

1. Zum Kritikbegriff in Theorie und Praxis

1.1 Zur Geschichte der Kritik in der Theorie

Das Konzept der Kritik wurde im Zuge der Veränderung diskursiver Formationen seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Philosophie, Gesellschafts- und Kulturtheorie unterschiedlich zugespitzt. Diese Entwicklung soll im Folgenden in einem Abriss (und damit notwendigerweise verkürzt) nachvollzogen werden. Dabei werden unter Vernachlässigung der jeweiligen Theorieentwicklung ausgewählte Schlüsseltexte herangezogen, die als Theorien der Kritik zu lesen sind. Um den Begriff der Kritik für die künstlerische Praxis anwendbar zu machen, richtet sich der historische Abriss weniger auf Gegenstand und Ethos der Kritik, als auf das Selbstverständnis der kritischen Haltung und den Vollzug des kritischen Verfahrens.

Die Geschichte des Kritikbegriffs entwickelte sich in unterschiedlichen Kontexten: Bezeichnet Kritik als juridischer Begriff in der Antike ein richtendes Urteil, wird die Bedeutung des Wortes im Mittelalter in der philologischen Textkritik auf die Rekonstruktion der Authentizität einer Quelle eingengt. Während der Reformation bedeutet Kritik die kritische Auslegung der Schriften des Alten und Neuen Testaments und wird zu einem Schlüsselwort für die Emanzipation von der Autorität der Kirche. Erst im 18. Jahrhundert wird die Kritik zum philosophischen Prinzip. Im Kritizismus Kants ist Kritik der Weg zur Erkenntnis der Grenzen der philosophischen Erkenntnis. Die Aufklärung, die selbst als Zeitalter der Kritik am feudalen Herrschaftssystem zu betrachten ist, wird damit von Kant insofern überschritten, als er der Aufklärung des nach Vernunft strebenden Subjekts eine skeptische Selbstprüfung der Vernunft voranstellt:

Der Criticism des Verfahrens mit allem, was zur Metaphysik gehört, [...] ist [...] die Maxime eines allgemeinen Mißtrauens gegen alle synthetischen Sätze derselben,

bevor nicht ein allgemeiner Grund ihrer Möglichkeit in den wesentlichen Bedingungen unserer Erkenntnisvermögen eingesehen worden.¹

Statt ein komplettes philosophisches System zu entwickeln, liefert Kant mit seiner Metaphysik-Kritik als »Idee einer besondern Wissenschaft«² also vielmehr die Vor- und Rahmenbedingungen der Transzendentalphilosophie. Seine Kritik ist »eine Wissenschaft der bloßen Beurteilung der reinen Vernunft, ihrer Quellen und Grenzen,« deren Aufgabe »nicht die Erweiterung der Erkenntnisse selbst, sondern nur die Berichtigung derselben«³ ist. Sein Verständnis von Kritik als »Propädeutik« zu einer Wissenschaft der Metaphysik, das nicht in die zu seiner Zeit etablierte Ordnung der dogmatischen Logik integrierbar ist, ist insofern radikal, als Kant für seine Kritik die Eigenständigkeit ihres Begreifens fordert. Kant entnimmt die Normen seiner Kritik nicht in Bezug *auf* und in Abgrenzung *von* geltenden Normen, sondern entwickelt und setzt sie im Prozess des kritischen Verfahrens. Kritisierbar wird die Kritik der Vernunft deshalb (wenn überhaupt) erst im Gebrauch. Gleichzeitig werden Theorie und Praxis der Kritik von Kant voneinander getrennt gedacht. Sein Kritizismus ist insofern »rein« theoretisch, als er Kritik als philosophisches Prinzip versteht, das sich nicht um seine Ausführbarkeit oder politischen Konsequenzen zu kümmern hat.

Im Gegensatz zu Kants »reiner« Kritik lässt sich das kritische Projekt von Karl Marx gerade anhand der Verbindung von Theorie und Praxis fassen. Mit der Aufdeckung des inneren Zusammenhangs der kapitalistischen Ökonomie will Marx die theoretische Voraussetzung für eine kommende, realpolitische Revolution des Proletariats gegen die Bourgeoisie schaffen. Seine »Kritik der politischen Ökonomie« soll somit zur Krise der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft beitragen, deren Zusammenbruch nach Marx' Theorie bereits in ihrer eigenen ökonomischen Dynamik angelegt ist. Statt die Realität be- oder verurteilend zu kritisieren, versucht Marx, sie zu begreifen und sie im wörtlichen Sinne aufzuklären, d.h. er will das Unklare der Vorstellungen von der bürgerlichen Gesellschaft zu Bewusstsein bringen und beseitigen. Methodisch besteht sein kritisches Verfahren in der detaillierten Beschreibung der ökonomischen Formen und Wirkungszusammenhänge des modernen Kapitalismus und deren entwickelnder Ableitung aus dem Prinzip seiner Werttheorie. Durch die Verbindung der logischen Analyse mit der historisch-gesellschaftlichen Entwicklung seines Gegenstands unterscheidet sich Marx'

1 Immanuel Kant: Gesammelte Schriften Band 8, Berlin 1910, S. 266f., zitiert nach Kurt Röttgers: Kritik und Praxis. Zur Geschichte des Kritikbegriffs von Kant bis Marx, Berlin, New York 1975, S. 45.

2 Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft, Frankfurt/Main 1996, S. 62.

3 Ebd., S. 63.

materialistische Geschichtsauffassung sowie sein Kritikbegriff von der idealistischen Philosophie, an die er zugleich dialektisch anknüpft:

So weist die wahrhaft philosophische Kritik der jetzigen Staatsverfassung nicht nur Widersprüche als bestehend auf, sie erklärt sie, sie begreift ihre Genesis, ihre Notwendigkeit. Sie faßt sie in ihrer eigentümlichen Bedeutung. Dies Begreifen besteht aber nicht, wie Hegel meint, darin, die Bestimmungen des logischen Begriffs überall wiederzuerkennen, sondern die eigentümliche Logik des eigentümlichen Gegenstandes zu fassen.⁴

Durch die generative Eigenschaft der materialistischen Kritik, »die positives Wissen hervorbringt, und deren Ausführungsorgan die Geschichte ist,«⁵ wird der Modus des kritischen Verfahrens betont. Positive (nicht positivistische) Wissenschaft und Kritik stehen dabei nicht im Widerspruch:

In ihrer rationellen Gestalt ist sie [die Dialektik] dem Bürgertum und seinen doktrinären Wortführern ein Ärgernis und Gräuel, weil sie in dem positiven Verständnis des Bestehenden zugleich auch das Verständnis seiner Negation, seines notwendigen Untergangs einschließt, jede Form im Flusse der Bewegung, also auch nach ihrer vergänglichen Seite auffaßt, sich durch nichts imponieren läßt, ihrem Wesen nach kritisch und revolutionär ist.⁶

Auch Marx' positive Kritik ist radikal, sofern sie ihre Kriterien nur durch die Anwendung legitimieren kann. Allerdings ist sie im Gegensatz zu Kants Kritik eine »Wesenstätigkeit des wirklichen, darum in der gegenwärtigen Gesellschaft lebenden, leidenden, an ihren Qualen und Freuden teilnehmenden menschlichen Subjekts«⁷ und deshalb eine aus der Realität abgeleitete und auf die Realität anzuwendende Gesellschaftstheorie. Theorie hat nach Marx stets Handlungscharakter, aber nicht als nachträglicher Eingriff in die Praxis, sondern als Teil der Wirklichkeit. Entsprechend müssen Theorien auch in Bezug auf sich selbst kritisch sein und ihren Handlungscharakter stets mitreflektieren.

Es ist dieser reflexive Rückbezug der Kritik auf sich selbst, der in der kritischen Theorie von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno zugespitzt wird. In einem programmatischen Aufsatz von 1937 konstatiert Horkheimer, dass Kants Erkenntnistheorie den Widerspruch des emanzipierten Subjekts nicht aufgelöst, sondern im Gegenteil aufbewahrt habe: Das Individuum handelt

4 Karl Marx, Friedrich Engels: Werke Band 1, Berlin 1957, S. 296.

5 Wolfgang Fritz Haug (Hg.): Kritisches Wörterbuch des Marxismus Band 4, Berlin 1986, S. 741.

6 Karl Marx im Nachwort zur 2. Auflage des Kapitals vom 24. Januar 1837, in: Ders., Das Kapital Band 1, Pöbneck 1983, S. 27f.

7 Karl Marx, Friedrich Engels: Werke Band 2, Berlin 1957, S. 169.

zwar bewusst nach den Regeln der Vernunft, ist aber in der bürgerlichen Gesellschaft dennoch nicht autonom, sondern gegenüber den von ihm selbst erzeugten Verhältnissen ohnmächtig und entfremdet. Entsprechend sind die subjektiven und objektiven Mächte zu analysieren, die die vergesellschafteten Individuen immer wieder gegen ihre elementaren Interessen und Bedürfnisse organisieren.⁸ Kritik bedeutet hier also nicht nur Kritik der kapitalistischen Ökonomie, sondern zuallererst Kritik der bürgerlichen Ideologie als Stütze des Kapitalismus. Um der Ideologie mit der Kritik nicht einfach eine weitere Ideologie gegenüberzustellen, fordert die kritische Theorie eine grundlegende Skepsis gegenüber allem bloß Gesetzten, das sich mit Hilfe vorhandener Mechanismen schlicht mit seinem Dasein rechtfertigt und entsprechend unhinterfragt hingenommen wird. Als Gegenentwurf zur traditionellen Theorie, die der Erhaltung eines positivistischen, universalen Wissenschaftssystems und einer daraus abgeleiteten, abstrakten und ordnenden Beschreibung der Welt dient, will Horkheimer die alltags- und gesellschaftspraktische Relevanz und Funktion von theoretischem Wissen rehabilitieren. Die praktische Seite der kritischen Theorie ist das »kritische Verhalten«:

Es ist nicht nur darauf gerichtet, irgendwelche Mißstände abzustellen, diese erscheinen ihm vielmehr als notwendig mit der ganzen Einrichtung des Gesellschaftsbaus verknüpft. Wenngleich es aus der gesellschaftlichen Struktur hervorgeht, so ist es doch weder seiner bewußten Absicht noch seiner objektiven Bedeutung nach darauf bezogen, daß irgend etwas in dieser Struktur besser funktioniere. Die Kategorien des Besseren, Nützlichen, Zweckmäßigen, Produktiven, Wertvollen, wie sie in dieser Ordnung gelten, sind ihm vielmehr selbst verdächtig und keineswegs außerwissenschaftliche Voraussetzungen, mit denen es nichts zu schaffen hat.⁹

Kritische Theorie im Sinne der »Frankfurter Schule« zeichnet sich also durch ein besonderes Verhältnis zu ihrem Gegenstand aus: die Einsicht in den Widerspruch von Aufklärung und Entfremdung führt zum Einspruch gegen die als widersprechend erkannte Wirklichkeit, d.h. die Kritik bezieht als Theorie Stellung und reflektiert sich selbst und ihre eigene Bedingtheit durch den historischen Kontext. Anstatt wie Marx eine Prognose für eine bessere Zukunft zu wagen und einen entsprechenden Handlungsplan zu antizipieren, bleibt die kritische Theorie dabei bewusst im Widerspruch, den sie nicht als Mangel oder Fehler, sondern im Sinne einer bestimmten Negation als Erkenntnisfortschritt betrachtet. Unter dem Eingeständnis der Grenzen der Erkenntnis und mit dem proklamierten Verzicht auf abschließende Urteile will diese Form der Kritik in ihrer Negativität keine dogmatische sein. An Hegel und Marx anknüpfend, begreifen Horkheimer/Adorno die Dialektik als logische

8 Max Horkheimer: Traditionelle und kritische Theorie, Frankfurt/Main 1995.

9 Ebd., S. 223f.

Struktur ungeschlossener historischer Prozesse, was ihre kritische Theorie zur zeitgebundenen und pragmatischen Kritik macht. Da die Kritik »in der Not der Gegenwart«¹⁰ gründet, ist sie nicht nur von logischer, sondern auch von sachlicher Notwendigkeit und dient deshalb durchaus auch der Beseitigung der vorhandenen Missstände, denn – so Horkheimer – »es muss nicht so sein, Menschen können das Sein ändern, die Umstände dafür sind jetzt vorhanden.«¹¹ Konkretes Ziel ist u.a. die Offenlegung der verdeckten Beziehungen zwischen theoretischer Wissenschaft und gesellschaftlichem Handeln: Theorie und Praxis sind in der Geschichte miteinander verknüpft, ohne dass jedoch zwischen ihnen eine prästablierte Harmonie bestünde. Stattdessen muss sich die Theorie an der Praxis bewähren. Dass die Wirklichkeit nicht immer auf dem Stand der Theorie ist und die Theorie noch nicht falsch, wenn die Praxis scheitert, zeigt sich für Horkheimer/Adorno nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten. Ihre Reflexion der Krise des Faschismus bedingt auch die Wendung der kritischen Theorie von der Ökonomie- zur Kulturkritik, die Sozialwissenschaften und Psychoanalyse zur Sozialpsychologie verbindet. Die 1944 im Exil verfasste »Dialektik der Aufklärung« stellt den fragmentarischen und zugleich programmatischen Versuch dar, die Grenzen der Aufklärung aus deren eigenem Entwicklungsprinzip zu erklären und den »Verblendungscharakter« der Aufklärung zu veranschaulichen, ohne die Ansprüche an eine traditionelle Theorie zu erfüllen.¹²

Im Gegensatz zum emanzipatorischen Ansatz Horkheimers und Adornos, der sich auf die repressive Herrschaft über das Subjekt, ihre Auswirkungen und die Möglichkeiten ihrer Überwindung konzentriert, besteht das entscheidende Argument von Michel Foucault darin, die »Mikrophysik der Macht« als produktiv zu bestimmen. Im Zentrum seiner heterogenen und durch wiederholte Brüche und Revisionen geprägten Diskursanalyse¹³ steht die These,

10 Ebd., S. 233.

11 Ebd., S. 244.

12 In den späteren Schriften führt Adorno dies als kritische Wendung der Aufklärung gegen sich selbst aus: »Denken braucht nicht an seiner eigenen Gesetzlichkeit sich genug sein zu lassen; es vermag gegen sich selbst zu denken, ohne sich preiszugeben; wäre eine Definition von Dialektik möglich, so wäre das als eine solche vorzuschlagen. Die Armatur des Denkens muß ihm nicht angewachsen bleiben; es reicht weit genug, noch die Totalität seines logischen Anspruchs als Verblendung zu durchschauen.« (Theodor W. Adorno: »Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit«, in: Rolf Tiedemann (Hg.) unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Gesammelte Schriften Band 6, Frankfurt/Main 1973, S. 144.)

13 Die Entwicklung seiner Theorie lässt sich in drei Phasen einteilen, in denen die drei Gegenstandsbereiche Wissen, Macht und Subjektivität anhand von drei korrespondierenden Methoden (Archäologie, Genealogie und Ethik) behandelt werden. Sein epistemologischer Ansatz wird oftmals dem Poststrukturalismus zugeordnet, ist jedoch vielmehr »Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik«

dass die Macht des Diskurses als tendenziell totalitäres und zugleich subjektivierendes Prinzip ihre Subjekte, deren Wissen und Techniken der Regulierung selbst hervorbringt. Macht wird bei Foucault also insofern ›positiv‹ (weil produktiv) definiert, als sie soziale Wirklichkeiten schafft. Aufgabe der Kritik ist es daher, die Umkehrfrage zum Problem der Aufklärung zu stellen, von welcher sie in Form einer Verschiebung abgeleitet ist:

Die Bewegung, welche die kritische Haltung in die Frage der Kritik hat umkippen lassen, die Bewegung, welche das Unternehmen der *Aufklärung* in das Projekt der Kritik hat übergehen lassen, worin sich die Erkenntnis von sich eine richtige Idee machen wollte, diese Kippbewegung, diese Verschiebung, diese Verschickung der Frage der *Aufklärung* in die Kritik ... müßte man nicht versuchen, jetzt den umgekehrten Weg einzuschlagen?¹⁴

Den umgekehrten Weg formuliert Foucault wie folgt: »Wie kommt es, dass die Rationalisierung zur Raserei der Macht führt?«¹⁵ Zur Beantwortung dieser Frage schlägt er die Diskursanalyse vor. Diese entsubjektivierte, historisch-philosophische »Praktik« soll es ermöglichen, die »Beziehungen zwischen den Rationalitätsstrukturen des Diskurses und den daran geknüpften Unterwerfungsmechanismen«¹⁶ aufzudecken. Statt einer »Legitimitätsprüfung der geschichtlichen Erkenntnisweisen« wie sie im Zuge der Aufklärung seit Kant vollzogen wurde, dient die kritische Prozedur Foucaults also einer »Ereignishaftigkeitsprüfung oder Ereignishaftmachung«¹⁷:

Man möchte nicht wissen, was wahr oder falsch, begründet oder nicht begründet, wirklich oder illusorisch, wissenschaftlich oder ideologisch, legitim oder missbräuchlich ist. Man möchte wissen, welche Verbindungen, welche Verschränkungen zwischen Zwangsmechanismen und Erkenntniselementen aufgefunden werden können, welche Verweisungen und Stützungen sich zwischen ihnen entwickeln, wieso ein bestimmtes Erkenntniselement – sei es wahr oder wahrscheinlich oder ungewiß oder falsch – Machtwirkungen hervorbringt und wieso ein bestimmtes Zwangsverfahren rationale, kalkulierte technisch effiziente Formen und Rechtfertigungen annimmt.¹⁸

Die Suche nach den Grenzen der Erkenntnis (Kant), das Aufdecken der Herrschaftsstrukturen des Kapitalismus (Marx) und die Bewusstmachung der ideologischen Motive der bürgerlichen Gesellschaft (Horkheimer/Adorno)

angesiedelt. Vgl. hierzu Hubert L. Dreyfus, Paul Rabinow: Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik, Weinheim 1994.

14 Michel Foucault: Was ist Kritik?, Berlin 1992, S. 41.

15 Ebd., S. 24.

16 Ebd., S. 26.

17 Ebd. S. 30f.

18 Ebd., S. 31.

wird bei Foucault also von einer Analyse umfassend wirksamer Dispositive, d.h. der strategischen Verknüpfung von Diskursen und Praktiken, von Wissen und Macht abgelöst.¹⁹ Trotz der Abgrenzung seiner kritischen Metaanalyse von den Kritikbegriffen seiner Vorgänger, stellt Foucault seine Kritik in die Tradition von Kant sowie in die Nähe von Marx und retrospektiv auch an die Seite der Frankfurter Schule. Obwohl er Kants transzendentalen Subjektivismus ablehnt, da Subjektivierung für ihn immer auch mit Unterwerfung einhergeht, beruft er sich grundsätzlich auf dessen Projekt der Aufklärung durch die Figur eines Intellektuellen, der bei Kant der bürgerliche Gelehrte und bei Foucault der »spezifische Intellektuelle« ist.²⁰ Auch seine Kritik an Marx richtet sich nicht gegen dessen kritische Theorie, mit der er im Anspruch der Bewusstmachung der unbewussten Bedingungen des Bewusstseins übereinstimmt, sondern auf die politische Ausprägung des Marxismus-Leninismus, in der die Marx'sche Theorie zur systemimmanenten Kritik assimiliert wird. Foucault situiert sich rückblickend auch in der Nähe zur Ideologiekritik der Frankfurter Schule, deren Resonanz ihren Höhepunkt um 1968 zeitlich parallel zu Foucaults politischen Studien über den stalinistischen Sozialismus erreichte. Wenn man das gesamte Werk Foucaults berücksichtigt, überwiegen mit Blick auf die Frage nach dem hier relevanten Kritikbegriff statt der so oft hervorgehobenen Unterschiede zur Frankfurter Schule eher die Gemeinsamkeiten:²¹ die Umgestaltung der Kantischen Vernunftkritik und der Vorrang des Praktischen vor dem Theoretischen (durch die Einbettung von Denken und Handeln in Kultur und Gesellschaft), die Reflexivität der kritischen Geschichts- und Gesellschaftstheorie und damit einhergehend das Bewusstsein für die kontingenten historischen Bedingungen der Kritik und für die Notwendigkeit einer objektivierenden Distanzierung. Durch seine Analyse der dezentrierten, omnipräsenten Erscheinungsform der Macht widerspricht Foucault allerdings der »vereinfachten Repressionshypothese« und dem auf die Autonomie des Subjekts pochenden Geltungsanspruch der kritischen Theorie. Unter der Annahme, dass ein wirkliches Entkommen aus den Beziehungen und Wir-

19 Zum Begriff *dispositif* vgl. Michel Foucault: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, Frankfurt/Main 1983, S. 34f.

