



Pirkko Husemann
**Choreographie
als kritische Praxis**

Arbeitsweisen bei
Xavier Le Roy und
Thomas Lehmen

[transcript]

Pirkko Husemann
Choreographie als kritische Praxis

T a n z S c r i p t e | hrsg. von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein | Band 13

Pirkko Husemann (Dr. phil.) promovierte am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt/Main. Sie ist Tanzkuratorin am Hebbel am Ufer in Berlin. Gemeinsam mit Sabine Gehm und Katharina von Wilcke kuratierte sie den Tanzkongress Deutschland 2006. Daraus hervorgegangen ist der Sammelband »Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz« (erschienen 2007 auf Deutsch und Englisch bei transcript).

PIRKKO HUSEMANN

Choreographie als kritische Praxis

Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen

[transcript]

Die Publikation wurde im Rahmen von Tanzplan Deutschland gefördert.
Tanzplan Deutschland ist eine Initiative der Kulturstiftung des Bundes.

tanzplan deutschland



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: »Projekt« von Xavier Le Roy, Foto: Katrin Schoof

Lektorat: Pirkko Husemann

Korrektorat & Satz: Anja Herrling, Berlin

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-89942-973-2

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

»Allmählich beginnt sich der Gedanke des
'Mit-Teilens' (des Aufteilens, der Verteilung, des
Anteils, der Teilhabe, der Teilung, der Mitteilung,
der Zwietracht, der Spaltung, der Abtretung, der
Zuteilung ...) durchzusetzen, aber erst allmählich.«
(Jean-Luc Nancy)

Inhalt

Vorwort	9
Einleitung	13
Relationale Ästhetik	16
Gegenstand und Fragestellung	20
Verortung im tanzwissenschaftlichen Kontext	23
Kritik, Praxis und Choreographie	28
Methodische Orientierung	31
Zur Perspektive der Forscherin	32
Übersicht der Kapitel	36
1. Zum Kritikbegriff in Theorie und Praxis	39
1.1 Zur Geschichte der Kritik in der Theorie	39
1.2 Praxisimmanente Kritik	50
1.3 Zur Geschichte der Kritik im Tanz	58
1.4 Kritik bei Le Roy und Lehmen	67
1.5 Choreographie und Strategie	75
1.6 Entgrenzung der Kunstform Tanz	80
2. Die Tanzszene als kulturelles Feld	89
2.1 Bourdieus Feldanalyse	89
2.2 Bourdieus Praxeologie	93
2.3 Anwendung auf den zeitgenössischen Tanz	95
2.3.1 Die Tanzszene als Kunstbetrieb	97
2.3.2 Das Feld der Macht	105
2.3.3 Positionen und Positionierungen	118
2.3.4 Zusammenfassung	124
3. Prozesse, Methoden, Zusammenarbeit und Formate	127
3.1 Xavier Le Roy	128
3.1.1 Das Projekt vom Prozess als Produkt	130
3.1.2 Das Motiv der Extension	133

3.1.3 Spiel mit dem Spiel	140
3.1.4 Dramaturgie und Aufführung von PROJEKT	144
3.1.5 Aushandlung in Aktion und Dialog	151
3.1.6 Integration der Evaluation	159
3.1.7 Zusammenfassung	166
3.2 Thomas Lehmen	167
3.2.1 Der Plan zum Zerlegen der Produktion	169
3.2.2 Das Motiv des Realen	173
3.2.3 Kontingenz im System	180
3.2.4 FUNKTIONEN als Zettelkasten und Inszenierung	186
3.2.5 Kommunikation als Be- und Entgegnung	193
3.2.6 Reflexion im Rückblick	199
3.2.7 Zusammenfassung	206
3.3 Vergleich der Arbeitsweisen	207
3.3.1 Kritik durch Gemeinschaft	216
4. Relevanz für Ästhetik, Rezeption, Bildung und Diskurs	219
4.1 Produktiver Dilettantismus	223
4.2 Gemeinschaftliche Sinnproduktion	226
4.3 Anleitung zum Lernen	230
4.4 Künstlerische ›Forschung‹	236
5. Schluss und Ausblick	243
6. Produktions- und Aufführungsverzeichnis	249
6.1 E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. von Xavier Le Roy	249
6.2 PROJEKT von Xavier Le Roy	251
6.3 SCHREIBSTÜCK von Thomas Lehmen	253
6.4 STATIONEN von Thomas Lehmen	256
6.5 FUNKTIONEN von Thomas Lehmen	258
7. Quellen- und Literaturverzeichnis	261
8. Abbildungsverzeichnis	277

Vorwort

Anlass und Ausgangspunkt der vorliegenden Studie war meine Zusammenarbeit mit Xavier Le Roy und Thomas Lehmen, die eher zufällig begann und sich über die Jahre zu einem fruchtbaren Austausch entwickelte. Während ich zunächst als Teilnehmerin in ihre Projekte einstieg, wurde ich bald zur beobachtenden Teilnehmerin, mit der Zeit zur teilnehmenden Beobachterin und schließlich zur distanzierten Beobachterin. Dies hatte auch Einfluss auf mein Verhältnis zu Le Roy und Lehmen und auf die von ihnen im Gespräch mit mir formulierten Aussagen, Stellungnahmen und Meinungen. Alle verwendeten Zitate aus diesem Austausch sind immer in Abhängigkeit vom Zeitpunkt unserer gemeinsamen Verständigung bzw. unserer jeweiligen Selbstverständigung zu sehen. Allerdings ist diese Dynamik im Rahmen des vorliegenden Textes nicht angemessen abzubilden.

Das 1998 von Le Roy initiierte Langzeitprojekt E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. fand von 1999 bis 2003 an wechselnden Orten, in unterschiedlicher personeller Zusammensetzung und in unterschiedlichen Formaten statt. Als ich Anfang 2001 von Märten Spångberg zu einem E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.-Workshop in Stockholm eingeladen wurde, nahm ich die Gelegenheit wahr, um meine bereits seit mehreren Jahren durchgeführte wissenschaftliche Recherche zu Le Roys choreographischer Arbeit durch praktische Erfahrungen zu ergänzen. Nachdem er mich als Teilnehmerin für die folgenden Arbeitsphasen engagierte, setzte sich unsere Zusammenarbeit für E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. und dem daraus hervorgegangenen PROJEKT schließlich bis 2005 fort. Auch mit Lehmens choreographischer Arbeit war ich bereits vertraut, als er mir 2003 vorschlug, einen Entwurf meines Dissertationsprojektes im ersten Heft seiner Publikationsreihe zu STATIONEN zu veröffentlichen.¹ 2004 lud er mich dann ein, an der Entwicklung der FUNKTIONEN TOOL BOX mitzuwirken. Auch diese Zusammenarbeit fand ihre Fortsetzung, indem ich 2004/2005 als »Subchoreographin« an Präsentationen von FUNKTIONEN in Berlin und Utrecht beteiligt war.

1 Pirkko Husemann: »Choreographie als kritische Praxis«, in: Thomas Lehmen (Hg.), Stationen Heft 1, Berlin 2003, S. 3–9.

Während meiner Mitwirkung an diesen Arbeitsphasen und Aufführungen manifestierte sich spontan das Bedürfnis, diese zu dokumentieren, um die für die Öffentlichkeit nur eingeschränkt zugänglichen Arbeitsprozesse zumindest im Text festzuhalten. Seit 2002 machte ich diese begleitenden Dokumentationen einem Fachpublikum zugänglich, indem ich sie in Form von Artikeln und Vorträgen in Fachzeitschriften und bei Konferenzen veröffentlichte. Im Zuge dieser Reflexion und Vermittlung entstand schließlich im Jahr 2003 der Plan für ein umfassenderes Forschungsprojekt zu choreographischen Arbeitsweisen, dessen Ergebnisse ich hiermit vorlege. Seit der Präsentation von PROJEKT und SCHREIBSTÜCK manifestierte sich dann auch seitens der Choreographen das Bedürfnis nach stärkerer Vermittlung ihrer Ideen und Konzepte, so dass sie meine Texte zum Teil nutzten, um die öffentliche Darstellung in der Fachpresse um eine praxisnahe Reflexion aus der Innenperspektive zu ergänzen.²

Dieses Verhältnis zur künstlerischen Praxis war mit Blick auf die für die vorliegende Studie getroffene Auswahl der beiden Choreographen Le Roy und Lehmen von Bedeutung. Eine Auseinandersetzung mit choreographischen Arbeitsweisen sollte idealerweise auch auf die persönliche Erfahrung ebendieser Arbeitsweisen zurückgreifen können, denn die teilnehmende Beobachtung ist nicht mit der Auswertung von Dokumentationen aus zweiter Hand zu vergleichen. Aus diesem Grunde lag auch die Entscheidung nahe, auf einen historischen Vergleich zwischen Le Roy und Lehmen einerseits und ihren ästhetischen Vorläufern andererseits zu verzichten. Die vorgenommene Konzentration auf zwei Protagonisten des zeitgenössischen, westeuropäischen Bühnentanzes ist also in erster Linie methodisch bedingt. Die Auswahl beruht außerdem auf der Überzeugung, dass sich die mit diesem Buch vorgestellte These von Choreographie als kritischer Praxis am besten in einer detaillierten Fallstudie und nicht in Form eines breit angelegten ›Bestandkataloges‹ untersuchen lässt.

Der These liegt die Annahme zugrunde, dass Le Roy und Lehmen ihre choreographische Arbeit als Kritik an vorherrschenden Produktions-, Distributions- und Präsentationsformen begreifen. Diese Kritik kommt nicht nur in der Aufführung, sondern schon im Arbeitsprozess zum Ausdruck. Entsprechend steht eine Analyse ihrer Arbeitsweisen vor der Herausforderung, die von ihnen praktizierte Kritik nicht an der Oberfläche, sondern im Detail, nicht nur im Produkt, sondern im Prozess zu suchen. Denn bei Le Roys und Lehmens ›kritischer Praxis‹ handelt es sich um ein partikuläres und situationsbedingtes Verständnis von Kritik, welches nicht ohne Weiteres generalisierbar ist. Deshalb wurde die ursprünglich breiter angelegte Studie schon in der Recherche phase auf zwei prominente Vertreter einer größeren Gruppierung

2 Vgl. hierzu die Veröffentlichung eines meiner Aufsätze auf Le Roys Website http://www.insituproductions.net/_deu/frameset.html, 01. Dezember 2007.

eingeengt, an denen sich dieser Kritikbegriff besonders gut, aber auch differenziert überprüfen lässt. Die ausgewählten Projekte bieten sich zunächst für einen Vergleich an, da sie sowohl bei Le Roy als auch bei Lehmen auf Gruppen- und Improvisationsarbeit basieren: Bei Le Roy sind dies E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. von 1999 bis 2003 und PROJEKT von 2003 bis 2005, bei Lehmen SCHREIBSTÜCK von 2002 bis 2005, STATIONEN von 2003 bis 2005 und FUNKTIONEN von 2004 bis 2005. Wie sich im Folgenden zeigen wird, unterscheiden sich ihre choreographischen Arbeitsweisen im Detail deutlich voneinander. Der Vergleich der Ansätze Le Roys und Lehmens ermöglicht es also auch, eine allzu pauschale Zuordnung einer ganzen Generation von Tänzerchoreographen zu einer nicht weiter differenzierten Mode der Kritik im zeitgenössischen Tanz zu vermeiden.

Mein ausdrücklicher Dank gilt an erster Stelle Xavier Le Roy und Thomas Lehmen, die mir die Gelegenheit gaben, an ihren Projekten teilzunehmen. Die Erinnerung an unsere Zusammenarbeit beflogelte mich insbesondere in Momenten, in denen im Prozess des Denkens oder Schreibens eine Hürde zu nehmen war. Ebenso wichtig war die Unterstützung durch meine beiden Gutachter Prof. Dr. Hans-Thies Lehmann und Prof. Dr. Gabriele Klein, die mich über die Jahre mit praktischer Hilfestellung, aufmunternden Kommentaren und kritischen Fragen voran gebracht haben. Jeroen Peeters, Myriam Van Imschoot und Bojana Cvejic gaben mir mit ihren Texten und Vorträgen wertvolle Anregungen zum Begriff der Kritik und zur künstlerischen Zusammenarbeit, die in meine Überlegungen eingegangen sind. Unersetzlich war der fachliche Austausch mit den Mitgliedern des Berliner Tanzkreises, die den Entstehungsprozess dieses Buches mitverfolgt haben. Ein großer Dank für kostbare Anmerkungen geht daher an Christiane Berger, Yvonne Hardt, Kirsten Maar, Petra Sabisch und Maren Witte. Die Möglichkeit der konzentrierten Umsetzung und zeitnahen Veröffentlichung verdanke ich dem Vertrauen und der finanziellen Förderung des Evangelischen Studienwerks Villigst e.V., des Deutschen Akademischen Austauschdienstes und des Tanzplan Deutschland e.V. Anja Herrling hat mich beim Korrektorat und Layout des Manuskripts unterstützt, was mir den Ablösungsprozess vom Text erleichterte. Durch die alltäglichen Höhen und Tiefen des Promotionsverfahrens begleitete mich schließlich Albrecht Lüter, dem ich von ganzem Herzen für den persönlichen Rückhalt und die soziologische Hilfestellung danke.

Einleitung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Relationale Ästhetik

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

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

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

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

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

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

5 Ebd., S. 13.

6 Ebd., S. 16.

7 Ebd., S. 15.

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

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

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

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

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

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

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

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

12 Ebd., S. 22.

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

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

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

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

Gegenstand und Fragestellung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Verortung im tanzwissenschaftlichen Kontext

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

19 Gunter Gebauer, Christoph Wulf (Hg.): *Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus*, Frankfurt/Main 1993, S. 8.

20 Zum Begriff der kollektiven Kreativität vgl. Stephan Porombka, Wolfgang Schneider, Volker Wortmann (Hg.): *Kollektive Kreativität, Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis* #1, Tübingen 2006, S. 7ff.

21 Stephan Porombka: »Literaturbetriebskunde. Zur ›genetischen Kritik‹ kollektiver Kreativität«, in: Ders., Wolfgang Schneider, Volker Wortmann (Hg.), *Kollektive Kreativität*, a.a.O., S. 76.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

37 Ebd., S. 66.

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

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

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

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

38 Ebd., S. 68.

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

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

41 Ebd., S. 16.

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

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

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

Kritik, Praxis und Choreographie

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

42 Ebd., S. 40.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Methodische Orientierung

Zur Analyse der choreographischen Arbeitsweisen wurden unterschiedliche Methoden miteinander kombiniert:

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

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

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

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

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

Zur Perspektive der Forscherin

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

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

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

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

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

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

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

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

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

56 Ebd., S. 14.

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

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

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

58 Ebd., S. 141.

59 Vgl. hierzu Kapitel 2.

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

61 Ebd., S. 233.

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

Übersicht der Kapitel

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

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

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

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

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

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

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 richten- des Urteil, wird die Bedeutung des Wortes im Mittelalter in der philologischen Textkritik auf die Rekonstruktion der Authentizität einer Quelle eingeengt. 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 Kriticismus 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 Transzentalphilosophie. 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, Pößneck 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 Auklärung 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 unabgeschlossener 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 prästabilierte 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 Gesetzmäßigkeit 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 Kritikbegriffs 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 *asujetissement*)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 selbst-bestimmt 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 Unterworfene 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 Logozentrismus 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 partikuläres und immanentes Verständnis von Kultukritik 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 Rechtfertigungzwang 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. Hörrning, 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. Hörrning, 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 Sozialtheorien⁴² 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 Umgangswisen 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. Hörrning: »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 Kultурtheorien seit dem *cultural turn* absetzen, zählen die naturalistische, utilitaristische und normativistische Soziologie. Vgl. hierzu Andreas Reckwitz: Die Transformation der Kulturttheorien, 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 aufgezwungen 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 hineinragen, 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 vermittels 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 unbekannten 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 Re-Auratisierung 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 zweck-rational oder begrifflich ist: »[...] denn das Geschmacksurteil ist kein Er-kenntnisurteil (*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 Aisthetik 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 Kunsthissenschaft 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 Spezifizität 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 »systemimmanenten«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 Selbtkritik 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 »Selbtkritik« 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 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 Handlungsinstantz, 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 Körperf Bilder 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 Kompositionssrecherche 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 geschlossen 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 Stücks 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 verschiedensten 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 Stücks, 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 Korsets 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 imaginäre 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. Ange- sichts 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 Salomon, 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 historischen 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 Uytterhoeven (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 virtuosen, 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 unabgeschlossenem 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, dass 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 abgeholtene 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 einzigen 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 ablösten, 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 para-dox (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 intelligible 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 erwähnter 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 unorderdedness.

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 Chorographien 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 Chorographien 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 transzendenten 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 *scratches*. 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 Aufführung (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 Verwandschaft 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 Tägigen 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 theatralische Ereignis, wird theatraлизiert. So findet das theatraлизische Ereignis weniger ›in ihm‹ und mehr ›mit ihm‹ statt. [...].«¹²³ Darsteller und Zuschauer werden also dazu angehalten, »eine nicht willenlose [...], hingegabe[n], 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 anstrehte. 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 Kunstszenen 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 Unmöglichmachern 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 Völkers 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 Völkers: »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 paradoyer 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« Tanzszene 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 Vogelküken, 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?

2. Die Tanzszene als kulturelles Feld

2.1 Bourdieus Feldanalyse

Zur theoretischen Annäherung an die Verschränkung von Kontext und Kunst bedarf es einer relationalen Analyse choreographischer Positionen in der zeitgenössischen Tanzszene. Hierfür bietet sich Bourdieus Theorie zur Analyse kultureller Felder an, die (unter Berücksichtigung veränderter Bedingungen) für eine Übertragung auf den Tanz der 1990er und 2000er Jahre geeignet ist. Bourdieus Feldbegriff ist Teil einer komplexen Praxistheorie, die es ermöglicht, die Wechselwirkung zwischen sozialem Handeln und sozialen Strukturen zu denken. Kernstück der Feldtheorie Bourdieus bilden die Konzepte Habitus, Feld und Kapital, die nicht getrennt voneinander gedacht werden. Wie bereits erwähnt bedeutet der Habitus das in Wahrnehmen, Handeln und Denken eingegangene Soziale, d.h. die unbewussten, weil vorreflexiven Gewohnheiten und sozialisationsbedingten Prädispositionen sozialer Akteure, die es ihnen ermöglichen, mit dem *sens pratique* an der sozialen Praxis teilzuhaben und diese zugleich hervorzubringen:

Als Produkt der Einverleibung eines *nomos*, des für eine Gesellschaftsordnung oder ein Feld konstitutiven Prinzips der Sichtung und Ordnung, erzeugt der Habitus dieser Ordnung unmittelbar angemessene, also von dem, der sie vollbringt, wie auch von den anderen als passend, richtig, geschickt, angemessen wahrgenommene und bewertete Verhaltensweisen, die keineswegs dem Gehorsam gegenüber einem Gebot, einer Norm oder rechtlichen Regelungen entspringen.¹

Den biographisch bedingten Dispositionen entsprechen im sozialen Raum strukturelle Bedingungen, die den sozialen Akteuren bestimmte Möglichkeiten und Grenzen ihres Handelns geben.² Das dynamische Bedingungsgefüge

- 1 Pierre Bourdieu: Meditationen, a.a.O., S. 184. Zum Habitus-Konzept vgl. auch Ders.: Sozialer Sinn, a.a.O., S. 100f.
- 2 »Da er ein erworbene System von Erzeugungsschemata ist, können mit dem Habitus alle Gedanken, Wahrnehmungen und Handlungen, und nur diese, frei hervorgebracht werden, die innerhalb der Grenzen der besonderen Bedingungen seiner eigenen Hervorbringungen liegen. Über den Habitus regiert die Struktur,

aus Handeln und Struktur wird von Bourdieu als Feld bezeichnet. Soziale Felder bestehen aus den Relationen zwischen den objektiven Positionen der sozialen Akteure untereinander sowie zwischen den sozialen Akteuren und bestimmten Formen der Macht. Habitus und Feld stimmen normalerweise überein und werden von den sozialen Akteuren nur dann wahrgenommen, wenn die Homologie des Feldes durch äußere Einflüsse irritiert wird, d.h. wenn Dispositionen und Positionen nicht mehr im Einklang mit dem Feld sind. Die »feinen Unterschiede«³ der sozialen Akteure innerhalb dieses Kräftefeldes werden durch Strategien der Differenzierung ausgehandelt und aktualisiert. Im »Spielraum«⁴ des Feldes finden aktuelle oder potenzielle Konkurrenzkämpfe um subjektive Positionierungen statt, bei denen die sozialen Akteure je nach Bedarf verschiedene Kapitalsorten einsetzen können. »Kapital« bedeutet bei Bourdieu die für das soziale Handeln benötigten und den sozialen Akteuren verfügbaren Ressourcen, wobei er vier Kapitalsorten unterscheidet: Ökonomisches Kapital ist der materielle Besitz. Kulturelles Kapital meint Objekte, Kenntnisse und Fähigkeiten sowie Bildungstitel oder Zeugnisse. Unter sozialem Kapital versteht Bourdieu das Netz sozialer Beziehungen. Symbolisches Kapital schließlich ist die Form, in der die drei anderen Kapitalarten auftreten: die von den sozialen Akteuren angehäufte Anerkennung bzw. ihr Prestige. Der Einsatz der ökonomischen, kulturellen, sozialen und symbolischen Formen akkumulierter Arbeit⁵ bedingt schließlich die Handlungschancen, die die sozialen Akteure innerhalb des Feldes haben.

Neben zahlreichen Studien zum ökonomischen, intellektuellen, wissenschaftlichen, religiösen und kulturellen Feld findet Bourdieus nach und nach ausgearbeitete Theorie ihre erste systematische Anwendung in seiner kultur-

die ihn erzeugt hat, die Praxis, und zwar nicht in den Gleisen eines mechanischen Determinismus, sondern über die Einschränkungen und Grenzen, die seinen Erfindungen von vornherein gesetzt sind. Als unendliche, aber dennoch strikt begrenzte Fähigkeit zur Erzeugung ist der Habitus nur so lange schwer zu denken, wie man den üblichen Alternativen von Determinismus und Freiheit, Konditioniertheit und Kreativität, Bewusstem und Unbewusstem oder Individuum und Gesellschaft verhaftet bleibt, die er ja eben überwinden will. Da der Habitus eine unbegrenzte Fähigkeit ist, in völliger (kontrollierter) Freiheit Hervorbringungen – Gedanken, Wahrnehmungen, Äußerungen, Handlungen – zu erzeugen, die stets in den historischen und sozialen Grenzen seiner eigenen Erzeugung liegen, steht die konditionierte und bedingte Freiheit, die er verbietet, der unvorhergesehenen Neuschöpfung ebenso fern wie der simplen mechanischen Reproduktion ursprünglicher Konditionierungen.« (Pierre Bourdieu: Sozialer Sinn, a.a.O., S. 102f.)

