

4. Relevanz für Ästhetik, Rezeption, Bildung und Diskurs

Dieses Konzept von Kritik durch Gemeinschaft soll nun durch einen vierfachen Exkurs in den Bereich der Aufführungsästhetik, der Rezeptionsästhetik, der Bildungsdebatte und des wissenschaftlichen Diskurses über Tanz um weitere Facetten bereichert werden. Die einzelnen Exkurse werden nicht mehr überwiegend an der künstlerischen Praxis entlang argumentieren, sondern schließen an Diskussionen an, die von Le Roy und Lehmen nur zum Teil verfolgt oder vorangetrieben werden. So lässt sich der im Vorangegangenen aus Sicht der Choreographen erörterte Kritikbegriff als Teil einer allgemeinen Entwicklungstendenz in der Kunstpraxis und Kunsttheorie erklären, welche vor allem in philosophischen, kunsttheoretischen und theaterwissenschaftlichen Studien über Performativität und ästhetische Erfahrung behandelt wird. Diese unterscheiden sich je nach Disziplin und Herangehensweise der Autoren deutlich, zusammengekommen ergibt sich jedoch ein Bild des zeitgenössischen Theaters, das die bisher gewonnenen Ergebnisse aus dem Bereich des Tanzes anschlussfähig macht.

Für Menke bringt die Hinwendung der philosophischen Ästhetik zur ästhetischen Erfahrung die Frage mit sich, »wie uns Kunst *gegeben* ist. Das aber ist sie, und zwar gleichgültig, ob wir in der Position von Produzenten oder Rezipienten sind, durch unsere Erfahrung.«¹ Entsprechend muss auch die Theorie über Kunst als eine Theorie über deren Erfahrung gedacht werden. Entsprechend müssen zur Bestimmung eines Kunstwerks oder -ereignisses zwangsläufig auch die erfahrenden Subjekte mitgedacht werden. Diese Fokussierung auf Produzenten und Rezipienten ermöglicht es wiederum, den Kunstbegriff weiter zu fassen. Denn nicht nur die Kunst, sondern auch Alltägliches kann ästhetisch erfahren werden, was die Grenze von Kunst und Nicht-Kunst durchlässig

1 Joachim Küpper, Christoph Menke (Hg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung, a.a.O., S. 8.

macht: »Ästhetische Erfahrung erscheint als eine Weise, sich in der Welt zu orientieren.«²

Was Menke als graduelle Perspektivverschiebung der philosophischen Ästhetik bewertet, wird von Mersch mit Blick auf die Kunst der historischen und der Neo-Avantgarde als paradigmatische Wende vom Werk zum Ereignis markiert:

Kunst verschiebt sich, wird zur Praxis, zum evolutiven Prozeß, zum Akt, zum einmaligen Geschehnis. Ein ganzes Kompendium von Kategorien – Subjektivität, *poiesis*, Imagination, Symbolisierung, Originalität und Form –, das die Fundamente der traditionellen Kunst strukturierte, stürzt um und verliert seine Gültigkeit.³

Auch wenn eine solche Zäsur für die zeitgenössische Kunst kaum zutrifft, gilt in moderaterer Ausprägung, was Mersch für die ›Avantgarde‹ erklärt. Wie schon im Falle von Le Roy und Lehmen nachzuweisen war, werden Konzepte wie Autonomie der Kunst, Werkästhetik und Repräsentation zugunsten einer Sensibilisierung für die Heteronomie der Kunst, ihre Produktions- bzw. Rezeptionsästhetik sowie für ihren prozessualen Ereignischarakter aufgegeben. Statt der Darstellung einer Szene, Figur oder Handlung stehen im zeitgenössischen Theater vielmehr der Akt der künstlerischen Produktion solcher Szenen oder Figuren sowie der performative Vollzug einer Handlung im Mittelpunkt des Interesses. Mit dem Erfahrbarwerden der Kunstproduktion richtet sich auch das Augenmerk der Theorie von der Intentionalität zur Responsivität, d.h. dass das Erscheinen eines Ereignisses vor allem daraufhin zu untersuchen ist, welche Reaktionen es bei Produzenten und Rezipienten hervorruft – mögen diese nun vom Künstler intendiert sein oder nicht.

Wie Fischer-Lichte für das Theater des ausgehenden 20. Jahrhunderts zeigt, beschäftigen sich Künstler vor allem mit der Emergenz von Bedeutung. Sie fragen danach, »wie Bedeutungen in Aufführungen überhaupt entstehen, was sie dort tun und wie sie wirken.«⁴ Im Mittelpunkt steht also weniger die Repräsentation von etwas Gegebenem, sondern vielmehr die genuine Konstitutionsleistung der Aufführung. Entsprechend muss sich auch die Aufführungsanalyse weniger mit der Bedeutung der Theaterzeichen, sondern mit deren Materialität, Selbstreferenzialität sowie mit deren Mehrdeutigkeit auseinandersetzen, was wiederum die Entwicklung von entsprechenden Analysekrterien wie etwa Intensität, Abweichung oder Auffälligkeit erfordert. Auch der Zuschauer kann solche Aufführungen nicht ›verstehen‹. Er kann sie nur erfahren, indem er sich davon affizieren lässt.

2 Ebd., S. 11.

3 Dieter Mersch: Ereignis und Aura, a.a.O., S. 223.

4 Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, a.a.O., S. 242.

Voraussetzung hierfür ist, was Lehmann als Achsenverschiebung bezeichnet hat: »Man kann im Theater eine innerszenische Achse der Kommunikation von einer dazu quer stehenden Achse unterscheiden, die die Kommunikation zwischen der Bühne und dem davon (real oder strukturell) unterschiedenen Ort des Zuschauers bezeichnet.«⁵ Merkmal des postdramatischen Theaters ist nach Lehmann das Zurücktreten der innerszenischen Achse gegenüber der Theatron-Achse. Wird die erste Dimension bis an den Rand des Verschwindens gebracht und die zweite im Gegensatz dazu forciert, erscheint das Theater als Situation, nicht als Fiktion. Während Fischer-Lichte diese Situation als leiblichen Schwellenzustand definiert, der ein Transformationspotenzial für die Zuschauer in sich birgt, hebt Lehmann stärker hervor, dass die sinnliche Wahrnehmung in intellektuelle Erfahrung umschlägt, wenn der Prozess der Wahrnehmung selbst reflektiert wird. Wahrnehmungen lösen Affekte aus, verwandeln sich aber »eher in Reflexionsformen, während die raumzeitliche Körperlichkeit des Theatervorgangs das intelligible Schema des Wahrgenommenen in einen affektiven Lebensmoment einschließt.«⁶

Lehmans Konzept des postdramatischen Theaters weist somit auch auf eine Verschiebung im Verhältnis von Theater und Theorie hin. Nach Einschätzung von Theresia Birkenhauer befragen und reflektieren die von Lehmann herangezogenen Inszenierungen das Theater, »aber sie tun es als immanente theoretische Reflexion.«⁷ Im Zentrum steht damit nicht nur die Selbstreflexivität der Kunst, sondern ein Nachdenken der Theatermacher über ihr Verhältnis zur Welt:

Im Nachdenken darüber, auf welche Weise es Zeitgenossenschaft herstellen kann, sucht das aktuelle Theater in der Reflexion seiner Darstellungsmittel, seiner Aufführungskonventionen und seiner Geschichte die Bedingungen der Erfahrung von Gegenwart mal und mal neu zu justieren. Darin ist es ästhetische wie theoretische Praxis.⁸

Siegmond sieht eine Chance zur kritischen Zeitgenossenschaft in der Produktion von Abwesenheit. Im Kontext einer »Gesellschaft des Spektakels«, die nach Debord⁹ unter anderem durch ein Bedürfnis nach ständiger Erneuerung und »immerwährender Gegenwart« geprägt ist, birgt die Absenz als Teil und Gegenteil der Präsenz für Siegmond ein kritisches Potenzial. In Auseinander-

5 Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, a.a.O., S. 230.

6 Ebd., S. 188.

7 Theresia Birkenhauer: »Theater ... Theorie. »Ein unstoffliches Zusammenspiel von Kräften«, in: Patrick Primavesi, Olaf A. Schmitt (Hg.), AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation, Berlin 2004, S. 300.

8 Ebd., S. 301.

9 Guy Debord: Die Gesellschaft des Spektakels, a.a.O.

setzung mit Phelans »Ontologie der Performance«¹⁰ hebt er hervor, dass Performativität nicht *per se* kritisch ist, »weil sie etwa fest gefügte Bilder, Vorstellungen, Ideologien und zu Monumenten erstarrte Artefakte erneut in Bewegung versetzte und sie damit im lebendigen Erinnern zum unkonsumierbaren Verschwinden brächte,« sondern weil sie bewirkt, dass Szenen, Bilder und Körper »das Subjekt des Rezipienten nicht spiegeln, sondern es auf das Unverfügbare und Heterogene der Erfahrung öffnen.«¹¹

Folgt man dieser These, so lässt sich im Falle von Le Roy und Lehmen konstatieren, dass ihre Choreographien dem Zuschauer im Gegensatz zum narrativen Ballett oder zum bilderreichen Tanztheater weniger eine Identifikation oder Kontemplation ermöglichen, sondern eher Prozesse der Projektion von Bedeutung oder Situationen der Konfrontation mit Ambiguität bieten. Zwar ist dies bei allen Theateraufführungen möglich und bei vielen auch der Fall, bei Le Roy und Lehmen wird dieser Aspekt allerdings zur eigentlichen »Aussage«. Damit fordern sie von den Rezipienten aktivere Formen der Teilhabe am Ereignis der Aufführung. Da Siegmund bereits ausführlich dargelegt hat, dass Choreographen diese Unverfügbarkeit und Heterogenität der Choreographie in der Aufführung produzieren, bleibt zu zeigen, wie Le Roy und Lehmen dies mit Hilfe der hier thematisierten choreographischen Arbeitsweisen genau bewirken. Denn die Heterogenität der Wahrnehmung einer Aufführung basiert nicht nur auf der Heterogenität der Aufführung, sie ist auch Ergebnis einer bestimmten Arbeitsweise.