20 Der spezifische Intellektuelle, den Foucault vom universellen Intellektuellen unterscheidet, ist jedoch streng genommen kein Für-Sprecher. Er spricht nicht als Repräsentant *für* die Unterdrückten, sondern an ihrer Seite, da er in spezifischen Einrichtungen wie etwa dem Krankenhaus oder der Psychiatrie arbeitet, was ihm ein unmittelbares Bewusstsein der dort ausgetragenen Kämpfe verschafft. Vgl. hierzu Michel Foucault im Gespräch mit A. Fontana und P. Pasquino: »Wahrheit und Macht«, in: Michel Foucault, Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin 1978, S. 44ff.

21 Zu dieser Einschätzung vgl. u.a. Thomas McCarthy: Ideale und Illusionen, Dekonstruktion und Rekonstruktion in der kritischen Theorie, Frankfurt/Main 1993, S. 64ff.

kungen von Macht nicht möglich ist, plädiert Foucault für eine »Mikrophysik des Widerstands«, die ihren Ausdruck zum Beispiel im individuellen Protest des ausgegrenzten Dissidenten findet. Letztlich besteht Kritik aber auch für Foucault in einer »Tugend der Entunterwerfung«, die der Unterwerfung des Subjektes im Zuge der Subjektivierung (dem *asujétissement*)²² etwas entgegenzuhalten vermag:

Als Gegenstück zu den Regierungskünsten, gleichzeitig ihre Partnerin und ihre Widersacherin, als Weise ihnen zu misstrauen, sie abzulehnen, sie zu begrenzen und sie auf ihr Maß zurückzuführen, sie zu transformieren, ihnen zu entwischen oder sie immerhin zu verschieben zu suchen, als Posten zu ihrer Hinhaltung und doch auch als Linie der Entfaltung der Regierungskünste [...].²³

Die Möglichkeit der »Freiheit« ist für Foucault damit begrenzt: sie besteht nicht darin, sich von den Dispositiven zu befreien, sondern darin, sich selbstbestimmt zu den Weisen der Unterwerfung verhalten zu können, indem man sich ihnen entweder widersetzt oder fügt. Ganz im Einvernehmen mit seinen Vorgängern schlägt Foucault demnach als allgemeine Definition der Kritik vor: »[...] die Kunst nicht regiert zu werden bzw. die Kunst nicht auf diese Weise und um diesen Preis regiert zu werden [...] die Kunst nicht dermaßen regiert zu werden.«²⁴

Die Betonung des kritischen Neins zur Unterwerfung liegt von Marx bis Foucault immer in der widerständigen Funktion der kritischen Haltung begründet, womit sich die Kritik *per se* in Abgrenzung von der Herrschaft durch Tauschgesellschaft, Kapitalismus, Ideologie bzw. Wissen definiert. Die »Idee der Kritik hat nämlich nur Sinn, wenn eine Diskrepanz zwischen einem wünschenswerten und einem tatsächlichen Stand der Dinge besteht.«²⁵ Wie die Soziologen Luc Boltanski und Ève Chiapello am Beispiel der Kapitalismuskritik zeigen, perpetuiert die Kritik damit jedoch, wogegen sie sich zu wenden versucht. So liegt etwa der Grund für die von Marx nicht vorhersehbare Widerstandskraft des kapitalistischen Systems nach Boltanski/Chiapello darin, dass der Kapitalismus seine Kritiker benutzt, um sich selbst zu korrigieren und sich in dieser Flexibilität zu stabilisieren: »Er ist auf seine Gegner angewiesen, auf diejenigen, die er gegen sich aufbringt und die sich ihm widersetzen, um die fehlende moralische Stütze zu finden und Gerechtigkeitsstrukturen in sich aufzunehmen, deren Relevanz er sonst nicht einmal erken-

22 Die Menschen werden für Foucault nur als Unterworfenen zum Subjekt (frz. *sujet*): »[...] die Subjektivierung des Menschen, das heißt ihre Konstituierung als Untertanen/Subjekte.« (Michel Foucault: Der Wille zum Wissen, a.a.O., S. 78.)

23 Michel Foucault: Was ist Kritik?, a.a.O., S. 12.

24 Ebd., S. 12.

25 Luc Boltanski, Ève Chiapello: Der neue Geist des Kapitalismus, Konstanz 2003, S. 68.

nen würde.«²⁶ »Der neue Geist des Kapitalismus« – so der Titel ihrer soziologischen Studie – ist die synthetisierende Dynamik aus der Entwicklung des Kapitalismus und der Kritik an ihm, wobei die »Kritik als Motor für die Veränderungen des kapitalistischen Geistes«²⁷ fungiert. In den Momenten der Assimilierung kommt es immer wieder zu einer vorübergehenden, ideologischen Lähmung der Kritik, die sich entsprechend ständig korrigieren und aktualisieren muss, um neue Strategien zu entwickeln. Am Beispiel der Künstlerkritik²⁸ beschreiben Boltanski/Chiapello den Verlauf der wiederholten Vereinnahmung und Neuausrichtung von Kapitalismuskritik im 19. und 20. Jahrhundert: Die von der Bohème geübte Kritik an der bürgerlichen Ideologie wird im Zuge des kapitalistischen Geistes ebenso assimiliert wie die Kritik an der Inauthentizität durch die kritische Theorie. Als »dritten Geist des Kapitalismus« führen Boltanski/Chiapello die Lähmung der dekonstruktivistischen Kritik am Subjektivismus der Frankfurter Schule an: In Abgrenzung von Terminologie und Geltungsanspruch der kritischen Theorie weisen Denker wie Jacques Derrida, Jacques Lacan und Gilles Deleuze jegliche Form von verabsolutierenden Urteilen und dogmatischer Kritik zurück, indem sie kanonisch gewordene Theorien gegen den Strich lesen, um die ihnen zugrunde liegenden Konzepte von Repräsentation, Subjektivität und Authentizität durch abweichende Lesarten zu dekonstruieren. Durch ihre radikale Kritik am Logoentrismus wird die Einnahme einer Außenposition, aus der heraus das Bestehende über eine Distanzierung zu kritisieren wäre, obsolet und durch doppelte Strategien der Verschiebung und Ambivalenz ersetzt, so dass die Kritik nicht vom Prinzip der Vernunft, sondern vielmehr von Paradoxien und Inkohärenzen motiviert und geprägt ist. Doch erlagen – so Boltanski/Chiapello – auch die »Poststrukturalisten« bald nachdem sie den Authentizitätsanspruch der Ideologiekritik diskreditiert hatten, einem Prozess der Ökonomisierung, indem sie von ihren Verfechtern als unhinterfragte Autoritäten gehandelt wurden. Die Realität überführte ihre keineswegs unkritisch angelegten Theorien also insofern, als die Dekonstruktion entgegen der ursprünglich kritischen Absicht zur oftmals ästhetizistisch-inhaltsleeren Modeerscheinung im intellektuellen Feld wurde.

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Boltanski/Chiapello bestimmen die Künstlerkritik in Abgrenzung von der Sozialkritik. Die Sozialkritik definieren sie als Emanzipation im Sinne einer Befreiung einer Gruppe oder Gemeinschaft von Unterdrückung durch Herrschaft und damit als Weg zur Wiedererlangung der Selbstbestimmung. Demgegenüber fassen sie mit dem Begriff der Künstlerkritik die Befreiung des Individuums von jeglicher Art der Bestimmung durch alle denkbaren Zwangsformen mit dem Ziel der Autonomie und Selbstverwirklichung. Sofern nicht weiter erläutert, wird der Begriff der Künstlerkritik im Folgenden jedoch unabhängig von dieser spezifischen Definition schlicht für eine von Künstlern betriebene Kritik verwendet.

Wie dieser Abriss zur Entwicklung des Kritikbegriffs in Philosophie und Gesellschaftstheorie zeigt, birgt das Projekt der Kritik eine gewisse Paradoxie: Wenn Kritik immer wieder von Kritik überholt oder aber in ihr Gegenteil verkehrt wird und wenn auch kritische Diskurse immer durch Macht-/Wissens-Dispositive hervorgebracht werden, stellt sich zwangsläufig die Frage, ob es überhaupt noch einen möglichen Standpunkt für ein Projekt des Kritischen gibt. Ist gar die Zeit *nach* der Kritik angebrochen, wie sich bereits an der in den 1980er Jahren in den USA geführten Debatte um die Krise der linksintellektuellen Kritik und an der Anfang der 1990er Jahre auch in Deutschland laut gewordenen Diagnose vom Ende der Kritik²⁹ des linksintellektuellen Diskurses ablesen ließ? Zumindest hat die Kritik offensichtlich die durch einen dominanten Kritikbegriff gesetzten Grenzen überschritten.

Dem Konzept einer abstrahierenden und transzendenten kritischen Theorie steht mit den Kulturwissenschaften ein partikulares und immanentes Verständnis von Kulturkritik gegenüber, das sich im Zuge des *cultural turn* seit dem Ende der 1960er Jahre in den Geisteswissenschaften durchgesetzt hat.³⁰ Die anglo-amerikanischen Cultural Studies assoziieren *critical theory* nicht ausschließlich mit der kritischen Theorie der Frankfurter Schule, sondern richten ihr Interesse auf die Auseinandersetzung mit kulturellen Alltagspraktiken – insbesondere im Bereich der ›Popularkultur‹ – und deren diskursiven, politischen und lebensweltlichen Implikationen und Kontexten. Dabei ist ihre wissenschaftliche Perspektive mehrheitlich marxistisch oder zumindest politisch ›links‹ motiviert. Kritik bedeutet für die Cultural Studies in erster Linie die Analyse von hegemonialen Konstellationen, wobei der Schwerpunkt vor allem auf Kategorien wie Klasse und Schicht, Rasse und Ethnie, Geschlecht und sexueller Orientierung liegt.

Ein prominenter Vertreter ist etwa Stuart Hall, der als Begründer der britischen Cultural Studies gilt und sich mit Fragen der kulturellen Identität und deren Stereotypisierung, des Multikulturalismus und der Hybridisierung von

29 Vgl. hierzu die eingangs erwähnten Studien von Ulrich Schödlbauer, Joachim Vahland: *Das Ende der Kritik*, a.a.O. und Norbert Bolz: *Konformisten des Andersseins. Ende der Kritik*, a.a.O.

30 Unter dem Begriff Cultural Studies wird eine Vielzahl von kulturwissenschaftlichen Ansätzen und Methoden zusammengefasst, zu denen die aus literaturwissenschaftlicher Tradition stammenden Ansätze des amerikanischen ›New Historicism‹ und des britischen ›Cultural Materialism‹ sowie die später daraus hervorgegangenen Teildisziplinen der Gender oder Postcolonial Studies zählen. Im Zuge einer Reform der Geistes-, Literatur-, Geschichts- und Sozialwissenschaften haben sich die Kulturwissenschaften in den 1990er Jahren auch in Deutschland durchgesetzt, wobei sie hier vor allem kulturanthropologisch und -soziologisch geprägt sind. Zu den verschiedenen Konzepten der Kulturwissenschaften vgl. Ansgar Nünning, Vera Nünning (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaften*, Stuttgart 2003.

Kulturen beschäftigt. In seiner Studie »The Spectacle of the ›Other‹«³¹ zeigt Hall anhand einer Analyse von stereotypisierenden Darstellungen Farbiger in Presse, Film und Werbung auf, dass die Repräsentation von *blackness* immer über die Markierung einer Differenz (*otherness*) zustande kommt und durch eine Polarisierung von Unterwerfung und Herrschaft sowie durch eine Naturalisierung des Unter- bzw. Überlegenen charakterisiert ist. ›Rasse‹ ist für Hall aber nicht nur deshalb ein wirkmächtiges Konstrukt, weil es Stereotypen hervorbringt, sondern weil es darüber hinaus auch Gegenstrategien provoziert, mit denen negative Zuschreibungen (zwar nicht beseitigt, aber doch) positiv umgewertet werden. Als Beispiel führt Hall u.a. das Genre des *blaxploitation film* aus den 1960er und 1970er Jahren auf, in dem Schwarze als den Weißen ebenbürtig dargestellt werden: »They are no different from the ordinary (white) average American in their tastes, styles, behaviour, morals motivations.«³² Filme wie »Shaft« (1971, Regie: Gordon Parks) geben der *blackness* zum ersten Mal einen Platz im Mainstream-Kino: »Black audiences loved them because they cast black actors in glamorous and ›heroic‹ as well as ›bad‹ roles; white audiences took to them because they contained all the elements of the popular cinematic genres.«³³

Auch wenn sich Hall in diesem Falle mit der Konstruktion von Identitäten in den Medien beschäftigt, definiert er Kultur nicht nur als Artefakt, sondern in erster Linie als Praxis. Kultur umfasst einerseits die »Summe der Beschreibungen, mittels derer eine Gesellschaft gemeinsame Erfahrungen reflektiert und ihnen Sinn verleiht«³⁴ (wozu u.a. auch ihre Repräsentation in Kulturprodukten zählt), andererseits aber auch »jene Organisationsmuster und charakteristische Formen menschlicher Energie, die sich [...] im Rahmen sämtlicher gesellschaftlichen [sic] Praktiken ausdrücken bzw. ihnen zugrunde liegen.«³⁵ Anstatt sich mit dem Versuch der Rehabilitierung der Kritik als theoretischem Modell in Rechtfertigungszwang zu bringen, wurde die Kritik mit der Wende von der Philosophie und Gesellschaft zur Kultur also nicht obsolet, sondern fand andere Möglichkeiten ihrer Artikulation und Umsetzung sowie neue Gebiete ihrer Anwendung. Insofern bleibt weiterhin zu fragen, »ob und wie sie [die Kritik] zu welcher Art von Erkenntnis etwas beiträgt.«³⁶

31 Stuart Hall: »The Spectacle of the ›Other‹«, in: Ders. (Hg.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Thousand Oaks, New Delhi 1997, S. 223–279.

32 Ebd., S. 271.

33 Ebd., S. 271f.

34 Stuart Hall: »Cultural Studies. Zwei Paradigmen«, in: Roger Bromley, Udo Göttlich, Carsten Winter (Hg.), *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*, Lüneburg 1999, S. 116.

35 Ebd., S. 117f.

36 Dirk Baecker: »Nach dem Manipulationsverdacht«, in: *die tageszeitung*, 12. September 2006.

1.2 Praxisimmanente Kritik

Kultur im Sinne Halls nicht nur als Wertesystem oder als Text, sondern als Praxis und damit als dynamischen Prozess zu verstehen, bedeutet im Kontext der Sozial- und Kulturtheorien »sowohl ein modifiziertes Verständnis von Kultur als auch ein modifiziertes Verständnis des Handelns, des Akteurs, des Sozialen schlechthin.«³⁷ Die Fokussierung der sozialen Akteure (statt der gesellschaftlichen Strukturen) und deren Praxis (statt der Wertvorstellungen), findet sich in zahlreichen praxistheoretischen Ansätzen, die auch von unterschiedlichen Praxisbegriffen ausgehen.³⁸ Neben den Cultural Studies mit ihrem Verständnis von Praxis als sinnstiftender und realitätserzeugender Alltagskultur wären hier insbesondere die von Foucault und Bourdieu (aus entgegengesetzter Perspektive) entwickelten Theorien der Praxis sowie Judith Butlers auf Foucault aufbauende Theorie der sozialen Performativität³⁹ zu nennen. Einen weiteren Zweig der Praxistheorie bilden Ansätze aus der Tradition der interpretativen Soziologie oder Anthropologie wie sie u.a. von Ervin Goffman mit der Interaktionsanalyse oder von Clifford Geertz mit der Ritualanalyse vertreten werden.⁴⁰

Gemeinsames Merkmal dieser praxistheoretischen Ansätze ist ein Brückenschlag zwischen dem sozialen Handeln von Akteuren und den Strukturen, innerhalb derer sie agieren. So etabliert etwa Bourdieu seine Praxistheorie gerade, um zwischen diesen beiden Instanzen zu vermitteln und ihre Wechselwirkungen zu analysieren. Das Handeln der sozialen Akteure unterliegt nach Bourdieu keinem reinen Determinismus, da die Strukturen, innerhalb der sich die Akteure verhalten, gleichzeitig durch ihr Handeln hervorge-

37 Karl H. Hörning, Julia Reuter: »Doing Culture: Kultur als Praxis«, in: Dies. (Hg.), *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*, Bielefeld 2004, S. 10.

38 Vgl. hierzu insbesondere Andreas Reckwitz: »Praxis – Autopoiesis – Text. Drei Versionen des cultural turn in der Sozialtheorie«, in: Ders., Andreas Sievert (Hg.), *Interpretation, Konstruktion, Kultur. Ein Paradigmenwechsel in den Sozialwissenschaften*, Opladen, Wiesbaden 1999, S. 19–49 sowie Andreas Reckwitz: *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*, Weilerswist 2000.

39 Zum Praxisbegriff bei Bourdieu und Butler vgl. Andreas Reckwitz: »Die Reproduktion und die Subversion sozialer Praktiken. Zugleich ein Kommentar zu Pierre Bourdieu und Judith Butler«, in: Karl H. Hörning, Julia Reuter (Hg.), *Doing Culture*, a.a.O., S. 40.

40 Zwar gab es schon vor Foucault und Bourdieu zahlreiche philosophische und soziologische Theorien, die einen eigenen Praxisbegriff entwickelten: Neben dem Marx'schen Materialismus wären hier etwa die Hegel'sche Dialektik und die Phänomenologie sowie die Sozialtheorie der Lebensführung von Max Weber und das Konzept der Intersubjektivität im Pragmatismus George Herbert Meads zu nennen. Praxis wurde in diesen Theorien jedoch – vereinfacht gesagt – als von der Vernunft unabhängig betrachtet.

bracht werden. Sie sind in ihrem Handeln also nicht vollkommen determiniert oder vollkommen frei, sondern innerhalb von bestimmten Grenzen frei. Zweite Gemeinsamkeit der praxistheoretischen Ansätze ist die Abkehr von einer an der aristotelischen Philosophie orientierten Gegenüberstellung von Praxis und Poiesis sowie von *techne* und *episteme*. Der praxistheoretische Kulturbegriff verbindet Handeln und Produzieren, Können und Wissen in einer »Praktik des *doing knowledge*«. ⁴¹ Im Gegensatz zu den traditionellen Sozialtheorien ⁴² wird somit die »Materialität sozialer Praktiken, das heißt ihre Verankerung in Körpern und in Artefakten betont und die ›Logik der Praxis‹ im Sinne eines Verhaltens modelliert, das situationsadäquat *know how*-Wissen zum Einsatz bringt.« ⁴³

Im Folgenden stehen nun sozial- und kunsttheoretische Ansätze im Mittelpunkt, die sich mit der Frage beschäftigen, inwiefern kulturelle Praxis aufgrund dieses *doing knowledge* ein kritisches Potenzial birgt. Bei Theoretikern wie Michel De Certeau oder Irit Rogoff wird Kritik nicht nur als Aufgabe der Theorie, sondern an erster Stelle als Bestandteil kultureller Praxis begriffen. Theorie selbst ist für beide Autoren dann kritisch, wenn sie praxisgeleitet vorgeht, d.h. wenn sie sich methodisch an der (kritischen) Alltags- oder Kunstpraxis orientiert. Beide Ansätze treffen sich in einem partikularen und kontextgebundenen Verständnis von Kritik, welche an eine besondere Form des *doing knowledge* gebunden ist: das Nicht-Wissen. Dieses Nicht-Wissen stellt keinen Mangel, sondern eine ›andere‹ Art des Wissens dar.