- 3 So der Titel seiner Studie: Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilstkraft, Frankfurt/Main 1982.
- 4 Zur Metapher des Spiels vgl. Pierre Bourdieu, Loïc Wacquant: »Die Ziele der reflexiven Soziologie«, in: Dies., Reflexive Anthropologie, a.a.O., S. 127f.
- 5 Zur Kapitaltheorie vgl. Pierre Bourdieu: Die verborgenen Mechanismen der Macht, Hamburg 1992, S. 49ff.

soziologischen Studie zur »Genese und Struktur des literarischen Feldes«⁶ des 19. Jahrhunderts. Am Beispiel von Flaubert und Baudelaire veranschaulicht Bourdieu die Ausprägung und den Wandel des literarischen Feldes im Verhältnis zum »Feld der Macht« innerhalb des literarischen Feldes, d.h. die biographischen Dispositionen, objektiven Positionen und subjektiven Positionierungen der Schriftsteller im Verhältnis zueinander und zur Welt der Verlage, Intellektuellen und Leser. Im Zusammenhang mit der Frage nach kritischen Strategien der Kunst sind die »Regeln der Kunst« vor allem deshalb aufschlussreich, weil sie den Wandel des Feldes als ein Zusammenspiel von internen und externen Bedingungen erklären:

Jede Veränderung innerhalb eines Raumes von Positionen, die durch ihren gegenseitigen Abstand objektiv definiert sind, löst einen allgemeinen Wandel aus. Was bedeutet, daß jede Suche nach einem idealen Ausgangspunkt dieses Wandels vergeblich wäre. Allerdings geht der Anstoß für einen solchen Wandel gleichsam per definitionem von den Neulingen aus [...].⁷

Der Wandel kultureller Felder ist nach Bourdieu also feldintern und wird durch einen von »Häretikern« vorgenommenen Bruch mit den zu einem bestimmten Zeitpunkt etablierten Regeln ausgelöst. Im Feld der Kunst bedeutet dies: »Das subversive Vorgehen der Avantgarde diskreditiert die geltenden Konventionen, das heißt die Produktions- und Bewertungsnormen der ästhetischen Orthodoxie, und lässt die diesen Normen entsprechenden Produkte als überholt und altmodisch erscheinen.«⁸ Dabei werden feldinterne Kämpfe wiederum durch feldexterne Faktoren begünstigt:

Den jungen Häretikern, die sich weigern, sich auf den einfachen, auf gegenseitiger Anerkennung der »Alten« und der »Neuen« gegründeten Reproduktionszyklus einzulassen, mit den herrschenden Produktionsnormen brechen und die Erwartungen des Feldes enttäuschen, gelingt es meist nur mit Unterstützung externer Veränderungen, die Anerkennung ihrer Produkte durchzusetzen.⁹

Zu den externen Faktoren zählen bei Bourdieu sowohl ein bestimmter Zeitgeist und gängige Wertvorstellungen als auch Geldgeber, Fürsprecher und Abnehmer. Indem auch eine Avantgarde mit der Zeit ihre eigenen Normen und ihren eigenen Markt schafft, ist ein Abnutzungseffekt der Künstlerkritik – wie es auch Boltanski/Chiapello für die Kapitalismuskritik gezeigt haben – gewissermaßen vorprogrammiert.

6 Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt/Main 1999.

7 Ebd., S. 379.

8 Ebd., S. 401.

9 Ebd., S. 401.

Bourdies Studie zum literarischen Feld beschränkt sich jedoch nicht auf die Darstellung und Erklärung dieser Dynamik. So ist Flaubert für ihn weniger als »häretischer« Vertreter einer experimentellen Avantgarde, sondern vielmehr als reflexiver Kritiker interessant, der in seinen literarischen Werken das Verhältnis von Bohème und Bourgeoisie reflektiert. In seinem Roman »Lehrjahre des Herzens«¹⁰ entwirft er mit literarischen Mitteln ein Bild von Paris kurz vor der französischen Februarrevolution im Jahr 1848. Das gesellschaftliche Umfeld seiner Hauptfigur Frédéric Moreau, eines Jurastudenten, ist von zwei Familien bestimmt, die für Bourdieu die Pole »Kunst und Politik« bzw. »Politik und Geschäft« repräsentieren: der Familie des Kunsthändlers Arnoux, für dessen Frau Frédéric schwärmt, und der Familie des Industriellen Dambreuse, von dem sich Frédéric geschäftliche Verbindungen erhofft. Die in »Lehrjahre des Herzens« beschriebenen Szenen aus den Salons der Arnoux und der Dambreuse, in denen Frédéric verkehrt, stellen für Bourdieu ein verdichtetes Pendant zu dessen kulturoziologischer Analyse des literarischen Feldes um Flaubert dar: auf der einen Seite die Bohème als Welt der Kunst, auf der anderen die Bourgeoisie als Welt des Geldes und in der Mitte der unentschiedene, weil aus finanziellen und amourösen Gründen zwischen beiden Polen hin und her gerissene Frédéric. Als diesem vom bürgerlichen Dambreuse der Vorschlag gemacht wird, für die Oppositionspartei der Nationalversammlung zu kandidieren, heißt es bspw.: »Warum auch nicht? Er [Frédéric] würde nämlich die Stimmen der Ultraradikalen mit Rücksicht auf seine persönlichen Überzeugungen erhalten, und die der Konservativen seiner Familie wegen.«¹¹

Bourdieu sieht in dieser Ambivalenz von Flauberts Protagonisten eine Analogie zur Position des Autors: »Mittels der Person Frédéric und der Beschreibung von dessen Position im sozialen Raum liefert oder verrät Flaubert die seiner eigenen Romanschöpfung unterliegende Erzeugungsformel: die Beziehung der doppelten Verweigerung gegensätzlicher Positionen.«¹² Denn auch der Autor Flaubert kann sich im literarischen Feld seiner Zeit nicht zwischen zwei Alternativen entscheiden: der kommerziellen und der sozial engagierten Literatur, weshalb er sich für die »reine Kunst« entscheidet. So zitiert Bourdieu etwa einen Briefwechsel zwischen Flaubert und George Sand, in dem Flaubert schreibt: »Ah! Wie habe ich den niederträchtigen Arbeiter, den dummen Bourgeois, den stumpfsinnigen Bauern und den widerwärtigen Kleriker satt! Das ist der Grund weshalb ich mich, so sehr ich kann, in die Antike versenke.«¹³ Der Schriftsteller Flaubert liefert dem Soziologen Bour-

10 Gustave Flaubert: Lehrjahre des Herzens, München 1957.

11 Ebd., S. 390.

12 Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 61.

13 »Gustave Flaubert, George Sand, Eine Freundschaft in Briefen«, zitiert nach Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 62.

dieu mit seinem Roman also den künstlerischen Versuch einer Selbstobjektivierung: »Die Struktur des Werks [...] erweist sich auch als die Struktur des sozialen Raums, in dem der Autor des Werks selbst situiert war.«¹⁴ Das Werk Flauberts bildet das kulturelle und soziale Feld, in dem dieser sich als Künstler bewegt, sozusagen mit literarischen Mitteln ab, wobei er es nicht auf wissenschaftliche Weise offenlegt, sondern auf künstlerische Weise formal »verschleiert«, wie es Bourdieu formuliert.¹⁵

2.2 Bourdieu Praxeologie

Diese Dopplung von Werk und Feld sowie die Komplexität von Bourdieus Praxistheorie schlägt sich auch im Aufbau seiner »Regeln der Kunst« nieder: Der Prolog besteht aus einer werkimmanenten Analyse des Romans, der erste Teil aus einer Sozioanalyse des literarischen Feldes um Flaubert, der zweite präsentiert die methodischen »Grundlagen einer Wissenschaft von den Kulturprodukten« und der dritte Teil mit dem Titel »Das Verstehen verstehen« versucht wiederum, die vorangegangene kunstsoziologische Prozedur im Kontext einer Genese der Ästhetik zu reflektieren. Diese Verschränkung von Werkanalyse, Feldanalyse, Methodologie und Objektivierung des theoretischen Zugriffs auf die Praxis ist charakteristisch für Bourdieus Forschungsansatz, den er selbst als praxeologisch bezeichnet. Der Begriff ›Praxeologie‹ wurde ursprünglich von dem französischen Soziologen Alfred Espinas geprägt und bezeichnet die Lehre vom wirkungsvollen Handeln.¹⁶ Bourdieu übernimmt ihn für seine Theorie der Praxis, die auf einer in den 1960er Jahren durchgeführten ethnologischen Studie über die Stammesrituale der Kabylen in Algerien basiert. Ausschlaggebend für Bourdieus Modell der Praxeologie, mit der er zugleich eine »Kritik der theoretischen Vernunft«¹⁷ leistet, war die Erfahrung der Feldforschung. Einmal aus dem ›Elfenbeinturm‹ der Sozialwissenschaft ins Forschungsfeld getreten, stellte er fest, dass das soziale Handeln eine Eigenlogik hat, die sich von der Logik der Theorie unterscheidet. Erstere ist situationsbezogen, in der Gegenwart verhaftet und an einer für den Alltag relevanten Ökonomie orientiert, d.h. dass der Handelnde nicht mehr Logik anwendet, als für die Bedürfnisse der Praxis erforderlich.¹⁸ Die Logik der

14 Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 19.

15 Diese Technik der ›Verschleierung‹ besteht bspw. in Flauberts ausführlicher Beschreibung von Interieurs oder in der Wiedergabe von Konversationen, die eine Aussage über den sozialen Status der Bewohner bzw. Sprecher geben.

16 Alfred Espinas: »Les origines de la technologie«, in: Revue philosophique, XV. Jahrgang 1890, Band 30, S. 113–135, 295–314.

17 So der Untertitel seiner Publikation: Pierre Bourdieu: Sozialer Sinn, a.a.O.

18 »Die Idee der praktischen Logik als einer Logik an sich, ohne bewusste Überlegung oder logische Nachprüfung, ist ein Widerspruch in sich, der der logischen Logik trotzt. Genau nach dieser paradoxen Logik richtet sich jede Praxis, jeder

wissenschaftlichen Theoriebildung beansprucht hingegen Universalität und Zeitlosigkeit, und sie arbeitet mit einem Mehraufwand, um Eindeutigkeit und Widerspruchslösigkeit herzustellen. Im Vergleich zur Logik der Theorie handelt es sich bei der Logik der Praxis also um ein ›Weniger‹ an Logik. Bourdieu differenziert damit theoretisches, wissenschaftliches Erkennen und Handeln auf der einen und alltagspraktisches, zweckgebundenes Erkennen und Handeln auf der anderen Seite.¹⁹

Wenn nun die Theorie versucht, Praxis zu analysieren, kann dies zu unterschiedlichen wissenschaftlichen Irrtümern führen, die er wie folgt umreißt: Entweder kommt es durch eine zu große Affinität mit der Praxis zu einem scholastischen Trugschluss, bei dem die praktische Erfahrung mit der theoretischen Erkenntnis gleichgesetzt wird, was zur unkritischen, rein deskriptiven Reproduktion der Praxis im wissenschaftlichen Text führt. Oder die Praxis wird ausschließlich von außen betrachtet und unter allgemein anwendbare Modelle subsumiert, wobei ein verabsolutierender Bruch mit der praktischen Erfahrung vollzogen wird, was zwar eine analytische Abstraktion, aber keinen Zugang zur Bedeutung und Logik der Praxis für die Handelnden ermöglicht. Eine weitere Variante der misslingenden Theoretisierung von Praxis ist die »Logololie«²⁰, bei der aus der Theorie über die Praxis eine Metatheorie wird, die sich ausschließlich mit der eigenen Logik und nicht mehr mit der der Praxis auseinandersetzt. Aufgrund der Ausschließlichkeit und Einseitigkeit aller drei Erkenntnisweisen wird die Kluft zwischen praktischem und theoretischem Handeln und Erkennen nicht überwunden, was eine produktive Verschmelzung von Praxis und Theorie unmöglich macht.

Bourdies Alternative ist eine Theorie der Praxis, die sich in der Beschäftigung mit derselben selbst als Praxis begreift und objektiviert.²¹ Die Praxeo-

praktische Sinn: gefangen von dem, um was es geht, völlig gegenwärtig in der Gegenwart und in den praktischen Funktionen, die sie in dieser in Gestalt objektiver Möglichkeiten entdeckt, schließt die Praxis den Rekurs auf sich selbst (d.h. auf die Vergangenheit) aus, da sie nicht von den sie beherrschenden Prinzipien und den Möglichkeiten weiß, die sie in sich trägt und nur entdecken kann, indem sie sie ausagiert, d.h. in der Zeit entfaltet.« (Pierre Bourdieu: Sozialer Sinn, a.a.O., S. 167.)

- 19 Das künstlerische, aisthetische Erkennen und Handeln wird von Bourdieu in diesem Zusammenhang nicht erwähnt, wäre aber (wie bereits erwähnt) eine zwischen diesen beiden Formen der Logik angesiedelte Praxis mit dem Potenzial, zwischen beiden Ebenen zu vermitteln.
- 20 Loïc J. D. Wacquant zitiert diesen Neologismus von Kenneth Burke in einem Text zur Struktur und Logik der Soziologie Bourdieus und meint damit die »*Institution* der Theorie als eines separaten, geschlossenen und selbstbezüglichen Diskursbereichs«. (Loïc J. D. Wacquant: »Auf dem Weg zu einer Sozialpraxeologie«, a.a.O., S. 55.)
- 21 Besonders deutlich wird seine »Kritik der theoretischen Vernunft« in der Erforschung des akademischen Betriebs. So zeigt er in seiner Studie zum »Homo Academicus«, dass auch Wissenschaftler immer an ihr intellektuelles Feld gebunden

logie erfordert einen epistemologischen Bruch zweiter Ordnung, d.h. dass der Wissenschaftler nicht nur mit seinem Gegenstand, sondern auch mit der eigenen wissenschaftlichen Perspektive und seinem methodischen Instrumentarium brechen muss. Gelingt dies, geht die wissenschaftliche Objektivierung immer schon mit der Objektivierung des Subjekts der Objektivierung einher. Ohne die analytische Perspektive auf ihren Gegenstand aufzugeben oder aber ihren Gegenstand zugunsten der theoretischen Abstraktion aus den Augen zu verlieren, leistet seine Praxistheorie eine reflexive Analyse ihrer selbst, ihrer Vorgeschichte sowie ihrer Grundlagen. Sie vereint also eine Theorie der Praxis mit einer Analyse der Theorie zu einem Projekt der Wissenschaftskritik, das nicht nur Theorie als Praxis zum Thema macht, sondern die Entstehungs- und Anwendungsbedingungen sowie die Grenzen des theoretischen Zugriffs auf die Praxis mitdenkt. Bourdieu rehabilitiert damit zugleich die praktische Dimension des alltäglichen Handelns und die praktische Dimension der Theorie als Wissensproduktion über ihren Gegenstand. Objekt, Methode und theoretische Metareflexion sind in der »Kritik der theoretischen Vernunft« somit unmittelbar ineinander verschränkt, so dass sie nicht voneinander getrennt gedacht werden können.

2.3 Anwendung auf den zeitgenössischen Tanz

Im Folgenden soll nun ein praxisgeleiteter Ansatz verfolgt werden, der sich als Vorstoß in Richtung einer praxeologischen Tanzforschung versteht. Eine »Kritik der theoretischen Vernunft« wird hier allerdings nicht als Selbstprüfung der theoretischen Perspektive, sondern durch eine detaillierte Analyse von Le Roys und Lehmens künstlerischer Praxis innerhalb ihres kulturellen Feldes betrieben. Diese Herangehensweise setzt – wie an späterer Stelle zu zeigen sein wird – voraus, dass ihre choreographische Praxis eine Form der Wissenschaftskritik beinhaltet, die die Differenz von wissenschaftlicher Theoriebildung und künstlerischer ›Forschung‹ reflektiert.²² Um diese der künstlerischen Praxis immanente Reflexion nachvollziehbar zu machen, muss zunächst ein Zugang zu Le Roys und Lehmens choreographischen Arbeitsweisen gefunden werden, der diese als Positionierung im künstlerischen Feld des zeitgenössischen Tanzes begreift. Welcher Zusammenhang besteht also zwischen der Verortung der beiden Künstler innerhalb ihres kulturellen Feldes einerseits und der Wahl bestimmter Arbeitsweisen andererseits? Zur Beantwortung dieser Frage werden in Anlehnung an Bourdieus Feldanalyse die wichtigsten Strukturen und sozialen Akteure des Tanzmarktes vorge-

und von ihm geprägt sind. Vgl. hierzu Pierre Bourdieu: *Homo Academicus*, Frankfurt/Main 1988.

22 Vgl. hierzu Kapitel 4.4.

stellt.²³ Die hierfür verwendeten Fakten und Zahlen sind bei den entsprechenden Institutionen sowie größtenteils auch im Internet einsehbar. Die dazugehörigen Stellungnahmen und Debatten fanden sich durch eine selektive Auswertung der Fachpresse der Jahre 2000 bis 2005. Die Aussagen und Einschätzungen Le Roys und Lehmens entstammen Leitfaden-Interviews sowie *mental maps* vom Frühjahr 2006. Gegenstand der Gespräche und Skizzen war das Arbeitsumfeld von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. und PROJEKT bzw. SCHREIBSTÜCK, STATIONEN und FUNKTIONEN in der Zeit von 2000 bis 2005.

Mit den aus diesen Quellen gewonnenen Informationen wird weitgehend gebrochen, was Bourdieu als *illusio* bezeichnet, d.h. das Engagement oder die Hingabe der sozialen Akteure an das Spiel im kulturellen Feld:

Die Spieler sind im Spiel befangen, sie spielen wie brutal auch immer, nur deshalb gegeneinander, weil sie alle den Glauben (doxa) an das Spiel und den entsprechenden Einsatz, die nicht weiter zu hinterfragende Anerkennung, teilen [...], und dieses heimliche Einverständnis ist der Ursprung ihrer Konkurrenz und ihrer Konflikte.²⁴

Zwar ist dieser Bruch aus einer Position innerhalb des Feldes nicht vollends zu bewältigen. Wie bereits in der Einleitung erörtert, bedeutet bereits die Auswahl von Le Roy und Lehmen ein gewisses Einverständnis mit dem ›Spiel‹, da den beiden sozialen Akteuren auf diese Weise mehr Bedeutung zugemessen wird als anderen Vertretern der zeitgenössischen Tanzszene. Dennoch lohnt sich der Versuch einer Offenlegung ihres ›Kampfes‹ um Anerkennung, um bestimmte Mechanismen des Tanzmarktes zu verdeutlichen, die für Außenstehende in der Regel nicht ersichtlich oder nachvollziehbar sind. Hierfür wird die Tanzszene zunächst als Kunstbetrieb definiert, wobei drei Ebenen voneinander zu unterscheiden sind: 1.) der Arbeitsmarkt, in dem Tänzer und Choreographen als Erwerbstätige zu betrachten sind, 2.) der Absatzmarkt, in dem Tanzproduktionen als Ware gehandelt werden und 3.) das Ringen der Choreographen um symbolische Macht, d.h. um Autorität und Anerkennung innerhalb des Feldes. Auf diesem Wege lässt sich zeigen, *dass* und *wie* das Feld im Zusammenspiel von sozialen Strukturen und Akteuren eigene Beurteilungskriterien sowie Standards der Produktion, Distribution und Präsentation hervorbringt. Die zunächst abstrakt eingeführten Merkmale der Tanzszene als Kunstbetrieb werden in einem nächsten Schritt durch konkrete Beispiele aus der Arbeitspraxis von Le Roy und Lehmen veran-

23 Eine solche Übertragung von Bourdieus Feldtheorie in den Tanz ist ohne größere Einschränkung möglich, da sie nach wie vor Gültigkeit hat. Lediglich die historisch bedingte Veränderung des künstlerischen Feldes und die Besonderheiten des Tanzfeldes sind dabei zu berücksichtigen.

24 Pierre Bourdieu, Loïc Wacquant: »Die Ziele der reflexiven Soziologie«, a.a.O., S. 128.

schaulicht. Dabei rücken vor allem die »legitimen Sprecher«²⁵ in den Blick: die in Institutionen verankerten Förderer und Veranstalter, Fachjournalisten und Theoretiker sowie andere Künstler aus dem Bereich des Tanzes sowie aus angrenzenden Kunstsparten. Dieser Aufriss dient in erster Linie dazu, die Relationen zwischen den Choreographen und dem sie umgebenden »Feld der Macht« zu veranschaulichen. Die Beziehungen der sozialen Akteure Le Roy und Lehmen zu Personen, Gruppierungen und Institutionen im »Feld der Macht« sind für ihre Positionierung von besonderer Bedeutung, da das soziale Kapital in andere Kapitalformen (z.B. ökonomisches oder symbolisches Kapital) umgewandelt werden kann. Und der Gewinn an Kapital wiederum ermöglicht es ihnen, ihre Autorität innerhalb des Feldes auszubauen und zu festigen. Innerhalb des so skizzierten Feldes lassen sich schließlich die objektiven Positionen und subjektiven Positionierungen Le Roys und Lehmens festmachen. Diese Verortung macht deutlich, dass sie sich innerhalb der stark ausdifferenzierten Tanzszene ein eigenes Subfeld geschaffen haben und sich aufgrund der Nähe ihrer Positionen umso mehr voneinander abgrenzen müssen. Mit Blick auf das Bourdieu'sche Modell bleibt in diesem Zusammenhang zu bemerken, dass Habitus und sonstige Kapitalformen gegenüber dem sozialen Kapital in den Hintergrund rücken, da die Feldanalyse im Rahmen der vorliegenden Studie keinen Selbstzweck darstellt. Sie bildet vielmehr ein Zwischenschritt in der Argumentation, die letztlich darauf zielt, die über die Feldanalyse gewonnenen Ergebnisse als Grundlage für die Analyse der choreographischen Arbeitsweisen von Le Roy und Lehmen zu verwenden.