Im Folgenden soll deshalb ausgeführt werden, inwiefern die kritische Praxis Le Roys und Lehmens auch für Bereiche außerhalb des Tanzes von Bedeutung ist. Kritik an theatraler Repräsentation wird durch den virtuellen Umgang mit Spielhaltungen innerhalb von Improvisationsstrukturen geübt. Die Kritik an der herkömmlichen Trennung von Bühne und Zuschauerraum spielt sich in einem gemeinsam von Akteuren und Zuschauern geteilten Reflexionsprozess über die Potenzialität der Choreographie ab. Eine Kritik an pädagogischen Vermittlungskonzepten für den Tanz findet durch die Erprobung eines selbstbestimmten Lernens statt, welches den Beteiligten sowohl eine Orientierung im Theater als auch in der Alltagswelt ermöglicht. Und der theoretische Diskurs über Kunst wird durch künstlerische »Forschung« zu einer teilnehmenden Objektivierung praktischer Erkenntnisweisen angeregt, was einer Kritik am Diskurs über Nicht-Diskurs gleichkommt. Resultat dessen ist ein Appell der Choreographen an Produzenten, Zuschauer und Rezensenten, sich ihrer Verantwortung für das Zustandekommen einer Choreographie stärker bewusst zu werden: Kunst (und damit auch der Bühnentanz als

10 Peggy Phelan: *Unmarked. The Politics of Performance*, a.a.O.

11 Gerald Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 451.

eine besondere Kunstform) ist nicht nur Sache der Künstler, sondern aller, die auf die eine oder andere Art und Weise damit zu tun haben.

4.1 Produktiver Dilettantismus

Wie bereits in Kapitel 3 erörtert, geht es Le Roy und Lehmen nicht um die virtuose Ausführung tänzerischer Körperbewegungen, sondern um die Konfrontation von (vorwiegend) tänzerisch geschulten Körpern mit alltäglichen, sportlichen oder mimetischen Bewegungen. Ihre Tänzer sind nicht nur ausführende Organe der ihnen Anweisungen erteilenden Choreographen, sondern mündige und reflektierende Akteure, die dreierlei mit ihrem Körper in Bewegung tun: Sie sind körperlich präsent, sie verkörpern eine Rolle bzw. eine Funktion und sie spielen mit Präsenz und Darstellung. Diese dreifache Spielhaltung verteilt sich bei Le Roy auf das Sportspiel, das Rollenspiel mit dem Sportspiel und das Theaterspiel mit dem Rollenspiel. Dem entsprechen bei Lehmen die Kategorien ›physical working horse‹, ›individual artist‹, ›performer of the work‹. Zunächst einmal führen die Tänzer bei beiden innerhalb von strukturellen Vorgaben improvisierte Bewegungen aus, während sie sich auch als Ausführende zu erkennen geben. Würden die Tänzer lediglich die Anweisungen ihrer Choreographen ausführen, entspräche dies einer ›reinen‹ Verkörperung im Sinne von zeichenhafter Darstellung (Fischer-Lichte)¹²: Le Roys Spieler würden für die Zuschauer nur Fußball oder Handball spielen, Lehmens Akteure würden nur Luftgitarre oder Pferd spielen. Wären sie hingegen nur als Privatpersonen auf der Bühne anwesend, könnte man ausschließlich von der materiellen Präsenz der Tänzerkörper sprechen: In PROJEKT wäre etwa Chauchat die mäßig begabte Fußballspielerin, deren aufrechte Körperhaltung das jahrelange Balletttraining verrät. Bei Lehmen wäre Juurak diejenige, die im Vergleich mit den übrigen Akteuren eine andere Zeitwahrnehmung zu haben scheint, weil sie immer verzögert reagiert. Tatsächlich aber werden Präsenz und Darstellung in der Körperbewegung gleichzeitig sichtbar: Chauchat verschießt den Ball und hält den Oberkörper beim Rennen aufrecht. Juurak mimt eine Schlittschuhläuferin und setzt mit der Bewegung immer einen kleinen Moment später ein als andere. Wie Michael Kirby in seiner Analyse von Schauspielhaltungen gezeigt hat, sieht man zwar in beinahe allen Aufführungen die ›echte‹ Person sowie das, was sie repräsen-

12 Unter Verkörperung ist hier die zeichenhafte Darstellung mit Hilfe des Körpers zu verstehen. Fischer-Lichte unterscheidet diese Zeichenhaftigkeit des Körpers von der Praxis des *embodiment*, bei der die materielle Präsenz des Körpers im Vordergrund steht. Vgl. hierzu Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, a.a.O., S. 130ff.

tiert oder vorgibt: »The actor is visible within the character.«¹³ Entscheidend bei Le Roys und Lehmens Spiel mit dem Spiel ist jedoch nicht das Durchscheinen des Realen im Fiktiven, sondern das gezielt herbeigeführte Changieren zwischen dem Semiotischen und dem Performativen.

So ließe sich auch erklären, wie das Umspringen der Wahrnehmung von der Präsenz eines Schauspielers zur dargestellten ›Figur‹ und zurück zustande kommt. Während Fischer-Lichte konstatiert, dass alle Versuche, diese »perzeptive Multistabilität« auf dramaturgische oder inszenatorische Verfahren zurückzuführen, bisher gescheitert seien,¹⁴ wäre zumindest für Le Roy und Lehmen nachweisbar, dass es nicht nur die Wahrnehmung ist, die oszilliert, sondern dass die Heterogenität der Wahrnehmung bereits in der dreifachen Spielhaltung angelegt ist. Sie wird nicht nur von den Zuschauern erfahren, sondern auch von den Akteuren durchlaufen.¹⁵ Besonderes Merkmal der dreifachen Spielhaltung ist nicht nur die Tatsache, dass Tänzer eine Rolle bzw. Funktion übernehmen und sich dabei auch als sie selbst zu erkennen geben, sondern dass sie darüber hinaus die Souveränität haben, sich in der Ausführung für die eine oder andere Spielhaltung zu entscheiden. Chauchat und Jurak wissen, dass sie gleichzeitig auf zwei Ebenen spielen: der der körperlichen Präsenz und der der Darstellung. Dieses Wissen nutzen sie auf einer dritten Ebene wiederum als ›echte‹ Künstler, um in der Aufführungssituation mit dem Publikum zu spielen. Die Bewegungen selbst mögen also einfach sein: Fußball spielen oder Schlittschuh laufen kann jedes Kind. So tun ›als ob‹ ebenfalls. An der Fähigkeit zum Wechsel der Spielhaltung wird im Arbeitsprozess aber ganz gezielt gearbeitet. Die eigentliche Virtuosität der Choreographie besteht bei Le Roy und Lehmen also nicht in der technisch gekonnten Ausführung von Bewegungen, sondern vielmehr darin, die Spielhaltungen in der Echtzeit-Improvisation graduell zu modulieren. So lassen sie ihre Tänzer vermeintlich ›mit leeren Händen‹ vor die Zuschauer treten: Ungeschminkt, mit Marken-Turnschuhen, in abgetragenen Jeans und Lieblings-T-Shirt, was sie als Privatpersonen markiert; im Eifer des Spiels stolpernd, was als Simulation eines Strauchelns gelesen werden kann; eine Instruktion akustisch missverstehend, was als Fehler oder bewusster Verstoß gegen die Vorgaben gedeutet werden kann; vorsätzlich eine unmögliche

13 Michael Kirby: »On Acting and Non-Acting«, in: TDR, Vol. 16 Nr. 1 1972, S. 3–15, hier zitiert nach Gregory Battock, Robert Nickas (Hg.): *The Art of Performance: A Critical Anthology*, New York 1984, S. 108.

14 Vgl. hierzu Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, a.a.O., S. 257.

15 Die Aussagen des *research audience* von PROJEKT (vgl. Kapitel 3.1.6) werden durch meine eigenen Erfahrungen ergänzt. Aufgrund geringer Bühnenerfahrung und eines länger zurückliegenden Tanztrainings wurde mir die Herausforderung der sich widersprechenden Spielhaltungen in der Echtzeit-Improvisation schneller zum Problem als anderen Teilnehmern, die körperlich im Training waren und langjährige Bühnenerfahrung vorzuweisen hatten.