De Certeau untersucht in seiner Studie »Kunst des Handelns« ⁴⁴ zum kritischen Potenzial kultureller Alltagspraktiken die »Aktivitäten von Verbrauchern, die angeblich zu Passivität und Anpassung verurteilt sind,« ⁴⁵ als abweichende Umgangsweisen mit Objekten, Räumen und Situationen. Am Beispiel von Tätigkeiten wie Sprechen, Lesen, Gehen, Einkaufen oder Kochen zeigt er, wie Konsumenten gegebene Ordnungen durch alltäglichen Gebrauch umfunktionieren. Diese kulturellen Alltagspraktiken setzen die Kenntnis und Anwendung von bestimmten Regeln voraus und folgen damit einer pragmatischen Logik, die zwar zielorientiert und in dieser Intention auch kompetent, aber nicht reflexiv ist, da die Handelnden nicht im Bewusstsein ihrer Fähig-

41 Karl H. Hörning: »Soziale Praxis zwischen Beharrung und Neuschöpfung. Ein Erkenntnis- und Theorieproblem«, in: Ders., Julia Reuter (Hg.), *Doing Culture*, a.a.O., S. 35.

42 Zu den Strömungen der traditionellen Sozialtheorie, von denen sich die Kulturtheorien seit dem *cultural turn* absetzen, zählen die naturalistische, utilitaristische und normativistische Soziologie. Vgl. hierzu Andreas Reckwitz: *Die Transformation der Kulturtheorien*, a.a.O.

43 Andreas Reckwitz: »Die Reproduktion und die Subversion sozialer Praktiken«, a.a.O., S. 40.

44 Michel De Certeau: *Kunst des Handelns*, a.a.O.

45 Ebd., S. 11.

keit handeln. Als individuelle und situationsbedingte Form des Umgangs mit Regeln oder Produkten, die von einer herrschenden Kulturökonomie aufgezungen werden, ist das alltägliche Handeln für De Certeau aber vor allem eine Form der Poiesis, d.h. eine kreative Umgangsweise, die auf den ersten Blick unsichtbar bleibt, »da sie sich in den von den Systemen der ›Produktion‹ definierten und besetzten Bereichen verbirgt.«⁴⁶ Als Beispiel bringt De Certeau u.a. die ›Kunst‹ (im Sinne von Kunstfertigkeit) eines Nordafrikaners in Paris an, der seine Art des Wohnens oder Sprechens aus seinem Herkunftsland in das ›System‹ einer Sozialbauwohnung oder aber in die französische Sprache einführt:

Er ergänzt das System durch seine Erfahrung – und durch diese Kombination schafft er sich einen Spielraum zur Benutzung der aufgenötigten Ordnung des Ortes oder der Sprache. Ohne den Platz zu verlassen, an dem er wohl oder über leben muß und den ihm sein Gesetz vorschreibt, verschafft er diesem Ort *Pluralität* und Kreativität.⁴⁷

Erstes Ziel von De Certeaus Untersuchung ist es, die Vorgehensweise dieser kreativen und in ihrer Unsichtbarkeit widerständigen ›Kunst‹ des Handelns als Taktik zu bestimmen. Während die Strategie eine vorausschauende Berechnung von Kräfteverhältnissen ist, die einen bestimmten Ausgangspunkt des handelnden Subjekts voraussetzt, von dem aus dieses den Raum beherrschen oder manipulieren kann, definiert De Certeau die Taktik als zeitliche Operation, bei der das Subjekt abhängig von der je gegebenen Situation Entscheidungen trifft und somit spontan bestimmte Gelegenheiten ergreift. Die Taktik ist also durch die Abwesenheit einer räumlichen Orientierungsmöglichkeit charakterisiert, weshalb sie in einer durch Flexibilisierung und Mobilisierung dominierten Gesellschaft auch zunehmend an Bedeutung gewinnt. Während die Strategie durch Macht organisiert wird und sichtbar ist, bleibt die Taktik unsichtbar, was sie für De Certeau zu einer List der Schwachen macht.

Das zweite Ziel De Certeaus ist der Entwurf einer angemessenen Theorie der »Kunst des Handelns«, mit der er sich von den Theorien der Praxis Foucaults und Bourdieus abgrenzt. Er analysiert deren Theorien der Praxis im Verhältnis zu den von ihnen analysierten Praktiken und stellt fest, dass auch Foucault und Bourdieu diskursive Strategien verfolgen, mit denen sie den Gegenstand ihrer Forschung so auswählen und strukturieren, dass sie ihre Thesen möglichst überzeugend belegen und ihre Methodologie anschaulich vermitteln können. Ohne De Certeaus Kritik an der Archäologie Foucaults und der Praxeologie Bourdieus im Einzelnen nachzuvollziehen, lässt sich

46 Ebd., S. 13.

47 Ebd., S. 79.

zusammenfassen, dass er den »minoritären Praktiken« ein unbewusst widerständiges Potenzial zuschreibt. Damit unterscheidet sich sein Ansatz von denen Foucaults und Bourdieus, die soziales Handeln als durch die »Mikrophysik der Macht« hervorgebracht bzw. als »gelehrtes Unwissen« des *sens pratique* (des in den Körper eingegangenen Sozialen) begreifen. De Certeau unterstellt ihren »bemerkenswerten Prozeduren«, dass sie die Macht der Praktiken gezielt vernachlässigen, weil sie um die »vielleicht tödliche« Gefahr wissen, »welche die allzu klugen Praktiken für das wissenschaftliche Wissen«⁴⁸ haben und somit ihre eigene majoritäre Macht gegenüber diesen minoritären Praktiken zu behaupten versuchen.

Im Gegensatz zu einem solchen theoretischen Diskurs, »der verbirgt, was er weiß (und nicht das, was er nicht weiß)«,⁴⁹ schlägt De Certeau den Entwurf eines anderen Diskurses über nicht-diskursive Praktiken vor, der praktiziert, was er weiß. Das heißt, anstatt die Praktiken anhand von analytischen Operationen zu trennen, zu zerlegen und dann für eine theoretische Synthese zu verwenden und umzukehren, schlägt er vor, das Potenzial der Alltagspraxis für die Theorie zu nutzen. Er will das spezifische und der Theorie vorgängige »Wissen« der »Kunst«, d.h. das nicht-diskursive Know-how der Praktiken in die Theorie hineintragen, um der Theorie den Charakter einer künstlerischen oder reflexartigen Intuition zu verleihen:

Es ist, wie man sagt, eine Kenntnis, die nicht um sich weiß. Diese kognitive Fähigkeit ist nicht von einem Selbstbewusstsein begleitet, welches vermittle einer Verdopplung oder inneren »Reflexion« zu einer Beherrschung dieser Kenntnis strebt. Zwischen Theorie und Praxis nimmt sie einen »dritten« Platz ein, aber sie ist nicht mehr diskursiv, sondern primitiv. Sie ist zurückgenommen, ursprünglich, wie eine »Quelle« dessen, was später differenziert und erhellt wird.⁵⁰

Dieses Wissen, das nicht gewusst wird, findet De Certeau u.a. in den bei der Psychoanalyse Freuds verwandten Patientenerzählungen. Vergleichbar mit Patienten, deren Verhaltens- und Sprechweisen ihr unbewusstes Wissen über die verdrängten Ursachen des eigenen Leidens verraten, strebt De Certeau mit seiner Schreibweise einen narrativen Diskurs an, der weniger durch seine Mitteilung als durch seine Rhetorik spricht:

Der Diskurs wird hier eher durch die Art und Weise, *wie er praktiziert wird*, bestimmt, als durch das, was er zeigt. Daher muss man etwas anderes verstehen können als das, was er sagt. Er erzeugt somit Wirkungen und keine Gegenstände; er ist

48 Ebd., S. 128.

49 Ebd., S. 129.

50 Ebd., S. 146.

Erzählung (Narration) und keine Beschreibung. Es handelt sich um eine *Kunst* des Sprechens.⁵¹

De Certeaus »Kunst des Handelns« in der alltäglichen Praxis sowie seine Vision einer narrativen »Kunst des Sprechens«, die den Praktiken des Alltags verwandt ist, erinnern wiederum an ein Verständnis von praxisgeleiteter Theorie und an ein Konzept von praxisimmanenter Kritik, das die Kunsthistorikerin und Kuratorin Rogoff in Anlehnung an Deleuze, Nancy und Agamben entwickelt hat. Rogoff, die am Goldsmiths College im Department für Visual Cultures in London lehrt, beschäftigt sich u.a. mit der Kreolisierung von Bildsprachen, d.h. der Vermischung von verschiedenen visuellen Kulturen zu einer neuen. Bei der Analyse visueller Praktiken, die soziale Lebenswelt hervorbringen, thematisiert sie Kunst also nicht mehr vorrangig vor dem Hintergrund von Ästhetik und Bildung und damit als »Hochkultur«, sondern als spezifische Form einer gesellschaftlich relevanten Praxis. Ihr Glaube an die Fortführung des kritischen Projekts drückt sich im Begriff der »criticality«⁵² aus. Das Kritische als Charakteristikum oder Seinsweise ist für sie Resultat einer im Verlauf der Geschichte schrittweise vollzogenen (und weiter oben skizzierten) Verschiebung des Kritischen:

[...] from finding fault, to examining the underlying assumptions that might allow something to appear as a convincing logic [...], to operating from an uncertain ground which, while building on critique, wants nevertheless to inhabit culture in a relation other than one of critical analysis; other than one of illuminating flaws, locating elisions, allocating blames.⁵³

Mit »criticality« meint Rogoff also eine Prozedur, die über ein kritisches Urteil oder eine kritische Analyse hinausgeht und zugleich eine selbstbezügliche Kritik an der Kritik vermeidet. Damit unterscheidet sie sich insofern vom kritischen Verfahren des Kantischen Kritizismus und von der kritischen Haltung der kritischen Theorie, als das Subjekt keine kritische Distanz zu seinem Gegenstand einnimmt, sondern sich erst im Vollzug der Praxis positioniert. »Criticality« bezeichnet folglich kein transzendentes, d.h. über die Praxis hinausgehendes, theoretisches Prinzip, sondern eine praxisimmanente Vorgehensweise, bei der das Subjekt immer involviert, weil nie gänzlich von seinem Gegenstand distanziert ist. Die kritische Prozedur ist also notwendig an die Praxis sozialer Akteure gebunden, welche die Kritik als gemeinsam geteilten, instabilen, temporären und verkörperten Erfahrungsprozess vollzie-

51 Ebd., S. 158.

52 Irit Rogoff: »Was ist ein/e TheoretikerIn?«, a.a.O., S. 190.

53 Irit Rogoff: »Looking Away«, a.a.O., S. 119.

hen. Entsprechend formt und formuliert sich eine kritische Haltung auch erst auf dem Wege eines solchen Prozesses aus.

Zu den qualitativen Merkmalen, die den Modus dieser kritischen Praxis (die Rogoff sowohl in der Kunst als auch in der Theorie verortet) ausmachen, zählen die Prozessualität, Unbestimmtheit und Unvorhersehbarkeit des singulären kritischen Akts bzw. der singulären kritischen Begegnung. Als Beispiel für eine Alltagspraxis im Kunstkontext, die auch die Theorie stimulieren könnte, führt Rogoff eine Situation der Kunstrezeption an, in der der Betrachter das distanzierte Verhältnis zu einem von ihm beobachteten Objekt bewusst aufgibt und sich von etwas ›entführen‹ lässt:⁵⁴ Wenn ein Museumsbesucher nicht mehr dem vorgegebenen Pfad der Ausstellung, sondern bspw. einfach einem anderen Besucher folgt, verschiebt sich seine Perspektive auf die ausgestellten Kunstgegenstände während er gleichzeitig zum Teilhaber eines unvorhersehbaren Ereignisses wird. So bleibt der Ausstellungsraum zwar Ort der Re-/Präsentation, er wird aber zugleich zum Handlungsraum für den Besucher. Ebenso bleibt die kontemplative Rezeption weiterhin optional, der Besucher entscheidet sich jedoch zur performativen Partizipation. Das kritische Potenzial dieser Situation besteht für Rogoff nicht darin, dass der Besucher mit seiner Entscheidung gezielt gegen allgemein akzeptierte Regeln des Handelns im Museum verstößt, sondern darin, dass er sich spontan für die Ausführung eines unvorhersehbaren Handlungsprozesses entscheidet und damit zum Teilnehmer einer ihm selbst unbekanntem und möglicher Weise unsichtbar bleibenden ›Aufführung‹ wird, die nicht zweckorientiert ist und zugleich nur durch ihre Ausführung wirksam wird. Obwohl das ungewöhnliche Verhalten eine Abweichung darstellt, kann diese weder vom Besucher, noch von den von ihm Verfolgten oder von den ihn Beobachtenden als konkreter Verstoß gegen die Ordnung des Museums ausgemacht werden. Das Kritische einer solchen Praxis liegt nach Rogoff in der ereignishaften Eigenschaft der vom Besucher initiierten ›Improvisation‹ innerhalb einer gewöhnlichen Situation. Seine Entscheidung lässt die üblicherweise vom Regelapparat der Institution komponierte Anordnung seines Körpers im Verhältnis zu dem von ihm betrachteten Objekten zum unbestimmten, aber erfahrbaren und Wirklichkeit konstituierenden Ereignis werden.

Rogoff zielt mit dem Bezug auf das Ereignis jedoch nicht auf die Reauratisierung der Kunst durch die sinnliche Wahrnehmung des Gegenwärtigen oder der körperlichen Präsenz, wie sie in den unterschiedlichen Entwür-

54 Rogoff führte dieses Beispiel im Rahmen eines Vortrags über das Motiv des Sich-Entführen-Lassens an, den sie beim Meeting on Dance Education (MODE05) am 19. März 2005 in Potsdam hielt.

fen einer »Ästhetik des Performativen«⁵⁵ hervorgehoben wurde. Für sie ist der Vollzug dieser ›Prozedur‹ insofern interessant, als er in seiner besonderen Seinsweise ein kritisches Potenzial hat, welches sich durch eine nicht-epistemische oder anti-epistemische Beliebigkeit auszeichnet. Die ›Kritikalität‹ der Praxis ist bei Rogoff weder eine Kritik *an etwas*, noch eine Kritik *als etwas*, sondern das Kritische *als solches*. Entscheidendes Charakteristikum dieser Seinsweise des Kritischen ist, dass es nur als solches erfahren und nicht als etwas artikuliert werden kann. Zur Bestimmung des Kritischen jenseits der Antinomie von Kunst und Kunsttheorie, Praxis und Begriff oder Besonderem und Allgemeinem übernimmt Rogoff Giorgio Agambens Konzept des beliebigen Seins. Das Beliebige ist bei Agamben nicht mit Gleichgültigkeit gleichzusetzen, sondern meint eine Singularität des ›So-Seins‹, das ohne die Zuordnung spezifischer Eigenschaften, nicht als *etwas*, sondern als *solches* ausgestellt wird:

So ist die beliebige Singularität [...] nicht mehr die Intelligenz von etwas, die Intelligenz dieser oder jener Qualität, dieses oder jenes Wesens, sondern die Intelligenz einer Intelligibilität. [...] Die Bewegung [...] versetzt das Subjekt nicht in eine andere Sache oder an einen anderen Ort, sondern in sein eigenes Statt-Finden [...].⁵⁶

Für Rogoff ist die beliebige Singularität des Kritischen eine Art und Weise der Erkenntnis, in der Gegenstand und Methode der Wissensproduktion im Vollzug eines Handlungsprozesses zusammenfallen:

[...] in which both the what we know and the how we know it are fluid entities that settle in different areas according to the dictates of the moment but receive equal amounts of attention and concentration regardless of their recognition or status in the world of knowledge.⁵⁷

Wenn die kritische Praxis also nie gänzlich weiß, was sie weiß und wie sie weiß, ist sie »immer mit Risiko verbunden, mit einer Bestimmung von Kultur, die zugibt, was sie riskiert, ohne dies zugleich genau beschreiben zu können.«⁵⁸

Inwiefern dieses Verständnis von risikofreudiger und ›anders‹ wissender Praxis nun für die Kunst relevant ist, lässt sich anhand des spezifischen Know-how der Künstler erörtern. Sie besitzen ein sinnliches Erkenntnisvermögen, welches es ihnen ermöglicht, über die angemessene Verwendung

55 Vgl. hierzu u.a. Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum, Matthias Warstat (Hg.): *Performativität und Ereignis*, Tübingen, Basel 2003 sowie Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2004.

56 Giorgio Agamben: *Die kommende Gemeinschaft*, Berlin 2003, S. 10.

57 Irit Rogoff: »Looking Away«, a.a.O., S. 128.

58 Irit Rogoff: »Was ist ein/e TheoretikerIn?«, a.a.O., S. 275.

ihrer Mittel zu entscheiden und die Wirkung ihrer Kunst zu antizipieren. Wie es Christoph Menke in Anlehnung an Leibniz formuliert, beruht die Praxis der Künstler »auf einem sinnlichen Erfassen und Urteilen, das, ohne klar und deutlich zu sein, doch »angemessen« (probe) genannt werden kann.«⁵⁹ Eben-diese Eigenschaft unterscheidet die künstlerische von der alltäglich-pragmatischen und theoretisch-abstrakten Praxis: Das Alltagshandeln ist zweckorientiert und vorreflexiv (wobei es aber immer auch eine Ästhetik hat), die theoretische Reflexion im Gegensatz dazu (zumindest idealiter) eine von ihrem weltlichen Kontext losgelöste und nicht-utilitäre Tätigkeit. Die Kunst als Form des »sinnlichen Erfassens und Urteilens« bildet deshalb ein Drittes zwischen Theorie und Alltagspraxis.

Schon Kant hatte die ursprünglich hierarchisch gedachte Differenzierung zwischen diesen mehr oder weniger vollkommenen Formen des Handelns und Erkennens zugunsten eines Mehrwerts des Ästhetischen gegenüber dem Begrifflichen verschoben. In der »Kritik der Urteilskraft« beschäftigt sich Kant mit dem Geschmack als einer Art des *sensus communis*, einer ästhetischen Form des gemeinen Menschenverstands oder Gemeinsinnes⁶⁰: Weder das Schöne, noch das Erhabene lassen sich unter allgemein-begriffliche Kategorien subsumieren. Angesichts des Schönen erfährt der Verstand ein »interesseloses Wohlgefallen«⁶¹, er empfindet Lust. In Konfrontation mit dem Erhabenen, fällt die Lust am Gewaltigen mit einer Empfindung der Erschütterung, der Unlust zusammen. In der Erfahrung des Schönen und Erhabenen findet der Mensch also ein sinnliches Erkenntnisvermögen, das nicht zweckrational oder begrifflich ist: »[...] denn das Geschmacksurteil ist kein Erkenntnisurteil (*weder* ein theoretisches *noch praktisches*), und daher auch nicht auf Begriffe gegründet, oder auch auf solche abgezweckt.«⁶² Diese Besonderheit der Kunst als Form des Handelns und Erkennens ist auch für aktuelle Kunsttheorien von großer Bedeutung.

So wurde Kants Konzept der ästhetischen Erfahrung im Zuge des Versuchs einer Neubestimmung der Ästhetik als eigenständiger Wissenschaftsdisziplin in den 1990er Jahren aufgegriffen und zu einer Lehre von der sinnlichen Erkenntnis erweitert. In Abkehr von dem aus idealistischer Tradition

59 Christoph Menke: »Wozu Ästhetik?«, in: Karin Hirdina, Renate Reschke (Hg.), *Ästhetik. Aufgabe(n) einer Wissenschaftsdisziplin*, Freiburg 2004, S. 189.

60 Vgl. hierzu Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt/Main 1996, S. 224ff.

61 Im Vergleich verschiedener Arten des Wohlgefallens hebt Kant das Schöne hervor: »Man kann sagen: daß, unter allen diesen drei Arten des Wohlgefallens, das des Geschmacks am Schönen einzig und allein ein uninteressiertes und freies Wohlgefallen sei; denn *kein* Interesse, *weder* das der Sinne, *noch* das der Vernunft, zwingt den Beifall ab.« (Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, a.a.O., S. 123.)