2.3.1 Die Tanzszene als Kunstbetrieb

Historisch betrachtet waren Kunst und Arbeit nicht immer miteinander assoziiert. Erst in der Renaissance wurde künstlerische Tätigkeit überhaupt als Arbeit betrachtet, wobei noch klar zwischen der Arbeit eines Künstlers (also bspw. eines Malers oder Bildhauers, der mit einer spezifischen Technik ein Produkt herstellt) und der Arbeit anderer herstellender Menschen unterschieden wurde. Im 18. Jahrhundert führten der Geniekult und die Auratisierung des Kunstwerks dann zur völligen Abkopplung der Kunst von der Arbeit. Obwohl die selbstbestimmte, künstlerische Tätigkeit auch heute noch als Gegenmodell der fremdbestimmten Arbeit gilt, spricht alles dafür, dass Kunst kaum noch von der Erwerbsarbeit und damit von einem Arbeitsmarkt (dem Kunstbetrieb) zu trennen ist. Dies lässt sich nicht zuletzt daran ablesen, dass

25 Legitime Sprecher sind bei Bourdieu die von Gruppen oder Institutionen als Stellvertreter legitimierten Autoritäten. Legitim sind sie, weil sie in ihrer Autorität stillschweigend anerkannt werden und Sprecher, weil sie die Kompetenz haben, »zu sprechen und mit Autorität zu sprechen.« (Pierre Bourdieu: Was heißt Sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches, Wien 1990, S. 16.)

der Begriff der Arbeit in der Kunst mittlerweile von der Tätigkeit des Arbeitens auf das Produkt der Arbeit übergegangen ist. In seiner auf Boltanski/Chiapello aufbauenden Studie zum Künstler als Arbeiter²⁶ beschreibt der Kultursoziologe Pierre-Michel Menger die Kunst allerdings als Sonderfall der Arbeit. Anstelle von beruflicher Qualifikation, finanziellen Mitteln, und sozialer Klasse zählen in der Kunst vor allem Kompetenz, Talent und Reputation. Statt des ökonomischen und kulturellen Kapitals fallen damit also eher symbolisches und soziales Kapital der Künstler ins Gewicht. Zugleich besteht eine große Diskrepanz zwischen Einsatz und Gewinn: ein hohes Maß an Spezialisierung, Engagement und Identifikation mit der künstlerischen Arbeit steht unsicheren Karrieren, diffusen Wertmaßstäben und nicht-monetärer Anerkennung gegenüber. Im Vergleich zur Bildenden Kunst ist die an sich schon widrige Lage in der Darstellenden Kunst besonders prekär. Während einzelne Bilder eines hoch gehandelten Künstlers als Anlageobjekte dienen und mitunter horrende Summen erzielen können, sind personal-, raum- und zeitaufwendige Theaterinszenierungen generell weniger lukrativ, d.h. sie erzielen einen geringeren Marktwert. Darüber hinaus zählen Tänzer, deren berufliche Karrieren meist schon mit Mitte Dreißig beendet sind, zu den am schlechtesten bezahlten Künstlern überhaupt.²⁷ Gleichzeitig haben sie als »Hochleistungssportler« ein außergewöhnlich hohes Verletzungsrisiko.

Ungeachtet dieser schwierigen, aber weitgehend widerspruchslos akzeptierten Bedingungen hat die Kunst (und damit auch der Tanz) als Sphäre der Innovation, Subversion und des Risikos für Außenstehende einen besonderen Reiz, der teilweise auch als produktiver Faktor auf dem Arbeitsmarkt gesehen wird. Wie Adrienne Goehler in ihrer Studie »Verflüssigungen« zur Arbeit in Kunst und Wissenschaft darlegt, gilt die selbstbestimmte, projektbezogene Arbeit der »kreativen Klasse« mittlerweile sogar als »Avantgarde der Arbeit« und Vorbild einer neuen Kulturgesellschaft.²⁸ Weniger optimistisch stellt hingegen Menger die »Metamorphosen des Arbeitnehmers« zum Künstler

-
- 26 Pierre-Michel Menger: *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*, Konstanz 2006.
- 27 Das Nettohonorar fest angestellter Tänzer des ehemaligen Ballett Frankfurt (bis 2004 noch Teil der Städtischen Bühnen und Inbegriff einer großen, international renommierten Kompanie) belief sich bspw. auf circa 2.300 Euro pro Monat. Dagegen beziehen freiberuflich arbeitende Tänzer und Choreographen aus dem Umfeld von Le Roy und Lehmen in Deutschland pro Probentag etwa 100 Euro und pro Aufführungstag (je nach Anzahl der an einer Produktion Beteiligten) zwischen 250 und 500 Euro brutto. Davon müssen noch Steuern und Versicherungen sowie Zeiten der Erwerbslosigkeit abgedeckt werden, da es im Gegensatz zur *Intermittenz* in Frankreich keinen temporären Arbeitslosenstatus für Künstler gibt. Die Zugehörigkeit zur Künstlersozialkasse reduziert den Eigenanteil an Kranken-, Renten- und Pflegeversicherung allerdings um 50 Prozent.
- 28 Vgl. hierzu Adrienne Goehler: *Verflüssigungen. Wege und Umwege vom Sozialstaat zur Kulturgesellschaft*, Frankfurt/Main, New York 2006.

dar. Wenn der Künstler zum Prototyp des zeitgemäßen, flexiblen und kreativen Arbeitnehmers stilisiert wird, »gerät [er] dabei vor unseren Augen zum Modell der mobilen und autonomen Ich-AG, zum Ideal eines lebenslangen Lernens und projektbezogenen Arbeitens.«²⁹ Auch Klein weist in ihren Überlegungen zum »Tanz in der Wissensgesellschaft« darauf hin, dass der Tanz als Metapher der Flüchtigkeit vor diesem Hintergrund einer mit Skepsis zu beobachtenden gesellschaftlichen Entwicklung Vorschub leistet. Die Beweglichkeit – *das* Paradigma der Moderne – geht eine äußerst produktive Verbindung mit der Flexibilisierung des Subjekts ein,³⁰ was durch einen Blick auf den Arbeitsalltag Le Roys und Lehmens bestätigt wird. In einem von Le Roy und seiner Dramaturgin Bojana Cvejic verfassten Text über die Vor- und Nachteile des freiberuflichen Arbeitens im Bereich der Darstellenden Kunst heißt es etwa:

This is a conversation between an artist and a theorist working in the West European context of performing arts in 2008. They were both proud of and happy about the freelance work+lifestyle they once – ten years ago or less – fought for. It gave them time and room to develop their work on a project basis. Each project entailed a focus on another problematic and required and enabled a different set-up and a different production/presentation strategy. To engage in a long process of research and collaboration was a matter of choice to struggle for and negotiate, if one was going to stay ›open‹, ›mobile‹, ›volatile‹ and not settle for one way, one concept, one method and ultimately, one aesthetic. In the course of ten years or less, theaters and other venues for the performing arts learnt that an institution can renew itself if it adopts a project-based freelance and residency-system as a dominant mode of production. Having always a new name to discover would guarantee diversity in the programme but diminish production resources in the room for curation that was already being narrowed by the neoliberal economic pressure. All that which once had been a movement of deterritorialization – working in different places at more than one project at a time – became an obligation. Projects could only be co-produced, and then artists had to reside in order to fill the venues that would show the work with artistic activity. Artists are forced to constantly reinvent themselves as the desirable commodity in competition for a limited number of opportunities in the narrowed spaces of curation.³¹

Demnach war die mobile Projektarbeit noch Ende der 1990er Jahre eine kritische Strategie innerhalb der schwerfälligen Staats- und Stadttheaterappa-

29 Klappentext der Publikation von Pierre-Michel Menger: Kunst und Brot, a.a.O.

30 Vgl. hierzu Gabriele Klein: »Tanz in der Wissensgesellschaft«, in: Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (Hg.), Wissen in Bewegung, a.a.O., S. 25–36.

31 Bojana Cvejic: »Six Months One Location«, unter: http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=288&Itemid=33, 11. Dezember 2006.

rate. Kurze Zeit später wurden die selbständige Arbeit und das Modell von temporären Residenzen von den ›Auftraggebern‹ der Künstler als eigenständige Produktionsstruktur erkannt und institutionalisiert, was sich nicht zuletzt an der Gründung von zahlreichen Residenz-Programmen ablesen lässt. Eine von den Künstlern frei gewählte Arbeitsweise wurde also durch die Veranstalter konventionalisiert und die einst erkämpfte Freiheit damit zu einer Verpflichtung, der es laut Le Roy und Cvejic nun wieder zu entkommen gilt. Konsequenz hieraus ist für beide die Forderung nach einem Arbeitsaufenthalt, bei dem sie ausnahmsweise einmal sechs Monate lang an einem Ort bleiben können: ein Projekt, das im Jahr 2008 unter dem Titel 6MONTHS1LOCATION tatsächlich am Centre Chorégraphique National in Montpellier realisiert werden konnte.

Die innerhalb dieses ›neoliberalen‹ Arbeitsmarktes an den zeitgenössischen Tanz herangetragenen Qualitätsmaßstäbe sind mitunter vollkommen widersprüchlich. Es mag banal erscheinen, sie aufzuführen, die verzwickte Situation der Choreographen im Spannungsfeld von Kunst und Markt wird jedoch erst in einer schematischen Gegenüberstellung deutlich. Zu den Beurteilungskriterien, die noch immer vom idealistischen Kunstbegriff des 18. Jahrhunderts herrühren, zählen vor allem künstlerische Autonomie, ein klassischer Werkbegriff und die individuelle Autorfunktion.³² Die im Zuge eines globalisierten Tanzmarktes von den Veranstaltern an die Künstler gestellten Ansprüche lassen sich hingegen unter den Stichworten Effizienz, Flexibilität und Konsumierbarkeit zusammenfassen. Dies bedeutet im Einzelnen: Im Tanz dominiert nach wie vor die durch das klassische Ballett geprägte Auffassung vom Choreographen als einem verantwortlich zeichnenden Schöpfer eines künstlerischen Werkes, das sich durch eine bestimmte Aufführungsästhetik oder einen bestimmten Bewegungsstil von anderen unterscheidet. Das Material der Choreographen sind die virtuosen Körper der ihnen unterstellten Tänzer, die ihre Körper dank der erlernten Techniken und des täglichen Trainings beherrschen. Die choreographische Arbeit besteht im kreativen, selbstbestimmten und von utilitaristischen Kriterien enthobenen Prozess, in dem anhand von bestimmten Tanztechniken und Kompositionsprinzipien eine Inszenierung für ein Publikum entwickelt wird. Die Choreographie erfährt ihre Vollendung dann in der Aufführung, mit der sie sich zugleich vor Produzenten, Fachpresse und Zuschauern bewähren muss. Zu diesen althergebrachten, im Bildungsbürgertum sowie institutionell in der Staats- und Stadttheaterstruktur verankerten ästhetischen Normen kommen vor allem in der ›freien‹ Szene des zeitgenössischen Tanzes ökonomische Zwänge. Freiberuflich

32 Aus der Perspektive der Kunsttheorie mögen solche Kategorien längst obsolet erscheinen. Die Erwartungshaltungen von Veranstaltern, Tanzkritikern und Publikum sind aber weiterhin stark davon geprägt.

arbeitende Choreographen gehen einer mit hohen finanziellen und sozialen Risiken verbundenen, selbständigen Tätigkeit nach und müssen als Kleinunternehmer wiederum Manager, Tänzer und Techniker als freie Mitarbeiter beschäftigen. Innerhalb des selten unter idealen Voraussetzungen stattfindenden Produktionsprozesses müssen die zur Verfügung stehenden Probenphasen möglichst effizient genutzt werden, was den Beteiligten ein hohes Maß an zeitlicher Flexibilität und räumlicher Mobilität abverlangt.³³ Angesichts knapper werdender Kulturhaushalte und Produktionsmittel wenden sie zudem einen Großteil ihrer Arbeitszeit für die finanzielle Absicherung ihrer Produktionen durch Anträge bei Stiftungen und Koproduzenten sowie für die Vermarktung ihrer künstlerischen Produkte bei Veranstaltern und in der Fachpresse auf.

Fasst man diese Bedingungen der Produktion von Tanz zusammen, so lassen sich im zeitgenössischen Bühnentanz konkrete, oft unausgesprochene, aber allgemein akzeptierte und zum Teil sogar vertraglich vereinbarte Standards für Produktion, Distribution und Präsentation ausmachen: in der Regel entstehen Tanzproduktionen jenseits der Ensemble-Struktur auf Projektbasis, d.h. dass Gelder, Räume und Mitarbeiter nur für eine einzige Produktion zur Verfügung stehen. Im Idealfall erhalten die Choreographen auf Anfrage bzw. nach Bewilligung eines Antrags die finanziellen und materiellen Mittel zur Erarbeitung einer Produktion. Damit können sie eine Recherche betreiben, Proben durchführen und Arbeitsmaterial kaufen sowie Honorare für Produktion und Aufführung zahlen. Je kürzer die Produktionsphase, desto geringer die Ausgaben für künstlerisches und technisches Personal und für die Raummiete. Da die vorhandenen Produktions- und Fördermittel in der Produktionsphase meist vollständig ausgegeben werden bzw. sogar ausgegeben werden müssen³⁴, kann ein finanzieller Gewinn (wenn überhaupt) erst durch anschließende Gastspiele erzielt werden. Je geringer die Zahl der beteiligten Personen, desto geringer der ›Einkaufspreis‹ der Produktionen und desto größer wiederum die Chance für eine ausgiebige Tournee mit dem Effekt der Verbreitung

33 Zum Problem der Entwurzelung des künstlerischen ›Nomadentums‹ und dem Versuch, diese durch digitale Kommunikation und Imagination lokaler Gemeinschaften zu kompensieren vgl. die Ergebnisse einer Recherche über den Arbeitsalltag von Tänzern von Eleanor Bauer: »Becoming Room, Becoming Mac. New Artistic Identities in the Transnational Brussels Dance Community«, http://www.b-kroniken.be/index.php?type=research_eleanor&lng=eng, 24. November 2007.

34 Öffentliche Geldgeber erwarten einen präzisen Verwendungsnnachweis. Insofern ist Geld nicht gleich Geld: Koproduktionsgelder müssen zwar sinnvoll eingesetzt werden, können aber innerhalb der Produktion auch anders verwendet werden als ursprünglich geplant. Fördergelder hingegen müssen für genau die Zwecke verwendet werden, die im Antrag ausgewiesen sind. Das kann unter Umständen zum Problem werden, wenn ein Projekt in der Umsetzung aus künstlerischen oder organisatorischen Gründen erheblich von der Planung abweicht.

und dem Versprechen zusätzlicher Einnahmen. Vor diesem Hintergrund bietet sich eine klassische Arbeitsteilung an. Unter der Prämisse, am Ende des verfügbaren Recherche- und des vereinbarten Probenprozesses ein künstlerisches Resultat zu präsentieren, engagieren die mit den entsprechenden Ressourcen ausgestatteten Choreographen die ihren Ansprüchen entsprechenden Mitarbeiter. Die Beteiligten (Tänzer, Dramaturgen, Manager, Techniker, Bühnen- und Kostümbildner) leisten also als professionelle Spezialisten ihren Beitrag, indem sie ihre jeweiligen Kompetenzen im Sinne des Choreographen und der Produzenten einbringen. Das aus diesem kooperativen Arbeitsprozess resultierende Bühnenstück muss dann grundsätzlichen Rahmenbedingungen entsprechen: es soll bühnentechnisch möglichst unkompliziert sein, eine durchschnittliche Spieldauer von 60 bis 90 Minuten nicht erheblich unterschreiten und je nach Kapazität der Spielstätte eine möglichst hohe Auslastung garantieren. Letzteres Kriterium ist schwer kalkulierbar, wird aber vonseiten der Veranstalter unter Berücksichtigung des lokalen Kontextes durch die sorgfältige Auswahl der Künstler und ihrer Konzepte oder Stücke sowie durch die Wahl eines passenden Zeitpunkts für eine Premiere oder ein Gastspiel angestrebt. Dabei werden das Prestige des jeweiligen Choreographen und das künstlerische bzw. finanzielle Risiko seines Projektes abgewogen, um den voraussichtlichen Erfolg einer Produktion oder eines Gastspiels beim Publikum zu kalkulieren. Der symbolische Wert eines Stücks für die einladende Institution steigt, wenn der mit einem bestimmten Haus assoziierte Choreograph möglichst regelmäßig neue und erfolgreiche Stücke produziert, damit ausgiebig auf Tournee geht, um Geld einzuspielen und sichtbar zu werden. Entsprechend sind auch die Rhythmen von Produktion, Distribution und Präsentation bestimmten Standardisierungsprozessen unterworfen. Vorgesehen sind z.B. sechs- bis zwölfwöchige Produktionsphasen, die saisonbedingt möglichst so ausgerichtet sind, dass die Premieren zum Auftakt einer Saison im Herbst oder aber rechtzeitig zu den Sommerfestivals terminiert sind. Da neue Produktionen für die Veranstalter nur in möglichst ›frischem‹ Zustand attraktiv sind, werden sie gleich im Anschluss an die Premiere auf eine mehrmonatige Gastspieltournee mit Aufführungsblöcken von jeweils zwei bis vier Tagen geschickt. Dies hat zur Folge, dass ein Stück nach etwa zwei Jahren ›ausgespielt‹ ist, d.h. dass es bei allen interessierten Veranstaltern zu Gast war. Entsprechend entwickeln Choreographen auch mehr oder weniger regelmäßig (also jährlich oder aber mindestens alle zwei Jahre) eine neue Produktion, da sie sonst Gefahr laufen, aus der Wahrnehmung der Öffentlichkeit zu verschwinden.³⁵

35 Boris Charmatz stellt diesbezüglich eine seltene Ausnahme dar. Zu Beginn seiner Karriere brachte er von 1993 bis 1999 fünf Tanzproduktionen auf den Markt. Von 2000 bis 2005 arbeitete er ›lediglich‹ an Publikationen sowie an Improvisations- und Ausbildungsprojekten. Selbst Le Roy produzierte parallel zu seinem vierjährigen

Obwohl man sich mit dem Hinweis auf die Flüchtigkeit der Bewegung, den transitorischen Charakter der Aufführung und die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern gerne auf den Sonderstatus der ›immateriellen‹ Kunstform Tanz beruft, greifen also auch hier Marktmechanismen und Erwartungshaltungen, die das vermeintlich Widerständige von Bewegung und Aufführung ›assimilieren‹. Choreographen, die jenseits der Staats- und Stadttheaterstrukturen produzieren, sind den Kräften des skizzierten Bedingungsgefüges ausgesetzt, ohne dass sie sich notwendigerweise kritisch damit auseinandersetzen. Le Roy und Lehmen situieren sich jedoch explizit als Teil dieses Dispositivs, das sie mit den ihnen verfügbaren Mitteln der Choreographie reflektieren, kritisieren und auch verändern. Insofern müssen ihre Choreographien vor allem als Ausschnitt einer kritischen Selbstverständigung über ihre Position im Kontext des Tanzmarktes betrachtet werden. Le Roy und Lehmen reagieren aber nicht nur auf ein bestimmtes Umfeld, sondern bringen dieses auch hervor, wobei nur schwer auseinanderzuhalten ist, welches die Ursachen und welches die Folgen der Entwicklung des Feldes sind. Der Tanzmarkt – zugleich Rahmen und Teil des Entstehungsprozesses choreographischer Arbeit – ist nichts Bedrohliches, das von außen auf die Choreographen einwirkt, sondern Motor und Bestandteil kreativer Prozesse. Le Roy und Lehmen arbeiten also sowohl *gegen die* als auch *mit der* Dynamik des Tanzmarktes. Ihre Choreographien sind nicht nur passives PRODUCT OF CIRCUMSTANCES³⁶. Vielmehr müssen Le Roy und Lehmen als aktive Produzenten ihres Arbeitsumfeldes betrachtet werden, welches Anlass, Gegenstand und Ergebnis ihrer kritischen Praxis darstellt.

Dabei ist allerdings festzuhalten, dass es ihnen nur deshalb gelingt, ein eigenes Subfeld innerhalb der europäischen Tanzszene zu etablieren, weil sie sich einen gesicherten Posten geschaffen haben. Ihre Kritik fällt insofern auf fruchtbaren Boden, als auch Produzenten und Veranstalter an neuen Produktions-, Distributions- und Präsentationsformen interessiert sind. Außerdem ist aufseiten der Wissenschaft und des Journalismus eine Sensibilität für solche produktions- und rezeptionsästhetischen Transformationen gegeben. So haben sich seit Mitte der 1990er Jahre bei den Veranstaltern Nischenprogramme jenseits von Tanz, Theater, Musik und Bildender Kunst durchgesetzt, die Künstlern wie Le Roy und Lehmen einen eigenen Platz einräumen. Meist werden ihre Arbeiten dort im Rahmen von thematischen Schwerpunkten,

rigen E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. noch GISZELLE für und mit Eszter Salomon. Zusätzlich koppelte er XAVIER LE ROY und SELF-INTERVIEW als eigenständige, tourfähige Produktionen aus.

36 So der Titel einer Lecture-Performance von Xavier Le Roy aus dem Jahre 1999, deren Text auch veröffentlicht wurde. Xavier Le Roy: »Skript zu Product of Circumstances«, in: körper.kon.text, Jahrbuch der Zeitschrift ballett international/tanz aktuell, Berlin 1999, S. 58–67.

einmaligen Projekten oder kleineren Festivals präsentiert. Als geradezu paradigmatische Veranstaltungen wären in diesem Zusammenhang bspw. die Reihe Stop: Dance (bis 2001) am Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt/Main, das mehrtägige Treffen Tom Plischke & Friends (2001) im Kunsten- centrum Vooruit in Gent oder die Context – Plattform für zeitgenössischen Tanz (seit 2004) des Hebbel am Ufer Berlin zu nennen. Statt des Tanzes werden hier seine Peripherie oder Grenzfälle in den Mittelpunkt gerückt: sei es die Stasis der Bewegung, die Freunde des Choreographen oder der Kontext des Tanzes. Ergänzt werden solche Aufführungen oder Treffen von Publikumsgesprächen und theoretischen Vortragsreihen wie »Tanz und Text« (seit 2000 bei der Tanzfabrik Berlin) oder »ob?scene. Zum un/sichtbaren Modus körperlicher Präsenz in zeitgenössischem Tanz und Performance« (2003/2004 am Tanzquartier Wien). Gelegentlich kommen Künstler und Theoretiker dann auch in sogenannten *research labs* wie etwa »Sneeze, Performance vs. Research« (2003/2004 am Tanzquartier Wien) zusammen.

Diese Entwicklung zeigt, dass auch institutionskritisch denkende und arbeitende Choreographen wie Le Roy und Lehmen in das Schema des Marktes integriert werden. Ihre Namen dienen Veranstaltern eben aufgrund der ihren Werken innewohnenden Aura des Kritischen als Platzhalter für experimentelle Ansätze innerhalb eines eher auf Breitenwirksamkeit ausgerichteten Programms. Eine kritische Haltung wird auf diese Weise zum symbolischen Kapital, so dass sich die betroffenen Choreographen nicht oder zumindest nicht sehr lange auf einen randständigen Status berufen können, ohne dass auch dieser wiederum verwertbar gemacht würde. Mit Blick auf ähnliche Mechanismen im Bereich der Bildenden Kunst weist die Kunsthistorikerin Isabelle Graw deshalb darauf hin, dass die Kritik zum neuen Fetisch geworden ist:

In dem Moment, in dem Kunstwerke in der kommerziellen Sphäre der Kunstwelt angekommen und deren Tauschgesetzen unterworfen sind, darf man aber auch nicht zu viel von ihnen erwarten, indem man ihnen ›criticality‹ zumutet. Es wäre naiv, darüber hinwegzugehen, dass sie ganz unabhängig von ihrer erkenntnistheoretischen Dimension als reiner Tauschwert zirkulieren. Während Bourdieu den Glauben an die schöpferische Macht des Künstlers oder den Wert des Kunstwerks als Fetisch charakterisierte, könnte man heute sagen, dass der Glaube an das ›kritische Potential‹ eines Kunstwerks an diese Stelle getreten ist.³⁷

Der Glaube an das kritische Potenzial der Kunst wird also durchaus mit Skepsis debattiert. Zwar ist die Diskrepanz zwischen Tausch- und Symbolwert in Theater und Tanz weniger groß als in der Bildenden Kunst, Graws

37 Isabelle Graw: »Der neue Glaube. Welche Bedeutung der Markt für die Kunst hat«, in: Frankfurter Rundschau, 19. Januar 2006.