Anweisung gebend oder immer wieder an derselben Stelle lachend, was unter Umständen noch als Zufall interpretiert werden kann; mit einem unsichtbaren Ball oder auf einer unsichtbaren Gitarre spielend, was die Bewegung zweifellos als Simulation einer realen Handlung kenntlich macht; Bewegungen oder Worte an das Publikum richtend, was die Zuschauer glauben lässt, dass diese nur für sie stattfinden oder tatsächlich direkt an sie gerichtet sind usw. Kirbys ganze Skala vom *not-acting* zum *acting* wird auf diese Weise in der regelgeleiteten Improvisation durchgespielt, während das Nachdenken der Akteure im Moment des Improvisierens auf der Bühne sichtbar wird.

So schiebt sich – wie es Annemarie Matzke mit Blick auf das Spielen im zeitgenössischen Theater formuliert hat – die Darstellung vor das Dargestellte: »Die Frage, *was* die Darsteller darstellen, tritt zurück hinter die Frage, *wie* sie sich innerhalb der offenen Situation verhalten, *wie* sie mit den Herausforderungen umgehen, die ihnen die Spielstrukturen [...] stellen.«¹⁶ Dennoch wird das Als-ob nicht gänzlich durch die ›reine‹ Präsenz des Körpers oder seiner Bewegung ersetzt. Handeln und Nachahmung finden gleichzeitig oder zumindest im schnellen Wechsel statt, womit eine Art Instant-Poiesis in der Improvisation entsteht. So produzieren die Tänzer in jedem Moment der Aufführung etwas, das Jonathan Burrows in Bezug auf sein Stück *WEAK DANCE STRONG QUESTIONS* als »moment-by-moment form« bezeichnet: »[A form] that emerges in a way accidentally out of the clear concepts and tasks that we work with.«¹⁷ Statt der Darstellung von Handlungen oder der Ausstellung von etwas Gegebenem stehen also vielmehr das Treffen von Entscheidungen, die Wahl von Formen der Ausführung und das Entstehen einer Aufführungssituation im Vordergrund.

Diese Betonung der Emergenz der Aufführung durch regelgeleitete Improvisation im Spiel bzw. im System lässt sich als Kritik an herkömmlichen Formen theatraler Repräsentation deuten. Le Roy und Lehmen betreiben diese Repräsentationskritik aber auch in dem Bewusstsein, dass Präsentation und Repräsentation, Präsenz und Darstellung unauflösbar ineinander verschränkt sind. Sie arbeiten nicht nur gegen die Repräsentation, sondern gezielt mit der Präsentation und Repräsentation gegen die Repräsentation. Insofern muss auch ihr vermeintlicher Dilettantismus positiv bzw. produktiv verstanden werden. Das Konzept des positiven Dilettantismus findet sich bei Matzke und bezeichnet »keine Kategorie zur Bewertung der schauspielerischen Darstellung in Bezug auf bestimmte Standards mehr, keine Kategorie, die über die Gegenüberstellung von Kompetenz und Nicht-Kompetenz, von professionel-

16 Annemarie M. Matzke: *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*, Hildesheim, Zürich, New York 2005, S. 233.

17 Jonathan Burrows im Interview: »Playing the Game Harder«, in: *Dance Theatre Journal*, Vol. 18, No. 4 2002, S. 25.

ler Ausbildung und Laientum definiert ist, sondern ein bewusst gesetztes Arbeitsprinzip.«¹⁸ Insofern ist Matzkes Formulierung irreführend. Gemeint ist vielmehr ein produktiver Dilettantismus, d.h. dass das Dilettantische nicht zu rehabilitieren ist, sondern dass Virtuosität und Dilettantismus als miteinander vereinbar zu denken sind.¹⁹

Damit wirken Le Roy und Lehmen auch einer Überhöhung der Improvisation zu einem *per se* kritischen Produktionsprinzip entgegen. Während Foster an die »magnificent instability of improvisation's ›product«²⁰ glaubt, sind Le Roy und Lehmen der Überzeugung, dass genau die Unvorhersehbarkeit des improvisierten Produkts auch dessen Warencharakter ausmachen kann, weshalb sie den Begriff der Improvisation auch so weit wie möglich vermeiden. Sie verstehen die regelgeleitete Improvisation nicht als Freiraum zur künstlerischen Verwirklichung jenseits von marktbedingten Zwängen, sondern gerade als Spielfeld für die Aufführung der Kollision von Produkt und Prozess. Wenn sie die Improvisation als choreographisches Mittel einsetzen, tun sie dies nicht, um im Probenprozess neue Bewegungen zu finden, die dann für die Aufführung gesetzt werden, oder aber um spontan zu choreographieren und somit ihre Autorität als Choreographen zurückzunehmen, sondern um die Dynamik von Regeln und deren Benutzung, von strukturellen Vorgaben und individuellen Entscheidungen in der Echtzeit-Improvisation auf der Bühne zu veranschaulichen. Statt also lediglich zu demonstrieren, *dass* sich jede Aufführung nicht nur geringfügig, sondern erheblich von der anderen unterscheidet, beabsichtigen sie, dem Publikum vorzuführen, *warum* und *inwiefern* einzelne Szenen, aber auch ganze Aufführungen variieren. Hierzu testen und inszenieren sie etwa, was geschieht, wenn man dieselben Instruktionen mit anderer Besetzung oder in umgekehrter Reihenfolge ausführt. Sie untersuchen, wie sich das Verhalten der Akteure verändert, wenn sie das ›3gg‹ (›three-games-game‹) zu Musik oder im Dunkeln spielen. So nehmen sie Le Roys Arbeitshypothese insofern wörtlich, als sie ausprobieren, was passiert, wenn man anders produziert bzw. improvisiert und choreographiert.

4.2 Gemeinschaftliche Sinnproduktion

Das institutionskritische Element ihrer Arbeitsweisen besteht wiederum darin, dass das Theater als Ort der Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern zu einer Situation der gleichberechtigten Teilhabe von Produzenten und Rezipienten an der Sinnproduktion wird. Diese Teilhabe kommt durch den Nach-

18 Annemarie M. Matzke: Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern, a.a.O., S. 234.

19 Zum Konzept des produktiven Dilettantismus vgl. auch Petra Sabisch: »Powered by Emotion: The Spångberg-Variations on technology«, in: Frakcija. Performing Arts Journal, Nr. 39/40 2006, S. 82–92.

20 Susan Leigh Foster: Dances That Describe Themselves, a.a.O., S. 141.

vollzug der Improvisation zustande, ohne dass dafür die räumliche Trennung von Bühne und Publikum tatsächlich aufgehoben würde. Sowohl Le Roys Vorhaben, den Prozess zum Produkt zu machen, als auch Lehmens Plan vom Zerlegen der Produktion basieren auf geregelten Strukturen (des Spiels bzw. des Systems). Diese Vorgaben schaffen allerdings erst den Spielraum, innerhalb dessen sich die Tänzer ihre jeweiligen Freiheiten nehmen können. Ganz ohne Vorgaben (in einer ›freien‹ Improvisation) wären nur geringfügigere Abweichungen der Tänzer untereinander erkennbar. Erst Improvisationsstrukturen wie das ›3gg‹ oder die ›Kategorien‹ machen die allgemeinen und individuellen Handlungsspielräume der Akteure überhaupt wahrnehmbar. Und gerade die Irritation des Regelapparates durch einen Regelverstoß, ein Missverständnis oder einen Fehler lässt die Regel als solche in Erscheinung treten. Wie die Zuschauerkommentare und Rezensionen zu PROJEKT und FUNKTIONEN belegen, werden diese Abweichungen von der Regel allerdings oftmals nicht positiv als Freiheit, sondern negativ als Versagen wahrgenommen. Der Erfolg des von den Choreographen gemachten Kommunikationsgebots ist also in erheblichem Maße von der Bereitschaft und Fähigkeit der Zuschauer abhängig, solche Irritationen nicht als Mangel, sondern als Potenzial der Inszenierung wahrzunehmen und zu reflektieren. Denn was sie in der Aufführung geboten bekommen, ist nicht das, was ihnen gezeigt wird bzw. was sie sehen, sondern das, was sie selbst aus einer zunächst irritierenden Wahrnehmung machen. Idealerweise findet also folgende Bewegung statt: Die Unverfügbarkeit des Bühnengeschehens löst eine Irritation aus. Diese Irritation provoziert beim Rezipienten einen Affekt der Enttäuschung oder Verärgerung. Dieser Affekt wiederum hat zunächst eine distanzierende Wirkung. Dann aber schlägt er in ein Nachdenken über die Aufführung, über deren Produktion und Wahrnehmung sowie über die produzierenden und rezipierenden Subjekte um. Die Teilhabe der Zuschauer kommt dabei mittels Distanzierung zustande, was weniger widersprüchlich ist als es klingt. Denn Le Roy und Lehmen appellieren nicht explizit an die Verantwortung ihrer Akteure und Zuschauer, sondern aktivieren diese dadurch, dass sie die Erfahrung des Tanzes mit den Mitteln der Choreographie aussetzen und zugleich thematisieren. Im Idealfall können sie den Vollzug der Aushandlung von Bühnehandlung (Le Roy) bzw. die Suche nach Analogien kontingenten Handelns (Lehmen) also positiv als solche wahrnehmen und dieses Potenzial der Choreographie zum Anlass für die Reflexion von Ursache und Wirkung des Bühnengeschehens nehmen. Nichts anderes tun die Akteure auf der Bühne, wenn sie sich während der Aufführung zugleich mit der Ausführung und der Analyse von improvisierten Aktionen oder Bewegungen auseinandersetzen.