62 Ebd., S. 122.

stammenden Werk- und Autonomiebegriff, der die Kunst als eigenständige Instanz einer überlegenen Wahrheit begreift, beschäftigt sich die Ästhetik unter Rückgriff auf frühe Ästhetikkonzepte aus dem 17. und 18. Jahrhundert mit der Frage, wie Kunst durch die Wahrnehmung gegeben ist.⁶³ Entscheidend bei der Reflexion auf die ästhetische Erfahrung ist die Hinwendung »zu den Prozessen der Aneignung, Beurteilung, Verwendung und Veränderung, die sich auf diese Gegenstände richten.«⁶⁴ Mit anderen Worten: »Ästhetische Wahrnehmung ist Aufmerksamkeit für das Geschehen ihrer Objekte.«⁶⁵ Gleichzeitig versteht sich diese neue Ästhetik nicht nur als eine anders fokussierte Theorie der Kunst, sondern allgemeiner als Analyse der Erfahrung von Objekten, Situationen und Personen in Alltag, Kunst und Theorie. Der Begriff des Ästhetischen lässt sich somit auch auf soziale und kulturelle Phänomene anwenden. Vor dem Hintergrund dieses Bruchs mit der Tradition der Ästhetik als philosophischer Teildisziplin konvergieren letztlich auch Kunst, Kunstkritik und Kunstwissenschaft in einem Verständnis von Erkenntnis, welche sich nicht nur *in* ästhetischer Erfahrung manifestiert, sondern sich auch *durch* ästhetische Erfahrung konstituiert. Entsprechend kann Kunst unabhängig von der Analyse der durch sie ausgelösten Erfahrungsprozesse auf der Ebene von Produktion und Rezeption gar nicht ›objektiviert‹ werden. Es gilt daher, Methoden und Perspektiven zu entwickeln, um Gegenstand und Erfahrung desselben in ein Verhältnis zu setzen. Außerdem bringt die Erweiterung der Ästhetik zur Aisthetik die Frage nach der Spezifität von Kunst und den Unterschieden zwischen den Künsten mit sich, »denn Kunstwerke sind Objekte, die in ihrem performativen Kalkül verstanden sein wollen«⁶⁶ – und seien sie auch darauf ausgerichtet, nicht Intendiertes und nicht Kalkulierbares zu provozieren.

1.3 Zur Geschichte der Kritik im Tanz

Um dieses Verständnis von Erkenntnis durch ästhetische Erfahrung auf die Kritik im Bereich des zeitgenössischen Tanzes zuzuspitzen, bedarf es (analog zur Geschichte der Kritik in der Theorie) eines historischen Abrisses zur Kritik im Tanz. Zwar läuft der Versuch, die an anderer Stelle in einzelnen Studien detailliert geschriebene Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts⁶⁷ als eine

63 Zu den je nach Disziplin und Gegenstand unterschiedlich ausfallenden Ansätzen vgl. Joachim Küpper, Christoph Menke (Hg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt/Main 2003.

64 Ebd., S. 7.

65 Martin Seel: Ästhetik des Erscheinens, München, Wien 2000, S. 99.

66 Ebd., S. 158.

67 Vgl. hierzu u.a. die in der Einleitung erwähnten historiographischen Studien von Brandstetter, Huschka, Hardt und jene aus dem englischsprachigen Raum wie die von Banes und Franko.

Geschichte der Kritik zu skizzieren, leicht Gefahr, die Entwicklung der Avantgarden im Tanz ausschließlich auf ein durch radikale Brüche geprägtes und letztlich progressiv-evolutionäres Geschichtsbild zu reduzieren. Eine rein diachronische Historiographie, die Kritik als »systemimmanent«⁶⁸ (Bürger) begreift, würde das Kritische in einer Reihe von aufeinanderfolgenden Brüchen mit überkommenen ästhetischen Normen im Namen anderer Normen suchen: Die Expressivität der Bewegung in der Tanzmoderne ließe sich vereinfacht als Revolte der Körper gegen ihre Disziplinierung im klassischen Ballett bewerten. Ebenso würde die nach-moderne Selbstkritik des Mediums Tanz sowie die Darstellung von körperlichen Deformationen im Tanztheater primär als Kritik am modernen Ausdruckstanz gelesen, welcher an einer Vorstellung von Körper und Bewegung als Residuen von Authentizität festhält. Die jüngsten Entwicklungen wären dann wiederum einseitig als Abkehr von den abstrakten Prinzipien der sogenannten Postmoderne⁶⁹ im Tanz und damit schlicht als »post-postmodern« zu interpretieren, womit man ihnen keineswegs gerecht würde. Eine solche nachträglich von Seiten der Theorie hergestellte logisch-kausale Ordnung von aufeinanderfolgenden ästhetischen Abgrenzungen vernachlässigt, dass das Verhältnis von Moderne und Nach-Moderne ein komplexes und von Vorwegnahmen und Rekonstruktionen gekennzeichnetes ist. Vor allem aber wird die Kritik im Tanz damit auf eine aus dem Bereich der Kunst kommende und auf den Bereich der Kunst gerichtete Normativierung beschränkt. Eine umsichtige Geschichte der Kritik im Tanz, die der starken Ausdifferenzierung des Feldes gerecht werden will,

68 Zu Bürgers vom Marx'schen Kritikbegriff abgeleiteten Unterscheidung von systemimmanenter Kritik und »Selbstkritik« der Kunst vgl. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, a.a.O., S. 26ff.

69 Anlässlich der mit einem neuen Vorwort versehenen Neuauflage von Sally Banes' »Terpsichore in Sneakers« kritisiert Susan Manning den von Banes in Umlauf gebrachten Begriff der »Postmoderne im Tanz«, mit dem diese die Zeit der 1960er bis 1980er Jahre markiert. Vgl. hierzu Sally Banes: *Terpsichore in Sneakers*. *Post-Modern Dance*, Middletown 1987 und Susan Manning: »Modernist Dogma and Post-Modern Rhetoric: A Response to Sally Banes' ›Terpsichore in Sneakers‹«, in: *TDR*, Vol. 32, No. 4, Winter 1988, S. 32–39. Die darauf folgende Debatte zwischen Banes und Manning über den Modernismus des »Post-Modern Dance« ist in einer Reihe von Briefen und Stellungnahmen dokumentiert. Vgl. hierzu Sally Banes, Susan Manning: »Terpsichore in Combat Boots«, in: *TDR*, Vol. 33, No. 1, Spring 1989, S. 13–16 sowie Sally Banes: »Terpsichore in Combat Continued«, in: *TDR*, Vol. 33, No. 4, Winter 1989, S. 17–18 und Ann Daly u.a.: »What Has Become of Postmodern Dance? Answers and Other Questions by Marcia B. Siegel, Anna Halprin, Janice Ross, Cynthia J. Novack, Deborah Hay, Sally Banes, Senta Driver, Roger Copeland, and Susan L. Foster«, in: *TDR*, Vol. 36, No. 1, Spring 1992, S. 48–69. Der britische Tanzforscher Ramsay Burt kommentiert die Debatte aus heutiger Sicht in seinem Artikel »Undoing Postmodern Dance History«, <http://www.sarma.be/text.asp?id=1056>, 01. März 2006.

welches durch ein Nebeneinander diverser Praktiken und Ästhetiken geprägt ist, muss einen anderen Weg der Annäherung einschlagen. Zunächst müssen die Ebene des historiographischen Diskurses und die der künstlerischen Praxis unterschieden werden. Außerdem muss den jeweiligen Anlässen, Gegenständen und Haltungen sowie den Bedingungen und Effekten der einzelnen kritischen Ansätze Rechnung getragen werden. Das bedeutet in erster Linie, das im Tanz formulierte Selbstverständnis der Künstler sowie den jeweiligen kulturellen und sozialen Kontext ihrer künstlerischen Arbeit mitzudenken.

Schon der Kunsthistoriker Hal Foster hat den Versuch unternommen, der ›großen‹ Avantgarde-Theorie Bürgers ein differenzierteres kunsthistorisches Modell entgegenzustellen, das er eine ›kleine Geschichte‹ der Kritik in der Kunst nennt.⁷⁰ Seine ›parallaktische‹⁷¹ Avantgarde-Theorie beschreibt die Geschichte der Avantgarde-Bewegungen in der Bildenden Kunst als graduelle Verschiebung von einer radikalen und irritierenden Kritik an ästhetischen Konventionen in der historischen Avantgarde der 1920er Jahre zu einer reflexiven und hermetischen Kritik an den Kunstinstitutionen in der Neo-Avantgarde der 1960er Jahre. Foster konstatiert 1.) eine qualitative Veränderung des kritischen Verfahrens von einer oppositionellen zu einer subtileren Form von Kritik, 2.) eine Veränderung der kritischen Haltung von der Provokation zur Introspektion und 3.) eine Veränderung des kritischen Bezugs von einer Kritik auf der Ebene der Ästhetik zur Kritik auf der Ebene der Institution.

Dieser Entwurf lässt sich weitgehend auf den Tanz übertragen und um jüngste Entwicklungen aktualisieren. Ziel der im Folgenden skizzierten ›kleinen Geschichte‹ der Kritik im Tanz ist die Herleitung eines Kritikbegriffes, der sich weder auf den systemimmanenten Konkurrenzkampf mit anderen Tanzstilen, noch auf einen rein avantgardistischen Bruch mit der ›Institution Tanz‹ reduzieren lässt. Im Mittelpunkt stehen dabei der moderne Tanz der 1920er und 1930er Jahre in Deutschland und in den USA, der US-amerikanische Tanz der 1960er und das deutsche Tanztheater der 1970er Jahre sowie die im westeuropäischen Raum ausgeprägte Strömung des zeitgenössischen Tanzes seit Mitte der 1990er Jahre. Zwecks gesellschaftlicher Kontextualisierung werden die soziologischen Überlegungen von Gabriele

70 Hal Foster: »Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?«, in: Ders., *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*, Massachusetts 1999, S. 1–34.

71 Als Parallaxe (Vertauschung, Abweichung) bezeichnet man die scheinbare Änderung der Position eines Objektes durch die Bewegung des Betrachters. Mit dieser Figur unterstreicht Hal Foster »both that our framings of the past depend on our positions in the present and that these positions are defined through such framings. It also shifts the terms of these definitions away from a logic of avant-gardist transgression toward a model of deconstructive (dis)placement, which is far more appropriate to contemporary practices.« (Hal Foster: *The Return of the Real*, a.a.O., S. XII.)

Klein⁷² mit einbezogen. Klein betrachtet die tänzerischen ›Avantgardebewegungen‹ im Tanz aus sozialhistorischer Perspektive, wobei sie sich insbesondere mit dem Prozess der Modernisierung und dessen Konsequenzen für die Subjektkonstitution auseinandersetzt. Dieser Zugang ermöglicht es, die mehrfache Neusausrichtung der Kritik im Tanz nicht nur als ästhetisches, sondern auch als gesellschaftliches Phänomen zu lesen. Erst diese Verortung macht schließlich auch die These von einer praxisimmanenten Kritik an den heute vorherrschenden Produktions-, Präsentations- und Distributionsformen im Tanz plausibel.

Der sich infolge der emanzipatorischen Frauen- und Körperkulturbewegung um die Jahrhundertwende entwickelnde moderne Tanz wird rückblickend vorwiegend als stilistische Abgrenzung von der Tradition des klassischen Balletts dargestellt. Zu den sogenannten Pionieren des US-amerikanischen Modern Dance zählen Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis und Ted Shawn. Ihnen folgten Martha Graham und Doris Humphrey. In Deutschland bereiteten Rudolf von Laban und Mary Wigman den Weg für die nachfolgende Generation des Ausdruckstanzes, zu denen vor allem Wigmans Schüler Harald Kreutzberg und Gret Palucca sowie Dore Hoyer gehören. Obwohl die unterschiedlichen Ansätze, Motive und Stile des US-amerikanischen Modern Dance und des deutschen Ausdruckstanzes keine homogene Strömung bilden, werden sie meist als Avantgardebewegung zusammengefasst. Folgt man den Äußerungen der Künstler, so ist das vorrangige Ziel der weiblich dominierten Tanzavantgarde die Überwindung einer bestehenden Kunst mit den Mitteln einer idealiter gänzlich anders gearteten Kunst. Ihre Künstlerkritik beansprucht demnach einen radikalen Bruch mit den Normen und Werten des Balletts, der mehr oder weniger explizit formuliert wird. Isadora Duncan bezeichnet das Ballett in ihrer um 1902 verfassten Schrift ›The Dance of the Future‹ bspw. als sterile, unnatürliche und deformierende Bewegungsform: »All the movements of our modern ballet school are sterile movements because they are unnatural: their purpose is to create the delusion that the law of gravitation does not exist for them.«⁷³ Neben der streng kodifizierten, Schwerelosigkeit suggerierenden Bewegungssprache stehen auch die hierarchisch organisierte Ballettkompanie und die narrative Struktur der Balletttänze im Zentrum der Kritik. Im Zuge dieser programmatischen Negation etablieren sich aber auch neue Normen wie etwa die Betonung des individuellen Tänzerkörpers, der Einsatz von Sinnlichkeit und

72 Gabriele Klein: »Die reflexive Tanzmoderne. Wie eine Geschichte der Tanzmoderne über Körperkonzepte und Subjektkonstruktionen lesbar wird«, in: tanz.de, Arbeitsbuch der Zeitschrift Theater der Zeit, Berlin 2005, S. 20–27.

73 Isadora Duncan: »The Dance of the Future«, in: Selma Jeanne Cohen, Dance as Theatre Art. Source Readings in Dance History from 1581 to the Present, London 1977, S. 124.

Expressivität als ästhetische Motive und kompositorische Prinzipien sowie die Erzeugung von Bewegung aus einem inneren, dynamischen und den ganzen Körper umfassenden Spannungsfluss. Diese primär ästhetischen und methodischen Neubestimmungen werden von Klein in ihren Ausführungen zur reflexiven Moderne⁷⁴ im Tanz als »Konzept eines zivilisations- und technikfeindlichen Naturkörpers« gedeutet, das an die Idee »eines autonomen, individualisierten und authentischen Subjekts«⁷⁵ gebunden ist und sich in entsprechenden Körperbildern und Bewegungsformen, aber auch in den programmatischen Schriften der Choreographen manifestiert. Das dieser tänzerischen Avantgardebewegung zugrunde liegende Selbstverständnis von Kritik ist also ein oppositionelles, das sich vor allem gegen eine dominante Ästhetik wendet, aber auch gesellschaftlich motiviert ist.

Ein erneuter Bruch mit diesem Körper-, Bewegungs- und Subjektkonzept wird wiederum den Vertretern des US-amerikanischen Post-Modern Dance⁷⁶ der 1960er Jahre zugeschrieben, die stark von der Zusammenarbeit mit John Cage und Merce Cunningham beeinflusst waren. Choreographen wie Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Simone Forti, Lucinda Childs, David Gordon und Douglas Dunn sind für ihre abstrakte, alltägliche bis minimalistische Bewegungssprache sowie für ihre kollektive und improvisatorische Arbeitsweise bekannt. Im Gegensatz zu den Traditionen des klassischen und des modernen Tanzes werden – so Klein – Körper und Subjekt, Bewegung und Denken im »postmodernen« Tanz voneinander getrennt gedacht. Der Körper fungiert weder ausschließlich als virtuoses Instrument, noch hauptsächlich als Ausdrucksmittel, sondern als unabhängige, intelligente Handlungsinstanz, was von Yvonne Rainer mit dem Titel *THE MIND IS A MUSCLE* für die erste Version ihres legendären *TRIO A* von 1966 auf den Punkt gebracht wurde. Insbesondere dieses im höchsten Maße konstruierte Solo stellt das »organisch-ganzheitliche Körperkonzept« sowie die »subjektgebundene Authentizität« (Klein) und die Expressivität der Bewegung im modernen Tanz ganz ohne Zweifel in Frage. Kurz vor der Studentenrevolte von 1968, deren Vertreter u.a. die Beseitigung überkommener Werte und starrer Strukturen intendierten, d.h. in einer Hochphase des gesellschaftlichen Umbruchs, beschäftigen sich die »postmodernen« Choreographen also mit den Grenzfällen von tänzerischer Bewegung und alternativen Kompositionsmethoden.

74 Zur soziologischen Kontroverse um den Begriff der reflexiven Modernisierung (einer Phase der Moderne, in der die Subjekte die Konsequenzen der Moderne zu reflektieren beginnen) vgl. Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Frankfurt/Main 1996.

75 Gabriele Klein: »Die reflexive Tanzmoderne«, a.a.O., S. 21.

76 Der Einfachheit und besseren Lesbarkeit halber wird der ursprünglich im US-amerikanischen Kontext geprägte Begriff hier ins Deutsche übersetzt. Im Wissen um die Problematik der Kategorisierung einer modernistischen Postmoderne wird er im Folgenden in Anführungszeichen gesetzt.

Diese Tendenz des Tanzes zur Selbstreferenzialität erscheint aus heutiger Perspektive zunächst anachronistisch. Mit Blick auf die ästhetisch und methodisch mitunter doch stark voneinander abweichenden Choreographien aus dem Umfeld des Judson Dance Theater ist jedoch auch das institutionskritische Element des ›postmodernen‹ Tanzes – und damit seine Nähe zu den sozialen Bewegungen – zu betonen. Aufführungen im öffentlichen Raum, Experimente mit regelgeleiteter Improvisation und die Integration von nicht-professionellen Tänzern öffnen den Tanz für andere Künste wie Musik, Bildende Kunst und Performance Art, in denen vergleichbare Diskussionen geführt und ähnliche Versuche unternommen werden. Insbesondere die seit 1962 in der New Yorker Judson Memorial Church abgehaltenen *concerts of dance* ermöglichen den beteiligten Tänzern, Bildenden Künstlern und Musikern die Erprobung verschiedener Methoden, Stile und Formate ohne den institutionellen Druck des Theaters und jenseits von hierarchisch organisierten Ensembles. Die äußerst heterogenen Programme sind anfangs kaum oder nur locker und unregelmäßig organisiert.⁷⁷ Wer etwas zu zeigen hat, sucht sich unter den Anwesenden die nötigen Partner und lädt die lokale Kunstszene dann zu einer öffentlichen Präsentation ein. In der vornehmlich prozessorientierten Arbeit gibt es keine offizielle Hierarchie, da jeder mit jedem und gleichzeitig an mehreren Stücken arbeitet.⁷⁸ Kritik an Virtuosität, Theatralik und Expressivität wie sie später in Rainers »NO Manifesto«⁷⁹ zum Ausdruck kommt, wird innerhalb dieser kleinen und hoch spezialisierten Tanzszene (zumindest in der von Sally Banes als polemisch bezeichneten Anfangsphase)

77 Die *concerts of dance* institutionalisierten sich im Laufe der Jahre. Mittlerweile hat das Judson Dance Theater, das in seiner ursprünglichen Zusammensetzung nur zwei Jahre lang existierte, den Status eines Mythos. Es wird als kleine Revolution gehandelt, weil die intensive Zusammenarbeit innerhalb dieser innovativen ›Brutstätte‹ eine ganze Reihe von einflussreichen Techniken, Persönlichkeiten und Gruppierungen hervorgebracht hat, auf die heute vor allem in Europa immer wieder Bezug genommen wird.

78 In den 1980er Jahren geführte und auf Video aufgezeichnete Interviews mit ehemaligen Mitgliedern des Judson Dance Theater belegen, dass es dennoch inoffizielle Machtverhältnisse gab. So spricht Steve Paxton etwa davon, dass sich Hierarchien u.a. durch »strong talkers and discussers« ergaben und dass es Arbeiten wie seine eigenen gegeben habe, die als unpopulär galten: »I wouldn't say that there was a hierarchy though. I'd say there was a lot of power things mixing in and out.« (Steve Paxton: »Trance Script. Judson Project Interview with Steve Paxton«, in: Contact Quarterly, Winter 89, Vol. XIV No. 1, 1989, S. 17.)