Beobachtung trifft aber auch auf die Stellung von Le Roy und Lehmen innerhalb ihres Feldes zu. Angesichts der immer größer werdenden Konkurrenz und knapper werdender finanzieller Ressourcen sind sie auf die ihnen zugewiesenen Nischen angewiesen, weil sie ihre Vorhaben ohne den Sonderstatus als »Kritiker« überhaupt nicht umsetzen könnten.

2.3.2 Das Feld der Macht

Wie stark die Existenz solcher Nischen von der Nachfrage abhängig ist, lässt sich etwa an der Äußerung eines legitimen Sprechers aus der deutschen Tanzszene ablesen. Dieter Buroch, Intendant des Künstlerhaus Mousonturm, nahm im Jahr 2003 in einem Interview zu einem von ihm eingeleiteten programmatischen Richtungswechsel seiner Spielstätte Stellung:

Es gibt Künstler wie Jérôme Bel, Xavier Le Roy, die viele neue Fragen aufgeworfen und einen Prozess in Gang gesetzt haben, der für den Tanz sehr wichtig war, weil der »denkende« Tänzer, das Konzept wieder im Mittelpunkt stand. Inhalte gingen vor Ästhetik. Und ich kann mir vorstellen, dass eine Kombination von zeitgenössischem Tanz oder sogar Tanztheater mit diesen aktuellen Fragen zu einer neuen Form führen wird. Es ist ein Punkt erreicht, der nach Veränderung schreit. [...] im Ausland, in Frankreich, Spanien, ist schon deutlich sichtbar, dass wieder mehr auf Bewegung geachtet wird. Und wir wollen bei der Programmgestaltung da sein, wo wir immer waren: ganz vorne.³⁸

Burochs Einschätzung der Situation des Tanzes »nach Bel und Le Roy« zeigt, dass seine Programmgestaltung nicht nur von künstlerischen, sondern auch von betriebswirtschaftlichen Kriterien geleitet ist. Sobald sich abzeichnet, dass eine »Tanzästhetik« von anderen choreographischen Handschriften abgelöst wird, steht die Förderung eines bis dahin protegierten Künstlers in Frage. Die für ihn vorgesehene Nische wird an andere Choreographen vergeben, die einen Innovationseffekt für das Programm versprechen und somit auch die Chancen für eine bessere Auslastung des Theaters erhöhen.

Andere Autoritäten im Feld der Macht versuchen, dieser primär unternehmerischen Denkweise etwas entgegenzusetzen und den Bedürfnissen der Künstler entgegenzukommen. Hortensia Völckers bspw. beschreibt ihren kulturpolitischen Plan für die deutsche Theaterlandschaft unter dem Motto »Verlangsamten, großzügiger denken!«:

Prinzipiell möchte ich erreichen, dass große, visionäre Projekte gefördert werden. Ich möchte die Kulturproduzenten dazu anregen, langsamer zu denken, dafür aber

38 Dieter Buroch im Gespräch mit Sylvia Staude: »Es ist ein Punkt erreicht, der nach Veränderung schreit«, in: Frankfurter Rundschau, 04. Juni 2003.

großzügiger. Nicht alle paar Wochen ein neues Projekt einzureichen [...], sondern lieber zu sagen: Wir wollen ein Projekt optimal vorbereiten. Der Kulturstiftung des Bundes ist es wichtig, dass sie gute Arbeitsbedingungen bekommen, die z.B. auch intensive Recherchen einschließen. Letztlich geht es ja um die maximale Qualität einer Produktion und vor allem darum, dass diese dann auch ein breites Publikum anspricht.³⁹

Mit Verlangsamung und Großzügigkeit zugunsten von Qualität und Reichweite einer Produktion wäre genau das Ziel erreicht, das auch Choreographen wie Le Roy und Lehmen anstreben. Problematisch wird eine solche Förderstrategie für die ›Kulturproduzenten‹ allerdings, wenn staatliche Institutionen Themenschwerpunkte entwickeln, die über eine breit und offen angelegte Projekt- oder Künstlerförderung hinausgehen. So heißt es in einem anlässlich des Tanzkongress Deutschland⁴⁰ im Internet veröffentlichten Pamphlet einer Gruppe von Berliner Künstlern aus dem Bereich der Darstellenden Kunst:

Deckel druff, Affe tot! ›Die Funktion von Kulturpolitik ist es, Ereignisse zu verhindern.‹ (Heiner Müller) – Seltener war das so offensichtlich wie im Fördermodell der Bundeskulturstiftung. Statt uns Mittel in die Hand zu geben, unsere eigene Politik zu verwirklichen, entwickelt die Stiftung neuerdings Strategien, die uns zu Erfüllungshilfen ihrer repräsentativen (Staats-)Politik machen. In ihren als Initiativprojekte bezeichneten ›feindlichen Übernahmen‹ wie dem ›Tanzplan Deutschland‹ zwingt die Stiftung ihre Vorstellungen von Kunst und Repräsentanz den anderen Akteuren in der kulturellen Arena auf. [...] Von der Bundeskulturstiftung fordern wir, [...] nicht zu versuchen, mit ihrem wirtschaftlichen Schwergewicht ganze Kunstparten ›nach ihrem Bilde zu formen‹.⁴¹

Diese Klage über oktroyierte Richtlinien ist auch vor dem Hintergrund eines Missverhältnisses von Künstlern und Produktionsmitteln zu sehen, das in Berlin besonders stark ausgeprägt ist. So attraktiv die Stadt aufgrund niedriger Mieten und einer lebendigen Kunstszenen für etliche freischaffende Tänzer und Choreographen ist, so rar sind die für sie zu Verfügung stehenden Pro-

39 Hortensia Völckers im Gespräch mit Nina Peters: ›Verlangsam, großzügiger denken!‹, in: Theater der Zeit, Juni 2006, S. 19.

40 Der Tanzkongress Deutschland 2006 war ein Initiativprojekt der Kulturstiftung des Bundes im Rahmen des Tanzplan Deutschland und fand vom 20. bis 23. April 2006 im Haus der Kulturen der Welt in Berlin statt. Unter dem Motto ›Wissen in Bewegung‹ versammelte das nationale Forum Fachleute aus den Bereichen Tanz, Choreographie, Pädagogik, Kritik, Wissenschaft, Produktion und Kulturpolitik. Ziel war die Stärkung des Tanzes als Kunstform und Wissenskultur. Vgl. hierzu <http://tanzkongress.de>, 30. Dezember 2008.

41 Im Internet veröffentlichte Stellungnahme zum Tanzkongress Deutschland 2006 finden sich unter: <http://involved.minimeta.de/involvedinperformancewithberlin/show/FlyerForTanzkongress>, 19. April 2006.

duktionsmittel und -räume.⁴² Berücksichtigt man bspw. nur die auf den Tanz entfallende finanzielle Förderung durch den Berliner Senat, so wird deutlich, dass lokale Choreographen in erheblichem Maße auf auswärtige Geldgeber angewiesen sind. Die geschätzte Zahl der in Berlin ansässigen Choreographen belief sich im Jahr 2005 auf etwa 200. Im folgenden Jahr entfielen vom Gesamtbudget des Senats auf den Tanz im Bereich der Einzelprojektförderung circa 106.000 Euro (für 4 Projekte) und im Bereich der Basisförderung circa 591.000 Euro (für 8 Gruppen).⁴³ Dieses krasse Missverhältnis von bedürftigen Künstlern (circa 200) und verfügbaren Produktionsmitteln (für 4 Projekte und 8 Gruppen) befördert mitunter die Anpassung von künstlerischen Vorhaben an ökonomische Belange. So tendieren manche Künstler dazu, die Satzungen der vorhandenen Förderprogramme zu studieren und ihre Konzepte entsprechend anzupassen, anstatt zuerst ein Konzept zu entwerfen und dann zu sehen, wie es finanziert werden kann. Da die mit Unterstützung des Senats zustande gekommenen Inszenierungen vonseiten der Förderer inhaltlich nicht mit den Antragskonzepten abgeglichen werden können, fallen solche Manöver kaum auf, im schlimmsten Falle haben sie aber tatsächlich einen gewissen Homogenisierungseffekt zur Folge.

Ein Blick auf die finanzielle Situation Le Roys und Lehmens zeigt, dass beide Choreographen in der Zeit von 1999 bis 2005 durch die Kombination verschiedener Fördermittel finanziell verhältnismäßig gut ausgestattet waren.⁴⁴ Dies ermöglichte ihnen längere, wenn auch aufgrund von wiederholten Ortswechseln und Unterbrechungen zersplitterte Produktionsphasen mit großen Gruppen von bis zu 20 Personen. Le Roys E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. und PROJEKT sowie Lehmens SCHREIBSTÜCK, STATIONEN und FUNKTIONEN wurden einerseits durch lokale und nationale Förderprogramme, andererseits durch nationale und internationale Produktionsgelder finanziert.⁴⁵ Le Roy

42 Vgl. hierzu auch Gabriele Reuter: »Dancing in Berlin«, in: *Dance Theatre Journal*, Vol. 21, No. 3 2006, S. 6–11.

43 Die wichtigsten Förderinstrumente für freie Theater- und Tanzgruppen mit Arbeitsschwerpunkt in Berlin sind eine zweijährige Basis- und eine für einzelne Produktionen vergebene Projektförderung (sowie eine vierjährige Konzeptförderung für Veranstalter und vergleichbare Institutionen). Die Projektförderung besteht aus Produktionskostenzuschüssen zu einzelnen Produktionen und wird an Künstler vergeben, die mindestens eine Produktion erarbeitet und in Berlin aufgeführt haben. Die seit 1999/2000 bestehende Basisförderung wird Künstlern gewährt, deren Arbeit sich bereits vor Publikum und Presse bewährt hat. Auflage für die Vergabe der Basisförderung ist die Erarbeitung und Aufführung von mindestens einer Produktion pro Jahr in Berlin.

44 Das Gesamtbudget der einzelnen Produktionen lässt sich rückblickend nicht genau bestimmen. Le Roy schätzt jedoch, dass ihm für PROJEKT insgesamt circa 130.000 Euro zur Verfügung standen.

45 Zu den Förderstrukturen des ‹freien› Theaters vgl. die aus einem Symposium des Fonds Darstellende Künste hervorgegangene Publikation von Günter Jeschonnek

erhielt von 1999 bis 2002 zweimal zwei Jahre lang die begehrte Basisförderung des Berliner Senats in Höhe von jährlich circa 50.000 Euro, wovon er die Projektreihe E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. größtenteils finanzierte. Hinzu kommen zahlreiche Koproduktionen nationaler und internationaler Institutionen und Festivals.⁴⁶ Die Erarbeitung von PROJEKT im Jahre 2003 wurde durch einen Zuschuss des Hauptstadtkulturfonds⁴⁷ in Höhe von 50.000 Euro sowie durch Zuschüsse nationaler und internationaler Koproduzenten⁴⁸ möglich. Lehmen wurde ebenfalls für vier Jahre (2003–2006) mit 40.000 Euro jährlich vom Senat der Stadt Berlin gefördert. Ein Großteil der Produktionskosten seiner in diesen Zeitraum fallenden Produktionen wurde damit gedeckt. Zuvor erhielt er für die Entwicklung von SCHREIBSTÜCK im Jahr 2002 Gelder aus der Einzelprojektförderung des Berliner Senats in Höhe von 60.000 DM, außerdem 38.000 Euro vom Hauptstadtkulturfonds, Zuschüsse von zahlreichen nationalen und internationalen Koproduzenten⁴⁹ sowie vom Goethe-Institut München. Die ersten STATIONEN 2003 wurden einerseits über die Basisförderung, andererseits von Koproduzenten aus Deutschland und Belgien⁵⁰ finanziert. Die Arbeit an FUNKTIONEN wurde aus dem Zuschuss der Kulturstiftung des Bundes (83.000 Euro im Jahr 2004/2005) und der Basisförderung des

(Hg.): Freies Theater in Deutschland, Förderstrukturen und Perspektiven, Essen 2007.

- 46 Zu den Gastgebern und Unterstützern von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. (1999–2002) zählen Arteku in San Sebastian/Spanien, Belluard Bollwerk in Fribourg/Schweiz, die Fondation Cartier Paris/Frankreich, das SESC und Goethe-Institut São Paulo/Brasilien, Berlin-Hong Kong und das Goethe-Institut Hong Kong/China, das Podewil Berlin, das Panacea Festival in Stockholm/Schweden, das Haus der Kulturen der Welt in Berlin sowie das Springdance Festival in Utrecht/Holland.
- 47 Die Website des im Jahr 1999 eingerichteten Hauptstadtkulturfonds gibt folgende Informationen: Es werden »Einzelprojekte und Veranstaltungen gefördert, die für die Bundeshauptstadt Berlin bedeutsam sind, nationale und internationale Ausstrahlung haben bzw. besonders innovativ sind. Die Förderung kann für nahezu alle Sparten und Bereiche des Kulturschaffens gewährt werden [...] Die Projekte sollen für Berlin erarbeitet und in Berlin präsentiert werden, müssen aber für ein Publikum und/oder eine Fachöffentlichkeit über Berlin hinaus relevant sein und/oder bisher in Berlin bestehende künstlerische Defizite ausgleichen. [...] Die Realisierung eines Projektes sollte in Kooperation mit einem Berliner Träger erfolgen.« ([http://www.berlin.de/hauptstadtkulturfonds/typo/index.php?id=32, 06. Juni 2006.](http://www.berlin.de/hauptstadtkulturfonds/typo/index.php?id=32,06. Juni 2006.))
- 48 Koproduzenten von PROJEKT vgl. Produktions- und Aufführungsverzeichnis 6.2.
- 49 Zu den Unterstützern von SCHREIBSTÜCK zählten die Fundação Calouste Gulbenkian in Lissabon/Portugal im Rahmen des Festivals Capitals (2002/2003), die Goethe-Institute München, Lissabon/Portugal und Tallinn/Estland, das La Bâtie Festival de Genève/Schweiz, der Kanuti Gildi SAAL in Tallinn/Estland sowie das Podewil/TanzWerkstatt Berlin. Koproduzenten und Auftraggeber vgl. Produktions- und Aufführungsverzeichnis 6.3.
- 50 Koproduzenten sind das Podewil/TanzWerkstatt Berlin, Kaaitheater Brüssel/Belgien und Kunstencentrum Vooruit Gent/Belgien.

Senats finanziert, vom Springdance Festival in Utrecht/Holland koproduziert sowie von internationalen Goethe-Instituten, Kulturzentren, Kompanien und Festivals unterstützt.⁵¹

Le Roy und Lehmen wurden in dieser Zeit jedoch nicht nur gut finanziert, sie waren auch in ein internationales, von einzelnen Institutionen und Persönlichkeiten getragenes Netzwerk eingebunden, das ihnen eine einigermaßen kontinuierliche Arbeit ermöglichte. Dazu zählte an erster Stelle die im Berliner Podewil ansässige TanzWerkstatt. Das Profil der Produktions- und Spielstätte wurde von den Programmcuratoren Ulrike Becker und André Thériault speziell auf die individuellen Bedürfnisse von Berliner Choreographen ausgerichtet. Ein *Artist in Residence*-Programm, das im Zuge einer größeren Umstrukturierung nach zehn Jahren (1995–2004) eingestellt wurde, diente ausgewählten Künstlern als temporäre Basis für prozessorientierte und innovative Produktionen. Neben räumlichen, technischen und organisatorischen Resourcen boten Becker und Thériault auch eine persönliche Betreuung und Beratung an. Die Auswahl der gastierenden Künstler erfolgte auf Einladung durch einen der beiden Programmcuratoren, d.h. ohne formelles Bewerbungs- und Auswahlverfahren. Zum Profil des Residenz-Programms heißt es in Internet:

Wichtig ist vor allem, den Künstlern ein Forum für ihre aktuellen Arbeiten zu bieten. Sie erhalten die Möglichkeit, neue Projekte in Form von Aufführungen, Performances, Konzerten und Werkstattgesprächen, Workshops, Installationen oder work-in-progress-Präsentationen öffentlich zu machen. Sie sind allerdings nicht dazu verpflichtet. Eine wesentliche Aufgabe besteht darin, die Künstler während ihres Aufenthaltes mit anderen Produzenten, Veranstaltern und Galeristen zu vernetzen.⁵²

Diese prozessorientierte und auf einem Vertrauensverhältnis zwischen Künstlern und Veranstaltern basierende Idee von Künstlerförderung (nicht Produktionsförderung) wurde von Le Roy und Lehmen dankbar in Anspruch genommen. Beide waren sowohl *artists in residence* (Le Roy 1996–2001, Lehmen 2001–2002) als auch *associated artists* (Le Roy 2002, Lehmen 2003). Andere, mittlerweile internationale erfolgreiche Choreographen wie etwa Sasha Waltz, Superamas oder Eszter Salamon nutzten das *Artist-in-residence*-Programm der TanzWerkstatt ebenfalls.

Jenseits des Berliner Podewil zählten (in der Zeit von 2000 bis 2005) zu den relevanten Machtzentren des Feldes vor allem Produktions- und Spielstät-

51 Unterstützung kam von den Goethe-Instituten Tallinn/Estland und Sofia/Bulgarien, vom Centar Za Kulturu und BADco Zagreb/Kroatien, Kulturhaus Märjamaa und 2. tants Tallinn/Estland.

52 Unter: <http://www.podewil.de/start/start.html>, 06. Juni 2006.

ten in Brüssel, Paris, Wien, Frankfurt/Main und Hamburg. Wichtige Akkumulationspunkte und Umschlagplätze waren neben dem Berliner Sommerfestival Tanz im August und dem Hebbel-Theater (ab 2003 Hebbel am Ufer) die alle zwei Jahre an wechselnden Orten stattfindende Tanzplattform Deutschland⁵³, das Künstlerhaus Mousonturm (Frankfurt/Main), Kampnagel (Hamburg), das zweijährlich ausgerichtete Springdance Festival (Utrecht), das Kaaithéater (Brüssel) und das Tanzquartier Wien sowie die jährlich stattfindenden Festivals KunstenFestivaldesArts (Brüssel) und ImPulsTanz in Wien. Die Existenz dieser ›Tanz-Zentren‹ beruht meist auf der Initiative von Einzelpersonen, geht aber auch auf verschiedene nationale und internationale Programme zurück, die zwecks Produktions-, Distributions- und Präsentationsförderung gegründet wurden. Innerhalb dieser Netzwerke bestehen Kooperationen zwischen den Veranstaltern, die sich Künstler für Gastspiele untereinander weiterempfehlen oder sich zur Finanzierung neuer Produktionen als Koproduzenten zusammenschließen. Genannt seien hier stellvertretend nur das Nationale Performance Netzwerk mit Sitz in München (NPN), das deutschlandweit Gastspielförderung und Koproduktionsförderung für in Deutschland ansässige Choreographen betreibt sowie ein Mitte der 1990er Jahre initiiertes Produktionsnetzwerk zwischen dem Frankfurter Theater am Turm (TAT), dem Berliner Hebbel-Theater und dem Brüsseler Kaaithéater, das den kontinuierlichen Austausch von Künstlern zwischen den drei Häusern ermöglichte. Aufgrund von Umstrukturierungen und Personalveränderungen besteht diese Kooperation heute nicht mehr. Dafür haben sich zahlreiche neue Födernetzwerke gebildet, die zum Großteil vom Programm Culture 2000 der Europäischen Kommission mitgetragen werden.

Die Netze der Produktions- und Spielstätten Le Roys und Lehmens sind allerdings nur zum Teil deckungsgleich. Während Le Roy viele Kontakte zu Produzenten in seinem Heimatland Frankreich pflegt, hat Lehmen gute Beziehungen nach Holland, wo er studierte und nach Großbritannien, wo er oft unterrichtet. Erarbeitet wurden Le Roys und Lehmens Produktionen vorwiegend in Berlin sowie im europäischen Ausland. Le Roy entwickelte E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. in einer langjährigen Reihe von Workshops in aller Welt.⁵⁴ PROJEKT entstand durch Arbeitsaufenthalte in Deutschland, Frankreich und

53 Ursprünglich als Vorauswahl für den choreographischen Wettbewerb Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis bei Paris ins Leben gerufen, ist die Tanzplattform seit 2002 ein unabhängiges Forum. Sie findet alle zwei Jahre in einer anderen deutschen Stadt statt und bietet vor allem internationalen Veranstaltern die Möglichkeit, sich in einem konzentrierten Zeitraum einen Überblick über aktuelle Tendenzen des Tanzes in Deutschland zu verschaffen.

54 Die Workshops der Reihe #1 (1999) bis #3 (2001) wurden in den bereits aufgeführten Städten und Ländern der Gastgeber veranstaltet und beinhalteten zum Teil öffentliche *showings*. Sie dauerten zwischen drei Wochen (#1.1 Berlin, September 1999) und einem Tag (#2.4 São Paulo, Oktober 2000).

Portugal.⁵⁵ Lehmens SCHREIBSTÜCK, STATIONEN und FUNKTIONEN wurden in den Häusern der jeweiligen Koproduzenten und Veranstalter bzw. durch deren Vermittlung in Partnerinstitutionen vor Ort erarbeitet. Die Präsentationen, Uraufführungen und Gastspiele ihrer Produktionen fanden sowohl in Deutschland als auch in Europa und Übersee statt. Obwohl sich die Wege Le Roys und Lehmens nicht nur während der Residenzen im Berliner Podewil, sondern auch im Ausland immer wieder kreuzten⁵⁶, wird von beiden retrospektiv nur das von Mårten Spångberg und Maria de Assis kuratierte Capitals Festival (Lissabon 2003) als markanter Kreuzungspunkt genannt, bei dem sowohl PROJEKT als auch SCHREIBSTÜCK präsentiert wurden. Die Tatsache, dass beide Choreographen die Überschneidungen zwischen ihren Wirkungsfeldern ausblenden, zeugt bereits von der Notwendigkeit der gegenseitigen Abgrenzung zum Zweck der eigenen Profilierung.

Im Interview wird darüber hinaus deutlich, dass für Le Roy und Lehmen weniger nationale Kontexte oder bestimmte Spielstätten, als vielmehr Begegnungen mit einzelnen Kuratoren und anderen Choreographen von entscheidender Bedeutung sind. Für Le Roy haben die Koproduzenten von PROJEKT einen hohen Stellenwert, denen er sein Vorhaben im Frühjahr 2003 persönlich vorstellte, um die Finanzierung der Produktionsphase sicherzustellen. Als Dank für das ihm entgegengebrachte Vertrauen konnten ebendiese Festivals und Veranstalter die Produktion von September bis Dezember 2003 als Erste präsentieren.⁵⁷ Neben dem ökonomischen Kapital spielt für Le Roy jedoch vor allem das soziale Kapital eine wichtige Rolle, da es letztlich zur Festigung der eigenen Position im Feld sowie zur Erschließung weiterer finanzieller Quellen beiträgt. Er profitiert besonders von Situationen, in denen diverse Künstler mit unterschiedlichen Hintergründen zum Gedankenaustausch zusammenkommen. So hebt er bspw. die Arbeit mit dem Quatuor Albrecht Knust hervor. Das Quatuor Albrecht Knust – benannt nach dem deutschen Tanzpädagogen und ehemaligen Leiter der Essener Folkwang-Hochschule Albrecht Knust (1896–1978) – wurde 1994 von Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet und Christophe Wavelet gegründet. Zusammen mit lose assoziierten Mitgliedern der Gruppe widmeten sie sich der ›Relektüre‹ von historischen

55 Die Arbeitsaufenthalte fanden im Haus der Kulturen der Welt Berlin (drei Wochen im Januar 2002), im Centre Chorégraphique National Montpellier/Frankreich (drei Wochen im Februar/März 2003) sowie im Bockenheimer Depot Frankfurt (eine Woche im März 2003) und schließlich direkt vor der Premiere im Gulbenkian Museum Lissabon/Portugal (zwei Wochen im September 2003) statt.