Entsprechend wird das Verhältnis von Bühne und Publikum, Produktion und Rezeption oder Tänzer und Zuschauer bei Le Roy oder Lehmen nicht als polares oder auch nur als interdependentes, sondern als relationales gedacht,

bei dem gerade das Zwischen im Verhältnis von A und B im Mittelpunkt steht. Hier geht es also nicht nur darum, die innerszenische Achse zwischen den Akteuren zugunsten der Theatron-Achse zwischen Bühne und Publikum zurückzunehmen und somit die Fiktion zur Situation zu machen, sondern darum, beide demonstrativ als gleich strukturierte Ebenen der Sinnproduktion auszuspielen. Hierfür wird das Kommunikationsangebot so gestaltet, dass auf beiden Achsen dieselbe Information zirkuliert. Dies führt dazu, dass Analyse und Reflexion des Bühnengeschehens auf beiden Seiten (bei Akteuren und Zuschauern) im selben Moment und auf vergleichbare Weise stattfinden. Statt einer Mitteilung der Inszenierung einerseits und einer Mit-Teilung der Aufführung andererseits (oder aber einer Betonung des einen gegenüber dem anderen) wird die Aufführungssituation zur Mitteilung der Mit-Teilung. So fallen das »look-at-me« der Situation im Theater (auf der Theatron-Achse) und das »look-at-that«²¹ der Fiktion auf der Bühne (auf der innerszenischen Achse) im analysierenden Beobachten der Akteure und im reflektierenden Wahrnehmen der Zuschauer zusammen. Entsprechend lässt sich die Differenz von Produktion und Rezeption nur in Bezug auf die Handlung, nicht aber in Bezug auf das Wahrnehmen und Interpretieren der Handlung aufrechterhalten. Wie es Spångberg in einem Vortrag formuliert, geht es nicht darum, eine Choreographie mit den Worten »this is« anzubieten, sondern um die Mitteilung: »we are on our way to find out.«²² Was auf der Bühne zur Aufführung gebracht wird, ist also nichts Definiertes, Abgeschlossenes, Identifizierbares, sondern etwas, das im Prozess der Aufführung im Begriff ist, sich über die Beteiligung von Produzenten und Rezipienten zu konstituieren. Statt der Voroder Ausstellung eines choreographischen Produkts oder aber einer Aufführungssituation, steht also die Herstellung einer Situation zur Sichtbarmachung eines Prozesses der Sinnproduktion im Vordergrund. Da es mit anderen geteilt wird und im Werden begriffen ist, muss das Wissen über das, was da für das und mit dem Publikum produziert wird, ein partielles bleiben: »You know that you're there but not where.«²³

Mit der zweiten Person Singular sind hier allerdings nicht nur die Akteure, sondern auch die Zuschauer angesprochen. Auch sie müssen sich ihren Platz im Verhältnis zur Situation erst suchen und definieren. Sie wissen, dass sie da und beteiligt sind, aber nicht, welche Rolle sie spielen. Wie die Kommentare von Zuschauern und Rezensenten belegen, fällt es sowohl Laien als auch Fachleuten schwer, diese Leistung der Choreographie anzuerkennen. Sie erwarten entweder die Darbietung eines Tanzes (Mitteilung) oder aber die

21 Bourriaud bezeichnet dieses dialogische Prinzip als transitive Ethik. Vgl. hierzu Nicolas Bourriaud: *Relational Aesthetics*, a.a.O., S. 24.

22 Spångberg bei einem Vortrag im Rahmen eines »diskursiven Events« mit dem Titel »Alien Resident« an der Volksbühne Berlin am 17. Dezember 2006.

23 Ebd.

demonstrative Ausstellung der Situation (Mit-Teilung). Dass die Choreographie jedoch nicht »nur« ein Tanz oder aber »lediglich« ein Verweis auf das Hier und Jetzt der Aufführungssituation ist, sondern dass die Mitteilung in der Mit-Teilung besteht, scheint für ein Publikum, das eindeutige Angebote und die Zuweisung einer eindeutigen Rolle erwartet, nur schwer akzeptierbar. Wer verstehen will, wem hier was von wem geboten wird, ist enttäuscht. Demjenigen, der sich auf die Unbestimmtheit der Situation sowie auf den Prozess einer gemeinsam vollzogenen Subjektivierung einlassen kann und will, bietet eine solche Aufführung jedoch die Möglichkeit, an einem Nachdenken über die Potenzialität des Tanzes zu partizipieren. Ziel dessen ist nicht die Negation von tänzerischer Bewegung. Was Le Roy und Lehmen mit den Mitteln der Choreographie auf der Bühne unternehmen, ist vielmehr ein Verweis auf die Machbarkeit und Gemachtheit des Tanzes. Dies geschieht aber gerade nicht durch den Entzug des Tanzes, sondern durch die Nutzung der Bedingungen seiner Möglichkeit. Statt der vielfach hervorgehobenen performativen Präsenz bzw. Absenz oder aber der Materialität oder Stillstellung von Körpern setzen die Choreographen vor allem die Produktivität des Choreographierens auf der Bühne in Szene. Damit lässt sich auch der von Autoren wie Siegmund oder Lepecki verwendete Begriff des »Dazwischen« weiterdenken, den sie insbesondere mit Blick auf Le Roys Choreographien geltend machen. Ein Zwischen findet sich für sie auf der Ebene der Aufführung im Zustand eines Körpers, der ständig im Werden oder aber aus verschiedenen Bestandteilen zusammengesetzt ist. Es findet sich ebenso in der Wahrnehmungslücke, die zwischen verschiedenen Spielhaltungen der Akteure entsteht. Zudem findet es sich im Übergang von Subjekt und Objekt, Aktivität und Passivität. Mit dem Wissen um die Arbeitsweisen von Le Roy und Lehmen lässt sich darüber hinaus aber auch zeigen, dass der Abstand zum »Anderen« bei ihnen auch als produktives Prinzip in der alltäglichen Arbeit Anwendung findet. Mit Nancy gesprochen, findet hier ein »Mit-Sinn-machen«²⁴ statt, das Sinn ergibt, weil Sinn mit mehreren »gemacht« wird, die nicht alle gleich, sondern anders sind.

Dieses künstlerische Prinzip birgt eine Eigenschaft, die Menke als Orientierungsfunktion der ästhetischen Erfahrung bezeichnet. Das Nachdenken darüber, wie man sich als Tänzer zu Regeln oder Systemen verhält, um eine Choreographie zu produzieren bzw. das Nachdenken darüber, wie man sich als Zuschauer auf das Zustandekommen einer Bewegung oder Aufführung konzentriert, ermöglicht es allen Beteiligten, sich innerhalb der gegebenen Theater- und Aufführungssituation zu orientieren. Die Improvisation und Analyse auf dem Theater kann die beteiligten Akteure dafür sensibilisieren, wie sie sich in einer Umgebung bewegen und wie sie anderen begegnen. Die

24 Jean-Luc Nancy: singular plural sein, a.a.O., S. 92.

an der Aufführung beteiligten Zuschauer können sich ihrerseits vergegenwärtigen, welche Rolle sie in einer gemeinsam geteilten Situation spielen. Durch die Reflexion auf die eigene Erfahrung im Theater wird ihnen bewusst, dass sie selbst in einer prinzipiell ungleichen Gemeinschaft aus Akteuren und Zuschauern eine unentbehrliche Rolle spielen. Für beide Seiten bietet die Aufführung also einen Handlungs- und/oder Reflexionsspielraum, der es ihnen ermöglicht, sich als Teilhabende im Theater zu positionieren. Tänzer werden dazu angeregt, sich zu ihren Choreographen zu verhalten. Diese sind dazu aufgerufen, sich über ihr Verhältnis zu Förderern, Produzenten und Journalisten sowie Zuschauern Gedanken zu machen. Förderer, Produzenten und Journalisten wiederum sind ihrerseits aufgefordert, ihr berufliches Ethos im Verhältnis zu den Künstlern zu reflektieren. Und die Zuschauer erfahren sich nicht nur als externe Beobachter, sondern auch als Teil dieses Zusammenspiels. Versteht man die Praxis des Choreographierens in diesem Sinne als Institutionskritik, so bedeutet das kein demonstratives ›Einreißen‹ der vierten Wand oder das Abschaffen von Kulturförderung oder Kunstkritik. Die Kritik an der Institution Tanz meint hier vielmehr ein Nachdenken darüber, wie unsichtbare Grenzen (wie etwa die Produktionsstandards des ›freien‹ Theaters) durchlässig gemacht und vermeintlich unauflösbare Gegensätze (wie etwa den von Kunstproduktion und -rezeption) vereint werden können. Erprobt wird somit ein Verständnis von kritischer Praxis als gemeinschaftlicher Sinnproduktion, die jenseits der Bühne und jenseits der Kunst nur wenig Platz hat.