79 »NO to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and make believe no to the glamour and transcendency of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery no to involvement of performer or spectator no to the style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving and being moved.« (Yvonne Rainer: »NO manifesto«, in: Dies., A woman who ..., Baltimore 1999, S. 16.)

eher im kleinen Kreis und im wechselseitigen Austausch betrieben.⁸⁰ Die Erforschung von Bewegung und Komposition ist also vorwiegend introspektiv und exklusiv, aber durch ein Interesse an anderen Formen der Zusammenarbeit motiviert. Dieser durch Selbstreferenzialität und Abgeschlossenheit etablierte Schutzraum ermöglicht es den beteiligten Tänzern, den Rahmen der Kunstform durchlässig zu machen und den Tanz für soziale Experimente zu öffnen, was sich auch für die folgenden Generationen als wegweisend erwies.

Die deutsche Tanzszene entwickelt sich historisch bedingt anders als die US-amerikanische. Das seit der Nachkriegszeit an den hiesigen Stadt- und Staatstheatern dominante klassische Ballett bietet die Folie für die Ausprägung des Tanztheaters Mitte der 1970er Jahre zu dessen bekanntesten Vertretern Pina Bausch, Gerhard Bohner, Johann Kresnik, Reinhild Hoffmann und Susanne Linke zu zählen sind. Anders als im Falle des US-amerikanischen konzeptuellen Minimalismus geht es den deutschen Choreographen bei der Ablösung von Ästhetik und Hierarchie des klassischen Balletts vielmehr um die Rehabilitierung von konkreten Inhalten und einem allgemeingültigen Wirklichkeitsbezug sowie um die Betonung der kreativen Persönlichkeit einzelner Ensemblemitglieder. Mit der Hervorhebung der individuellen Rolle von Choreographen und Tänzern steht das Tanztheater im Gegensatz zu den formalistischen und demokratisierenden Bestrebungen der amerikanischen ›Postmoderne‹. Ausgehend von einer Kritik an der Disziplinierung des Körpers in Tanz und Gesellschaft wird im Deutschland der 1970er Jahre eine ideologiekritische Suche nach Themen und Szenen betrieben, »die mit der eigenen Person, mit der Gesellschaft und der Zeit, in der man lebte, zu tun haben.«⁸¹ Der Körper wird dabei nicht mehr als Residuum von Authentizität vorgeführt, sondern als Angriffs- und Einschreibungsfläche sozialer Kräfte. »Entsprechend erscheint das Tänzersubjekt nicht mehr als autonomes Individuum, sondern wird gerade aufgrund seiner Sozialität als fragmentiertes und gebrochenes Subjekt vorgeführt.«⁸² Trainierte, aber alltäglich anmutende Tänzerkörper bewegen sich durch szenische Collagen aus Bildern und Räumen, die die Grenze zwischen Theater und Tanz verwischen. Stereotype Körperbilder werden dabei durchbrochen, gängige Vorstellungen von tänzerischer Bewegung irritiert. Das subversive Element dieser Kritik, die auch entscheidenden Einfluss auf das deutsche Theater hatte, liegt vor allem in der Hoffnung auf die Aktivierung anderer Wahrnehmungsweisen beim Publikum. Die visuelle Poesie des Tanztheaters soll »[...] Raum schaffen für historische

80 Für diese Einschätzung spricht auch die Tatsache, dass Rainers Manifest erst als retrospektive Analyse von TRIO A entstand und damit zu einem Zeitpunkt formuliert wurde, als Rainer sich schon vom Judson Dance Theater getrennt hatte.

81 Susanne Schlicher: *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten*, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 48.

82 Gabriele Klein: »Die reflexive Tanzmoderne«, a.a.O., S. 24.

Erinnerung, Zustände jenseits der vorhandenen Gesellschaft vorstellen und einbilden, Hoffnungen aufschreiben, also an Zukunft erinnern. Die erinnerte Vergangenheit und die erhoffte Zukunft bilden zwei gedachte Gegenentwürfe zur Welt.«⁸³ So wird mit künstlerischen Mitteln Gesellschaftskritik geübt, indem »das Tanztheater die Krise des Subjekts in der Spätmoderne, die sich in Individualisierung und sozialer Isolierung zeigt, am Körper in Szene setzt [...]«⁸⁴

Seit Mitte der 1990er Jahre hat sich in Westeuropa innerhalb der vielfältigen und heterogenen Tanzlandschaft eine Gruppierung von Choreographen etabliert, die sowohl die institutionskritische Bewegungs- und Kompositionsrecherche des ›postmodernen‹ Tanzes als auch die inkorporierte Ideologiekritik des Tanztheaters absorbiert und zu einer Repräsentationskritik ausgebaut hat. In Zeiten der Globalisierung und Medialisierung, die durch zunehmende Ökonomisierung, Beschleunigung und vermittelte Kommunikation gekennzeichnet sind, werden Körper, Bewegung und deren Bedeutung als durch die Prozesse von Produktion und Rezeption konstruierte vorgeführt. Durch den demonstrativen Entzug des Tanzens im Tanz, d.h. durch das Verschwinden der virtuosen Körperbewegung von der Bühne und durch die Reduktion der Bewegung auf einfachste Handlungen oder Stasis, werden die Vorstellung vom Körper als Ort des Subjekts bzw. vom Choreographen als Autor eines Werkes auf unterschiedlichste Weise dekonstruiert. So werden Produktion und Rezeption von Bewegung sowie die Aufladung des Körpers mit Bedeutung zum eigentlichen Gegenstand des Tanzes. Zwei von Siegmund beschriebene Inszenierungen, die als repräsentativ für die Tanzästhetik der 1990er Jahre angesehen werden können, sollen diese Entwicklung exemplarisch veranschaulichen. Zu Beginn von Meg Stuarts Stück *SPLAYED MIND OUT*, das sie 1997 gemeinsam mit dem Videokünstler Gary Hill erarbeitete, sieht das Publikum Folgendes:

Ein Bündel von Gliedmaßen und Körperteilen knäult sich auf dem Bühnenboden zusammen. Irgendwo hängt ein Bein, ein Fuß; ein Arm streckt sich, und eine Hand ragt aus der dichten Körpermasse heraus. Ein Kopf dreht sich, die Augen geschlossenen wie im Schlaf. [...] Diskrete Energieschübe durchlaufen diese körperliche Masse. Eine minimale Bewegung an einer Stelle setzt sich fort und löst Veränderungen an anderer Stelle aus.⁸⁵

Statt einer körperlichen Einheit oder einer identifizierbaren Bewegungsfolge präsentiert Stuart dem Publikum ein in sich bewegtes Körperbild. Damit hält

83 Reinhard Baumgart: Die verdrängte Phantasie, Darmstadt, Neuwied 1973, S. 166, zitiert nach Susanne Schlicher, *TanzTheater*, a.a.O., S. 124.

84 Gabriele Klein: »Die reflexive Tanzmoderne«, a.a.O., S. 24.

85 Gerald Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 428.

sie dem Bedürfnis der Zuschauer nach Eindeutigkeit gleich zu Beginn ein Rätsel entgegen: eine undefinierbare Körpermasse, die zum Erkennen von einzelnen Körpern sowie zur Ergründung von Bewegungsimpulsen auffordert. Ein anderes Beispiel für die radikale Reduktion der Bühnenhandlung ist Jérôme Bels Stück *JÉRÔME BEL*, das sich durch die Ausstellung und Resignifizierung nackter Körper auszeichnet. Siegmund beschreibt den Beginn des im Jahre 1995 uraufgeführten Stückes wie folgt:

Entkleidet ist die leere Bühne, entkleidet sind die vier Körper, die sie betreten. Drei nackte Frauen und ein nackter Mann betreten nacheinander die Bühne. Alle vier sind keine klassischen Schönheiten, ganz normale, typische Frauen- und Männerkörper verschiedenen Alters, weder dick noch dünn, nicht zu muskulös oder gar als Tänzerkörper identifizierbar. Eine ältere Dame (Gisèle Tremey) hält eine nackte Glühbirne am Kabel in der Hand, die einzige Lichtquelle des ganzen Stückes, und schreibt mit Kreide ›Thomas Edison‹ an die Rückwand, bevor sie zur Rampe geht und sich auf den Boden legt.⁸⁶

An erster Stelle tritt also Tremey als Funktionsträgerin des Lichts auf die Bühne. Anschließend kommen dann noch der Repräsentant der Musik sowie ein männlicher und eine weibliche Tänzerin hinzu. Das Spiel, das sich in den folgenden 50 Minuten zwischen ihnen entfaltet, ist eines der Beschriftung, das die Aufmerksamkeit der Zuschauer von der zunächst überraschenden Nacktheit der Darsteller ab- und auf deren Repräsentationsfunktion hinlenkt. So sitzt die Tänzerin Claire Haenni auf dem Boden,

[...] das linke Bein aufgestellt und holt einen roten Lippenstift aus ihrer Mundhöhle hervor. Sie schreibt ›Christian Dior‹, den Namen des Herstellers des Lippenstifts, auf ihr linkes Bein und vergisst auch nicht, den Preis auf ihrem rechten Bein zu notieren. Sie steht auf und beginnt, auf ihrer Taille und Brust den Umriss eines Korsetts zu zeichnen, das ihr Seguette mit einem roten Strich entlang der Wirbelsäule verschließt.⁸⁷

Im Mittelpunkt stehen bei Stuart und Bel also weniger tanzende Körper oder choreographischer Stil, als imaginierte und potenzielle Körper, die bei den Zuschauern Vermutungen und Projektionen evozieren und somit zur Verhandlungssache werden. Sowohl bei Stuart als auch bei Bel ruft das Vexierspiel mit der »anwesenden Abwesenheit«⁸⁸ von Körpern und deren Bedeutung bei den Zuschauern eine introspektive Wahrnehmungshaltung hervor. Angesichts der Unterbeschäftigung der Bühne und der Untererfüllung der Erwar-

86 Ebd., S. 327.

87 Ebd., S. 327.

88 Zum Konzept eines anwesend-abwesenden Körpers nach Derrida vgl. Gerald Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 62.

tungen an eine Tanzvorstellung werden sie auf die eigene Position und Funktion zurückgeworfen. So betonen beide Choreographen das Verhältnis von Bühne und Zuschauerraum, wobei Bel mit dem Titel *JÉRÔME BEL* darüber hinaus auch noch seine choreographische Autorschaft thematisiert. Neben Stuart und Bel sowie Le Roy und Lehmen thematisieren auch andere Choreographen auf sehr unterschiedliche Art und Weise die für Theater und Tanz konstitutiven Konventionen: Boris Charmatz oder Eszter Salamon, Philipp Gehmacher oder Alice Chauchat, Tino Sehgal oder Mette Ingvartsen betreiben ihre jeweilige Recherche nach neuen Darstellungs- und Wahrnehmungsformen oftmals ganz explizit in der Auseinandersetzung mit dem historischem Erbe und der ästhetischen Tanz- und Theatertradition. Das zeitgenössische Projekt dieser »context players«⁸⁹ stellt somit keine radikale Negation vorangegangener Tanztechniken und -traditionen dar. Es findet vielmehr in Auseinandersetzung mit den in Gesellschaft und Kunst dominanten ästhetischen und institutionellen, aber auch diskursiven Normen statt. So wird die »Selbstreflexivität des Mediums Tanz zum ästhetischen Konzept.«⁹⁰ Wie aber schlägt diese Reflexivität nun in eine Kritik am Warencharakter des Tanzes um?

1.4 Kritik bei Le Roy und Lehmen

Zur Beantwortung dieser Frage bietet sich zunächst eine kurze Einführung in die Arbeitsweisen von Le Roy und Lehmen an. Oberflächlich betrachtet scheinen die Arbeitsprozesse und -methoden sowie die Formen der Zusammenarbeit und Formate der Präsentation von Le Roy und Lehmen vergleichbar zu sein: Sie arbeiten über Jahre hinweg an Langzeitprojekten, die den Prozess des Choreographierens durch regelgeleitete Improvisation auf die Bühne bringen und so für das Publikum nachvollziehbar machen sollen. Ihre Konzepte werden in Zusammenarbeit mit anderen Tänzern und Choreographen sowie »Nichttänzern«, konzipiert, entwickelt und präsentiert. Außerdem haben ihre Inszenierungen eine vergleichbar nüchterne Ästhetik, die sich stark vereinfacht wie folgt zusammenfassen lässt: kein aufwendiges Bühnenbild, sondern lediglich ein schwarzer oder weißer Tanzboden. Keine (oder kaum) Musik, dafür aber verbale Codes und Instruktionen, die die Anordnungen der Körper in Raum und Zeit organisieren. Keine atmosphärischen Lichteffekte, sondern entweder »Licht an« oder »Licht aus«. Meist schlichte Kostüme, die an Alltags- oder Trainingskleidung erinnern. Keine »klassische« Dramaturgie der Szenenfolge mit Spannungsbogen, sondern unspektakuläre Strukturverschie-

89 Rudi Laermans: »When an Oeuvre Is More than the Sum of its Parts. A Miniature Cultural Sociology of the Flemish Performing Arts in 2003«, in: Michel Uytendaele (Hg.), *Pigment. Current Trends in the Performing Arts in Flanders*, Gent, Amsterdam 2003, S. 53.

90 Gabriele Klein: »Die reflexive Tanzmoderne«, a.a.O., S. 25.

bungen. Und schließlich Tänzer, von denen man weiß, dass sie tanzen können, die jedoch das Tanzen unterlassen. So werden auch keine technisch virtuos, sondern eher banale, unbeholfene oder pantomimisch anmutende Bewegungen dargeboten. Obwohl Le Roy und Lehmen diese puristische Ästhetik teilen, verfolgen sie unterschiedliche Arbeitsweisen, d.h. dass sie zur Umsetzung ihrer Ideen im Detail anders vorgehen, was auch zu unterschiedlichen Resultaten führt.

Le Roys 2003 uraufgeführte Produktion PROJEKT ist nicht von der 1998 initiierten Projektreihe E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. zu trennen. Beide Arbeiten werden darum im Folgenden in ihrer Kontinuität dargestellt. Thematisch stellen sie die konsequente Weiterentwicklung früherer choreographischer Arbeiten dar. Von der Suche nach neuen Körperbildern (in der Trilogie NARCISSE FLIP und in SELF UNFINISHED) und der Reflexion über den Produktstatus des Tanzes (in der Lecture-Performance PRODUCT OF CIRCUMSTANCES) gelangte Le Roy zur Erforschung choreographischer Arbeitsweisen, für die er sein bis dahin bewährtes Solo-Format aufgab. Nicht nur aus diesem Grund wurde die mit E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. und PROJEKT betriebene Recherche von Journalisten und Veranstaltern mitunter als künstlerisch schwache Phase Le Roys bezeichnet. Anschließend arbeitete er weiterhin sehr erfolgreich in den unterschiedlichsten Konstellationen an Musikproduktionen wie THEATER DER WIEDERHOLUNGEN (2003) und MOUVEMENTS FÜR LACHENMANN (2005) sowie an unterschiedlichen Tanzaus- und Fortbildungsprojekten.

E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. war in Form einer fortlaufenden Serie angelegt, deren Teile über fünf Jahre hinweg an wechselnden Orten in ganz Europa stattfanden⁹¹ und mit entsprechenden Laufnummern (E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. #1–3) und Unterpunkten (z.B. E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. #2.7) gekennzeichnet waren. In Zusammenarbeit mit einer variierenden Gruppe von Teilnehmern (Tänzern, Choreographen, Bildenden Künstlern und Theoretikern) erforschte Le Roy mit Hilfe von tänzerischen und spielerischen Improvisationsmethoden das Verhältnis von Produkt und Produktion. Ziel seines Vorhabens war es, den Produktionsprozess einer Choreographie als Produkt zu präsentieren. Das heißt, die Prozesse des Choreographierens, Improvisierens, Reflektierens und Diskutierens, aus denen ein Tanzstück entsteht, sollten während der Aufführung generiert und somit in ihrer Prozessualität auf der Bühne ausgestellt werden. Le Roy gab dabei keine im Voraus bestimmte Arbeitsmethode für die gesamte Serie vor, sondern legte gemeinsam mit den anderen Teilnehmern Schwerpunkte für die verschiedenen Arbeitsschritte fest, die jeweils auf den Ergebnissen des vorangegangenen Abschnitts basierten und sich somit erst im Verlauf des mehrjährigen Arbeitsprozesses ergaben. Diese Arbeitsweise führte zu unterschiedlichen Präsentationsformaten: geschlossenen und für

91 Siehe hierzu die Übersicht im Produktions- und Aufführungsverzeichnis 6.1.

Zuschauer zugänglichen Workshops, halb-offiziellen Workshop-Präsentationen, einem ›bunten Abend‹ mit Arbeiten der einzelnen Beteiligten, einem szenischen Zitat im Rahmen der Lecture-Performance PRODUCT OF CIRCUMSTANCES, einem sogenannten Trainingscamp und dem E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. WORKSHOP AS A PIECE. Im September 2003 wurde schließlich unter dem Titel PROJEKT⁹² ein ›finales‹ Stück im abendfüllenden Format für die Theaterbühne entwickelt, das im Anschluss an die Premiere in der Saison 2003/2004 auf Tournee ging. Gearbeitet wurde hierfür mit modifizierten Sportspielen, die in der Improvisation sowie unter Rückgriff auf unterschiedliche Spieltheorien ausgewählt und entwickelt wurden.⁹³

Die Projektreihe ist den Laufnummern entsprechend in drei Phasen (#1–3) unterteilt. In den ersten Workshops, die in Turnhallen stattfanden (1999), ging es in erster Linie darum, gängige Körperbilder und choreographische Verfahren des zeitgenössischen Tanzes zu hinterfragen. Ausgangspunkt hierfür war Le Roys Vision, eine andere Art des Choreographierens zu entwickeln und somit auch andere Bewegungs- und Wahrnehmungsweisen hervorzubringen. In der zweiten Phase (2000) machte die Workshopsituation zahlreichen eigenständigen Produktionen der einzelnen Beteiligten Platz, die sich hierfür die in der ersten Phase entwickelten Themen, Materialien und Methoden aneigneten, um eigene Beiträge zu präsentieren. Seit 2001 verschob sich der Fokus dann zunehmend zur Frage nach der Zugänglichkeit dieser Recherche für ein Publikum, weshalb die in den Workshops der dritten Phase erarbeiteten Ergebnisse zu verschiedenen Anlässen öffentlich als Aufführungen präsentiert wurden. Mit der Aufführung von PROJEKT auf den Bühnen großer Spielstätten, kehrte die mit E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. initiierte Reflexion über das Choreographieren innerhalb des Theater-Dispositivs schließlich ins Theater zurück. Während E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. von Beginn an als Experiment markiert war, bedeutete PROJEKT den Versuch, Arbeitsprozess und Aufführungsprodukt in einem auszustellen. Da sich PROJEKT weitgehend von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. emanzipiert hatte, wurde ersteres von Le Roy gezielt als von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. relativ unabhängiges Stück angekündigt. Dennoch ist offensichtlich, dass es die konsequente Fortsetzung und den Abschluss der 1998 formulierten und über die Jahre hinweg behandelten Ausgangsthese vom Prozess als Produkt bedeutet: Es ging weder darum, eine Recherche oder Probe auf die Bühne zu stellen, um etwas Vorläufiges zur Aufführung zu bringen, noch darum, eine Improvisation aufzuführen, um die Aufführung zum unvorhersehbaren Prozess werden zu lassen. Beide Situationen wurden von Le Roy ineinander verschränkt, um das Geschehen genau auf der Grenze

92 Auf Englisch entsprechend PROJECT, auf Französisch PROJET. Mit dem Titel ist das Produkt als noch zu realisierendes Vorhaben markiert.

93 Zu Le Roys Umgang mit Spielen und Spieltheorien vgl. Kapitel 3.1.3.

zwischen ungeschlossenen Arbeitsprozess und fixer Inszenierung anzusiedeln bzw. es immer zwischen diesen beiden Zuständen changieren zu lassen.