56 Siehe die Übersichten im Produktions- und Aufführungsverzeichnis 6.1 bis 6.5.

57 Die ersten Stationen der Tournee von PROJEKT waren das Capitals Festival in Lissabon, die Berliner Festwochen, das Centre de Développement Chorégraphique in Toulouse, das Tanzquartier Wien, das Kaaitheater in Brüssel, das Théâtre de la Ville Paris und das Festival Lignes de Corps in Valenciennes.

Tänzen. Zu ihren ersten Rekonstruktionen gehörten etwa Choreographien von Doris Humphrey und Kurt Jooss. Le Roy war 1996 in Paris an Rekonstruktionen von Yvonne Rainers *CONTINUOUS PROJECT / ALTERED DAILY* sowie von Steve Paxtons *SATISFYIN' LOVER* beteiligt. Die gemeinsame Arbeit an diesem »fremden« Bewegungsmaterial ermöglichte es ihm, kollaborative Arbeitsweisen zu erproben. Lehmens wichtigste Kontakte sind demgegenüber generell weniger an Begegnungen mit anderen Künstlern, sondern stärker an kontinuierliche Vertrauensverhältnisse mit einzelnen Veranstaltern gebunden. Er verlässt sich eher auf einzelne Vertrauenspersonen, mit denen er einen längerfristigen Austausch verfolgt. Im Interview nennt er bspw. den früheren Leiter des Goethe-Instituts Tallinn, Mikko Fritze und den künstlerischen Leiter des Festivals 2.tants, Priit Raud. Fritze und Raud ermöglichten ihm 1998 seinen ersten Arbeitsaufenthalt im Ausland in Tallinn. Seitdem kehrte Lehmen immer wieder nach Estland zurück. Gleichzeitig veranlasste seine Zusammenarbeit mit jungen estnischen Tänzerchoreographen wie Mart Kangro oder Krööt Juurak diese auch dazu, mit eigenen Gastspielen oder für die Zusammenarbeit mit anderen Choreographen nach Deutschland und Österreich zu kommen. Einen wichtigen Impuls für die konzeptuelle Entwicklung der Reihe *SCHREIBSTÜCK*, *STATIONEN* und *FUNKTIONEN* erhielt Lehmen auch bei den Springdance/Dialogues, die im Jahr 2001 im Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt/Main stattfanden und wie folgt angekündigt wurden: »Junge Tanzschaffende aus verschiedenen Ländern werden mit Künstlern anderer Disziplinen zusammengebracht. Ein strukturierter Dialogprozess mit Laborcharakter, begleitet von erfahrenen Mentoren, soll den Künstlern ermöglichen, sich kritisch mit der eigenen Arbeit und dem Arbeitsprozess auseinanderzusetzen.«⁵⁸ Im Anschluss an diese Ausgabe der Springdance/Dialogues erteilte Simon Dove (bis 2006 Leiter des Springdance Festivals) Lehmen eine Carte Blanche: Von 2001 an (bis zum Zeitpunkt des Interviews im Frühjahr 2006) wurden alle Stücke Lehmens vom Springdance Festival präsentiert und finanziell unterstützt.

Ein weiterer Faktor zur Erlangung von Anerkennung und Autorität im Feld ist für die Choreographen ihr Verhältnis zu Diskursführern wie Journalisten und Theoretikern. Le Roys und Lehmens Produktionen erfuhren eine große (gleichermaßen positive wie negative) Aufmerksamkeit. Sie wurden in der nationalen und internationalen Fachpresse sowie in den Feuilletons der überregionalen Tageszeitungen rezensiert.⁵⁹ Die Interviews mit beiden bele-

58 Die Zeit online-Kultur vom 2. bis 11. November 2001 unter: http://www.zeit.de/archiv/2001/45/kulturbrief_02112001.xml?page=6, 06. Juni 2006.

59 Zu den für Le Roy und Lehmen sowie für ihre Kollegen wichtigsten deutschsprachigen Tanzkritikern zählen neben Gerald Siegmund (ehemals Frankfurter Allgemeine Zeitung) und Franz Anton Cramer (ehemals Frankfurter Rundschau) vor allem Edith Boxberger (Ballettanz), Eva-Elisabeth Fischer (Süddeutsche Zeitung)

gen, dass sie sich der Abhängigkeit von den Urteilen einzelner Tanzkritiker sehr bewusst sind, da ihr Erfolg von der öffentlichen Meinung und somit in erheblichem Maße von der Überzeugungskraft ihrer Fürsprecher oder Widersacher abhängig ist. Dabei haben sie ihre jeweiligen Vorlieben für und Abneigungen gegenüber bestimmten Kritikern, die allerdings nicht nur durch deren jeweilige Parteinaahme, sondern vor allem durch deren spezifische Kompetenz begründet sind. Denn um ihre Arbeitsweisen zu vermitteln und in den vorhandenen Nischen zu etablieren, wird ein Vorgehen nötig, das über das Beurteilen anhand vorbestimmter Kriterien hinausgeht. Herkömmliche Erklärungsmuster zur Beschreibung eines produktorientierten Arbeitsprozesses, die mit Größen wie Material, Proben, Komponieren und Improvisieren operieren, greifen bei Le Roy und Lehmen nur bedingt, da sie nach wie vor am klassischen Werkbegriff orientiert sind. Sie versuchen zu fassen, was auf dem Weg zu einem Ziel (dem Werk in Form einer Inszenierung) passiert. Da im Falle von Le Roy und Lehmen aber der Weg in Form eines Prozesses das Ziel ist, muss stattdessen untersucht werden, ob und inwiefern im Aufführungsprodukt noch Spuren des Arbeitsprozesses auffindbar sind. Kriterien wie die »Lesbarkeit« oder Zugänglichkeit von Tanz als Bewegungssprache sind in der Anwendung auf ihren prozessorientierten Choreographiebegriff also inadäquat. So führt es nicht weit, die in Le Roys PROJEKT stattfindenden, verbalen und nonverbalen Aushandlungen von Spielregeln anhand von Bewegungsstilen oder Tanztechniken zu analysieren bzw. zu beurteilen, weil sie aus dieser Perspektive tatsächlich nur dilettantisch wirken. Ebenso wenig macht es Sinn, die von Lehmen vorgenommene Übertragung abstrakter Themen (wie Liebe, Kunst, Politik, Psyche oder Familie) in Bewegung am Kriterium der Darstellung zu messen, denn dann ließen sich ganz sicher besseres Material und bessere Tänzer finden. Wie Lehmann in seinen Ausführungen zum postdramatischen Theater bemerkt, braucht es vielmehr eine Anerkennung und Vermittlung der Tatsache, dass solche Choreographien die »Aktivität sinnlicher Erfahrung gerade auf dem Weg ihrer gezielten Erschwerung zu intensivieren und als Suche, Enttäuschung, Entzug und Wiederfinden bewusst werden lassen.«⁶⁰

Wissenschaft oder journalistische Kritik können sich also nicht durch ihre Distanz zur der von ihnen behandelten Kunst definieren, sondern müssen in einen wechselseitigen Dialog mit der behandelten Kunstpraxis treten, um ihre Instrumentarien und Wertmaßstäbe im Zuge einer Suche selbst zu entwickeln. Aufgabe der »professionellen« Rezipienten wäre es, sich auf die angebotenen

und Helmut Ploebst (Der Standard). Von zentraler Bedeutung sind außerdem die Redakteure der beiden deutschen Fachzeitschriften Arnd Wesemann (Ballettanz) und Katja Schneider (ehemals Tanzjournal). Zu weiteren Autoren, die außerdem noch über Le Roy und Lehmen geschrieben haben, vgl. das Literaturverzeichnis.

60 Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, a.a.O., S. 144.

Handlungs- und Erfahrungsprozesse einzulassen, und diese nicht nur nach-, sondern mitzuvollziehen, um sich dann zwecks nachträglicher Beurteilung wieder von ihnen zu distanzieren. Gefragt ist also eine Kompetenz, die von Bourdieu mit Blick auf die ›reine‹ Literatur Flauberts als »scholastische Übung der Entzifferung oder der auf wiederholter Lektüre aufbauenden Nachschöpfung« durch ein Publikum aus anspruchsvollen Fachleuten bezeichnet wird.⁶¹ Kam es im 19. Jahrhundert zu einer Verwischung der Grenze zwischen Kritikern und Schriftstellern (da letztere in ihren Romanen die Literatur und deren Geschichte theoretisierten, während die Kritiker als Fürsprecher damit beschäftigt waren, Verleger und Leser für die Autoren zu gewinnen), so kommt es im zeitgenössischen Tanz zu einer Annäherung zwischen Künstlern, Kuratoren, Journalisten, Wissenschaftlern und Dramaturgen. Jeroen Peeters (der selbst als Kurator, Tanzkritiker, Wissenschaftler und Dramaturg arbeitet bzw. arbeitete) spitzt das Phänomen der Angleichung der sozialen Akteure als unübersichtliches Szenario vertauschter Funktionen zu: »Choreographers develop theoretical propositions, theoreticians are expected to perform their answer, a critic is curator of the festival in which there is room for this dialogue, and a dramaturge writes a review of all this in the newspaper.«⁶²

Zum Verständnis der Projekte Le Roys und Lehmens braucht es aufseiten der Tanzkritik aber auch eine Kenntnis der wichtigsten theoretischen Referenzen, die in die Konzepte der Choreographen eingegangen sind. Ihr selbstverständlicher Rekurs auf Konzepte wie Vielheit und Partizipation (Le Roy) bzw. Beobachtung oder Kommunikation (Lehmen) zeugt davon, dass Kunsttheorie und Kunstraxis bei Le Roy und Lehmen zusammenfallen. Dabei greifen sie auf poststrukturalistische bzw. systemtheoretische Konzepte zurück, die jedoch in die künstlerische Praxis übertragen und somit – wie es Siegmund formuliert – zu ihrem selbstverständlichen Bestandteil werden, »ohne dass die Theorie der Kunst dabei als Vorschrift vorausgegangen wäre«⁶³ oder nachträglich zu einer Kanonisierung beitragen würde. Dieser praxisimmanente Diskurs tritt nicht von außen (als Theorie) an den Tanz heran, sondern entwickelt und vollzieht sich *in der* und *durch die* künstlerische Arbeit. Die von den Choreographen gemeinsam mit Theoretikern und Journalisten, Kuratoren und Produzenten geführte Auseinandersetzung erfüllt dabei gewissermaßen die Funktion eines *peer review*, wie die Begutachtung unter Kollegen im Wissenschaftsbetrieb genannt wird, und bildet so auch den maßgeblichen Prüfstein für die Umsetzung ihrer Vorhaben. Veräußert wird

61 Vgl. hierzu Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 382.

62 Jeroen Peeters: »Dance critic: profession, role, personage, performance?«, in: Thomas Lehmen (Hg.), Stationen Heft 6, Brüssel 2004, S. 11.

63 Gerald Siegmund: »In Wien traf sich die Tanzavantgarde aus Ost und West und hielt Inventur«, in: ballettanz 04/2005, S. 42.

dieser praktische Diskurs dann in eigens für diesen Zusammenhang verfassten Texten, die nicht selten anlässlich der Produktionen in begleitenden Publikationen oder im Internet erscheinen.⁶⁴

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass die fachliche Expertise von journalistisch schreibenden Theaterwissenschaftlern bei Le Roy und Lehmen lieber gesehen ist als der leserfreundliche Professionalismus von Tanzkritikern, die mit ihren Publikationen dazu beitragen, Moden im Tanz auszurufen bzw. zu beenden. Während erstere ihre Aufgabe darin sehen, die Stücke an das Publikum zu vermitteln, plädieren letztere meist für eine distanzierte Rolle der Kritik, welche nicht als Sprachrohr der Künstler, sondern im Auftrag der Leser zu agieren habe. Das Beispiel von Arnd Wesemann, dem Redakteur der Zeitschrift *Ballettanz* zeigt, dass sich diese beiden Pole nicht unbedingt ausschließen. Während er seit Mitte der 1990er Jahre viele Rezensionen über Le Roys Produktionen veröffentlicht hatte und 1999 den ersten deutschsprachigen Abdruck des Skriptes von *PRODUCT OF CIRCUMSTANCES* ermöglichte⁶⁵, kündigte er nur wenige Jahre später angesichts neuer Produktionen von Le Roy und Meg Stuart das Ende der Repräsentationskritik im Tanz an.⁶⁶ Zuerst verhalf er Le Roy also zu einer überdurchschnittlichen Sichtbarkeit, dann aber verabschiedete er eine »diskursive Leitkultur«⁶⁷, zu der Le Roy zweifelsfrei zu zählen ist, ohne dabei im Einzelnen auf die Gründe für seinen Überdruss einzugehen.

Besonders augenfällig wurde die Kontroverse zur Funktion der Tanzkritik anlässlich eines Artikels von Peeters im Katalog der Berliner Tanznacht im Dezember 2004. Auf Einladung der Redaktion äußerte dieser sich als belgischer Journalist zur Situation der Tanzkritik in Berlin.⁶⁸ Mit dem Hinweis, dass angesichts der Diversität, Hybridität und Komplexität der aktuellen choreographischen Arbeiten Diskussion, Reflexion und Austausch angeregt werden müssten, um ›schwierige Projekte‹ an das Publikum zu vermitteln, zitiert er Franz Anton Cramer, für den die ideale Kritik »den im und vom Tanz produzierten Diskurs in den öffentlichen Raum hinein übersetzen und

64 Hierzu zählen auch die von mir verfassten, bereits in der Einleitung erwähnten Berichte aus den Arbeitsprozessen. Vgl. hierzu das Literaturverzeichnis.

65 Xavier Le Roy: »Skript zu Product of Circumstances«, a.a.O.

66 Vgl. hierzu den gemeinsam von Susanne Foellmer, Pieter T'Jonck und Arnd Wesemann verfassten Artikel anlässlich des Festivals Tanz im August 2005 mit dem Titel »repäsenTANZ. Zeigen verboten? Warum auf der Tanzbühne immer mehr geredet und immer weniger gezeigt wird«, in: *ballettanz* 12/2005 S. 22–25.

67 Arnd Wesemann in der Kritikerumfrage im Jahrbuch der Zeitschrift *Ballettanz* 2003, S. 93 sowie Ders.: »Tanz den Diskurs«, in: Theaterhaus Stuttgart e.V., Programmheft der Tanzplattform Deutschland 2006, a.a.O. S. 20–22.

68 Jeroen Peeters: »Brainstorming ... über die vergessene Debatte zur Tanzkritik in Berlin«, in: Tanzfabrik Berlin, Hebbel am Ufer (Hg.), *Tanz Made In Berlin. Choreografen und Kompanien*, Katalog zur Tanznacht Berlin 2004, S. 12–14.

einen Dialog zwischen Kunst und Verständnis eröffnen« sollte. »Es ginge weniger um Geschmack und seine Hierarchien und mehr um das Sehen und Kontextualisieren.«⁶⁹ Damit formulierte Cramer im Konjunktiv und als erstrebenswerten Zustand, was ihm schreibende Kollegen kurz darauf als unkritische Komplizenschaft oder gar »Totalitarismusforschung für Anfänger«⁷⁰ auslegten. Auch Wiebke Hüster, Tanzkritikerin bei der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, äußerte sich kurz darauf über namentlich nicht weiter identifizierte Kollegen, die »ihren Platz an der Seite des Choreographen sehen. Nachdem der Künstler ihnen seine schwierige, experimentelle Kunst erklärt hat, reichen diese Kritiker die Programmheft-Texte umformuliert an ihre Hörer und Leser weiter.«⁷¹ Provoziert fühlen sich hier vor allem diejenigen, die an der Trennung von Tanz, Kritik und Publikum festhalten. Sie warten zusammen mit einem enttäuschten Tanzpublikum auf den Tag, an dem der Tanz sich wieder der virtuosen Bewegung zuwendet: »Es wird interessant sein zu sehen, wie lange sich das Publikum die Auskunft ›Was guckst du, ich kann doch gar nichts?‹ noch bieten lässt.«⁷²

Le Roys und Lehmens Affinitäten zu Vermittlern wie Siegmund oder Cramer bzw. ihre Skepsis gegenüber »Richtern« wie Hüster liefern selbstverständlich kein umfassendes Bild der Situation, sie sind jedoch hinsichtlich der personellen Verquickungen zwischen Kritik und Produktion bzw. Förderung relevant. Einige der Wissenschaftler und Journalisten erfüllen zum Teil gleichzeitig oder im Laufe ihrer Karriere mehrere Funktionen. Dies hat zur Folge, dass eine Person in unterschiedlichen Zusammenhängen mehrere Schlüsselpositionen innerhalb des Feldes besetzt. So arbeitete Siegmund nicht nur als Tanzkritiker (u.a. für die Frankfurter Allgemeine Zeitung) und Dozent (am Institut für angewandte Theaterwissenschaft in Gießen sowie an der Universität Bern). Er war auch Kuratoriumsmitglied des Tanzplan Deutschland sowie Ko-Kurator der Tanzplattform Deutschland 2006 in Stuttgart, zu der auch Le Roy und Lehmen eingeladen waren. Eine ähnliche Schlüsselposition besetzte Cramer, der neben seiner Tätigkeit als Journalist von 2003 bis 2005 als Jurymitglied der Berliner Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur für die Auswahl der Förderprojekte mitverantwortlich war. Im Jahr 2008 programmierte Cramer außerdem als eines von drei Jury-Mitgliedern die Tanzplattform in Hannover, zu der Le Roy eingeladen war und Lehmen zumindest in die Vorauswahl kam. Beide hatten also auf mehre-

69 Ebd., S. 12.

70 Michael Laudenbach: »Totalitarismusforschung für Anfänger«, in: tip 03/05, S. 66.

71 Wiebke Hüster: »Ist der zeitgenössische Tanz noch zu retten?«, a.a.O.

72 Wiebke Hüster: »Guck nicht so gescheit, sonst hüpf ich dir was vor!, Körperfikus statt Choreographie: Nur Masochisten finden Spaß beim postmodernen Tanz«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 03. September 2003.

ren Ebenen die Möglichkeit, über Aufstieg und Fall eines Choreographen zu entscheiden, indem sie dessen Bild in der Öffentlichkeit prägten, über die finanzielle Unterstützung (mit)entschieden und Produktions- und Aufführungsmöglichkeiten gewährten oder verweigerten.

Neben Geldgebern und Vermittlern ist für Le Roy und Lehmen auch der direkte oder indirekte Austausch mit anderen Künstlern aus dem Tanz oder aus Kunstsparten wie Theater, Musik und Bildender Kunst von Bedeutung. Bei der Suche nach geeigneten Mitstreitern für ein neues Vorhaben wird hauptsächlich auf vorhandene Kontakte und Empfehlungen aus dem unmittelbaren Umkreis zurückgegriffen, was zur Folge hat, dass Choreographen und Tänzer öfter als Tänzer oder Choreographen für andere Choreographen oder Tänzer arbeiten. Jeder arbeitet also sozusagen mit jedem und für jeden. Insbesondere Le Roy versteht es, diese Kooperationen als Inspirationsquelle für eigene Arbeiten zu nutzen. So verwundert es nicht, dass er seit Ende der 1990er Jahre neben seiner Soloarbeit stets in den verschiedensten Zusammenhängen in Erscheinung trat. Entweder lud man ihn zu Kollaborationen ein oder aber er sprach Einladungen an andere aus. 1998 war er bspw. zu Meg Stuarts Improvisationsprojekt CRASH LANDING@LISBOA oder 2000 zu Boris Charmatz' alpinem ›Freilufttreffen‹ OUVRÉE (ARTISTES EN ALPAGE) eingeladen. Er arbeitete mit bildenden Künstlern und choreographierte für seinen Freund Bel, seine Partnerin Eszter Salamon sowie im Auftrag von Opernhäusern oder Festivals für größere Musikproduktionen in Frankreich, Deutschland und Österreich. Des Weiteren gab er in unterschiedlichen Konstellationen mit Theoretikern und Praktikern Workshops und Vorträge an Universitäten (z.B. am Institut für angewandte Theaterwissenschaft in Gießen), bei Festivals (wie ImPulsTanz Wien) und Akademien (der Internationalen Sommerakademie in Frankfurt/Main) und war bzw. ist an diversen *think-tanks* zum Thema Aus- und Fortbildung in Tanz und Choreographie (wie etwa dem Meeting on Dance Education im März 2005 in Potsdam, dem seit 2005 bestehenden Performing Arts Forum in St. Erme bei Reims oder dem Programm ex.e.r.ce 2007/2008 des Centre Chorégraphique National in Montpellier) beteiligt. Zu E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. und PROJEKT lud Le Roy zahlreiche Künstlerkollegen ein, die ihre eigenen Erfahrungen aus dem zeitgenössischen Tanz oder aber aus der Bildenden Kunst mitbrachten wie etwa der bereits erwähnte Tino Sehgal oder auch Kobe Matthys. Sehgal war 2005 einer der zwei deutschen Künstler auf der Biennale in Venedig, und Matthys hatte Anfang der 1990er Jahre mit den Bildenden Künstlern Dan Graham (New York) und Thomas Bayerle (Frankfurt/Main) zusammengearbeitet. Eine ganze Reihe von Tänzerchoreographen hatte bereits vor E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. und PROJEKT mit Bel an dessen erfolgreicher Produktion THE SHOW MUST GO ON gearbeitet oder sich schon vor der Zusammenarbeit mit Le Roy einen Namen als Tänzer gemacht.