4.3 Anleitung zum Lernen

Dennoch kann diese vergemeinschaftlichte Kritik auf dem Theater auch zur Einnahme einer reflektierten, wenn nicht gar kritischen Haltung gegenüber vorhandenen Regelapparaten außerhalb des Theaters befähigen. Dies lässt sich insbesondere an Lehmens künstlerischem Selbstverständnis veranschaulichen. Seiner Auffassung nach bringt das Theater die Menschen in die Lage, »mit den Dingen, die die Welt ausmachen, künstlerisch zu spielen, um uns eine neue, unbekannte Perspektive der Welt«²⁵ zu vermitteln. Dieser spielerische Zugang zur ›Welt‹ impliziert bei Lehmen auch eine Besinnung auf die Möglichkeit der Selbstbestimmung. Ähnlich wie sich Akteure zu einer Improvisationsstruktur zu verhalten haben oder wie er sich als Choreograph mit den Mechanismen des Tanzmarktes auseinanderzusetzen hat, bereitet die Theaterarbeit die an ihr Beteiligten auch zum selbstbestimmten Handeln im Alltag vor. Entgegen der weitverbreiteten Annahme, dass eine selbstreferen-

25 Thomas Lehmen: »Ich bin ja kein echter Lehrer-Lehrer«, in: Cornelia Albrecht, Franz Anton Cramer (Hg.), *Tanz [Aus] Bildung. Reviewing Bodies of Knowledge*, München 2006, S. 215.

zielle Kunst nichts mit der Außenwelt zu tun haben will, geht es ihm also gerade darum, sich mit dem Theater auch zur ›Welt‹ zu verhalten. Er formuliert diesen Bezug wie folgt: »Man schafft sich die Welt mit seinen eigenen, selbst kleinen alltäglichen Aktionen. Die Welt ist nicht vorgegeben, sondern wird immer wieder und erst so geschaffen, wie wir es tun, wie wir es wollen.«²⁶ Diese Aussage erinnert an Nelson Goodmans Theorie der Welterzeugung.²⁷ Goodmans Philosophie der Künste und der Erkenntnis beruht auf der Vorstellung, dass die Welt nicht gegeben ist, sondern dass das Wissen von der Welt immer schon ›gemacht‹ ist: »Wenn die Welten [...] ebenso sehr geschaffen wie gefunden werden, dann ist auch das Erkennen ebenso sehr ein Neuschaffen wie ein Berichten. Alle Prozesse der Welterzeugung [...] sind Teil des Erkennens. [...] Begreifen und Schöpfen gehen Hand in Hand.«²⁸ Das heißt, dass ein verstehender Zugang zur Welt, aber auch die Erkenntnis der Welt nur durch kulturell geprägte Versionen der Welt möglich sind und dass die Prozesse, die zur beschreibenden Welterzeugung notwendig sind, immer kreativ sind.²⁹

Für den Bereich des Theaters macht Lehmen aus diesem Konzept eine Art »Tugend der Entunterwerfung« (Foucault). Er beabsichtigt, seine Akteure und Zuschauer auf das alltägliche ›Theater der Welt‹ vorzubereiten, ohne dabei ein Theater *über* die ›Welt‹ zu machen. Hierzu soll die Erfahrung eines praktischen und kontextabhängigen Verständnisses von Kritik mit den Mitteln des Theaters an andere weitergegeben werden. Auffällig ist Lehmens suchender Sprachgestus, der sich auch in der Formulierung seines Selbstverständnisses zeigt:

Da gibt es die ganzen Leute, die denken sich die Welt, und wer sie selbst sind, je nach Etappe, die man im Leben so durchgeht, und die Bezüge zu dieser Welt, ob jetzt diese Welt von einem abhängt oder umgekehrt oder beides, oder ob man sich das besser nicht in einem abhängigen Verhältnis denken sollte, also setze ich doch damit die Verhältnisse, die Voraussetzungen. Ist die Welt jetzt von mir abhängig?³⁰

Diese Definition der Welterzeugung klingt zunächst konfus und kryptisch, denkt man sie jedoch mit dem Konzept einer vergemeinschaftlichten Kritik zusammen, so wird deutlich, dass Lehmens Versuch der Formulierung einer Weltsicht kaum zufällig als nachdenkliche und zugleich einladende Frage an ein unbekanntes Gegenüber formuliert ist. Mit dem naiv anmutenden Appell

26 Ebd., S. 215.

27 Vgl. hierzu Nelson Goodman: Weisen der Welterzeugung, Frankfurt/Main 1984.

28 Ebd., S. 37.

29 Zu den ›Weisen der Welterzeugung‹ zählt Goodman folgende Verfahren: Komposition und Dekomposition, Gewichtung, Ordnen, Tilgung und Ergänzung sowie Deformation.

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

zur Selbstverortung macht er klar, dass er und sein Publikum im Theater zwar räumlich voneinander getrennt sind, sich in der Welt aber in ein und derselben Situation befinden. Die Notwendigkeit zur ›kreativen‹ Orientierung betrifft also Produzenten und Rezipienten gleichermaßen.

Besonders augenfällig wird dies in Situationen, in denen dieses Selbstverständnis von Lehmen in anderen kulturellen Kontexten vermittelt werden muss. Lehmens Arbeitsweise sowie sein Konzept von zeitgenössischem Tanz sind stark von einer westeuropäischen, urbanen Kultur geprägt. Geht er damit nun in die Provinz wie er es etwa mit FUNKTIONEN im estnischen Dorf Märjamaa tat, ist von beiden Seiten (Akteuren und Zuschauern) eine Sensibilität für kulturelle Differenz gefordert. Für die Teilnehmer von FUNKTIONEN wurde die Arbeit in Märjamaa, das etwa eine Autostunde von der Hauptstadt Tallinn entfernt liegt, zu einer Art *survival camp*, da das Wasser zum Waschen und Kochen täglich aus dem Brunnen geholt werden musste. Dem ländlichen Publikum wiederum, das sich ein *showing* im örtlichen Kulturhaus ansah, muss Lehmen als eine Art Missionar erschienen sein, der von der nationalen Tagespresse auch noch als »Dichterdenker« der deutschen Tanzszenen eingeführt wurde.³¹ Einen ähnlich irritierenden Effekt hatte die Rekontextualisierung von PROJEKT, das von Le Roy aus der ›freien‹, wenn auch etablierten Szene in einen traditionell bildungsbürgerlichen Zusammenhang gebracht wurde. Im Pariser Théâtre de la Ville, das für aufwendige und kostspielige Tanzaufführungen international renommierter Choreographen bekannt ist, wurde auf das inszenierte Ballspiel in PROJEKT mit Buhrufen und äußerst verhaltenem Applaus reagiert. Die Presse zeigte sich über diese ›Zumutung‹ derart verärgert, dass der Figaro nur wenige Zeilen für eine Rezension übrig hatte, die mit den Worten endet: «Nu et nul. Projet néant.»³² Nackt und Nichts. Fehlanzeige. Angesichts solcher Reaktionen zeigt sich, dass Le Roys Kritik da angekommen war, wo sie ihren Ursprung genommen hatte: im höchst kodifizierten und normativen Milieu des französischen Bildungsbürgertums.

Solche nicht immer geplanten, sondern zum Teil auch durch den internationalen Tourneebetrieb zustande kommenden Rekontextualisierungen belegen, dass Le Roy und Lehmen nicht nur bereit sind, über ihren gewohnten Arbeitskontext hinauszublicken, sondern ihre künstlerischen Konzepte und kritischen Strategien auch in anderen Zusammenhängen auf ihre Wirksamkeit hin zu testen. Hierbei geht es ihnen allerdings weniger darum, sich demonstrativ vom Urbanen oder Bürgerlichen abzugrenzen, indem man sich dem Ländlichen (Lehmen) bzw. dem Banalen (Le Roy) zuwendet. Vielmehr

31 »Unbestimmt wie die Poesie, exakt wie die Mathematik, so ist Tanz von Thomas Lehmen.« (Tiit Tuumalu: »Tanzkunst blickt aufs Land«, in: Postimees, 28. Juli 2004.)

32 René Sirvin: »Néant«, in: Le Figaro, 27. November 2003.

beabsichtigen sie, die Offenheit und Pluralität ihrer Arbeitsweisen und somit auch die Anschluss- und Integrationsfähigkeit ihrer Konzepte in Konfrontation mit dem jeweils ›Anderen‹ zu überprüfen. Gleichzeitig suchen sie aber immer auch ein Stück weit das ›Eigene‹ im Anderen: Lehnen das Einfache im estnischen Dorfbewohner und Le Roy das Intellektuelle im Pariser Bourgeois.