Lehmens Arbeiten *SCHREIBSTÜCK* (2002), *STATIONEN* (2003) und *FUNKTIONEN* (2004) bilden innerhalb seiner künstlerischen Entwicklung einen Block, zu dessen Merkmalen u.a. die Gruppen- und Improvisationsarbeit zählen. Ähnlich wie im Falle Le Roys wurden diese Produktionen von Veranstaltern und Journalisten eher skeptisch aufgenommen. Zuvor hatte er sich mit seinem Solo *DISTANZLOS* (1999) und dem Trio *MONO SUBJECTS* (2001) einen Namen gemacht, die beide die Virtualität einer Theateraufführung und die Konkretheit von Bewegung thematisieren. Nach *SCHREIBSTÜCK*, *STATIONEN* und *FUNKTIONEN* arbeitete er dann am Thema des Lernens, was sich in dem Solo *LEHMEN LERNT* (2006) und in Form von Installationen wie *INVITATION* (2007) niederschlug. Die drei Arbeiten des so gerahmten Blocks bauen konzeptuell und methodisch aufeinander auf. Rückblickend erscheint dieser Zusammenhang stringent, doch waren die Produktionen nicht als Langzeitprojekt angelegt. Entsprechend werden sie hier zunächst auch als unabhängige Arbeiten eingeführt:

SCHREIBSTÜCK ist zunächst einmal ein Buch mit einer schriftlichen Anweisung für ein choreographisches Stück, auf dessen Grundlage seit der Veröffentlichung im Jahr 2002 eine Vielzahl von Inszenierungen entstanden, die in unterschiedlichen Konstellationen zur Aufführung kamen. Lehmen ist der Autor dieses Buches, was ihn im engeren Sinne zum Choreographen macht, d.h. zum Verfasser einer Tanzschrift. Die in dem Buch *SCHREIBSTÜCK* abgedruckte Partitur ist von drei Choreographen umzusetzen und jeweils von drei mal drei Tänzern auszuführen. Für die Umsetzung der Partitur erhalten die Choreographen die Auflage, ihre jeweilige Version zusammen mit zwei anderen ganz unabhängig voneinander entstehenden Versionen in Form eines einfachen Kanons zu präsentieren. Die ersten drei inszenierten Versionen von *SCHREIBSTÜCK* wurden dann im August 2002 in Berlin uraufgeführt. In diesem Falle wählte Lehmen die ersten drei Choreographen selbst aus. Später waren es die jeweiligen Produzenten, d.h. Theater oder Festivals, die das Angebot zur Umsetzung der Partitur an jeweils einen Choreographen ihrer Wahl herantrugen. Mittlerweile gibt es neben den drei ursprünglichen zahlreiche weitere Versionen, die in unterschiedlichen Kombinationen präsentiert wurden.⁹⁴

Das im *SCHREIBSTÜCK* erprobte Delegieren der Ausführung einer Idee an andere führte Lehmen auch mit der Arbeit an *STATIONEN* fort. Über Annoncen in Tageszeitungen suchte er »Menschen aus Berufen aller Art«⁹⁵, die er zusammen mit Tänzern und Zuschauern an einen großen Tisch setzte, um

94 Versionen und Kombinationen siehe Produktions- und Aufführungsverzeichnis 6.3.

95 Wortlaut einer Zeitungsannonce für *STATIONEN* 1 vom Oktober 2003.

einen Dialog zwischen künstlerischem Tanz und sozialer Arbeitswelt zu initiieren und zu inszenieren. In den im Theater stattfindenden Gesprächen berichten und demonstrieren die Berufstätigen, nach welchen Regeln ihre Arbeit abläuft, wie und nach welchen Codes dabei kommuniziert wird, welche Fehler in ihrem Arbeitssystem vorkommen und wie diese zu vermeiden sind. Lehmen und seine Tänzer treten in diesem Zusammenhang als Vertreter des Arbeitssystems Tanz und Theater auf. In der STATION 1 im Oktober 2003 wurde diese Diskussionssituation noch durch einen zweiten Aufführungsteil ergänzt, in dem Tänzer in einer regelgeleiteten Improvisation ein choreographisches ›System‹ oder Regelwerk umsetzen. Dieses trägt den Titel »Kategorien« und besteht aus fünf Kategorien (Bewegung, Raum, Qualität, Bild, Relation), die mit den dazugehörigen Angaben (z.B. *step, on a table, quickly, as if you were handicapped, in front of the wall*) als Anweisungen dafür zu verstehen sind, »*was* die Performer zu tun haben, *wo* und *auf welche Weise* sich diese Aktionen zuzutragen haben, *woran* sie bei der Ausführung zu denken haben und *mit oder gegenüber wem* sie diese Aktionen ausführen sollen.«⁹⁶ In der Aufführung werden die Kategorien und die dazu ausgewählten Angaben dann zusammengeführt und von einem oder mehreren Akteuren nacheinander in einer vorbestimmten Reihenfolge aus- und vorgeführt.

Nach STATION 1 wurde dieser zweite Teil des Abends abgekoppelt, so dass unter dem Titel STATIONEN im Folgenden nur noch die Gespräche mit »Menschen aus Berufen aller Art« aus den jeweiligen Gastspielstädten präsentiert wurden. Die Arbeit am choreographischen System wurde stattdessen ab 2004 in FUNKTIONEN fortgeführt. Auch in diesem Fall gab Lehmen ein schriftlich fixiertes, choreographisches System zur Improvisation vor, das er in Form eines Zettelkastens in die Hände von sogenannten Subchoreographen legte. Im Gegensatz zu der im SCHREIBSTÜCK festgelegten Partitur ist die TOOL BOX ein veränderliches Regelwerk, das sich aus verschiedenen ›Subsystemen‹ zusammensetzt, die bereits im SCHREIBSTÜCK und in STATIONEN entwickelt sowie später im Probenprozess zu FUNKTIONEN ausgearbeitet wurden.

Lehmens Ziel dieser Arbeit mit verbaler und nonverbaler Kommunikation innerhalb von schriftlich festgelegten und sprachlich vermittelten Improvisationsstrukturen ist es, das Theater als geschlossenes, durch Regeln und Vereinbarungen bestimmtes Kommunikations- und Handlungssystem vorzuführen. Methodisch sind sowohl SCHREIBSTÜCK als auch STATIONEN und FUNKTIONEN von der Systemtheorie Niklas Luhmanns inspiriert⁹⁷, wobei er mehr oder weniger offensichtlich mit einem theoretisch-abstrakten Vokabular und Instrumentarium von Beobachtung, Kommunikation und Handlung

96 Peter Stamer: »Handreichungen«, in: Thomas Lehmen (Hg.), Stationen Heft 3, Berlin 2003, S. 3.

97 Zu Lehmens Umgang mit der Systemtheorie vgl. Kapitel 3.2.4.

arbeitet. Während Lehmen anfangs noch nach einem theoretischen Konzept suchte, dass für seine künstlerische Arbeit an der Partitur von SCHREIBSTÜCK produktiv sein könnte, wurde der Bezug zur Systemtheorie während STATIONEN explizit. FUNKTIONEN löste sich dann wieder von der theoretischen Vorlage, indem es die beiden vorherigen Ansätze aus SCHREIBSTÜCK und STATIONEN zu verbinden versuchte. Lehmens meist in drei Abschnitte gegliederte Arbeitsprozesse bestehen aus einer Konzeptionsphase für die Erarbeitung des jeweiligen Systems, einer daran anschließenden Umsetzungsphase für dessen Erprobung und einer Aufführungsphase zur Präsentation. Im Vergleich zu Le Roys unvorhersehbarem Arbeitsprozess entspricht Lehmens Vorgehen also eher den im Tanz üblichen Schritten, wobei er diese jedoch nicht alle in Eigenregie durchführt, sondern mitunter mehrfach delegiert, was zu einer anderen Form der Unabgeschlossenheit und Unbestimmtheit führt.

Wie sich schon an dieser im Folgenden noch zu vertiefenden Skizze ihrer Arbeitsweisen ablesen lässt, sind die von Le Roy und Lehmen verfolgten Verfahren nicht durchweg tanzspezifisch. Choreographie wird hier folglich nicht nur im traditionellen Sinne als Tanzschrift oder Komposition verstanden, sondern für die Dekonstruktion der Choreographie als produktivem Dispositiv (Le Roy) bzw. für die Konstruktion choreographischer Systeme (Lehmen) benutzt. Vergleicht man ihre Arbeitsweisen, so lassen sich – abgesehen von der nüchternen Ästhetik ihrer Inszenierungen – vier gemeinsame Merkmale ausmachen:

- die Verzeitlichung des Werks,
- die Vervielfältigung von Autorschaft,
- die improvisierte Choreographie und
- die Integration von sozialen Akteuren der Tanzszene.

Diese vier Charakteristika, die in Kapitel 3 noch ausführlich erörtert werden, seien an dieser Stelle kurz eingeführt, um den kritischen Impetus der choreographischen Arbeitsweisen zu verdeutlichen. Sie dienen Le Roy und Lehmen dazu, innerhalb des Tanzmarktes Stellung zu beziehen und gängige Produktions-, Präsentations- und Distributionsformen zu umgehen.

So beabsichtigt Le Roy etwa im Falle von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. die Differenz von kreativer Produktion im Probenprozess und künstlerischem Produkt auf der Bühne aufzuheben, was durch die Ausdehnung des Übergangs vom Prozess zum Produkt geschieht. Diese Verzeitlichung des Werks geht mit einer Vervielfältigung von Autorschaft einher, da Le Roy dieses Vorhaben nicht ›im Alleingang‹, sondern mit Hilfe von wechselnden Partnern umzusetzen versucht. Lehmen wiederum will mit SCHREIBSTÜCK vor allem die Autorschaft eines Tanzstücks multiplizieren, indem er schriftlich fixierte Systeme entwickelt und diese zwecks Umsetzung dann an andere abgibt. Dieses für

den Tanz ungewöhnliche Verfahren führt dann umgekehrt zu einer Verzeitlichung des Werks, da SCHREIBSTÜCK noch viele Jahre nach der Veröffentlichung der Partitur in aller Welt immer wieder neu inszeniert wird, ohne dass Lehmen rückwirkend darauf Einfluss nehmen kann. Beide Choreographen arbeiten auf der Bühne mit regelgeleiteter Echtzeit-Improvisation, die sie durch Spiele bzw. Systeme erzeugen. Dies hat zur Folge, dass die aus der Improvisation hervorgehenden Choreographien nur bedingt vorhersehbar sind und sich mehrere Aufführungen nicht nur geringfügig, sondern mitunter erheblich voneinander unterscheiden. Die Verwendung der Improvisation als choreographisches Verfahren dient ihnen außerdem dazu, die Produktivität von Regelapparaten auf der Bühne zu veranschaulichen, in dem sie die Dynamik von Regeln und deren Benutzung für das Publikum nachvollziehbar machen. Schließlich nehmen beide Choreographen eine Integration von sozialen Akteuren der Tanzszene in ihre Produktionen vor, um das Theater-Dispositiv in personalisierter Form auf die Bühne zu holen und somit die normalerweise von außen und nachträglich kommende Rückmeldung in die Aufführung zu integrieren. So werden etwa die Zuschauer von Le Roys PROJEKT als eine Art Dramaturgen-Kollektiv in den Probenprozess integriert, und das üblicherweise im Anschluss an eine Vorstellung abgehaltene Publikumsgespräch wird zum integralen Bestandteil der Aufführung gemacht. Lehmen wiederum lädt Theoretiker und Journalisten ein, während der Vorstellung von STATIONEN auf der Bühne über die Aufführung zu schreiben oder er erteilt den Produzenten von SCHREIBSTÜCK die Aufgabe, sich Choreographen für dessen Umsetzung zu suchen. Durch die ungewöhnliche Benutzung von choreographischen Parametern (d.h. veränderlichen Größen, die den Produktionsprozess einer Choreographie beeinflussen) wie Zeit, Autorschaft, Komposition und Kontext werden also die üblichen Standards der Produktion, Distribution und Präsentation von Tanz gezielt konterkariert.

Blickt man von diesem Punkt aus zurück auf die Entwicklung des Tanzes im 20. Jahrhundert, so lässt sich der Ansatz von Le Roy und Lehmen in Anlehnung an Hal Foster als Positionierung innerhalb einer ›kleinen Geschichte‹ der Kritik im Tanz verstehen. Ähnlich wie im Falle der Geschichte der Kritik in der Theorie kam es auch im Tanz zu einer mehrfachen Wendung: angefangen bei einer Kritik an dominanten Tanzstilen durch neue Bewegungsformen im modernen Tanz, über eine Kritik an der ›Institution Tanz‹ in den interdisziplinären Experimenten des ›postmodernen‹ Tanzes und über die Kritik an gesellschaftlich bedingten Körperbildern im Tanztheater verschob sich der Kritikbegriff im Tanz hin zu einer Kritik am Warencharakter des Tanzes, die sich bei Le Roy und Lehmen in der Suche nach alternativen Arbeitsweisen manifestiert. Das kritische Verfahren verschob sich dabei von der Opposition in der Tanzmoderne über die Subversion der ›Postmoderne‹ zur Immanenz im

zeitgenössischen Tanz. Kritik bedeutet im zeitgenössischen Tanz also weniger einen Gegenentwurf zu ästhetischen, noch die Unterwanderung von institutionellen Standards oder gängigen Körperbildern, sondern eine choreographische Arbeit *mit den* und *gegen die* gegebenen Standards von Produktion, Distribution und Präsentation. Entsprechend vertreten Choreographen wie Le Roy und Lehmen auch eine kritische Haltung, die sich deutlich von dem Selbstverständnis ihrer Vorgänger aus dem modernen und ›postmodernen‹ Tanz unterscheidet. Traten die Tanzkünstler in den 1920er und 1930er Jahren noch provokativ auf, so gaben sie sich am Anfang der 1960er Jahre zunehmend introspektiv. Seit den 1990er Jahren schließlich scheinen beide Haltungen angesichts der gegebenen Bedingungen unangemessen. Le Roys und Lehmens kritische Praxis vollzieht sich unter ständiger Vergegenwärtigung der Möglichkeit der ›Assimilierung‹ ihrer kritischen Haltung durch den Tanzmarkt und angesichts dieser Paradoxie mit dem einzig möglichen Ausweg, sich die Mechanismen dieses Marktes als künstlerische Mittel anzueignen. Ihre Kritik kann sich also nicht mehr außerhalb des zu Kritisierenden positionieren, sondern nur noch als Teil desselben. Entsprechend muss sie als relationale Kritik gedacht werden, d.h. als Positionierung, die sich nur im Verhältnis zu dem zu Kritisierenden entfalten kann und als Erfahrung, die sich durch die Benutzung des zu Kritisierenden einstellt. Auch der Fokus der Kritik verlagerte sich von der Tanzmoderne bis heute tendenziell von einer Auseinandersetzung mit stilistischen Fragen auf eine Institutions- und Ideologiekritik, um dann über die Repräsentationskritik schließlich zur Integration und Bearbeitung des den Tanz mitkonstituierenden kulturellen Feldes und theoretischen Diskurses zu gelangen. Dabei ist zweierlei zu berücksichtigen: erstens, dass sich diese verschiedenen Aspekte im Laufe der Zeit nicht ablösen, sondern akkumulierten und ineinander verschränkten⁹⁸ und zweitens, dass jede Ausprägung der Kritik im Tanz zu ihrer Zeit radikaler erscheint als im Rückblick, da ›Moden‹ der Kritik mit dem jeweiligen Zeitgeist korrespondieren. Nimmt man ein von Bourriaud (in Anlehnung an Deleuze/Guattari)⁹⁹ verwendetes Erklärungsmuster zur Hilfe, so lässt sich die Verschiebung des Ansatzpunktes der Kritik wie folgt denken: statt in der ›Superstruktur‹ einer ideologisch bedingten Tanzästhetik, der ›Infrastruktur‹ der Institution Theater oder der ›Struktur‹ der choreographischen Komposition liegt der Impetus der

98 Die Tanzästhetik war nicht nur im modernen Tanz ein Thema, sondern wurde in die Kritik der 1960er und 1970er Jahre integriert. Ästhetische, ideologische und institutionelle Normen stehen seit den 1990er Jahren weiterhin zur Debatte, werden jedoch von der Repräsentationskritik absorbiert und im größeren Zusammenhang einer ›relationalen Ästhetik‹ (Bourriaud) thematisiert.

99 Vgl. hierzu Bourriaud über die Philosophie von Gilles Deleuze und Felix Guattari in: Nicolas Bourriaud: Relational Aesthetics, a.a.O., S. 95.

Kritik von Le Roy und Lehmen heute eher in der ›Mikrostruktur‹ des Produzierens von Tanz.

1.5 Choreographie und Strategie

Diese Entwicklung der Kritik im Tanz legt wiederum Schlüsse auf den Choreographiebegriff nahe. In Anknüpfung an eine Kategorisierung von Susan Leigh Foster lässt sich die ›kleine Geschichte‹ der Kritik im Tanz auch als eine Verschiebung der choreographischen Strategien vom *testifying* über das *making* zum *collaborating* beschreiben.¹⁰⁰ Während Foster der Choreographie im amerikanischen Tanz der 1920er und 1930er Jahre die Funktion des Bezeugens gesellschaftlicher Umbrüche zuordnet und den ›postmodernen‹ Tanz der 1960er und 1970er Jahre als Phase der Thematisierung eines choreographischen Handwerks identifiziert, sieht sie in der Zeit seit 1980 eine Konzentration auf die choreographische Zusammenarbeit gegeben. Trotz der produktions- und rezeptionsästhetischen Unterschiede zwischen den USA und Europa erscheint diese Zuordnung Fosters plausibel, wenn man berücksichtigt, dass sie die drei Kategorien nicht absolut setzt, sondern davon ausgeht, dass es stets zu Überschneidungen kommt. Auch in Bezug auf den zeitgenössischen, westeuropäischen Tanz lässt sich eine Überschneidung des *making* mit dem *collaborating* nachweisen. Beim heutigen *making and collaborating* muss jedoch nicht nur von der gemeinschaftlichen Arbeit am choreographischen Werk zwischen Tänzern, Choreographen und anderen Künstlern ausgegangen werden. Stattdessen müssen Konzepte wie künstlerische Zusammenarbeit und choreographisches Handwerk im Kontext des Tanzmarktes gesehen werden. Die Zusammenarbeit umfasst bei Le Roy und Lehmen auch die Kooperation mit Produzenten, Dramaturgen, Journalisten und Theoretikern und das Handwerk auch das Suspendieren oder das Delegieren von choreographischen Prozessen. Der Begriff Choreographie impliziert in diesen Fällen also eine Reflexion der ökonomischen und produktionsstrukturellen Aspekte choreographischer Arbeit.

Um nun Le Roys und Lehmens Ansätze sowie ihr spezifisches Kritikverständnis mit den weiter oben skizzierten Theorien der Kritik zu verknüpfen und die Bedeutung von De Certeaus und Rogoffs praxisgeleiteten Theorien für ihre kritischen Ansätze hervorzuheben, ist das Verhältnis von Choreographie und Strategie zu klären. Le Roys und Lehmens Arbeitsweisen zeichnen sich durch ein Zusammenspiel von Organisation und Desorganisation aus. Sie konzipieren ihre Gruppen- und Improvisationsprojekte, um sich und ihre Akteure gezielt in unvorhersehbare Situationen zu bringen, innerhalb derer sie

100 Foster skizzierte dieses Schema bei einer dreiteiligen Vortragsreihe im Rahmen des Festivals Tanz im August 2006.

sich dann angemessen zu verhalten versuchen. Rückwirkend bemühen sie sich dann darum, das eigene Verhalten im Umgang mit diesen Situationen gemeinsam zu analysieren. Statt einer radikalen Kritik an den vorherrschenden Produktions-, Distributions- und Präsentationsformen betreiben Le Roy und Lehmen also vielmehr ein Spiel mit dem eigenen Status als Kritiker, bei dem sie im doppelten Sinne paradox vorgehen. Ihre choreographische Praxis ist paradox (im Sinne von widersinnig oder unlogisch), sofern sie Reflexivität und Naivität in sich vereint. Sie ist aber auch paradox (im Sinne von kritisch), weil sie herrschende Doxa destabilisiert, indem sie mit Hilfe der Verzeitlichung des Werks, der Vervielfältigung von Autorschaft, der improvisierten Choreographie und der Integration von sozialen Akteuren der Tanzszene bestehende Konventionen umzufunktionieren versucht.

