gängige Repräsentationsmuster und die damit verbundenen Vorstellungen von Schönheit und Moral zu hinterfragen. Wie Jérôme Bel versucht auch er, dem anderen, aus dem System Gefallenen, Stimme, Körper und Gewicht zu verleihen. Doch Hoghes Arbeit zielt weniger auf die diskursiv-sprachliche Verfasstheit des Körpers als darauf, den Verlust kenntlich zu machen, der mit der Ausgrenzung des Anderen einhergeht. Hoghe erinnert an den Verlust, indem er ihn in seinen Stücken zum Thema macht. In seinem Solo *Meinwärts*, das 1994 Premiere hatte, erzählt Hoghe die Geschichte Joseph Schmidts und bricht sie mit Berichten des wiederaufflammenden Nazismus im wiedervereinten Großdeutschland Anfang der 1990er Jahre. Sein Körper bricht sich in Schmidts Körper. Er steht für diesen wie für die anderen Opfer ein, indem er ihn als abwesenden in den Bühnenraum erinnernd zurückholt. Während die alte, kratzende Tonaufnahme der von Schmidt gesungenen Arie aus Donizettis Oper *Der Liebestrank* erklingt, hängt Hoghe nackt mit dem Rücken zum Publikum an einem Trapez. Ein kleiner Sprung in die Höhe an die Stange signalisiert für einen Moment den Versuch, den Verhältnissen im wahrsten Sinne des Wortes leichten Fußes zu entschweben. Doch Hoghes nackter Körper bleibt regungslos am Trapez hängen wie ein geschlachtetes Stück Vieh am Fleischerhaken.

Während Schmidts Lied *Ein Lied geht um die Welt* eingespielt wird, bleibt das Mikrofon auf der Bühne in einem einsamen Lichtspot leer stehen. Hoghes Stücke kreisen immer um solche Leerstellen, die er nicht auffüllt, indem er die damit verbundenen Geschichten im herkömmlichen Sinne darstellen würde. Mit wenigen Requisiten baut er flüchtige Räume, in denen er wie ein Zeremonienmeister exakt kalkulierte und streng choreographierte Bewegungen und Gänge ausführt, die geometrische Muster auf dem Boden bilden. In den sorgfältig ausgewählten Musikstücken, die seine ebenso rituell anmutenden wie nüchternen und strengen Aktionen begleiten, verdichten sich Stimmungen und Emotionen, die in die weite Leere der Bühne einbrechen. Hoghes Räume sind Sehnsuchträume, in denen sein Körper wie ein Fremdkörper die Differenz zum Ideal kenntlich macht. Es ist diese Sehnsucht, die ihn mit dem Tanz und hier im Besonderen auch mit dem klassischen Ballett verbindet, das er in Form von Musikstücken zitiert oder wie in *Swan Lake, 4 acts* direkt zum Thema seines Stücks macht. Sehnsucht, die sich sowohl im Ballett als auch in Hoghes eigenen Stücken Bahn bricht, ist nicht nur die Sehnsucht nach dem Ideal der Schönheit, sondern, damit einhergehend, nach dem Ideal der Liebe, das jedoch ebenso flüchtig und vergänglich ist wie die tänzerische Bewegung, die im gleichen Moment, in dem sie entsteht, auch schon wieder vergeht.

Literaturverzeichnis

- Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995.
- Cramer, Franz Anton: »Körper, Erkenntnis. Zu einer Frontlinie im zeitgenössischen Tanz«, in: Tanzjournal (2/2004), S. 7–12.
- Didi-Huberman, Georges: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München: Fink 1999.
- Le Roy, Xavier/Cvejic, Bojana/Siegmund, Gerald: »To End With Judgment By Way of Clarification«, in: Martina Hochmuth/Krassimira Kruschkova/Georg Schöllhammer (Hg.), It Takes Place When It Doesn't. On Dance and Performance Since 1989, Frankfurt/Main: Revolver 2006, S. 48–56.
- Lischka, Gerhard Johann: »Kunstkörper – Werbekörper«, in: Gerhard Johann Lischka (Hg.), Kunstkörper – Werbekörper, Köln: Wienand 2000, S. 7–29.
- Plöbst, Helmut: »Choreographieren: Die Kollektiven Superamas«, in: ballettanz (8/9 2007), S. 28–31.
- Schmidt, Jochen: Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Mit 101 Choreographenporträts, Berlin: Henschel 2002.
- Schneider, Katja: »Den Körper in den Kampf werfen – Raimund Hoges Poetik der Erinnerung«, in: Frieder Reinighaus/Katja Schneider (Hg.), Experimentelles Musik- und Tanztheater, Laaber: Laaber-Verlag 2004, S. 329–331.
- Schneider, Katja: »Vom Verschwinden des Tanzes aus der Choreographie?«, in: Frieder Reinighaus/Katja Schneider (Hg.), Experimentelles Musik- und Tanztheater. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Band 7, Laaber: Laaber-Verlag 2004, S. 363–366.
- Siegmund, Gerald: »Das Subjekt als Sujet: Jérôme Bel«, in: ballettanz 14 (7/2007), S. 18–21.
- Siegmund, Gerald: »Jérôme Bel«, in: Hall of Fame. Das Jahrbuch ballettanz 2002, Berlin: Friedrich 2002, S. 24–31.
- Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes, Bielefeld: Transcript 2006.
- Waldenfels, Bernhard: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999.