Dabei erfüllen sie unter anderem einen ›Bildungsauftrag‹, der schon lange als verloren galt, in der Debatte um sozialpädagogische Kulturarbeit aber umso mehr eingefordert wird. Bestes Beispiel für den Erfolg einer künstlerisch orientierten Kulturarbeit sind Le Roys Vorstöße in die choreographische Arbeit mit Schulkindern. Sowohl in einem Workshop beim Context-Festival 2006³³ als auch für eine Produktion im Rahmen des Ausbildungsprojekts der Berliner Philharmoniker³⁴ arbeitete er weitgehend mit denselben Improvisationsregeln und Spielstrukturen, die er schon in der Zusammenarbeit mit Erwachsenen für E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. und PROJEKT verwendete hatte. Da Le Roy nach langjähriger Arbeit mit Tänzern und Nichttänzern recht genaue Vorstellungen davon hatte, welches Potenzial seiner choreographischen Arbeitsweise innewohnt, war er in diesen Fällen in der Lage, sein Know-how auch jenseits der ›freien Szene‹ nutzbar zu machen. Als er beim EDUCATION-PROJEKT ZUKUNFT@BPHIL des Stardirigenten Simon Rattle mit 42 Fünftklässlern arbeitete, wollten diese anfangs noch von ihm wissen, wann sie denn nun die Schritte der Choreographie zur Musik beigebracht bekämen. Im Laufe des Arbeitsprozesses erübrigte sich diese Frage angesichts der regelgeleiteten Improvisation dann schnell. Obwohl die Schüler also von einem an der Komposition orientierten und aus dem klassischen Ballett entlehnten Choreographiebegriff ausgingen, waren sie rasch bereit, sich auf eine ihnen bis dato fremde Arbeitsweise einzulassen. Auch die Schüler im Alter von neun bis elf Jahren, die im Februar 2006 während einer Projektwoche den Schulunterricht gegen einen Tanz-Workshop mit Le Roy eintauschten, fanden Gefallen an seiner Arbeitsweise. Sobald sie Spaß am Spiel mit dem Spiel gefunden hatten, begannen sie beim ›3gg‹ ganz selbstverständlich, neue Regeln und eigene Spielstrategien zu entwickeln. Dabei war unübersehbar, wie stark das Tanzverständnis der Jungen und Mädchen von der ›Popularkultur‹ des HipHop beeinflusst ist. Gleichzeitig wurde auch ersichtlich, dass ihnen der spielerische Wettkampf untereinander mehr Freude bereitete, als das Bühnenspiel für

33 Das dritte Context-Festival unter dem Motto »Learning by Doing« fand vom 13. bis 22. Februar 2006 im Hebbel am Ufer in Berlin statt. Xavier Le Roy leitete einen von insgesamt sechs Workshops für Berliner Schulkinder verschiedener Altersstufen.

34 Als einer von drei Choreographen war Xavier Le Roy eingeladen, ein Stück für Kinder zu erarbeiten. Seine Choreographie zu »Ionisation«, einer Komposition von Edgar Varèse, wurde zusammen mit zwei anderen Inszenierungen am 10. Dezember 2006 in der Berliner Arena uraufgeführt.

ein Publikum. Mit dem durch die regelgeleitete Improvisation gewonnenen Selbstvertrauen funktionierten sie die von Le Roy gemachten ›Angebote zum Tanz‹ also ohne Zögern nach ihrem Geschmack um: Ein Junge übte sich während des ›3gg‹ im Handstand und die Mädchen lieferten sich eine *battle* wie sie sonst nur in HipHop-Wettbewerben zu sehen ist. Die Offenheit und Flexibilität seiner Arbeitsweise ermöglichte es den Schülern, ihre eigenen Bewegungsideen durchzusetzen und damit ein Stück Alltagskultur auf die Bühne zu bringen. Ohne die didaktischen Anleitungen eines Pädagogen oder die ästhetischen Vorgaben eines Künstlers zu befolgen, schufen sie sich mit Hilfe von Le Roys Instruktionen für die regelgeleitete Improvisation gewissermaßen ihre eigene Theaterwelt.

Statt die Schüler an die elitäre ›Hochkultur‹ der modernen Musik oder des klassischen Tanzes heranzuführen, ermutigte und befähigte er sie dazu, sich die Situation nach Belieben anzueignen, ohne dabei demonstrativ mit dem Aufführungsformat des Abends zu brechen. Beim EDUCATION-PROJEKT ergab sich daraus folgender Anblick:

Bevor Rattles Musiker am Fuße der Bühne mit dem Klanggewitter einsetzten, gaben die Kinder ihren tänzerischen Freestyle zum Besten, während sie über Kopfhörer vom MP3-Player ihre eigene Musik hörten. Dann schwirrten sie wie elektrisiert in unterschiedlichen Tempi und in variierender Dichte über die Bühne. Le Roy hatte die Kinder also bei ihrem alltäglichen Tanzverständnis abgeholt und spielerisch an die Improvisation herangeführt. So fühlten sie sich trotz der 2600 auf sie gerichteten Augenpaare auf der Bühne sichtlich wohl.³⁵

Angesichts dieser Leichtigkeit bestätigte auch Arnd Wesemann, der sich noch von PROJEKT enttäuscht gezeigt hatte, weil es ihm zu theorielastig und daher auch zu exklusiv erschien, dass Le Roys Herangehensweise produktiv und für jedermann zugänglich war.³⁶

So bleiben sie [die Kinder] sie selbst, bei sich. Wenn Rattle seine dreizehn Schlagzeuger inklusive Sirene anschmeißt, wenn dazu klar wird, dass die Kids nicht auf choreographische Anweisung hin, sondern aus gemeinsam erlerntem Hörverständnis dieses Werk in einer unaufgeregten Choreographie des Drängelns, Wartens, Laufens

35 Pirkko Husemann: »Wie elektrisiert. Frischzellenkur für das Education-Projekt der Berliner Philharmoniker, verabreicht vom Choreografen Xavier Le Roy«, in: Frankfurter Rundschau, 30. Dezember 2006.

36 Wie bereits erörtert, bedeutet dies jedoch nicht, dass er ein Theater für jedermann oder gar ein »Theater mit Leuten für Leute« (Lehmen) macht. Inklusiv ist hier also Le Roys Methode, weniger die damit produzierte Ästhetik. Insofern sind solche Ansätze zur Inklusion immer nur bedingt »integrativ«.

entdecken, wirkt das nicht etwa kindgerecht, auch nicht wie Kunst und schon gar nicht süß, sondern ganz ohne Ideologie: einfach echt.³⁷

Statt eines ihnen oktroyierten Tanzbegriffs werden innerhalb deutlich erkennbarer Strukturvorgaben und Anleitungen also die Alltagsrealität, der Handlungsspielraum und die individuellen Entscheidungen der Kinder sichtbar.

Dabei geht es Le Roy jedoch nicht primär um die Vermittlung des Tanzes als Kunstform oder die Ausbildung eines tanzgeschulten Publikums von morgen. Im Vordergrund steht für ihn vielmehr die Erprobung alternativer Formen des Lehrens und Lernens, von denen nicht nur Kinder, sondern auch Choreographen profitieren können. Dasselbe gilt für Lehmen, der von sich selbst sagt, »kein echter Lehrer-Lehrer«³⁸ zu sein, womit er sich selbst nicht als Lehrer, sondern als Künstler begreift. In der Workshoparbeit mit Tänzern und Choreographen sieht er sich eher als Ermöglicher kreativer Prozesse: »Kunst aus Künstlersicht zu vermitteln, andere daran teilhaben zu lassen, scheint mir das Wissen zu beinhalten, nichts zu wissen, mit dem Nicht-Wissen umgehen zu können [...], denn dort wo wir kein Standardverfahren für ein Problem anwenden, sind wir kreativ.«³⁹ Le Roys und Lehmens Wissensvermittlung findet also nicht im engeren Sinne didaktisch, sondern künstlerisch statt⁴⁰, denn die »Kunst«, die es zu vermitteln gilt, besteht ihrer Ansicht nach gerade darin, »sich in dem Nicht-Wissen zu bewegen.«⁴¹

Begreift man Choreographie in diesem Sinne als eine künstlerische Praxis, in der Erfahrung und Erkenntnis, Sinnliches und Intelligibles, Tun und Hervorbringen zusammenfallen, hat der Tanz auch jenseits des Theaters seine Relevanz: Er leitet zum Lernen an. Diese künstlerische Variante der »moralischen Anstalt« funktioniert jedoch nicht durch die Akkumulation von Wissen, sondern durch die Anleitung zu einem souveränen Umgang mit dem Ungewissen und Unbekannten sowie zu einer selbstbestimmten Aneignung von Know-how. Auf den Tanz bezogen, bedeutet diese Lehre des Lernens nicht die Vermittlung von bestimmten Tanztechniken oder Kompositionsprinzipien. Ebenso wenig geschieht das Lernen *in* und *mit* der regelgeleiteten Improvisation über die Repräsentation des Realen. Statt Bilder und Geschichten nachzutanzten, die Tänzern und Zuschauern eine Identifizierungsmöglichkeit bieten,

37 Arnd Wesemann: »In Berliner Sippenhaft. Sir Simon Rattle macht aus der Philharmonie einen Spielplatz«, in: Süddeutsche Zeitung, 14. Dezember 2006.

38 Thomas Lehmen: »Ich bin ja kein echter Lehrer-Lehrer«, a.a.O., S. 213.

39 Ebd., S. 217.

40 Insbesondere in der Diskussion um die Einführung von Tanz in den regulären Schulunterricht stehen sich ein pädagogischer und ein künstlerischer Ansatz gegenüber. Zwar hat sich erwiesen, dass eine Kombination beider Perspektiven in der Tanzvermittlung und -ausbildung sinnvoll ist, dennoch profilieren sich beide Ansätze noch in Abgrenzung voneinander.

41 Ebd., S. 217.

werden in der Choreographie reale, wenn auch kleine Verhaltensspielräume angeboten. Was also angehende Tänzer und Choreographen, aber auch Zuschauer von Le Roy und Lehmen lernen können, ist zuallererst die Fähigkeit, in unwägbaren Situationen eine Entscheidung zu treffen – sei es auf den Ebenen der Bewegung und Komposition oder aber auf den Ebenen von Interaktion und Kommunikation.