Auch Lehmen kann umfangreiche Lehrerfahrungen im In- und Ausland, insbesondere in England, Holland und Dänemark vorweisen. Oft kombiniert er Produktionsphasen mit Workshops, die im Rahmen von Programmen für den internationalen Kultauraustausch wie etwa über die Goethe-Institute in Südamerika organisiert sind. 2007 hatte er eine Gastprofessur am Studiengang für Performance Studies der Universität Hamburg inne, wodurch er seine künstlerischen Unterrichtsmethoden auch im akademischen Bereich erproben konnte. Teilnehmer für seine Vorhaben findet Lehmen vor allem im Zuge seiner Workshops, was zur Folge hat, dass er junge Tänzer »entdeckt«, die die Zusammenarbeit mit ihm nicht selten als Sprungbrett in die internationale Tanzszene nutzen.⁷³ Nach der ersten Fassung von SCHREIBSTÜCK fand sich durch die Vermittlung der jeweiligen Produzenten eine ganze Reihe renommierter Choreographen aus ganz Europa, darunter bspw. der in Belgien ansässige Brite Jonathan Burrows, der zunächst als Solist beim Royal Ballet in London tanzte, unter anderem 1997 für Forsythes Ballett Frankfurt choreographierte und 2001 gemeinsam mit dem belgischen Theaterregisseur Jan Ritsema das Duett WEAK DANCE STRONG QUESTIONS entwickelte. Bei Lehmens ersten STATIONEN waren neben einer Gruppe von jungen Tänzerchoreographen und Laiendarstellern auch Cramer, Stamer und der Tanztheoretiker Nigel Stewart beteiligt. Angesichts der relativen Übersichtlichkeit der internationalen Tanzszene ist die personelle Schnittmenge zwischen Le Roy und Lehmen zwar relativ gering (nur die Choreographin Christine De Smedt, der Kurator Spångberg, der Choreograph Kangro, die Tänzerin Juurak und ich arbeiteten mit beiden). Zwischen denjenigen, die *entweder* mit Le Roy *oder* mit Lehmen arbeiteten, bestehen aber darüber hinaus zahlreiche Querverbindungen, d.h. alle gehören demselben, eher informell organisierten, europäischen Tanz-Netzwerk an, das locker mit den weiter oben genannten Veranstaltern assoziiert ist.

2.3.3 Positionen und Positionierungen

Insbesondere in Deutschland nehmen Le Roy und Lehmen damit eine Position am Rande der Tanzszene ein, während sie in dem untersuchten Zeitraum 1999 bis 2005 gleichzeitig ein dominantes Subfeld innerhalb der westeuropäischen Tanzszene besetzen. Ihr Erfolg lässt sich unter anderem an der Zahl der

73 So waren bspw. zwei der drei Choreographen der ersten Versionen von SCHREIBSTÜCK (Martin Nachbar und Mart Kangro) zum Zeitpunkt der Zusammenarbeit mit Lehmen im Jahr 2002 nur als Tänzer in Erscheinung getreten. In den darauffolgenden Jahren machten sie sich auch als sogenannte Tänzerchoreographen einen Namen.

Nennungen in der jährlichen Kritikerumfrage der Zeitschrift *ballettanz*⁷⁴ und an der Aufnahme in eine vom Goethe-Institut erstellte Liste mit »50 Choreografen des zeitgenössischen Tanzes«⁷⁵ ablesen. Auch das Angebot von Auftragsarbeiten, Lehraufträgen oder die wiederholten Einladungen zur Tanzplattform zeugen von der Bedeutung der beiden Künstler für das internationale Renommée der deutschen Tanzlandschaft. Im Gegensatz zu arrivierten Choreographen wie der lebenden Legende des deutschen Tanztheaters Pina Bausch oder dem konkurrenzlosen Balletterneuerer Forsythe sind ihre Namen dem ›durchschnittlichen‹ Theaterbesucher allerdings kaum ein Begriff. Populäre Gegenspieler wären konsensfähigere Choreographinnen wie Sasha Waltz oder Constanza Macras, die im Jahr 2004 ebenfalls zu den 50 wichtigsten Choreographen zählten. Beide stehen stilistisch – auf ihre jeweils eigene Art und Weise – eher der Tanztheatertradition nahe, da sie stärker als Le Roy oder Lehmen mit assoziativen Bildern und narrativen Elementen sowie mit den persönlichen Bewegungsideen oder biographischen Details ihrer Tänzer arbeiten. Im Vergleich mit diesen über Berlin hinaus sehr erfolgreichen Choreographen wird offensichtlich, dass Le Roy und Lehmen nicht für ein breites Publikum, sondern eher für eine verhältnismäßig kleine Gruppe von theoretisch versierten Künstlerkollegen oder tanzinteressierten Kunsttheoretikern produzieren, was sie von der öffentlichen Nachfrage relativ unabhängig macht. So gehört es auch zu ihrem künstlerischen Ethos, bestimmte Gastspielangebote abzulehnen, wenn sich die Programme der Veranstalter nicht mit ihren Konzepten vertragen. Ein ›Ding der Unmöglichkeit‹ wäre bspw. die Teilnahme am Movimientos Tanzfestival der Volkswagen AG in Wolfsburg (zu dem Le Roy und Lehmen aber ohnehin nicht eingeladen würden), denn »Movimientos zeigt internationale Tanzcompanies mit hohem

74 Seit 2000 geben internationale Tanzkritiker in dem jeweils im Sommer erscheinenden Jahrbuch ihre persönliche Einschätzung zu den interessantesten Künstlern und Inszenierungen der vergangenen Saison ab. Le Roy galt bspw. als »herausragende Choreografenpersönlichkeit« 2000 (Gerald Siegmund), E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. als »innovative Tanzproduktion« 2001 (Helmut Ploebst), das Team der E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. als »wichtigstes Ensemble« 2001 (Märten Spångberg), GISZELLE für Eszter Salamon als »wichtigste Produktion« 2002 (Helmut Ploebst) und PROJEKT als »innovative Produktion« 2004 (Katja Schneider). Thomas Lehmen wird geführt als »profilierter Nachwuchstänzer« 2000 (Eva-Elisabeth Fischer) und »herausragende Choreografenpersönlichkeit« 2001 (Arnd Wesemann), DISTANZLOS als »wichtigste Produktion« 2000 (Gerald Siegmund). Da die einer Auswahl zugrunde liegenden Kriterien nicht ersichtlich sind, bleibt die Relevanz solcher Ranglisten fraglich. Die Veröffentlichung der Umfrageergebnisse dient der Profilierung der Tanzkritiker vermutlich im selben Maße wie der Profilierung der Choreographen, deren Arbeiten bewertet werden.

75 Die Liste fasst die 50 wichtigsten Vertreter des deutschen Tanzes zusammen und wurde anlässlich der Tanzplattform 2004 in Zusammenarbeit mit dem Internationalen Theaterinstitut erstellt. Vgl. hierzu die Website des Goethe-Instituts unter: <http://www.goethe.de/kue/tut/cho/cho/deindex.htm>, 21. März 2007.

Niveau, die den Kontakt zu ihrem Publikum nicht durch ein Übermaß an Schrittverwaltung und Intellektualisierung jedweder Bewegung zu verlieren drohen«, wie es der Leiter Bernd Kauffmann in einem Gespräch⁷⁶ formuliert.

Man wäre daher geneigt, ihrer Kunstpraxis mit Bourdieu den Status einer ›reinen Kunst‹⁷⁷ einzuräumen. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, dass Le Roy und Lehmen weniger eine ›reine‹ Kunst (*l'art pour l'art*) vertreten, als eine Kunst *über die Kunst*, die auch ihre eigene Abhängigkeit vom Markt reflektiert und gerade deshalb wider Willen exklusiv ist. Das Motto »Wer verliert, gewinnt!«, das Bourdieu für das Subfeld der literarischen Avantgarde prägte⁷⁸, ist heute kaum noch gültig. Während die Bohème noch die Autonomie der Kunst gegenüber dem Markt beanspruchte, macht der unvermeidbare Warencharakter der zeitgenössischen Kunst einen solchen Standpunkt unmöglich. Wie Graw angesichts der Ökonomisierung des Kunstbetriebs erklärt, gilt heute vielmehr das Gegenteil: »Während Bourdieu [...] noch von einer ›verkehrten Welt‹ ausging, in der monetärer Erfolg als prinzipiell verdächtig erschien, bedeutet Erfolg auf dem Markt heute keine Gefährdung künstlerischer Glaubwürdigkeit mehr – im Gegenteil. Markterfolg und künstlerische Glaubwürdigkeit bedingen einander.«⁷⁹ Auch in der Tanzszene findet sich diese Tendenz zur Verdrängung von künstlerischen durch ökonomische Kriterien. Die künstlerische Qualität einer Arbeit bildet in diesem Falle lediglich den Ausgangspunkt einer sich leicht verselbständigenen Spirale: Je origineller das künstlerische Konzept, desto größer das Interesse vonseiten der Förderer und Veranstalter. Je größer deren Interesse, desto höher die finanzielle Beteiligung an den Produktionen und somit auch die Chance ihrer Verbreitung. Je sichtbarer die Produktionen, desto mehr Prestige fällt für die Choreographen und die sie fördernden Veranstalter ab. Mit der Zeit ergibt sich der symbolische Wert von Tanz als Ware also in Abhängigkeit von seinem Marktwert und damit unabhängig davon, ob eine einzelne Produktion nun unter künstlerischen Gesichtspunkten betrachtet als besonders gelungen gilt oder nicht. Dennoch kann von einer »relativen Heteronomie« der Kunst⁸⁰,

76 Nina Peters: »In der Autostadt. Volkswagen leistet sich ein Tanzfestival, die Sparkassen-Finanzgruppe sponsert Kultur, und Bernd Kauffmann bestimmt die Inhalte«, in: Theater der Zeit, Juni 2006, S. 24.

77 Zu den unterschiedlichen Konzepten der ›reinen Kunst‹ als abstrakter, selbstreferenzieller und dekontextualisierter Kunst vgl. Holger Birkholz: Kontext, a.a.O., S. 25ff.

78 Vgl. hierzu Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 345.

79 Isabelle Graw: »Kunst, Markt, Mode. Prinzip Celebrity – Porträt des Künstlers in der visuellen Industrie«, in: Lettre International, Heft 74, Herbst 2006, S. 45.

80 Mit der These von der »relativen Heteronomie« der Kunst argumentiert Graw gegen die Annahme der funktionalen Ausdifferenzierung sozialer Systeme. Ihr Ziel ist es, die Angleichung der Kunstwelt an andere soziale Systeme wie die Mode- und Filmindustrie aufzuzeigen.

wie sie Graw für die Bildende Kunst diagnostiziert, im Tanz selbst im Falle der großen Festivals kaum die Rede sein.

Dennoch versuchen Le Roy und Lehmen, die Tendenz zur Ökonomisierung des Tanzmarktes mit ihren choreographischen Arbeitsweisen zu thematisieren. Dabei befinden sie sich gewissermaßen in einer »unmöglichen Position«⁸¹ der doppelten Verweigerung zwischen Affirmation und Verweigerung. Sie versuchen, sich der Kommerzialisierung des Tanzes zu entziehen und sind paradoxerweise gerade dadurch erfolgreich, so dass sie auch nicht außerhalb dieses Marktes agieren können, ohne an Prestige einzubüßen. Ein Blick auf die Selbstwahrnehmung von Le Roy und Lehmen zeigt allerdings, dass sich beide trotz ihres relativen Erfolgs und ihrer deutlichen Sichtbarkeit in der internationalen Tanzszene keineswegs als Gewinner betrachten, sondern eher an Bourdieus Motto der »erfolgreichen Verlierer« festhalten. In beiden Fällen kristallisiert sich diese Haltung insbesondere in jenen Momenten heraus, in denen ihnen zugestandene Privilegien wieder entzogen werden. So klagt Le Roy anlässlich der Einstellung seiner Basisförderung nach 2002 über einen Mangel an Anerkennung. Mit der aus dieser enttäuschenden Erfahrung gewonnenen Überzeugung, dass Gewinner eines Tages wieder vom Markt verstoßen werden, wertet er die subjektiv empfundene Degradierung jedoch als eingeschränkten Erfolg um: wer auf dem Markt an Ansehen verliert, gewinnt zumindest im Kreis der Spezialisten. Le Roy stilisiert sich also zu einem aufgrund seiner Radikalität in Verruf geratenen Künstler. Diese Haltung ermöglicht es ihm, selbst harsche Kritik positiv umzuwerten. Die Journalistin Katja Werner bspw. attestiert ihm die Überschreitung der Grenzen des Akzeptablen hin zum Hermetischen und Selbstgefälligen. In einer Besprechung des Festivals Tanz im August 2005 (bei dem auch das eingangs erwähnte OHNE TITEL uraufgeführt wurde) schreibt sie, Le Roy und sein Kollege Juan Dominguez seien

[...] Teil einer Clique, die leichthin argumentiert, wer ihre Art zu arbeiten nicht nachvollziehe, dem fehle der gute Wille (oder Schlimmeres). Klingt auch frustriert und enttäuscht mich [...] als alten Fan. Ich sehe großflächig platt gewalzte Ideen, zunehmend epigonal und selbstreferentiell, obendrein offenbar kritikscheu.⁸²

Diese Vorbehalte gegenüber einer als konspirativ empfundenen »Cliquenwirtschaft« des theorielastigen »Konzepttanzes« verweisen indirekt auf die Autonomie des etablierten Subfeldes, in dem sich eigene Normen (wie etwa die erwähnte Kenntnis eines intern relevanten theoretischen Diskurses) und

81 Pierre Bourdieu: *Meditationen*, a.a.O., S. 116.

82 Rezensiert werden hier OHNE TITEL sowie Juan Dominguez' THE APPLICATION. Katja Werner: »Die Kinder der Revolution fressen alles«, in: Freitag 35, 02. September 2005.

entsprechende Ausschlussmechanismen oder Sanktionen ausgeprägt haben. Folglich befördert eine solche Rezension auch keineswegs die Öffnung ihrer Arbeiten zum Publikum hin. Vielmehr gehen Le Roy und Lehmen davon aus, dass sie sich nach mehreren Jahren ihr eigenes Publikum geschaffen haben und sind daher enttäuscht, wenn sie weiterhin auf Unverständnis stoßen. Aus ihrer Perspektive ist nicht etwa ihr Ansatz zu hermetisch, sondern ihr Publikum (inklusive der Veranstalter und Journalisten) zu unflexibel.

Obwohl die künstlerischen Konzepte und das Arbeitsumfeld Le Roys und Lehmens innerhalb des Feldes weitgehend deckungsgleich zu sein scheinen, ist das Verhältnis der beiden ein gespaltenes. Die Selbststilisierung der beiden Choreographen zeigt, dass und wie sie sich innerhalb der kleinen, hoch spezialisierten Szene neben den objektiven Positionen auch subjektive Positionierungen schaffen, um sich voneinander abzugrenzen. Wie es Bourdieu formuliert, versucht jeder,

[...] die Grenzen des Feldes so abzustecken, daß ihr Verlauf den eigenen Interessen entgegenkommt, oder, was auf dasselbe hinausläuft, seine Definition der wahren Zugehörigkeit zum Feld [...] durchzusetzen – die Definition also, die am geeignetesten ist, ihm selbst das Recht zu verleihen, so zu sein, wie er ist.⁸³

Dass Le Roys Haltung in letzter Konsequenz radikaler ist als Lehmens, zeigt sich im Umgang mit kritischen Kommentaren. Le Roy sieht sich durch Werners Kritik an der hermetischen ›Cliquenwirtschaft‹ paradoixerweise bestätigt und nutzt sie für die Formulierung eines ›Totschlagarguments‹: Nach eigenen Aussagen soll seine kritische Praxis gar nicht konsumierbar sein, weshalb sie in einem konventionellen Rahmen auch nicht im herkömmlichen Sinne gelingen dürfe. Im Gegensatz dazu ist Lehmen eher dazu bereit, Zugeständnisse an die Zuschauer zu machen. Wer bei Le Roy nicht mehr mitkommt, hat in dessen Augen also Pech. Lehmen lässt sich immerhin darauf ein, die eigene Tendenz zum Hermetischen zu bedenken. Genau diese Haltung diskreditiert ihn dann wiederum in den Augen Le Roys, der lieber seinem Konzept treu bleibt.

Lehmen wiederum bezeichnet sein Verhältnis zu Le Roy als eines der produktiven Kontroverse⁸⁴, macht aber auch deutlich, dass er mit dessen Haltung nicht übereinstimmt. Mit dem Hinweis auf sein Leben vor der Tanzausbildung schreibt er in einer E-Mail: »[...] dass meine Welt vor dem Tanz immer die Welt der Arbeit und der einfachen Menschen war, diese aber keine adäquate Reflektion im Theater finden. Proletarische Tautologie statt Intellektualismus bzw. das Intelligente in allen Menschen sehen und zeigen kön-

83 Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 353.

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

nen.«⁸⁵ Sein Versuch, die Affinität zu den Nicht-Künstlern in der Sphäre der Kunst auszuleben, bringt allerdings einen unauflösbareren Widerspruch mit sich, da Lehmen im Theater und somit zwangsläufig in einem exklusiven Bereich der ›Hochkultur‹ arbeitet. Selbst wenn er wie im Falle von STATIONEN »Menschen aus Berufen aller Art« auf die Bühne holt, werden diese vom Theaterpublikum im Theater immer als Exoten betrachtet. Ein Vergleich mit dem quasi dokumentarischen Theater der Gruppe Rimini Protokoll liegt hier nahe, da deren Arbeitsweise Lehmen auch bei der Suche nach Akteuren aus dem ›wahren Leben‹ inspirierte. Rimini Protokoll (Stefan Kaegi, Helgard Haug und Daniel Wetzel) entwickeln für ihre nicht-professionellen Schauspieler allerdings einen spielerischen Parcours, in dem sich die »Experten des Alltags« ganz in ihrem Element fühlen, ohne sich durch die Bühnensituation eingeschränkt oder bedroht zu fühlen.⁸⁶ Lehmen hingegen konfrontiert seine ›Leute‹ aus der Alltagswelt mit dem ihm vertrauten System Theater, um die Widersprüche beider Bereiche ungefiltert und unvermittelt zum Vorschein zu bringen. Über diesen Zugang ist sein Anspruch »Theater mit Leuten direkt für Leute zu machen«⁸⁷ nicht ohne Weiteres zu realisieren.

Indirekt wendet sich Lehmens Plädoyer für schlichte Gemeinplätze aber vor allem gegen den intellektualistischen Habitus und Sprachgestus Le Roys, dem die ›poststrukturalistischen‹ Theorien sozusagen in Fleisch und Blut übergegangen sind. Auf die in einem Interview an Le Roy gerichtete Frage, ob er als Molekularbiologe und Choreograph beabsichtige, Wissenschaft und Kunst, Geist und Körper zusammenzubringen, antwortet dieser offensichtlich etwas ungehalten:

J'essaye de formuler cette chose dans ma réponse à la question précédente. Plutôt que de dissocier pour comprendre les parties, j'essaie de comprendre les liens et les passage entre certaines des dichotomies à l'œuvre dans nos habitudes et dans les modes dominant d'approche des choses.⁸⁸

Mit solchen Antworten spricht Le Roy zwar eine akademische Klientel und Theaterleute mit langjähriger Seh- oder Produktionserfahrung an. Zuschauer auf der Suche nach einem unterhaltsamen oder zerstreuenden Abendprogramm schließt er hingegen aus. Als promovierter Quereinsteiger, der mit

85 Thomas Lehmen in einer E-Mail an die Verfasserin vom 18. Mai 2006.

86 Vgl. hierzu Miriam Dreyse, Florian Malzacher (Hg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin 2007.

87 Thomas Lehmen: »Thomas Lehmen, Choreograph«, in: Ders., (Hg.), *Stationen* Heft 2, Berlin 2003, S. 15.

88 Xavier Le Roy im Gespräch mit Florence Corin: »Autour du Self-Interview«, in: *Scientifiquement Danse. Quand la danse puise aux sciences et réciprocement*, Brüssel 2006, S. 269.

hohem kulturellen Kapital ausgestattet ist, kann er mit einer gewissen Gelassenheit in der Tanz- bzw. Kunstszene agieren, in der er nicht bzw. erst spät sozialisiert und ausgebildet wurde. Lehmen hingegen zeichnet sich durch die Haltung eines vermeintlichen Dissidenten aus, die es ihm auf eine ganz andere Weise ermöglicht, eine reflexive Haltung einzunehmen. Er erinnert an den von Bourdieu als »proletaroiden Intellektuellen«⁸⁹ bezeichneten, gesellschaftlich engagierten Künstler, dessen Solidarität mit den »einfachen Menschen« im eigenen Werdegang begründet liegt. Als ausgebildeter Tänzer und Choreograph ursprünglich aus »einfachen« Verhältnissen versucht er, sich rückwirkend wieder mit dem Alltagsleben als »Anderem« des Tanzes zu verbünden, indem er sich von der »Hochkultur« abgrenzt und das Alltägliche ins Theater holen möchte.

2.3.4 Zusammenfassung

Wie die vorstehende Skizze des kulturellen Feldes zeigt, befinden sich Le Roy und Lehmen in einer Situation, die eine radikale Kritik unmöglich macht: Einerseits brauchen sie die für sie geschaffenen Nischen, da sie aufgrund der Unterstützung durch ihre Geldgeber und Produzenten in ein internationales Koproduktions-Netzwerk eingebunden sind, andererseits treten sie einer offensiven Vermarktung skeptisch entgegen. Sie wollen nicht aufgrund ihres Prestiges als Kritiker, sondern wegen ihrer künstlerischen Arbeit eingeladen werden, wissen aber gleichzeitig auch, dass es gerade ihre kritische Haltung ist, die ihnen die gewünschte Anerkennung und damit letztlich auch ökonomisches Kapital sichert. Ihre Autonomie vom Feld der Macht ist daher relativ, d.h. dass künstlerische Kriterien zwar von ökonomischen Faktoren beeinflusst, aber nicht vollständig abgelöst werden. Symbol- und Marktwerkt einer Tanzproduktion bedingen einander, sie gehen jedoch nicht vollständig ineinander auf.

Das Verhältnis Le Roys und Lehmens zu Journalisten und anderen Künstlern belegt wiederum, dass sie – obwohl sie sich den Gesetzen des Marktes nur so weit wie nötig fügen – im Kontakt mit einzelnen Personen alle Kraft darauf verwenden, ihre Arbeit zu verbreiten und voranzutreiben. Ihre »Überlebensstrategie« ist also die Kooperation innerhalb eines internationalen, teilweise institutionalisierten, teilweise informell organisierten Netzwerks. Dabei lassen sich geschäftliche und private Beziehungen zwischen Veranstaltern, Kuratoren und Kritikern einerseits und Choreographen andererseits nicht immer auseinanderdividieren, was aufseiten der Künstler dazu führt, dass sie den für sie relevanten sozialen Akteuren im Feld der Macht kein uneingeschränktes Vertrauen entgegenbringen. Vielmehr wird ein Vertrauensverhäl-

89 Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst, a.a.O., S. 123.

nis immer nur mit einem Maß an ›gesundem‹ Misstrauen eingegangen. Wie Christine Nippe es in ihrer ethnographischen Studie⁹⁰ über transnationale (also über nationale Grenzen hinaus reichende und dennoch lokal bedeutungsvolle) Netzwerke im Bereich der Kunst zeigt, entstehen persönliche Bezüge in der alltäglichen Zusammenarbeit automatisch. Dennoch wird eine Vertrauensbasis zu legitimen Sprechern nur langsam aufgebaut, da diese Beziehungen immer von Einzelinteressen durchzogen sind. Diese werden durch die Konkurrenz auf dem Kunstmarkt noch verschärft, was freundschaftliche Beziehungen wieder in den Hintergrund treten lässt.