Zur näheren Bestimmung dieser zweifach paradoxen Strategie lassen sich die weiter oben erörterten Konzepte von De Certeau und Rogoff heranziehen. Betrachtet man nicht die Theorie, sondern die Choreographie als den Bereich, in dem De Certeaus »Kunst des Sprechens« und Rogoffs Modell einer »beliebigen Kritik« zu finden sind, so lassen sich Le Roys und Lehmens choreographische Arbeitsweisen als Strategien einer selbst verordneten »Unwissenheit« interpretieren. Da Kunst im Wissen um ihre Mittel und ihre Wirkung immer schon auf ihre ganz eigene Weise »reflexiv« ist, kann sie nur »naiv« sein, indem sie sich gezielt »unwissend« macht, was Le Roy und Lehmen mit Hilfe der Gruppen- und Improvisationsarbeit bewerkstelligen. Der strategische Aspekt ihrer choreographischen Arbeitsweisen lässt sich damit genauer bestimmen: Le Roy und Lehmen gehen nicht rein strategisch vor, sondern sie verfolgen vielmehr eine Mischung aus Strategie und Taktik, bei der die geplante Manipulation einer gegebenen Situation und die spontane Reaktion auf diese herbeigeführte Irritation zusammenfallen.

Zur Verortung dieser Arbeitsweise innerhalb des Tanzmarktes bietet sich zunächst ein theoretischer Exkurs zum Strategiebegriff an, der es ermöglicht, zwischen der Ebene des sozialen Handelns und der Ebene der künstlerischen Verfahren zu unterscheiden. Ausgangspunkt hierfür ist Bourdieus soziologisches Konzept der Strategie, welches ihm primär dazu dient, die Praxis der sozialen Akteure in Abgrenzung vom regelgeleiteten und vom vernunftgeleiteten Handeln zu bestimmen. Praxis ist für Bourdieu weder regelhaft noch intentional, sondern »unbewusst« sinnvoll, weshalb er sie auch als »Strategie ohne Strategen« bezeichnet. Hierzu schreibt sein Ko-Autor Loïc Wacquant:

Sein [Bourdies] Begriff der Strategie meint nicht die absichtliche und planvolle Verfolgung von bewussten Zwecken, sondern die aktive Entfaltung von objektiv gerichteten »Handlungsverläufen«, die Regelmäßigkeiten unterliegen und kohärente und sozial intelligente Konfigurationen bilden, obwohl sie keiner bewussten Regel

folgen oder keine vorausgeplanten Ziele ansteuern, wie sie beim Strategen vorausgesetzt sind.¹⁰¹

Ermöglicht wird diese Strategie durch den Habitus, ein Konzept, das im Zentrum von Bourdieus Soziologie steht. Der Habitus meint die Haltung des Individuums in der sozialen Welt, d.h. seine Dispositionen, Gewohnheiten, Lebensweisen und Wertvorstellungen, die es befähigen, an der sozialen Praxis teilzunehmen und diese gleichzeitig hervorzubringen. Laut Bourdieu beruht der Habitus sozialer Akteure auf Gewohnheit. Er bietet die Möglichkeit zur Aktualisierung, tendiert aber im Allgemeinen zum Erhalt bestehender Strukturen. Vor allem bleibt der Habitus den Handelnden selbst unzugänglich. Das Individuum ist sich der Herkunft, der Aneignung, des Gehalts und der Effekte des Habitus also nicht bewusst und kann sich diesen höchstens durch nachträgliche Selbstreflexion zugänglich machen. So ist soziales Handeln aufgrund des den Akteuren gegebenen Sinns für das Praktische¹⁰² zwar produktiv und sinnvoll, aber in der Regel nicht reflexiv oder innovativ. Dies gilt auch für das soziale Handeln der Choreographen. So lässt sich bspw. beobachten, dass Le Roy und Lehmen im Umgang mit kritischen Kommentaren zu ihrer künstlerischen Arbeit ihrem jeweiligen Habitus zutiefst verhaftet sind.¹⁰³ Während also auf der Ebene der choreographischen Arbeitsweisen gezielt ›nicht gewusst‹ wird, können Le Roy und Lehmen im Arbeitsalltag durchaus völlig ›unbewusst‹ reagieren. Abgesehen davon bilden die Kunst und insbesondere der Tanz als Körperkunst einen Sonderfall des Handelns, der vorreflexive und reflexive Praxis miteinander vereint. Wie auch Bourdieu konstatiert, ist die praktische Erkenntnis hier an den Körper gebunden und über das übliche Maß hin gefordert, was wiederum nach einer »Wissenschaft dieser Erkenntnisform« rufe:

Im Gegensatz zu den scholastischen Welten verlangen bestimmte Universen wie die des Sports, der Musik oder des Tanzes ein praktisches Mitwirken des Körpers und

101 Loïc J. D. Wacquant: »Auf dem Weg zu einer Sozialpraxeologie«, in: Pierre Bourdieu, Loïc J. D. Wacquant, *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt/Main 1996, S. 48.

102 Wie bereits in der Einleitung erwähnt, steht der *sens pratique* bei Bourdieu für das in den Körper eingegangene Soziale, das sich in körperlichen Empfindungen, Fähigkeiten und Gewohnheiten der sozialen Akteure manifestiert und durch soziales Handeln hervorgebracht wird. Bourdieus Sinn für das Praktische bildet das positiv konnotierte Gegenstück zur Disziplinierung des Körpers durch Machttechniken bei Foucault.

103 Vgl. hierzu etwa die Beschreibung der Selbststilisierungen der beiden Choreographen in Kapitel 2.3.3.

somit die Mobilisierung einer körperlichen ›Intelligenz‹, die eine Veränderung, ja Umkehrung der gültigen Hierarchien herbeiführen kann.¹⁰⁴

Diese von Körpertechniken wie dem Tanz an die Wissenschaft gestellte Herausforderung wird auch in Fosters eingangs erwähneter Studie zur improvisierten Choreographie Richard Bulls reflektiert. Die Autorin greift Bourdieus Habitus-Konzept auf, um die tänzerische Improvisation als praktische Erkenntnis durch Handeln in Bewegung zu veranschaulichen:

Bourdieu conceptualizes the *habitus* as consisting largely of improvised actions that nonetheless conform to tacit protocols of comportment. Without feeling obedient to a set of rules, and never seeming to repeat mechanically a prescribed comportment, individuals nonetheless move with regulated responsiveness to one another and to a network of normative proscriptions for behaviour.¹⁰⁵

Foster misst der Improvisation als Körperkunst jedoch eine Kompetenz bei, die über das von Bourdieu behandelte, alltägliche Know-how der sozialen Akteure hinausgeht.¹⁰⁶ Es besteht in der Schulung der intellektuellen und sinnlichen Fähigkeiten von Tänzern beim Umgang mit dem Anderen und mit dem Unbekannten. Tänzer entwickeln durch die Praxis des Improvisierens ein gesteigertes Bewusstsein für die Relationalität ihres Handelns und eine Kompetenz für die Aushandlung von Situationen, was auch im Alltagsleben seine Anwendung finden kann. Aufgrund des reflexiven Aspekts der Tanzkunst und ihrer Bedeutung für das Soziale verwirft Foster den ›konservierenden‹ Habitus Bourdieus dann zugunsten von De Certeaus Konzept einer poetischen ›Kunst des Handelns‹. Sie betont vor allem dessen Versuch der Überwindung der Cartesianischen Dichotomie von Körper und Geist, von Handeln und Denken sowie von Praxis und Wissen durch die Verschränkung von Strategie und Taktik:

De Certeau does not construct between the strategic and the tactical an absolute opposition. The tactical does not stand for that which is spontaneously chaotic. By endowing bodily action with enunciatory intelligence, de Certeau avoids the classical parsing of mindful and bodyful forms of production that would align the tactical with bodily attributes such as unreliability, insustainability, or unorderedness.

104 Pierre Bourdieu: Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft, Frankfurt/Main 2001, S. 185.

105 Susan Leigh Foster: Dances That Describe Themselves, a.a.O., S. 223.

106 Zum Verständnis der Virtuosität der alltäglichen Improvisation bei Bourdieu vgl. Pierre Bourdieu: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft, Frankfurt/Main 1993, S. 196.

Although unpredictable, the tactical evinces structure; although disruptive, it embodies a powerful critical logic.¹⁰⁷

Das kritische Potenzial der tänzerischen Improvisation besteht nach Foster entsprechend darin, körperliche und verkörperte Taktiken zu entwickeln, die immer wieder von Bewegungsstrategien (bei Foster sind dies eingeübte Tanztechniken oder habituelle Bewegungsmuster) eingeholt werden und sich somit stets reflektieren, erneuern und verändern müssen. Denn streng genommen ist keine Improvisation wirklich ›frei‹. Schon an der Art der Bewegung eines Tänzers sind ein bestimmtes Training oder persönlichen Vorlieben und Gewohnheiten ablesbar.¹⁰⁸ Daher versuchen viele Tänzer, solche Muster beim Improvisieren abzustreifen oder vorübergehend außer Kraft zu setzen. Mit diesem Strategiebegriff schlägt Foster in Anlehnung an De Certeau also das Konzept einer taktierenden Strategie vor, welches sie anhand der improvisierten Choreographie entwickelt: statische Strategie und mobile Taktik werden von ihr als einander ergänzende Verfahren betrachtet, die gerade in ihrer Reibung für die Improvisation produktiv sind.

Auch Le Roy und Lehmen gehen im Falle ihrer Gruppen- und Improvisationsprojekte nicht nur ›unbewusst‹ situationsadäquat vor, wie es Bourdieu für das alltägliche Handeln aufgezeigt hat. Vielmehr stellen sie ein Wissen vom choreographischen Handeln innerhalb eines ökonomischen Kontextes her, indem sie gezielt mit dem Nicht-Wissen arbeiten. Ähnlich wie es Foster am Beispiel der improvisierten Choreographie Bulls zeigt, sind auch ihre choreographischen Arbeitsweisen durch die Gleichzeitigkeit von vorausschauender Planung kritischer Interventionen und spontaner Adaption bei deren praktischer Umsetzung charakterisiert. Allerdings dient die Verschränkung von Strategie und Taktik bei Le Roy und Lehmen nicht primär der Überwindung von Bewegungsgewohnheiten, sondern der Kritik an Konventionen des Tanzmarktes. Ihr Kritikverständnis ist dabei weniger durch Negation oder Distanzierung als durch das Zusammenfallen von Analyse und Spiel, »Manipulieren und Genießen«¹⁰⁹ bestimmt. So schaffen sich die Choreographen mit ihren Projekten einen temporären Schutzraum innerhalb des Tanzmarktes, in dem sie Formate jenseits der üblichen Standards der Tanzproduktion, -distribution und -präsentation austesten können, ohne dabei wiederum zur Standardisierung kritischer Ansprüche und Forderungen zu führen. Gleichzeitig destabilisieren Le Roy und Lehmen auf diese Weise auch ihren eigenen Status als Kritiker, indem sie sich mit den genannten Arbeitsweisen vorübergehend selbst als Autoritäten außer Kraft setzen.

107 Susan Leigh Foster: *Dances That Describe Themselves*, a.a.O., S. 230.

108 Vgl. hierzu die Anwendung von Bourdieus Habitus-Konzept auf die tänzerische Improvisation bei Friederike Lampert: *Tanzimprovisation*, a.a.O., S. 118–127.

109 Michel De Certeau: *Kunst des Handelns*, a.a.O., S. 31.

1.6 Entgrenzung der Kunstform Tanz

Dieser spezifische Strategiebegriff ermöglicht es wiederum, den unzulänglichen Terminus ›Konzepttanz‹ als Zeichen für die Entgrenzung der Kunstform Tanz zu deuten. Zwar liegt die Referenz auf die Konzeptkunst insofern nahe, als es Le Roy und Lehmen eher um die Entwicklung einer künstlerischen Idee als um deren konkrete Umsetzung im Medium des Tanzes geht. So beschreibt etwa die Performancetheoretikerin RoseLee Goldberg die *conceptual art* als eine Ausprägung der performativen Bildenden Kunst, bei der das Konzept zum eigentlichen Material wird: »[...] conceptual art implied the experience of time, space and material rather than their representation in the form of objects [...]. This translation of concepts into live works resulted in many performances which often appeared quite abstract to the viewer [...].«¹¹⁰ Denn die Favorisierung des Konzepts geht in der Konzeptkunst nicht selten mit der Entmaterialisierung oder Versprachlichung des Kunstwerks einher, und die Betonung des Rezeptionsprozesses, der das Werk erst aus dem Konzept hervorbringt, führt – mit Adorno gesprochen – zu einer Transzendierung der ›Dinghaftigkeit‹ von Kunst. Tatsächlich basieren Le Roys und Lehmens Choreographien nicht nur (wie jedes Kunstwerk oder -ereignis) auf Konzepten, sie betonen auch den Prozess der Kunstproduktion und -rezeption gegenüber dem choreographischen Produkt. Außerdem sind ihre Choreographien ähnlich wie die Arbeiten der Bildenden Künstler der 1960er und 1970er Jahre selbstreflexiv, indem sie sich mit der Kunst und ihrer Abhängigkeit von Institutionen befassen.

Gleichzeitig wird der choreographische Prozess von Le Roy und Lehmen jedoch nicht gegenüber dem choreographischen Produkt verabsolutiert. Es geht ihnen nicht darum, ein Konzept zum Material zu erheben und somit den mentalen Produktionsprozess eines möglichen Kunstwerks zur Kunst zu machen. Das würde bedeuten, lediglich Ideen oder Anweisungen ›in den Raum zu stellen‹ und abzuwarten, was Tänzer bzw. Zuschauer damit machen. Der Prozess würde somit über das Produkt erhoben. Stattdessen intendieren Le Roy und Lehmen diese Trennung von Prozess und Produkt aufzuheben und Produzenten und Rezipienten einander anzunähern. Sie arbeiten also durchaus an der präzisen Realisierung ihrer Konzepte, wobei sie versuchen, jenseits der Oppositionen von Virtuosität und Konzept bzw. Tradition und Innovation anzusetzen, was sich in Theaterinszenierungen manifestiert, die durchaus noch, aber anders als gewohnt mit Körperbewegung arbeiten. Der Warencharakter einer Tanzproduktion wird dabei nicht negiert, sondern vielmehr benutzt. Ziel ist es, Situationen herzustellen, in denen latenter Pro-

110 RoseLee Goldberg: Performance Art. From Futurism to the Present, London 1988, S. 152f.

duktionsprozess und manifestes Kunstprodukt zusammenfallen sowie Produktion und Rezeption einer Choreographie einander angenähert werden.¹¹¹

Dem landläufigen Verständnis nach wird Tanz jedoch nicht nur mit Virtuosität, sondern auch mit Rhythmus und Bewegung assoziiert.¹¹² Entsprechend ist die Irritation bei Journalisten und Zuschauern nicht selten groß, wenn Le Roy und Lehmen auf der Bühne gegen diese Konventionen des Tanzes als Bewegungskunst arbeiten und sich damit dennoch im Kontext des Tanzes zu positionieren versuchen. So zeigt sich etwa ein Zuschauer von Le Roys PROJEKT enttäuscht, in dem mit Ballspielen improvisiert wird:

I personally don't care about sports. I didn't come here to watch sports. I'm sorry, but for me [...] sports and dance are not the same thing. A dancer and a sportsman are different. [...] If I want to see good athletes, I would go to a stadium, to see people who perform precise actions. But here, the point is not to see people practicing precise sports gestures, or haven't I understood a thing about the whole thing?¹¹³

Dass ein solcher Orientierungsverlust durch Nicht-Verstehen auch als Potenzial und somit als bereichernde Störung wahrgenommen werden kann, belegt die Aussage eines anderen Zuschauers aus demselben Zusammenhang:

I [...] find, as a spectator, that it is also important to be lost, because it leaves more space for imagination. And sometimes we try to understand too much. And if we forget about meaning a little bit, there is more space for imagination. I think it is very interesting to get lost in what we see in order to develop something.¹¹⁴

Diese Diskrepanz in der Wahrnehmung einer Choreographie ist exemplarisch für die Verteilung der Stimmen für und gegen den Tanz, in dem nicht so getanzt wird wie es die Mehrheit der Zuschauer aufgrund ihrer Seherfahrung erwartet.

Tatsächlich geht es Le Roy und Lehmen weniger um das Generieren von eindeutiger und damit unmittelbar zugänglicher Bedeutung, als um die Frage

111 Zur Frage nach der Angemessenheit der Verwendung des Begriffs ›Konzepttanz‹ vgl. auch Bojana Cvejics Unterscheidung zwischen einem geschlossenen Konzept Tanz (Körperbewegung durch Raum und Zeit) und einem offenen Konzept Tanz, in dem der Tanz mit den Mitteln der Choreographie zur Diskussion gestellt wird: Xavier Le Roy, Bojana Cvejic, Gerald Siegmund: »To end with judgement 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 2006, S. 48–57.

112 Vgl. hierzu u.a. auch den Ausgangspunkt der Kritik im zeitgenössischen Tanz in den eingangs erwähnten Studien von Siegmund und Lepecki.

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

114 Eine weitere Stimme aus demselben Publikum.

nach dem Modus künstlerischer Bedeutungsproduktion auf der Ebene der alltäglichen Arbeit, im Prozess der künstlerischen Produktion und im Moment der Theateraufführung. In Bezug auf PROJEKT stellt Le Roy rückblickend fest: »The issue was not to make sense but to question how we work, produce, and perform.«¹¹⁵ Im Mittelpunkt seiner choreographischen Praxis steht also keineswegs der Zweifel am Sinn des Tanzes, sondern – wie es Siegmund formuliert – die »durch gemeinsames, oft unbemerktes Einüben von Formen, durch Rahmungen und sprachliche Benennungen«¹¹⁶ in der Choreographie an den Tanz gerichtete Frage nach seinen eigenen Möglichkeiten angesichts der nicht zu leugnenden Sachzwänge. Zur Wirkung dieser für die Rezipienten irritierenden Gratwanderung bemerkt Siegmund weiterhin, dass zweierlei auf dem Spiel stehe:

[...] zum einen die Geschlossenheit der Form, zum anderen der damit verbundene Sinngehalt. Was die Stücke jenseits einer bestimmten Tanztechnik, die es hier nicht gibt, verbindet, ist ihr Bezug zu den Zuschauern. Die Choreographen wollen nicht mehr abgeschlossene und selbstgenügsame Kunstwerke produzieren, die transzendente Wahrheiten formulieren, sondern sie wollen zusammen mit den Zuschauern aktiv handeln – mit von Stück zu Stück immer wieder anderen Mitteln und Techniken, um so Fragen zu stellen.¹¹⁷

Statt Bewegungsfolgen werden in diesen Choreographien also vielmehr Situationen für die Neudefinition von Tanz geschaffen, wobei auch, aber nicht ausschließlich mit Bewegung gearbeitet wird.

Die Funktion des Choreographen wird somit zu etwas, das William Forsythe angesichts von Le Roys PROJEKT als »scratcher of resources«¹¹⁸ bezeichnet. Forsythe vergleicht die Kunst des Choreographierens also mit der Tätigkeit eines Discjockeys, der mit Schallplatten *scratcht*. Diese Bemerkung lässt sich folgendermaßen auslegen: Ähnlich wie der Hip-Hop-DJ die laufende Platte mit der Hand auf dem Plattenteller vor- und zurückdreht, so dass sie statt der darauf geprägten Melodie verzerrte, aber rhythmische Geräusche hervorbringt, unterzieht also der Choreograph seine Ressourcen einer improvisierenden, aber technisch versierten Handhabung. Der rotierenden Platte des DJs entsprechen in der Choreographie die Körper in Bewegung durch Raum und Zeit. Durch den unüblichen Gebrauch dieses Materials kommt statt einer harmonischen Komposition von Musik bzw. Bewegung eine andere Art der

115 Xavier Le Roy bei demselben Publikumsgespräch am 10. März 2003 in Montpellier.

116 Gerald Siegmund: »Grenztanz. Anmerkungen eines Jurymitglieds zur Auswahl bei der Tanzplattform 2006 in Stuttgart«, in: Die Deutsche Bühne 4/2006, S. 23.