4.4 Künstlerische ›Forschung‹

Nicht zuletzt aus diesem Grund orientiert sich auch die Kunsttheorie mit ihren Konzepten zunehmend an der künstlerischen Praxis. Eine praxisgeleitete Theorie – wie sie etwa von Rogoff vertreten wird – setzt einen Wissensbegriff voraus, der Theorie und Praxis als gleichwertig und gleichermaßen produktiv begreift. Damit steht sie im Gegensatz zu jenen Erkenntnistheorien, die sich durch eine objektivierende Distanz zum jeweiligen Gegenstand (der Praxis) definieren. Insofern leistet die kritische Praxis Hand in Hand mit der praxisgeleiteten Theorie auch eine Wissenschaftskritik. Sie tut dies aber (ähnlich wie es im Falle der Repräsentations-, Institutions- und Kulturkritik nachzuweisen war) nicht durch pauschale Ablehnung von wissenschaftlichen Erkenntnisweisen, sondern indem sie deren externen Zugriff auf die künstlerische Praxis kritisiert. Außerdem werden wissenschaftliche Erkenntnisweisen nicht wissenschaftlich korrekt geprüft, sondern dadurch kritisiert, dass sich die Choreographen der Suche bzw. Erfindung praktischer Erkenntnisweisen widmen, mit denen sie sich von der wissenschaftlichen Forschung abgrenzen. Kritik findet also auch in Bezug auf die Theoriebildung praxisimmanent statt.

Aus der Sicht von Tänzern und Choreographen bedeutet ›Forschung‹ eine Suche nach Fragen und Antworten: «[...] a process of searching for something while asking questions about it in order to explore this yet unknown something.»⁴² Mit der Betonung der Suchbewegung gegenüber dem Finden steht für die Künstler dabei insbesondere die Unabgeschlossenheit, Unabsehbarkeit und Unbestimmtheit ihrer Erkundung im Vordergrund. Die Möglichkeit des Scheiterns wird dabei nicht nur als mögliches Nebenprodukt in Erwägung gezogen, sondern als geradezu wahrscheinliches Ergebnis provoziert: »Artistic research happens in a ›somewhat closed-off and therefore protected situation, more individually than collaborative, where things stay

42 Pirkko Husemann: »Beitrag zum Glossary of Overdetermined Usage«, in: *Maska. Performing Arts Journal*, Vol. 20, No. 5–6 (94–95), Herbst/Winter 2005, S. 53. Der Text basiert zum Teil auf einem Gespräch über den Begriff der Forschung in Kunst und Wissenschaft, das im Rahmen der Veranstaltung MODE05 in Potsdam geführt wurde. Meine Gesprächspartner waren u.a. Dieter Heitkamp, Marijke Hoogenboom und Mårten Spångberg.

open, [...] where failure is allowed, probable and without consequences.«⁴³ Wissen wird in einer geschützten Umgebung nicht systematisch, sondern eher zufällig und beiläufig produziert. Damit steht die künstlerische Recherche im Gegensatz zur wissenschaftlichen Forschung, deren Prozess zumindest ergebnisorientiert und in der Annahme der Möglichkeit von methodischer Effizienz stattfindet. Obwohl auch die wissenschaftliche Forschung stets mit Behauptungen in Form von Arbeitshypothesen beginnt und ihre Methoden anhand ihres Gegenstandes entwickelt und schärft, ist sie im Gegensatz zur Kunst primär auf ein Resultat ausgerichtet, welches dann dokumentiert und veröffentlicht wird, um innerhalb des akademischen Feldes zu zirkulieren und in der Praxis genutzt zu werden. Zwar zirkulieren auch in der Kunst Produkte oder Ereignisse, doch im Gegensatz zur produktorientierten Kunstproduktion ist die künstlerische ›Forschung‹ weniger ziel- als prozessorientiert.

Wie die Analyse der Arbeitsweisen bei Le Roy und Lehmen zeigt, findet Erkenntnis in ihrer choreographischen Praxis rückwirkend statt. Beim Nachdenken, Analysieren und Diskutieren über ihre eigene Praxis des Choreographierens haben sie die Erfahrung gemacht, dass sich ihre Erkenntnis (vom sozialen Handeln im Dispositiv des Tanzmarktes sowie vom künstlerischen Handeln im Regelsystem der Choreographie) zunächst ›als solche‹ einstellt. Das ist es auch, was Lehmen recht unbeholfen mit den Worten umschreibt: »[...] irgendwann habe ich begriffen, nein so ein Denkgefühl gehabt, so ein bewusstes Gefühl, dass alles zusammenhängt«⁴⁴. Sein »Denkgefühl«, d.h. sein gefühltes Wissen bedeutet, dass sich das Was des Wissens nur im Prozess der Praxis ergibt, dass es durch das Wie des Wahrnehmens und Erkennens beeinflusst wird und erst nachträglich als ›etwas‹ benannt und somit explizit gemacht werden kann. Dieses Verständnis von künstlerischer Wissensproduktion (über das eigene Tun) ist also an Vollzug, Teilhabe und an ein nicht-defizitäres, sondern gezielt herbeigeführtes Nicht-Wissen gebunden. Wissen wird nur im Tun gewonnen, ist immer nur im Verhältnis zu etwas oder jemandem vorhanden und ist nie vollständig artikulierbar. Es handelt sich also um ein prozessuales, relationales und partikulares Wissen.

Für das Verstehen der eigenen Praxis sind für Le Roy und Lehmen daher vor allem jene Theorien aufschlussreich, die für ihre wissenschaftliche Praxis ähnliche Modi der Erkenntnis geltend machen. Bei Le Roy sind dies u.a. De Certeaus Konzept einer ›unwissenden‹ Theorie und Rogoffs Vision einer theoretischen Kritik aus intrinsischer Perspektive. Im Falle Lehmens ist es im Gegensatz dazu die stark abstrahierende Systemtheorie, die sich auf alle möglichen Systeme bezieht und die deren Funktionieren durch Autopoiesis erklärt. Willkommen sind (unabhängig von der wissenschaftlichen Disziplin)

43 Pirkko Husemann: »Beitrag zum Glossary of Overdetermined Usage«, S. 53.

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

außerdem Ansätze einer kollaborativen und prozessorientierten Theoriebildung, deren Arbeitsweisen denen der Choreographen ähneln. Das objektivierende und generalisierende Wissen der analytisch ausgerichteten Tanz- oder Theaterwissenschaft ist für die künstlerische Praxis Le Roys und Lehmens hingegen nur bedingt hilfreich, um noch mehr über die ›Logik‹ des eigenen Tuns zu erfahren. Auch Theoretiker wie etwa Siegmund oder Lepecki, die praxisnah denken und schreiben, greifen bei ihren Analysen der choreographischen Konzepte zum Teil auf dieselben Theorien zurück wie die Choreographen selbst.⁴⁵ Ausnahmen bilden jene Beiträge der wissenschaftlichen oder journalistischen *peers*, die parallel zu den Arbeitsprozessen entstehen und die choreographische Praxis noch im Prozess des Entstehens zu erfassen versuchen, ohne die eigene Argumentation dabei schon auf die Theoriebildung hin zuzuspitzen. Je mehr die Wissenschaftler an den eigenen Theorien über den Tanz arbeiten, desto weniger anwendbar ist diese ›ordentliche‹ Wissenschaft für Le Roy und Lehmen. Ihre Skepsis beruht in erster Linie auf der Annahme, dass die Autoren solcher Studien für sich beanspruchen, etwas über den Tanz zu wissen, das dieser von ›sich selbst‹ nicht weiß bzw. dass sie beanspruchen, es auf eine andere Art und Weise zu wissen, als es die Praktiker selbst tun. Zu kritisieren ist in ihren Augen also in erster Linie diejenige Wissenschaft, die sich ihrer Praxis ausschließlich für eigene (theoretische) Zwecke bedient⁴⁶ oder aber angesichts ihrer Choreographien das (für sie selbst) wichtigste außer Acht lässt: die Prozessualität und Relationalität des Produzierens von Tanz.

Diese Form der Wissenschaftskritik zeigt sich unter anderem im Zusammenhang mit einer aktuellen Debatte, die für diejenigen Künstler, die mit dem Verstehen und der Vermittlung ihrer eigenen Kunstpraxis befasst sind, prinzipiell von großer Bedeutung ist. Ausgelöst durch den 1998 initiierten »Bologna-Prozess« zur Internationalisierung und Modernisierung des Hochschul-

45 In der Auseinandersetzung mit Le Roy beziehen sich bspw. beide Autoren auf Deleuze. Dieser Zugang liegt nahe, führt jedoch zunächst einmal dazu, dass die angewandte Deleuze-Interpretation durch den Künstler einer wissenschaftlichen Interpretation der künstlerischen Arbeiten mit Hilfe von Deleuze durch die Theoretiker gegenübersteht. Zu einer Studie, die den Mehrwert künstlerischer Konzepte für die Differenzphilosophie von Deleuze und Guattari untersucht vgl. Petra Sabisch: *Choreographic Relations. Practical philosophy and contemporary philosophy at the example of works by Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominguez, Félix Guattari, Xavier Le Roy and Eszter Salamon* (erscheint voraussichtlich 2010).