Was die Positionen von Le Roy und Lehmen betrifft, arbeiten beide an der Erweiterung des Feldes, indem sie sich ein spezialisiertes Subfeld schaffen und dieses verteidigen. Statt sich in die Ordnung der vorhandenen Tanzszene einzufügen, befördern sie die Entwicklung von Nischenprogrammen, in denen ihre künstlerischen Projekte bestehen können. Ihre Grenzgänge werden vor allem deshalb (bis zu einem gewissen Grad) gutgeheißen, weil sie sich als Kritiker bereits einen relativ gesicherten Status verschafft haben und von dieser etablierten Position aus an der Veränderung des Feldes arbeiten. Innerhalb des Subfeldes müssen sie sich aufgrund der Nähe ihrer Positionen wiederum unterschiedlich positionieren und ihre Alleinstellungsmerkmale verteidigen.

Zusammenfassend lässt sich die Dynamik des im Vorangegangenen skizzierten Subfeldes in Anlehnung an die Netzwerk-Theorie⁹¹ als eine Verquicckung von Kooperation, Kollaboration und Konkurrenz fassen. Nippe bezeichnet dieses Phänomen unter Rückgriff auf einen Aufsatz des Juristen Gunther Teubner⁹² zur spezifischen Qualität von Netzwerkbeziehungen als

90 Nippe beschäftigt sich am Beispiel einer auf asiatische Kunst spezialisierten Galerie sowie am Beispiel des Hebbel-Theaters mit dem *networking* der Akteure des Berliner Kunst- und Theatermarktes. Christine Nippe: Kunst der Verbindung. Transnationale Netzwerke, Kunst und Globalisierung, Berlin 2006.

91 Bei den soziologischen Netzwerk-Theorien lässt sich zwischen der formalen Netzwerkanalyse, der Interorganisations-Netzwerkanalyse und der Akteur-Netzwerk-Theorie unterscheiden. Während erstere eher einen strukturalistischen Ansatz verfolgt, bei der die Einbettung der Akteure in ein Beziehungsgeflecht im Vordergrund steht, befassen sich die Vertreter der Interorganisations-Netzwerke eher mit den Interaktionssituationen in diesen Verbindungen. Die Akteur-Netzwerk-Theorie wiederum befasst sich mit dem Zusammenspiel von menschlichen und ›nicht-menschlichen‹ Faktoren der Netzwerkbildung. Zwar ließen sich die exkludierenden bzw. inkludierenden Strategien Le Roys und Lehmens mit Hilfe der Netzwerkanalyse genauer erklären. Da der Schwerpunkt der vorliegenden Studie jedoch auf den choreographischen Arbeitsweisen liegt, wird an dieser Stelle von einer solchen Analyse des Zusammenspiels von Mikro- und Makroebene abgesehen.

92 Gunther Teubner: »Das Recht hybrider Netzwerke«, in: Zeitschrift für das gesamte Handelsrecht und Wirtschaftsrecht 165, 2001, S. 550–575.

»Co-opetition«⁹³ – ein Neologismus, mit dem Teubner eine Verschränkung von Kooperation und Konkurrenz (*competition*) zu fassen beabsichtigt. Die Co-opetition hat unmittelbare Auswirkungen auf die choreographischen Arbeitsweisen und damit auch auf die kritischen Strategien von Le Roy und Lehmen. Im ›Kampf‹ des Feldes⁹⁴ sind sie zugleich ›Opfer‹ und ›Täter‹, Produkte und Produzenten der Co-opetition. Insofern kann sich ihre Kritik an den vorherrschenden Produktions-, Distributions- und Präsentationsformen nicht in einer Geste der Verweigerung manifestieren. Dies würde bedeuten, sich ganz außerhalb des Feldes zu positionieren und die selbst geschaffene Nische aus Angst vor einer möglichen Vereinnahmung ihrer Position durch den Markt gar nicht zu besetzen. Stattdessen haben Le Roy und Lehmen Strategien entwickelt, mit denen sie das Bewusstsein für den eigenen Einfluss auf das Feld und die Erfahrung von dessen Beschaffenheit und Dynamik für ihre künstlerische Arbeit produktiv machen. Sowohl die im Arbeitsalltag notwendige Kooperation mit Institutionen als auch die Kollaboration mit einzelnen Personen und die Konkurrenz mit ihren Gegenspielern werden hierfür auf der Ebene der choreographischen Arbeitsweisen zum kreativen Instrument umfunktioniert. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie sie dies auf je unterschiedliche Art und Weise tun.

93 Christine Nippe: *Kunst der Verbindung*, a.a.O., S. 81.

94 Zur Metapher des Kampfes vgl. Pierre Bourdieu, Loïc Wacquant: »Die Ziele der reflexiven Soziologie«, a.a.O., S. 129f.

3. Prozesse, Methoden, Zusammenarbeit und Formate

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

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

3.1 Xavier Le Roy

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6 Ebd., S. 92.

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

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

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

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

3.1.1 Das Projekt vom Prozess als Produkt

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

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

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

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

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

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

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

X1: What should we begin with?

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

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

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

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

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

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

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

3.1.2 Das Motiv der Extension

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

14 Ebd., S. 45.

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

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

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

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

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

Zum extensiven Körperbild heißt es im SELF-INTERVIEW:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

32 Zur Wahrnehmung der Zuschauer vgl. Kapitel 3.1.6.

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

Die Einladungspostkarte zu E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. #2.7 kündigt dieses als »Verlängerung« von #1 an, welches sich wiederum »im Kontext von ›language-time-movement-based art‹ mit neuen Arbeitsmethoden, den Unterschieden zwischen Performance und Performativität, Körper als Verlängerung, Beziehungen von Produkt und Produktion«³³ beschäftigt. Forderungen nach einer gelungenen Aufführung sind angesichts eines Projektes, das beabsichtigt, einen unabsehbaren Prozess in Form eines unbestimmten Produktes zu präsentieren, unangemessen. Stattdessen kann bei diesem Ansatz höchstens von einer mehr oder weniger ›adäquaten‹ Versuchsanordnung die Rede sein. Das Publikum von PROJEKT sieht sich darüber hinaus noch mit dem Anspruch einer Aufführung als prozessualem Produkt konfrontiert, was kein nachsichtiges Entschuldigen eines noch unfertigen Werks zulässt. Denn was nach fünf Jahren des Vorlaufs zur Bewährungsprobe vor Publikum antritt, ist kein unbedarfter Versuch, sondern ein so intendiertes, wenn auch noch modifizierbares Ergebnis. So titelt auch das Programmheft des Festivals Capitals, bei dem PROJEKT uraufgeführt wurde: »*Project* is a piece that shows that a piece is more than just a piece«. Es folgt ein langer Text von Dorothea von Hantelmann, der die Vorgeschichte von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. skizziert und PROJEKT als dessen Folge beschreibt:

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

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

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

34 Programmheft des Capitals Festivals Lissabon 2003.

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

3.1.3 Spiel mit dem Spiel

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Abb. 1: PROJEKT von Xavier Le Roy

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

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

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

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

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

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

3.1.4 Dramaturgie und Aufführung von PROJEKT

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

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

47 Ebd.

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

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

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



Abb. 2: PROJEKT von Xavier Le Roy

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

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

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

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



Abb. 3: PROJEKT von Xavier Le Roy

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

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

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



Abb. 4: PROJEKT von Xavier Le Roy

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

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

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

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

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



Abb. 5: PROJEKT von Xavier Le Roy

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

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

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

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

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



Abb. 6: PROJEKT von Xavier Le Roy

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

3.1.5 Aushandlung in Aktion und Dialog

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

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

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

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

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

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

52 Ebd., S. 98.

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

54 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

55 Ebd.

56 Ebd.

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

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

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

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

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

58 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

62 Ebd.

63 Ebd.

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

65 Ebd.

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



Abb. 7: PROJEKT von Xavier Le Roy

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

68 Ebd., S. 50.

69 Ebd., S. 51.

70 Ebd., S. 54.

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

3.1.6 Integration der Evaluation

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

77 Ebd., S. 28f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

85 Ebd.

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

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

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

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

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

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

3.1.7 Zusammenfassung

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

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

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

3.2 Thomas Lehmen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

92 Thomas Lehmen in einem unveröffentlichten Text zu FUNKTIONEN.

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

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

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

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

3.2.1 Der Plan zum Zerlegen der Produktion

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

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

95 Ebd., S. 23.

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

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

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

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

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

98 Zur Umsetzung in der Aufführung vgl. Kapitel 3.2.4.

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

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

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

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

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

101 Vgl. hierzu Kapitel 3.2.5.

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

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

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

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

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

104 Zum Inhalt der Hefte vgl. Kapitel 3.2.6.

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

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

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

3.2.2 Das Motiv des Realen

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

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

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

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

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

111 Thomas Lehmen: unveröffentlichter Text zu FUNKTIONEN.

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

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

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

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

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

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

113 Ebd., S. 25.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

122 Ebd., ohne Seitenangabe.

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

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

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

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

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



Abb. 8: STATIONEN von Thomas Lehmen

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

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

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

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

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

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

3.2.3 Kontingenz im System

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

125 Zur Perspektive der Zuschauer vgl. 3.2.6.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

130 Ebd., S. 27.

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

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

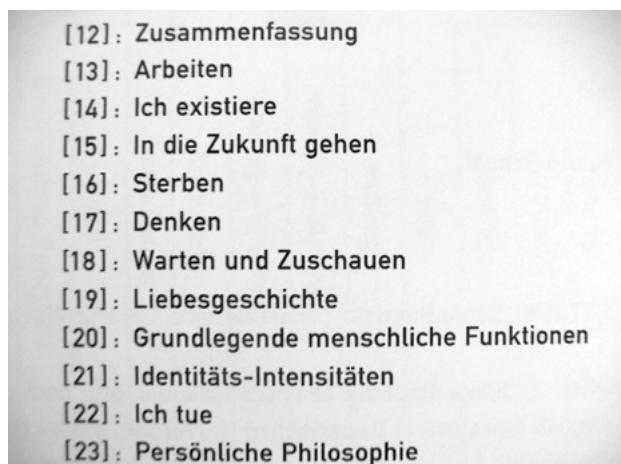


Abb. 9: **SCHREIBSTÜCK**-Partitur von Thomas Lehmen (Auszug)

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

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

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

Aktion: Bewegungen des Arbeitens

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

Zeit: jeweils eine Minute

Sound: Atem kann hörbar sein, jedoch nicht übertrieben

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

133 Ebd.

134 Ebd.



Abb. 10: SCHREIBSTÜCK von Thomas Lehmen

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

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

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

3.2.4 FUNKTIONEN als Zettelkasten und Inszenierung

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

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

137 Ebd., S. 162.

138 Ebd., S. 193.

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

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

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

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

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

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

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

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

141 Ebd., S. 225.



Abb. 11: *Der Zettelkasten in FUNKTIONEN* von Thomas Lehmen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Abb. 12: FUNKTIONEN von Thomas Lehmen

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

3.2.5 Kommunikation als Be- und Entgegnung

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

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

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

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

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

147 Ebd., S. 161.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

151 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

154 Ebd.

155 Ebd.

156 Ebd.

157 Ebd.

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

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

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

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

158 Ebd.

159 Ebd.

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

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

3.2.6 Reflexion im Rückblick

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Thomas Lehmen: Yeah.¹⁶³

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

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

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

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

164 Ebd., S. 10f.

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

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

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

165 Ebd., S. 11.

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

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

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

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

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

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

168 Ebd., S. 149.

169 Ebd., S. 147.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2.7 Zusammenfassung

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

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

3.3 Vergleich der Arbeitsweisen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

177 Vgl. hierzu Kapitel 4.4.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3.1 Kritik durch Gemeinschaft

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

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

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

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

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

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

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

180 Ebd., S. 92.

181 Ebd., S. 91.

182 Ebd., S. 59.

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

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

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, zusammengenommen 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 Analysekriterien 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 Wahrgekommenen in einen affektiven Lebensmoment einschließt.«⁶

Lehmanns 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 immameute 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

Siegmund 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 Siegmund 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 aktiver 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 virtuosen 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 Rezessenten, 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 repräsent-

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 Juurak 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 Battcock, 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 längeren 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 theatrale Repräsentation deuten. Le Roy und Lehmen betreiben diese Repräsentationskritik aber auch in dem Bewusstsein, dass Präsentation und Repräsentation, Präsenz und Darstellung unauflösbar ineinander verschrankt 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 Selbstdramaturgie 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 Spängberg-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 Kommunikationsangebots 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. Idealiter 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 Bühnenhandlung (Le Roy) bzw. die Suche nach Analogien kontingenzen 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 interdependent, 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 Vor- oder Ausstellung eines choreographischen Produkts oder aber einer Aufführungssituation, steht also die Herstellung einer Situation zur Sichtbar-Machung 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 Rezessenten 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: singulär 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 unauflösbar 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 Tanzszene 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: Lehmen 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 Fünfklässlern 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 Schlagzeuge 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 nachzutanzen, 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 denen 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 Märten 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 ihrer 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 ernst 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.

5. Schluss und Ausblick

Stellt man eine Verbindung zwischen dieser Debatte um das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst einerseits und der These vom kritischen Potenzial choreographischer Arbeitsweisen andererseits her, so wirft dies unausweichlich die Frage auf, ob und inwiefern ein neues Verständnis von choreographischer Praxis als ›Forschung über den Tanz‹ hat, da diese ja einen Teil des Systems ›Tanz‹ bildet. So wäre bspw. zu fragen, ob sich auch die Entwicklungsgeschichte der Tanzforschung als Geschichte der Kritik lesen lässt und ob es Forschungsansätze gibt, die die theoretische Praxis als Form der Kritik begreifen. Kritik in der Tanzwissenschaft wäre dann die auf wissenschaftspolitischer, erkenntnistheoretischer oder aber auf methodischer Ebene geführte Auseinandersetzung der Wissenschaftler mit ihrer eigenen Praxis. Im Jahr 1998 bemerkt Klein in diesem Zusammenhang, dass eine junge Wissenschaft,

[...] die noch Kriterien für die Formulierung ihrer Aufgaben und Ziele aufstellen muß, die noch ein eigenständiges Lehr- und Forschungsparadigma formulieren sollte und der noch die Aufgabe bevorsteht, Perspektiven aufzuzeigen, wie die bisherigen zufallsbestimmten Lehr- und Forschungstätigkeiten zu bündeln sind, [...] im besonderen Maß einer historisch-hermeneutischen Selbstreflexion [bedarf]. Diese dient dazu, das von ihr produzierte Wissen immer wieder auf seine Fundamente zu befragen.¹

Umso mehr verwundert es, dass die Tanzwissenschaft im Zuge ihrer Entstehung und Transformation als akademische Disziplin überwiegend mit der Bestandsaufnahme unterschiedlicher Ansätze, Diskurse und Methoden beschäftigt ist, wobei vor allem die Grundlagenforschung sowie der An-

1 Gabriele Klein: »Tanzwissenschaft, Annäherungen an ein Phantom«, in: *tanzdrama* 41, 2/1998, S. 42.

schluss an das internationale akademische Feld im Vordergrund stehen.² Vorrangiges Ziel ist es, dem im Vergleich zu anderen Kunstformen vernachlässigten Tanz zu einer eigenen Stellung im deutschen bzw. deutschsprachigen Wissenschaftsbetrieb zu verhelfen, was insofern ein schwieriges Unterfangen darstellt, als die Tanzforschung wie eingangs erwähnt *per se* interdisziplinär angelegt ist. Ein kritischer Vergleich der vorhandenen Forschungsansätze wird inmitten dieser verlängerten Aufbruchstimmung bisher kaum angestellt.

Dennoch gibt es Ansätze zu einer praxeologischen Theoriebildung, die sich der Wissenschaftskritik verschrieben haben und seit den 1980er Jahren auch in der Kulturanthropologie eine Konjunktur erleben.³ Vergleichbar mit De Certeaus Entwurf einer ästhetisierten Theorie beabsichtigen sie, eine Sprache für die Darstellung dynamischer Kulturen bzw. im Fluss befindlicher Bewegungen zu finden.⁴ Beispiele für eine solche anarchistische, fragmentarische bis performative Erkenntnis- und/oder Schreibweise in der Tanzforschung finden sich unter anderem in verschiedenen Ansätzen zu einer Inversion von Kunst und Wissenschaft durch das Aufzeichnen von theoretischen Gedankengängen bei Foster und Brandstetter. Foster, die mit ihren »Choreographien des Schreibens« an die in den USA vor allem von Judith Butler geprägte Performativitäts-Debatte anknüpft, kompiliert hierfür verschiedene Sprechweisen.⁵ Brandstetter geht davon aus, dass der Tanz aufgrund seiner Flüchtigkeit *per se* eine Herausforderung für die Wissenschaft bedeutet und versucht daher, künstlerische Maßstäbe an die wissenschaftliche Forschung anzulegen, indem sie ihre Reflexionen in Form eines

-
- 2 Zum Stand der Dinge Ende der 1990er Jahre vgl. v. a. Gabriele Klein: »Tanzwissenschaft«, a.a.O., S. 40ff. Zur Rolle der Tanzwissenschaft im kulturwissenschaftlichen *corporeal turn* vgl. Gabriele Brandstetter: »Tanzwissenschaft im Aufwind. Beitrag zu einer zeitgenössischen Kulturwissenschaft«, in: *Theater der Zeit*, 12/2003, S. 4–12. Zum Einfluss der anglo-amerikanischen Cultural Studies auf die internationale Tanzforschung vgl. meinen Bericht von der Tagung der Society of Dance History Scholars in Paris im Jahr 2007 unter: http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=497&Itemid=32, 02. Juli 2007, »Hoffen auf Wildwuchs. Zur Ausbreitung der Kulturwissenschaften in der internationalen Tanzforschung: «Re-Thinking Theory and Practice» am Centre National de la Danse«.
 - 3 Zu der Ende der 1970er Jahre entfachten Debatte um das Problem der Beschreibung von Kultur als Gegenstandskonstitution vgl. James Clifford, George E. Marcus (Hg.): *Writing Culture: The Poetics & Politics of Ethnography*, Berkeley, Los Angeles 1986.
 - 4 Vgl. hierzu u.a. den Aufsatz von Gabriele Brandstetter: »Tanz als Wissenskultur«, a.a.O., S. 37–48.
 - 5 Vgl. hierzu Susan Leigh Foster: »Choreographien des Schreibens«, in: Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi, Jens Roselt (Hg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, a.a.O., S. 51–61 sowie Dies.: *Dances That Describe Themselves*, a.a.O.

Szenarios verfasst oder sie in Form von Lecture Performances gemeinsam mit Tänzerinnen zur Aufführung bringt. Indem die Autorinnen also auf die eine oder andere Art die Kohärenz, Stringenz und Linearität der eigenen Argumentation aufgeben, destabilisieren sie ihre theoretische Vorgehensweise auf der Ebene des Textes bzw. des Sprechens. Ziel ist eine Art Kartographie ihres Reflexionsprozesses, der dessen Emergenz, d.h. das Entstehen von etwas, das im Rückblick plausibel erscheint, ohne dass es vorhersehbar gewesen wäre, abbildet. Für Brandstetter ist es ebendiese Luhmann'sche Emergenz, die Wissenschaft und Kunst miteinander verbindet: »Eine solche Definition von Emergenz und die Annahme einer Ko-Emergenz von Subjekt und Objekt in der Wissenschaft bietet zugleich auch eine selbstreflexive Dimension für die Organisation von Wissenschaft.«⁶ Allerdings zielt Brandstetters Wissenschaftskritik vor allem auf das wissenschaftliche Schreiben über Tanz, weniger auf die konkreten Umstände der Theoriebildung, die von ihren Ansätzen zu einem performativen Schreiben oder Sprechen relativ unberührt bleiben.

Die vorliegende Studie steht nun für eine Variante der theoretischen Praxis, deren Intention nicht darin besteht, anders zu schreiben, sondern anders zu forschen, um eine möglichst dichte und transparente Analyse der choreographischen Arbeitsweisen Le Roys und Lehmens zu gewährleisten. Hierfür ist eine Perspektive gefragt, die sich zwischen Beteiligung und Beobachtung hin- und herbewegt, wobei diese Dynamik hier – wie eingangs erwähnt – zugunsten der angestrebten Erkenntnisse nicht im Text abgebildet werden konnte. Statt also auf der Textebene ein »Szenario des Schreibens« zu entwickeln, bestand die Herausforderung meiner Feldforschung darin, das Szenario der künstlerischen »Forschung« im Feld zu re-konstruieren, indem ich mich immer wieder für eine begrenzte Zeit von der choreographischen Praxis »entführen« ließ. Nicht an der Geste des Schreibens⁷ über Tanz, sondern an der Geste des Kreierens von Choreographie samt ihrer Beweggründe, Utopien und Widersprüche war mir gelegen. Diese Herangehensweise ermöglicht es in letzter Konsequenz, die Frage nach der Kritik an Produktions-, Distributions- und Präsentationsformen nicht nur an die Tanzpraxis, sondern auch an die Tanzforschung zu richten. Betrachtet man die Tanzforschung aus der Perspektive der choreographischen Praxis von Le Roy und Lehmen, so liegt die Forderung nach einem theoretischen Forschungsansatz nahe, welcher die Rolle der Theorie als Praxis im Kontext des akademischen, aber vor allem auch innerhalb des künstlerischen Feldes reflektiert. Es muss gefragt werden, auf welche Art und Weise Kritik in der Tanzforschung stattfinden kann und wie Theorie produziert, verteilt und präsentiert

6 Gabriele Brandstetter: »Aufführung und Aufzeichnung«, a.a.O., S. 46.

7 Brandstetter bezieht sich hier auf Giorgio Agamben: »Noten zur Geste«, in: Jutta Georg-Lauer (Hg.), Postmoderne und Politik, Tübingen 1992, S. 97–107.

wird. Wie können also die Folgen eines ›objektivierenden‹ Zugriffs auf einen Forschungsgegenstand, wie ihn der akademische Diskurs pflegt, erfasst werden, ohne dass die Selbstreflexion des Forschenden oder die Ästhetisierung des Diskurses dabei im Vordergrund stehen? Außerdem wäre zu fragen, wie sich eine stärkere Rezeption der Tanzforschung in der Tanzpraxis herstellen ließe und inwiefern dadurch im gegebenen Falle auch die Tanztheorie (ähnlich wie Spiel- oder Systemtheorie bei Le Roy und Lehmen) umfunktioniert würde. Ließe sich die Tanzforschung bspw. von ihrem Gegenstand ablösen und auf andere Felder anwenden? Oder ließe sich der in der Regel praxisferne akademische Diskurs durch die Verzeitlichung der Theoriebildung oder die Vervielfältigung der wissenschaftlichen Autorschaft unterbrechen? Die Grenzen der Wissenschaftlichkeit wären damit zweifelsohne erreicht. Dennoch lohnt sich dieses Gedankenspiel insbesondere angesichts der durch den ›Bologna-Prozess‹ hervorgerufenen Veränderungen des akademischen Betriebs, um die Herausforderungen, die die kritische Praxis in letzter Konsequenz auch für die Theoriebildung mit sich bringen kann, aufzuzeigen.