117 Ebd.

118 William Forsythe bei einem Publikumsgespräch am 21. März 2003 in Frankfurt/Main.

Musik oder der Choreographie zustande. Diese ist für Ohren bzw. Augen zunächst dissonant. Nimmt der Rezipient aber von alten Hör- oder Sehgewohnheiten Abstand, kann er sie als etwas in sich Konsistentes erkennen: Der DJ produziert einen akustischen Rhythmus, der Choreograph eine szenische Situation. Solche Situationen wollen also nicht als Tanz oder als Ablehnung des Tanzes verstanden werden, sondern als sorgfältig angelegte Selbstverständigung der Choreographen über ihre künstlerische Praxis. Der Sinn des Ganzen liegt entsprechend nicht in der kunstvollen Komposition von tänzerischer Bewegung, sondern im Prozess der Bedeutungsproduktion durch Produzenten und Rezipienten. In einem Publikumsgespräch fasst Le Roy diese Definition von Choreographie als Aushandlungskunst der Formgebung und Sinnproduktion: »A proposal is made, and of course this generates sense [...]. Frameworks of understanding are offered, they open themselves and they close and this is what makes sense.«¹¹⁹ Seine Aufgabe als Choreograph besteht folglich darin, die nötigen Rahmenbedingungen zu schaffen, innerhalb derer sich dann durch eine emergente Dynamik Sinn entfalten kann.

Um nur ein historisches Beispiel für eine solche kritische Praxis aus dem Bereich des Theaters anzuführen, seien Bertolt Brechts Lehrstücke genannt. Ziel der Anfang der 1930er Jahre konzipierten Lehrstücke ist nicht die Auf-führung (auch wenn diese vor Publikum aufgeführt wurden), sondern die Suche nach möglichen Umgangsformen mit Textmodulen, die auf Veränderung angelegt sind.¹²⁰ So heißt es bei Brecht zum Umgang mit Handlungsanweisungen:

Es liegt dem Lehrstück die Erwartung zugrunde, daß der Spielende durch die Durchführung bestimmter Handlungsweisen, Einnahme bestimmter Haltungen, Wiedergabe bestimmter Reden und so weiter gesellschaftlich beeinflusst werden kann. Die Nachahmung hochqualifizierter Muster spielt dabei eine große Rolle, ebenso die Kritik, die an solchen Mustern durch überlegtes Andersspielen ausgeübt wird.¹²¹

Als Theater ›ohne Zuschauer‹¹²² gedacht, dienen Brechts Lehrstücke weniger der Unterhaltung eines Publikums mit passiver Rezeptionshaltung, als der Selbstverständigung der ›Spielenden‹, die die Texte benutzen, wobei Brecht

119 Xavier Le Roy in einem Publikumsgespräch am 12. März 2003 in Montpellier.

120 Ein Vergleich mit Lehmens schriftlichen Partituren für das Choreographieren drängt sich – nicht zuletzt durch die Verwandtschaft der Bezeichnungen ›Lehrstück‹ und ›Schreibstück‹ – geradezu auf. Zu Lehmens SCHREIBSTÜCK vgl. Kapitel 3.2.3, zu seinen Instruktionen für Bühnenhandlung vgl. insbesondere Kapitel 3.2.4.

121 Bertolt Brecht: »Zur Theorie des Lehrstücks«, in: Ders., Gesammelte Werke Band 7, Frankfurt/Main 1967, S. 1024.

122 »Prinzipiell ist für das Lehrstück kein Zuschauer nötig, jedoch kann er natürlich verwertet werden.« (Bertolt Brecht: »Zur Theorie des Lehrstücks«, a.a.O., S. 1024.)

nicht zwischen Tätigen und Betrachtenden unterscheidet. Brecht betont, dass nicht nur die Darstellung auf der Bühne, sondern auch die Haltung des Zuschauers geändert werden müsse: »Der Zuschauer, einbezogen in das theatrale Ereignis, wird theatraleisiert. So findet das theatrale Ereignis weniger ›in ihm‹ und mehr ›mit ihm‹ statt. [...]«¹²³ Darsteller und Zuschauer werden also dazu angehalten, »eine nicht willenslose [...], hingeebene, sondern eine beurteilende Haltung einzunehmen.«¹²⁴ Dieses politische Verständnis von kritischer Theaterpraxis als beurteilender, aber zugleich partizipierender Haltung findet sich auch bei Le Roy und Lehmen. Es ist heute jedoch weniger agitatorisch besetzt als bei Brecht, der einen Funktionswechsel des Theaters vom bürgerlichen Produktionsapparat zum revolutionären Instrument anstrebte. Le Roy und Lehmen haben nicht die Gesellschaft, sondern an erster Stelle den Tanzmarkt und die Institution Theater als einen kleinen Teil der Gesellschaft im Blick, wobei sie das Medium des Tanzes wiederum als eines von vielen möglichen ausgewählt haben.

Denn Le Roys und Lehmens choreographische Praxis weist durchaus Parallelen zu verwandten Strategien der Verzeitlichung und Entmaterialisierung in der Bildenden Kunst¹²⁵ auf. So verfolgt bspw. Tino Sehgal im Kontext der Bildenden Kunst einen ähnlichen Ansatz. In seinen performativen Installationen lässt er Akteure (wie etwa Tänzer, Wissenschaftler, Museumswärter etc.) eine vorgegebene Choreographie ausführen und dabei singen, sprechen oder miteinander diskutieren. Das Publikum wird dabei früher oder später immer direkt angesprochen und somit in die Situation einbezogen. So bricht Sehgal zwar mit der Idee des materiellen Kunstwerks, was dadurch verschärft wird, dass er jegliche schriftliche oder visuelle Dokumentation seiner Arbeiten zu vermeiden versucht und Verkäufe nur mündlich in Anwesenheit eines Notars abwickelt. Gleichzeitig hebt er den Warencharakter seiner ›Werke‹ aber keineswegs auf. Sie werden während der gesamten Öffnungszeit des Ausstellungsraumes und über die gesamte Dauer einer Ausstellung hinweg gezeigt. Zudem werden sie von Museen oder Sammlern gekauft und von Galerien gehandelt.¹²⁶ Mit dieser paradoxen, weil kritischen und zugleich affirmativen Strategie ist Sehgal so erfolgreich, dass er innerhalb von wenigen Jahren zu einer Art Shooting-Star der Kunstszene avancierte. Berücksichtigt man, dass Sehgal zunächst an der Folkwang Hochschule in Essen Tanz studierte und später auch mit Le Roy zusammenarbeitete, so liegt der Schluss nahe, dass Le Roys Haltung

123 Bertolt Brecht: »[Notizen über] Die dialektische Dramatik«, in: Ders., *Gesammelte Werke* Band 7, a.a.O., S. 222.)

124 Ebd., S. 222.

125 Vgl. hierzu auch die in der Einleitung erwähnten performativen Arbeiten von Beecroft, Tiravanjia, Gonzales-Torres als Beispiele für die von Bourriaud thematisierte relationale Kunst.

126 Vgl. hierzu Dorothea von Hantelmann: *How to Do Things With Art*, Zürich, Berlin 2007, S. 145–192.

›Schule gemacht hat‹ und von Sehgal mit großem Erfolg in den Bereich der Bildenden Kunst übertragen wurde.¹²⁷

Über den Umweg von theoretischen Konzepten lässt sich die Entgrenzung der Kunstform Tanz auch als Ausweitung in den Bereich der sozialen Bewegungen lesen. So haben etwa die Strategien von Globalisierungsgegnern und Medienaktivisten längst Eingang in choreographische Arbeitsweisen gefunden, ohne dass dies unmittelbar auf der Bühne wiederzuerkennen wäre und ohne dass der Tanz dadurch selbst zur sozialen Bewegung würde. Die Schnittstelle von Tanz und sozialer Bewegung bilden Konzepte einer widerständigen Kollektivität wie sie u.a. von Michael Hardt und Antonio Negri theoretisch ausformuliert wurden. In Anlehnung an die Philosophie Spinozas entwerfen Hardt/Negri die Vision einer Demokratie im globalen Kapitalismus, die sie als »Multitude«¹²⁸ bezeichnen. ›Multitude‹ meint weder eine gemeinsame Identität (Volk), noch die Uniformität (Masse). Stattdessen versuchen die Autoren, ein Gemeinsames zu denken, in dem ›viele‹ samt ihrer Unterschiede miteinander in Beziehung treten, gemeinsam handeln, sich global vernetzen und Wissen produzieren. Diese Vorstellung eines demokratischen Miteinanders wurde für die Theoretisierung von Protest- und Kommunikationsformen herangezogen. Wenn sich etwa linke Gegendemonstranten durch das Kommunizieren per SMS über den Verlauf einer von der Polizei abgeschirmten Demonstration von Neo-Nazis verständigen oder aber US-amerikanischen Journalisten während des Wahlkampfes um die Präsidentschaft mit persönlichen Weblogs eine Gegenöffentlichkeit zu etablieren versuchen, dann lassen sich solche Manöver als Ausdruck der ›Multitude‹ erklären, die die Lücken innerhalb einer kaum zu durchbrechenden Ordnung zu nutzen weiß oder den Ausweg aus einem überkommenen politischen System sucht.

Etwas Vergleichbares wird von Le Roy und Lehmen im Bereich des Theaters praktiziert. Auch hier geht es darum, ein gegebenes Dispositiv (konkret: die dominanten Produktions-, Präsentations- und Distributionsformen des Tanzes) zu kritisieren, indem sie sich mit anderen zusammentun. Trotz dieser Affinität bleibt jedoch festzuhalten, dass die von Le Roy und Lehmen praktizierte Kritik eine genuin künstlerische ist. Indem sie aus der Perspektive des Tanzes, mit den Mitteln der Choreographie und anhand von idiosynkratischen Künstlertheorien einen anderen Theater-Diskurs und eine andere Theater-Wirklichkeit fordern, stellt ihre Kritik gerade kein wissenschaftliches oder politisches Programm, sondern vielmehr eine Unterbrechung des akademischen bzw. realpolitischen Diskurses dar, was nicht mit der Intervention von linksintellektueller Kritik oder sozialen Bewegungen zu verwechseln ist. Wie es Lehmann in Bezug auf

127 Weitere konzeptuelle oder ästhetische ›Zöglinge‹ sind im Rahmen der von Le Roy mitkonzipierten Ausbildungsprogramme zu erwarten.

128 Michael Hardt, Antonio Negri: Multitude. Krieg und Demokratie im Empire, Frankfurt/Main 2004.

»Das Politische Schreiben«¹²⁹ formuliert hat, ist ein solches Theater nicht durch die direkte Thematisierung des Politischen, sondern gerade durch den impliziten Gebrauch seiner Darstellungs- und Arbeitsweise politisch. So ist das Theater im Vergleich zur Realpolitik zwar ohnmächtig, durch Irritation und Enttäuschung hat es jedoch die Macht, die Leerstelle für eine Utopie offenzuhalten: »Das Theater öffnet einen Raum von Möglichkeiten in eins mit dem Unmöglichmachen des Wirklichen und bietet auf diese Weise eine Geste dar, in der das Politische [...] seine Kräfte sammelt.«

Diese Perspektive ist im Feld des zeitgenössischen Tanzes besonders hervorzuheben. Gerade in der Zeit nach dem Abschluss der Gruppen- und Improvisationsprojekte von Le Roy und Lehmen, also um 2005, wurde mit dem »Tanzplan Deutschland« eine kulturpolitische Initiative ins Leben gerufen, deren Ziel es war, die Arbeitssituation von Tänzern und die gesellschaftliche Verankerung des Tanzes nachhaltig zu verbessern.¹³⁰ Der Tanzplan wurde von der Kulturstiftung des Bundes¹³¹ initiiert, ist für die Zeit von 2006 bis 2010 anberaumt und mit 12,5 Mio. Euro ausgestattet. Um dem immer wieder von der »Abschaffung«, d.h. von der Ausgliederung aus den Stadt- und Staatstheatern bedrohten Tanz mehr Aufmerksamkeit zu verschaffen, wurde bei der Konzeption und Durchsetzung des Tanzplans oftmals bildungs-, wissenschafts- oder kulturpolitisch argumentiert. So fragt etwa die künstlerische Direktorin der Kulturstiftung des Bundes, Hortensia Völckers nach dem Nutzen des Tanzes für die kulturelle Bildung: »Sollte sich so, d.h. [...] ausgelöst durch die im Zuge des PISA-Tests zum Vorschein gekommenen Lerndefizite und Konzentrationsprobleme der Schüler, der alte Traum vom Tanz als Menschen bildendem Schulfach verwirklichen?«¹³² Solche gut gemeinten Verweise auf den »Mehrwert« des Tanzes schürten allerdings mitunter den Verdacht, die schwächste Kunstsparte werde »instrumentalisiert«. Sie entfachten eine Debatte über die Verwertbarkeit der »Körperkunst« für Pädagogik, Wissenschaft und Kulturpolitik, bei der sich Tänzer und Choreographen häufig mit scheinbar tanzfremden Kriterien konfrontiert sahen.

Angesichts dieser Kontroverse scheint mit Blick auf die Positionierung zeitgenössischer Choreographen wie Le Roy und Lehmen auch eine begriffliche Differenzierung zwischen dem Politischen und dem Kritischen des Tanzes angebracht. Unabhängig von einer Parteinahme für oder gegen Pragmatismus

129 Hans-Thies Lehmann: Das Politische Schreiben, Berlin 2002, S. 7.

130 Unter dem Titel »Tanzplan vor Ort« förderte der Tanzplan neun modellhafte Ausbildungs- und Produktionsprojekte in verschiedenen Städten. Siehe hierzu: <http://www.tanzplan-deutschland.de>, 10. Mai 2007.

131 Die 2002 von der Bundesregierung ins Leben gerufene Kulturstiftung des Bundes bietet eine offene Projektförderung für innovative Projekte und Programme aus allen Kunstsparten, die international angebunden oder relevant sind.

132 Hortensia Völckers: »Vorwort«, in: Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (Hg.), Wissen in Bewegung, a.a.O., S. 12.

bzw. künstlerische Autonomie scheint es an der Zeit, den disruptiven Charakter des Tanzes wieder in den Vordergrund zu rücken. Entsprechend werden die choreographischen Arbeitsweisen Le Roys und Lehmens im Folgenden nicht als Möglichkeitsraum des Politischen, sondern des Kritischen betrachtet. Denn es ist gerade die im doppelten Sinne paradoxe Haltung dieser Choreographen, die angesichts der gegebenen Rahmenbedingungen eine »Antwort aus einer anderen Sprache, aus einer anderen Situation, aus einer anderen Praxis liefert.«¹³³ Diese »andere Sprache« soll im Folgenden zur Sprache gebracht werden, wobei kreative und kollaborative Prozesse sowie ihre soziale Konstituiertheit im Vordergrund stehen. Damit wird zunächst einmal ein erweiterter produktionsästhetischer Forschungsansatz getestet, der über die Analyse tänzerischer Techniken und kompositorischer Verfahren hinausgeht. Die Erweiterung des Forschungsgegenstands auf das kulturelle Feld leistet einen Beitrag zur erwähnten Debatte über den Nutzen der Kunstform Tanz. Sie zeigt, dass und wie sich Choreographen gegen eine profitorientierte Vermarktung ihrer Produktionen, aber auch gegen eine Verwertung des Tanzes für repräsentative, pädagogische und wissenschaftliche Zwecke zur Wehr setzen. Solche Zugriffe werden von Le Roy und Lehmen allerdings nicht als Hindernis, sondern ganz im Gegenteil als kreativer Stimulus betrachtet. Wie es Nikolaus Müller-Schöll formuliert hat, definiert sich zeitgenössische Kunst nicht mehr in Opposition zu den Apparaten, sondern »ist heute paradoxer Weise [...] am ehesten dort zu suchen, wo die Möglichkeit der Freiheit in der Erkundung ihrer Grenzen radikal infragegestellt wird.«¹³⁴ Im Folgenden sollen deshalb nicht die Gegner einer sich als souverän behauptenden Kunst identifiziert werden. Stattdessen sollen die produktiven Grenzen der Freiheit innerhalb der sogenannten »freien« Tanzszenen benannt werden, was es ermöglicht, die kritischen Strategien zu erklären, mit denen Künstler den ihnen gegebenen ästhetischen, institutionellen und diskursiven Rahmen auf und jenseits der Bühne verarbeiten.

Zur Veranschaulichung dieser Verschränkung von Tanz und Kontext soll an dieser Stelle zunächst Lehmens Solo *IN ALL LANGUAGES* dienen. Das Stück wurde Ende 2006 uraufgeführt und entstand kurz nachdem Lehmen erfahren hatte, dass seine Basisförderung durch den Berliner Senat für Wissenschaft, Forschung und Kultur nicht verlängert werden würde.¹³⁵ Lehmen reflektiert darin u.a. die eigene Abhängigkeit von den Förderprogrammen sowie eine Fetischisierung von Namen, Marken und Produkten im Tanz. In der Aufführung steht er die meiste Zeit mit dem Rücken zum Publikum vor seinem Notebook, in das er Text schreibt. Der Text wird auf eine Leinwand projiziert, so dass das Publikum die von ihm geschriebenen Worte mitlesen kann. Lehmen schreibt, dass er ein neues

133 Hans-Thies Lehmann: *Das Politische Schreiben*, a.a.O., S. 8.

134 Nikolaus Müller-Schöll: »Theater außer sich«, in: Hajo Kurzenberger, Annemarie Matzke (Hg.), *TheorieTheaterPraxis*, a.a.O., S. 344.

135 Vgl. hierzu Kapitel 2.2.

Stück machen wolle, ohne großartig vorbereitet zu sein. Er teilt dem Publikum auf dieselbe Art mit, dass die Zutaten seines künstlerischen ›Rezepts‹ schon bekannt seien und dass er bereits 1999 öffentlich reflektiert habe. Dann bemerkt Lehmen, dass es jetzt das Wort ›Konzepttanz‹ gebe und dass er sich fragt, ob er sich dazu verhalten müsse. Schließlich offenbart er eine lange Ideenliste für ein Stück, die er dann in Auszügen vor dem Publikum auf der Bühne umsetzt: Lehmen tanzt, Lehmen spielt Gitarre, Lehmen sägt Holz, Lehmen piepst wie ein Vogelkükü, Lehmen macht einen Gespenstertanz. Dann schreibt er wieder, dass er sich mit seiner Kunst nicht wirklich frei fühle, da ihm alle nur »rein fummelten«. Er erwähnt, dass Gesellschaft und Soziales keinen Platz im Theater mehr hätten, und dass er deshalb Themen wie Krieg, Liebe, Essen oder Politik bearbeiten wolle.

Seine Aufführung besteht also aus einer etwa einstündigen Reflexion über den Entstehungsprozess einer Choreographie und das Produzieren von Tanz. Das Publikum ist in diesem Spiel dazu aufgefordert, Lehmens zwischen Kunst und Kontext hin und her springenden ›Denkbewegungen‹ auf der Bühne zu folgen, die immer wieder mit Körperbewegungen oder durch tatsächliche Aktionen kommentiert und kontrastiert werden, wobei Text und Handlung bzw. Sprache und Bewegung nie vollständig ineinander aufgehen. So stehen die Zuschauer vor der Herausforderung, Lehmens inszeniertem ›Sinn-Machen‹ einen eigenen Sinn zu geben. Sie bekommen einen Einblick in seinen Arbeitsprozess, indem er anhand von Listen Material für eine mögliche Aufführung auswählt und ausprobiert. So entsteht der Eindruck, Lehmen bei der Arbeit im Studio zuzusehen. Gleichzeitig ist aber auch klar, dass diese Arbeitsatmosphäre von Lehmen ausgestellt und bewusst spröde inszeniert ist: sie soll nicht gefallen, sondern die spezifischen Umstände der künstlerischen Kreation vergegenwärtigen. Diese sind im Fall von *IN ALL LANGUAGES* insofern erwähnenswert, als Lehmen quasi wider Willen ein Stück inszenierte. Die Förderrichtlinien des Senats gaben vor, dass er zum Ende seiner Basisförderung im Jahr 2006 noch ein Stück zu präsentieren habe, welches er dann recht kurzfristig erarbeitete. Wie aber sieht der Kunstbetrieb im Tanz, mit dem sich Lehmen hier auf künstlerische Weise auseinandersetzt, im Einzelnen aus? Und wie lässt er sich in seiner Komplexität darstellen?