46 Dieses Bedienen am jeweils anderen beruht nur auf den ersten Blick auf Gegenseitigkeit. Zwar bedienen sich auch Le Roy und Lehmen theoretischer Konzepte als Hilfsmittel. So nutzen sie die Spiel- und Systemtheorie zur Weiterentwicklung ihre Arbeitsmethoden, indem sie diese aus dem wissenschaftlichen Kontext in die Kunst hinein übertragen und verwertbar machen. Die Tanzforschung spielt dabei aber keine bzw. mit Blick auf ihre Rhetorik oder Methodik nur eine untergeordnete Rolle.

wesens wurde im Zuge der angestrebten Standardisierung von Studiengängen geprüft, welche Kriterien für eine Promotion in der Kunst erfüllt sein müssen. In diesem Zusammenhang wurde an den europäischen Kunsthochschulen diskutiert, ob die ›Forschung‹ in der Kunst (nicht *über* die Kunst oder *für* die Kunst) einen mit der wissenschaftlichen Forschung vergleichbaren Status haben kann und soll.⁴⁷ Henk Borgdorff definiert wissenschaftliche Forschung als »original investigation undertaken in order to gain knowledge and understanding.«⁴⁸ Neben Intentionalität, Originalität und Wissensproduktion sind für ›die Wissenschaft‹⁴⁹ die Relevanz innerhalb einer *scientific community* sowie die Dokumentation und Zirkulation der Forschungsergebnisse ausschlaggebend. Zu diesem Zweck verfolgt ›die Wissenschaft‹ eine Methode, d.h. »a well-considered, systematic way of reaching a particular objective.«⁵⁰ Künstlerische ›Forschung‹, die erst seit ›Bologna‹ systematisch untersucht und durchaus kontrovers als *practice-based research* oder *research in the arts* diskutiert wird, verbindet experimentelle und interpretative (sowie in Einzelfällen auch empirische) Verfahren. Sie zeichnet sich – wie bereits erörtert – dadurch aus, dass Subjekt und Objekt sowie Gegenstand und Methode der ›Forschung‹ zusammenfallen. Nach Borgdorff kann künstlerische Praxis unter ontologischen, methodologischen und epistemologischen Gesichtspunkten dann als Forschung gelten, wenn

[...] its purpose is to expand our knowledge and understanding by conducting an original investigation in and through art objects and creative processes. Art research begins by addressing questions that are pertinent in the research context and in the

47 Die Ergebnisse fallen in den verschiedenen Ländern unterschiedlich aus. Entsprechend ist die Promotion in der Kunst nur in einzelnen Ländern wie etwa in England möglich.

48 Henk Borgdorff: »The debate on research in the arts«, in: *Dutch Journal of Music and Theory* 12, Januar 2007, S. 1–17, hier zitiert nach einem unveröffentlichten Vortragsskript. Die Seitenangaben zu Zitaten aus demselben Text beziehen sich jeweils auf das Vortragsskript.

49 Dabei kann selbstverständlich nicht pauschal von ›der Wissenschaft‹ die Rede sein, da zwischen den unterschiedlichen Disziplinen zu unterscheiden ist. Auch Borgdorff differenziert zwischen Naturwissenschaften, Sozialwissenschaften und Geisteswissenschaften, für die er folgende Zuordnungen vornimmt: Die Naturwissenschaften haben eine empirisch-deduktive Orientierung, d.h. dass ihre experimentellen Methoden dazu dienen, bestimmte Phänomene zu erklären. Die Sozialwissenschaften sind ebenfalls empirisch orientiert, ihre Methoden sind hingegen nicht experimentell und dienen dem Zweck der Beschreibung und Analyse von Daten. Die Geisteswissenschaften schließlich sind eher analytisch als empirisch orientiert, wobei sie mehr auf die Interpretation als auf die Beschreibung oder Erklärung eines Gegenstandes ausgerichtet sind. Zu dieser Differenzierung der akademischen Domänen vgl. Henk Borgdorff: »The debate on research in the arts«, a.a.O., S. 17.

50 Ebd., S. 16.

art world. Researchers employ experimental and hermeneutic methods that reveal and articulate the tacit knowledge that is situated and embodied in specific artworks and artistic processes. Research processes and outcomes are documented and disseminated in an appropriate manner to the research community and the wider public.⁵¹

Während Borgdorff mit dieser Definition prüft, ob der ›Forschung‹ in der Kunst ein mit anderen Wissenschaften vergleichbaren Status einzuräumen ist, wird der Begriff des *practice-based research* von der Mehrheit der Künstler selbst nur ungern oder unter Vorbehalt verwendet.⁵² Denn die beliebte, aber oftmals unreflektierte Verwendung wissenschaftlicher Metaphern wie Forschung, Experiment oder Laboratorium in der Kunst (und seit Mitte der 1990er Jahre auch im Tanz⁵³) bringt für diese nicht nur Vorteile mit sich.⁵⁴ Einerseits befördert die kategorische Angleichung zwar unter Umständen eine Situation, in der die Künstler von den Wissenschaftlern als gleichberechtigte Gegenüber ernster genommen werden, weil Theorie und Praxis, Wissenschaft und Kunst als Formen der Wissensproduktion gleichermaßen produktiv zu sein scheinen. Andererseits werden aber nun bei der Beurteilung von Kunst als Forschung auch wissenschaftliche Evaluationskriterien an die Künstler herangetragen, obwohl diese ihre ›Forschung‹ kaum als wissenschaftlich verstanden wissen wollen, sondern darin eher einen Gegenentwurf zur akademischen Wissenschaft sehen. Folgt man Borgdorffs Definition, muss die Kunst, um als Forschung anerkannt zu werden, Wissen produzieren, originell sein, relevante Fragen stellen, angemessene Methoden verwenden und ihre Erkenntnisse verständlich artikulieren, dokumentieren und in Umlauf bringen. Folge dessen ist eine paradoxe Ausgangslage, die sich für die Betroffenen wie folgt darstellt:

[...] the artist who claims to do research is asked to invent a proper and appropriate proceeding and to apply and re/present it along the chosen exploration of the chosen area. Therefore, the so-called artistic researcher, who [...] does not have to produce presentable products anymore, is [...] confronted with a huge responsibility of

51 Ebd., S. 18.

52 Vgl. hierzu u.a. Le Roys Ambivalenz mit Blick auf die Wissenschaftlichkeit seiner eigenen Arbeitsweise in Kapitel 3.1.

53 Vgl. hierzu Steven De Belder: »Science as a Metaphor for the Practice of Dance«, <http://www.sarma.be/text.asp?id=602>, 28. Januar 2004.

54 Auch ich erlag dieser Versuchung, als ich einen Vortrag beim Kongress für Theaterwissenschaft und den daraus hervorgehenden Text mit dem Titel »Choreographie als experimentelle Praxis« versah. Diese Wahl war allerdings auch der Vorgabe eines Themenbereichs zum »intermedialen Experiment« geschuldet. Vgl. hierzu Pirkko Husemann: »Choreographie als experimentelle Praxis. Die Projektserie E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. von Xavier Le Roy«, in: Hajo Kurzenberger, Annemarie Matzke (Hg.), *TheorieTheaterPraxis*, a.a.O., S. 214–220.

knowing what to do while not wanting to know what to look for, where to go and how to get there.⁵⁵

Hier setzt die künstlerische Wissenschaftskritik sogar auf wissenschaftstheoretischer Ebene an: Solange die Begrifflichkeiten für die Definition eines künstlerischen ›Forschungsprozesses‹ direkt aus der Wissenschaft entlehnt werden, ohne dass sie dabei reflektiert und hinterfragt werden, bleibt auch der Bezugsrahmen zur Beurteilung der des akademischen Diskurses. Die unübersehbaren Unterschiede zwischen Kunst und Wissenschaft fallen dabei unter den Tisch: In der Kunst ist Erkenntnis vor allem an subjektive Erfahrung gebunden, daraus hervorgehende Erkenntnisse bleiben oft implizit und latent. Erkenntnisprozesse in der Theorie finden hingegen vorrangig durch ›objektivierende‹ Abstraktion statt. Ihre Resultate sollen explizit und evident sein. Legt man letztere Kriterien an die Kunst an, so führt dies zu einer Verzerrung. Statt eines präsentablen Kunstprodukts muss nun ein präsentabler ›Forschungsprozess‹ vorgelegt werden. Cvejic formuliert dieses Paradox mit Blick auf den Tanz wie folgt:

As the presentation likens the performance, it doesn't offer an insight into its research methodology nor its objectives of research, or to anything that would make it different from a product. It differs from the performance product only in the degree of completeness. The work seems to finish the process of making when it acquires the satisfying looks of searching for something. Ethics of research, experiment and critique transfigures into an aesthetic of indie-work, foreclosing further development when the outlook of research is achieved.⁵⁶

Aus der Ethik der Forschung wird also eine Ästhetik der Forschung, d.h. eine Aufführung läuft Gefahr, nur noch den Anschein einer Suche nach Fragen und Antworten zu erwecken, statt diese tatsächlich aufzuwerfen bzw. zu formulieren.

55 Pirkko Husemann: »Beitrag zum Glossary of Overdetermined Usage«, a.a.O., S. 53.

56 Xavier Le Roy, Bojana Cvejic, Gerald Siegmund: »To end with judgement by way of clarification«, a.a.O., S. 55.