Begreift man die Auseinandersetzung mit choreographischen Arbeitsweisen in diesem Sinne als Analyse eines von den Choreographen vollzogenen Bruches mit der theoretischen Doxa, so lässt sich die vorliegende Studie als Vorstoß in Richtung auf eine praxeologische Tanzforschung betrachten. Ziel eines solchen Verfahrens kann es nicht sein, theoretische Aussagen im Abgleich mit der Praxis lediglich zu relativieren. Nach Bourdieu stellt die Praxeologie vielmehr den einzigen möglichen Zugang zur Praxis dar: »Nur unter der Bedingung, dass man den Praxisstandpunkt einnimmt, hat man ausgehend von einer theoretischen Reflexion über den theoretischen Standpunkt [...] überhaupt eine Chance, die *spezifische Logik der Praxis* in ihrer Wahrheit zu erfassen.«⁸ Obwohl die künstlerisch-ästhetische von der theoretisch-abstrakten Praxis weniger weit entfernt ist, als die von Bourdieu behandelte alltäglich-pragmatische, bleibt sein Konzept der teilnehmenden Objektivierung auch für das Verhältnis von Kunst und Kunsttheorie relevant und anwendbar. Im Hinblick auf Le Roys und Lehmens Kritik am Dispositiv oder System ›Tanz‹ ist Bourdieus »Kritik der theoretischen Vernunft« besonders produktiv, da Bourdieus kritische Lehre vom sozialen Handeln eine Art Analogie zur Choreographie als kritischer Erkenntnis vom künstlerischen Handeln darstellt und somit eine Annäherung von Theorie und Praxis ermöglicht. Während Bourdieu für sich beansprucht, Praxis zu erschließen, theoretisch zu objektivieren und seine Theorie der Praxis wiederum als Praxis zu reflektieren, sind Choreographen wie Le Roy und Lehmen

8 Pierre Bourdieu: »Über die ›scholastische Ansicht‹«, in: Günter Gebauer, Christoph Wulf (Hg.), *Praxis und Ästhetik*, a.a.O., S. 346.

damit beschäftigt, ihre eigene Praxis zu analysieren, sie zu dekonstruieren, anders zu rekonfigurieren und auch in den unterschiedlichsten Zusammenhängen zu testen. Eine Gegenüberstellung dieser Reflexivität der Choreographie als künstlerischer Praxis mit der Reflexivität der theoretischen Praxis räumt den Choreographen also eine intellektuelle Kompetenz ein, die üblicherweise der Theorie vorbehalten bleibt.

6. Produktions- und Aufführungsverzeichnis

6.1 E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. von Xavier Le Roy

Credits:

E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. #1 (Berlin & Antwerpen)

mit: Alain Buffard, Antje Rose, Celia Brown, Christophe Wavelet, Claudia Triozi, Jérôme Bel, Julie Andrée, Laurent Goldring, Marie Louise Guilcher, Mårten Spångberg, Meg Stuart, Nuno Bizzaro, Paul Gazzola, Peggy Phelan, Petra Roggel, Sabeth Buchmann, Stefan Geene, Stefan Gregory, Stefan Pente, Tara Herbst, Tino Sehgal, Xavier Le Roy (in unterschiedlicher Besetzung)

Produktion: in situ productions und Le Kwatt

Koproduktion: Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur, Berlin, Podewil/Tanzwerkstatt, Berlin, Laboratorium, Antwerpen

Mit Unterstützung von: Zentraleinrichtung Hochschulsport der Humboldt-Universität Berlin

Präsentationen:

E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. #1.1

Turnhalle Chausseestrasse 96, Berlin (D)

25.08. – 19.09.1999

E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. #1.2

Gymnasium St-Lutgardisschool, Begijnenstraat, Antwerpen (B)

22.09. – 03.10.1999

E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. #2.1

Haus der Kulturen der Welt, Berlin (D)

01.04.2000

E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. #2.2

Arteleku, San Sebastian (E)

26. – 30.06.2000

E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. # 2.3

Belluard Bollwerk, Fribourg (CH)

04. – 08.07.2000

E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. # 2.4

Fondation Cartier, Paris (F)

06. – 08.09. (Workshop) sowie 12. / 13.09.2000 (Aufführungen)

E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. # 2.5

SESC und Goethe-Institut, São Paulo (BR)

25.10.2000

E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. # 2.6

Berlin-Hong Kong und Goethe-Institut Hong Kong (CN)

13 – 17.11.2000

E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. #2.7

Podewil Berlin (D)

07. / 08. und 10.12.2000

E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. #3.1

Panacea Festival, Backstage und Modern Museum Stockholm (SE)

09. – 18.03.2001

E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. #3.2

Springdance Festival, Stadsschouwburg, Utrecht (NL)

25.04.2001

E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. Trainingscamp

Haus der Kulturen der Welt, Berlin (D)

02. – 20.01.2002

6.2 PROJEKT von Xavier Le Roy

Credits:

Konzept: Xavier Le Roy

Choreographic: Susanne Berggren, Raido Mägi, Mart Kangro, Amaia Urri, Raquel Ponce, Juan Dominguez, Tino Sehgal, Paul Gazzola, Frédéric Seguette, Mårten Spångberg, Alice Chauchat, Carlos Pez Gonzalez, Pirkko Husemann, Ion Munduate, Geoffrey Garrison, Kobe Matthys, Christine De Smedt, Anna Koch

Technik: Bruno Pocheron

Musik: Léonard de Léonard

Management/Organisation: Petra Roggel and Alexandra Wellensiek

Produktion: in situ productions und Le Kwatt

Koproduktion: Festwochen/Berliner Festspiele, Fundação Calouste Gulbenkian/CAM – CAPITALS Lissabon, Théâtre de la Ville Paris, Centre de Développement Chorégraphique Toulouse/Midi-Pyrénées, Kaaitheater Brüssel, Ballett Frankfurt & TAT und Centre Chorégraphique National de Montpellier Languedoc-Rousillon

Mit Unterstützung von: Hauptstadtkulturfonds Berlin, Podewil und Tanzwerkstatt Berlin

Präsentationen:

PROJET (Produktionsphase)

Centre Chorégraphique National, Montpellier (F)

25.02. – 16.03.2003

PROJEKT (Produktionsphase)

Das TAT im Bockenheimer Depot, Frankfurt (D)

17.03. – 22.03.2003

PROJECT (Produktionsphase)

Fundaçao Clouste Gulbenkian, Lissabon (P)

06.09. – 11.09.2003

PROJECT (Uraufführung)

Capitals Festival, Fundaçao Clouste Gulbenkian, Lissabon (P)

12. / 13.09.2003

PROJEKT (Gastspiel)

Berliner Festwochen, Haus der Berliner Festspiele (D)

07. / 08.10.2003

PROJET (Gastspiel)

Centre de Développement Chorégraphique, Toulouse (F)

16.10.2003

PROJEKT (Gastspiel)

Tanzquartier Wien (A)

30. / 31.10. und 01.11.2003

PROJECT (Gastspiel)

Kaaitheater, Brüssel (B)

21. / 22.11.2003

PROJET (Gastspiel)

Theatre de la Ville, Paris (F)

25. / 26., 28. / 29.11.2003

PROJET (Gastspiel)

Festival Lignes du Corps, Théâtre Le Phénix, Espace Pier Paolo Pasolini,

Valenciennes (F)

01.12.2003

PROJEKT (Gastspiel)

Tanzplattform 2004, tanzhaus NRW, Düsseldorf (D)

06.02.2004

PROJECT (Gastspiel)

Panacea Festival, Dansens Hus, Stockholm (SE)

19.03.2004

PROJET (Open-Air-Gastspiel)

Festival Parcours de Danse, Chamarande (F)

25.07.2004

PROJECT (Gastspiel)

NottDance Festival, Nottingham (GB)

17.05.2004

PROJET (Gastspiel)

La Bâtie Festival, Genf (CH)

01.09.2004

PROJECT (Gastspiel)

Springdance Festival, Stadsschouwburg, Utrecht (NL)

16.04.2005

PROJEKT (Gastspiel)

Westend Festival 05, Schaubühne Lindenfels, Leipzig (D)

12.06.2005

PROJEKT (Gastspiel)

Augusti TantsuFestival, NO99, Tallinn (EE)

27.08.2005

6.3 SCHREIBSTÜCK von Thomas Lehmen

Credits:

Konzept, Autor, Choreographie: Thomas Lehmen

Design: Katrin Schoof

Assistenz: Ulrike Melzwig

Projektmanagement: Petra Roggel

Mitarbeit Choreographie: Marc Rees

Produktion: Thomas Lehmen und Petra Roggel

Koproduktion: Fundação Calouste Gulbenkian – CAM/ACARTE, Lissabon, Kanuti Gildi SAAL, Tallinn, La Bâtie – Festival de Genève, Podewil/ TanzWerkstatt Berlin, Hauptstadtkulturfonds, Goethe-Institut Inter Nationes e.V. München

Mit Unterstützung von: Goethe-Institut Lissabon, Goethe-Institut Tallinn

Versionen 2002 bis 2005:

1. Version: Martin Nachbar, Berlin (D)

Premiere: 23.08.2002, TanzWerkstatt, Berlin (D)

Mitarbeit Choreographie, Text, Performer: Sybille Müller, Lina Lindheimer, Lea Helmstädtter

Mit freundlicher Unterstützung der Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur, Berlin

2. Version: Sonia Baptista, Lissabon (P)

Premiere: 23.08.2002, TanzWerkstatt, Berlin (D)

Mitarbeit Choreographie, Text, Performer: Sofia Gonçalves, Vania Rovisco, Joana Trindade

3. Version: Mart Kangro, Tallinn (EE)

Premiere: 23.08.2002, TanzWerkstatt, Berlin (D)

Mitarbeit Choreographie, Text, Performer: Marge Ehrenbusch, Margo Teder, Päär Päärenson

4. Version: Liisa Pentti, Helsinki (FIN)

Premiere: 25.01.2003, Side Step Festival, Helsinki (FIN)

Mitarbeit Choreographie, Text, Performer: Giorgio Convertito, Mikko Orpana, Liisa Risu

Produktion: Side Step Festival, Liisa Pentti + Co

Mit freundlicher Unterstützung des Goethe-Instituts Helsinki

5. Version: Klaus Jürgens, Nottingham (GB)

Premiere: 21.04.2003, Springdance Festival, Utrecht (NL)

Mitarbeit Choreographie, Text, Performer: Klaus Juergens, Thomas Falk, Jens Biedermann

Produktion: Springdance/works Utrecht

Koproduktion: Hans Hof Ensemble Amsterdam

Mit freundlicher Unterstützung des Goethe-Instituts Amsterdam, Fonds voor Amateurkunst en Podiumkunsten/HGIS-cultuurmiddelen, K. F. Hein Fonds

6. Version: Pete Shenton, Amsterdam (NL)

Premiere: 21.04.2003, Springdance Festival, Utrecht (NL)

Mitarbeit Choreographie, Text, Performer: Pete Shenton, James Flynn, Guy Dartnell

Produktion: Dance4 Nottingham und Springdance Utrecht

7. Version: Lissabon (P)

Premiere: 13.09.2003, CAPITALS, Lissabon (P)

Mitarbeit Choreographie, Text, Performer: Beatriz Cantinho, Herlander Elias, Nelson Guerreiro

Produktion: Gulbenkian Foundation, Lissabon

8. Version: Lissabon (P)

Premiere: 13.09.2003, CAPITALS, Lissabon (P)

Mitarbeit Choreographie, Text, Performer: De Möbius

Produktion: Gulbenkian Foundation, Lissabon

9. Version: Lissabon (P)

Premiere: 13.09.2003, CAPITALS, Lissabon (P)

Mitarbeit Choreographie, Text, Performer: Miguel Pereira, Sofia Gonçalves

Produktion: Gulbenkian Foundation, Lissabon

10. Version: Jonathan Burrows, Brüssel (B)

Premiere: 07.10.2004, Kaaitheater, Brüssel (B)

Mitarbeit Choreographie, Text, Performer: Jonathan Burrows, Mark Lorimer, Chrysa Parkinson, Claire Godsmark

Produktion: Kaaitheater, Vooruit and Monty

11. Version: Christine de Smedt, Gent (B)

Premiere: 07.10.2004, Kaaitheater, Brüssel (B)

Mitarbeit Choreographie, Text, Performer: Christine de Smedt, Mette Edvardsen, Mårten Spångberg

Produktion: Kaaitheater, Vooruit und Monty

12. Version: Hooman Sharifi, Antwerpen (B)

Premiere: 07.10.2004, Kaaitheater, Brüssel (B)

Mitarbeit Choreographie, Text, Performer: Hooman Sharifi, Peder Horgen, Kyung-Sun Baek, Mari Matre Larsen

Produktion: Kaaitheater, Vooruit und Monty

13. Version: Daniel Safer, Witness Relocation Team (US/TH)

Premiere: 23.12.2005, Fringe Festival, Bangkok (TH)

Mitarbeit Choreographie, Text, Performer: Sean Donovan, Laura Berlin Stinger, Sinlapin Tong-Aram

Produktion: Fringe Festival Bangkok und Goethe-Institut Bangkok

14. Version: New Dance Theatre Thailand Team (TH)

Premiere: 23.12.2005, Fringe Festival, Bangkok (TH)

Mitarbeit Choreographie, Text, Performer: Kanitsorn Youngprempri, Puttirak Throngklib, Siriluck Throngklib

Produktion: Fringe Festival Bangkok und Goethe-Institut Bangkok

15. Version: Kamomlakoon Dance Troup Team (TH)

Premiere: 23.12.2005, Fringe Festival, Bangkok (TH)

Mitarbeit Choreographie, Text, Performer: Thongchai Haannarong, Thammatat Keawprakiet, Sorasak Tawanwongsri

Produktion: Fringe Festival Bangkok und Goethe-Institut Bangkok

Kombinationen 2002 bis 2005:

Aufführungsdaten	Ort	Vers.	Komb.
23. – 25.08.2002	Tanzfest Berlin (D)	1 / 2 / 3	I
09. / 10.09.2002	La Batie Festival, Genf (CH)	1 / 2 / 3	
25. / 26.01.2003	Side Step Festival, Helsinki (FIN)	1 / 3 / 4	II
21. / 22.04.2003	Springdance Festival, Utrecht (NL)	3 / 5 / 6	III
06.05.2003	Nottdance, Nottingham (UK)	3 / 5 / 6	
18.06.2003	Place Theatre, London (UK)	3 / 5 / 6	
13. – 15.09.2003	Capitals, Lissabon (P)	7 / 8 / 9	IV
07. – 09.10.2004	Kaaitheater, Brüssel (B)	10 / 11 / 12	V
15. / 16.10.2004	Monty, Antwerpen (B)	10 / 11 / 12	
19. – 21.10.2004	Vooruit, Gent (B)	10 / 11 / 12	
23. / 24.12.2005	Fringe Festival, Bangkok (TH)	13 / 14 / 15	VI

6.4 STATIONEN von Thomas Lehmen

Credits:

Konzept, Autor, Choreographie: Thomas Lehmen

Projektmanagement: Sven-Thore Kramm

Assistenz: Cécile Buclin, Annette Fricker, Inge von Hehn

Künstlerische Beratung: Petra Roggel (Produktion), Katrin Schoof (Design)

Produktion: Thomas Lehmen

Koproduktion: Podewil/TanzWerkstatt Berlin, Kaaitheater Brüssel, Vooruit Gent

Mit freundlicher Unterstützung der Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur, Berlin

Präsentationen:

STATION 1, Berlin

Premiere 03.10.2003

Podewil, Berlin (D)

Teilnehmer: Anke Eckardt, Vera Knolle, Felix Marchand, Irina Müller, Martin Nachbar, Marc Rees, Jochen Roller sowie Jana Bulgurcu, Harry Brill, Gabriele Elmendorf, Knut Ernst, Ulrich Herzfeld, Dieter Klöpfel, Arno Kölker, Franz Pfeiffer, Bernd Saremba, Ronny Scharanke, Silvia Scharanke, Christin Skorning, Bernd Tackmann

STATION 2, Brüssel
Premiere 20.05.2004
Kaaithéâtre, Brüssel (B)

STATION 3, Utrecht
Premiere 16.04.2005
Springdance Festival, Utrecht (NL)

STATIONEN-Hefte:

Heft 1

Texte: Pirkko Husemann / Franz Anton Cramer / Thomas Lehmen (dt./engl.)

- Pirkko Husemann »Choreographie als kritische Praxis«
- Franz Anton Cramer »Etappenziel Stationen. Erkundungen zur Verträglichkeit von Bühne und Publikum«
- Thomas Lehmen »Systeme«

Heft 2

Menschen aus Berufen aller Art (dt.)

- Berichte aus Arbeitssystemen von Dennis Berger, Knut Ernst, Roy Hensen, Ullrich Herzfeld, Arno Kölker, Thomas Lehmen, Bernd Saremba, Ronny Scharnke, Silvia Scharnke, Franz-Bernhard Theele

Heft 3

Texte: Nigel Stewart / Peter Stamer / Thomas Lehmen (dt./engl.)

- Nigel Stewart »To-And-Fro And In-Between: The Ontology Of The Image In Thomas Lehmen's Stations«
- Peter Stamer »Handreichungen«

Heft 4

Glossar (dt./engl.)

- Verzeichnis zentraler Begrifflichkeiten von A wie Abseits bis Z wie Zeichen
- hrsg. v. Sven-Thore Kramm und Thomas Lehmen

Heft 5

Diskussion: Franz Anton Cramer / Thomas Lehmen / Peter Stamer / Nigel Stewart (engl.)

- Diskussion zwischen Franz Anton Cramer, Thomas Lehmen, Peter Stamer and Nigel Stewart (aufgenommen am 20. und 22.08.2003 im Podewil, Berlin)

Heft 6

Texts (nl./engl.)

- Jeroen Peeters, Rudi Laermans, Portraits von Menschen aus Berufen aller Art (erschienen im Mai 2004 während STATION 2, Brüssel, in den Kaaithaterstudios)

6.5 FUNKTIONEN von Thomas Lehmen

Credits:

Konzept, Choreographie: Thomas Lehmen

Produktionsleitung: Sven-Thore Kramm, Riccarda Herre

Design: Katrin Schoof

Technische Leitung: Götz Dihlmann

Assistenz: Jenny Döll

Produktion: Thomas Lehmen

Koproduktion: Springdance/Utrecht

Mit freundlicher Unterstützung durch die Kulturstiftung des Bundes (Halle) und die Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur (Berlin) sowie die Goethe-Institute Tallinn und Sofia, das Centar Za Kulturuu und die BADco. in Zagreb, das Kulturhaus in Märjamaa und 2.tants in Tallinn

Präsentationen:

1. FUNKTIONEN – Zagreb (HR)

20.06. – 05.07.2004

Präsentation am 02.07.2004 im Centar Za Kulturuu in Zagreb, mit Dalija Acin, Lucia Glass, Mart Kangro, Sven-Thore Kramm, Thomas Lehmen, Katrin Schoof & Goran Sergej Pristas

2. FUNKTIONEN – Kuusiku (EE)

14. – 28.07.2004

Präsentation am 24.07.2004 im Kulturhaus in Märjamaa, mit Lucia Glass, Krööt Juurak, Mart Kangro, Kaja Kann, Makoto Matsuchima, Paz Rojo

3. FUNKTIONEN – Sofia (BU)

04. – 17.10.2004

Präsentation am 16.10.2004 in der Städtischen Kunsthalle in Sofia, mit Eduard Gabia, Lucia Glass, Pirkko Husemann, Krööt Juurak, Mart Kangro, Mila Odazhieva, Willy Prager

4. FUNKTIONEN – Berlin (D)

25.10. – 07.11.2004

Aufführungen vom 05. – 07.11.2004 im HAU 3 in Berlin,
mit Lucia Glass, Pirkko Husemann, Krööt Juurak, Mart Kangro, Paz Rojo

5. FUNKTIONEN – Springdance Festival, Utrecht (NL)

17. – 21.04.2005

Präsentationen am 20. / 21.04.2005 beim Springdance Festival in Utrecht,
mit Lucia Glass, Pirkko Husemann, Krööt Juurak, Mart Kangro, Manuel
Pelmus

Weitere Arbeiten, die auf Grundlage der FUNKTIONEN TOOL BOX entstanden
sind:

OUT OF FUNCTIONS (2004)

Trio von Mart Kangro, mit Mart Kangro, Krööt Juurak, Manuel Pelmus

Produktion: Mart Kangro, Thomas Lehmen, Tanznacht Berlin

PANTONYM (2005)

Solo von Lucia Glass

Produktion: Lucia Glass und Thomas Lehmen

7. Quellen- und Literaturverzeichnis

Interviews:

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

Kangro, Mart: im Interview am 12. Dezember 2006 in Berlin

Le Roy, Xavier: in einem Gespräch am 28. Februar 2006 in Berlin

Lehmen, Thomas: im Interview am 02. Mai 2006 in Berlin

Nachbar, Martin: im Interview am 23. März 2006 in Berlin

Unveröffentlichte Texte:

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

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

Lehmen, Thomas: im Gespräch mit Johannes Odenthal im September 2003, unveröffentlichtes Transkript.

Ders.: unveröffentlichter Text zu FUNKTIONEN.

Internet:

<http://www.b-kronieken.be>

<http://www.berlin.de>

<http://www.corpusweb.net>

<http://www.dradio.de>

<http://www.goethe.de>

<http://www.impulstanz.com>

http://www.insituproductions.net
http://involved.minimeta.de
http://www.kulturstiftung-des-bundes.de
http://www.podewil.de
http://projectproject.org
http://www.sarma.be
http://www.science.berlin.de
http://www.tanzplan-deutschland.de
http://www.thomaslehmen.de
http://www.unfriendly-takeover.de
http://www.zeit.de

Verwendete Literatur:

- Adorno, Theodor W.: »Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit«, in: Rolf Tiedemann (Hg.) unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss, Klaus Schultz, Gesammelte Schriften Band 6, Frankfurt/Main 1973.
- Ders.: Ästhetische Theorie, Frankfurt/Main 2003.
- Agamben, Giorgio: »Noten zur Geste«, in: Jutta Georg-Lauer (Hg.), Post-moderne und Politik, Tübingen 1992, S. 97–107.
- Ders.: Potentialities. Collected Essays in Philosophy, Stanford 1999.
- Ders.: Die kommende Gemeinschaft, Berlin 2003.
- Arendt, Hannah: Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß, herausgegeben von Ursula Ludz, München, Zürich 2005.
- Baecker, Dirk: »Nach dem Manipulationsverdacht«, in: die tageszeitung, 12. September 2006.
- Balkema, Annette W./Slager, Henk (Hg.): Artistic Research, Amsterdam, New York 2004.
- Banes, Sally: Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance, Middletown 1987.
- Dies./Manning, Susan: »Terpsichore in Combat Boots«, in: TDR, Vol. 33, No. 1, Spring 1989, S. 13–16.
- Dies.: »Terpsichore« Combat Continued«, in: TDR, Vol. 33, No. 4, Winter 1989, S. 17–18.
- Dies.: Democracy's Body, Judson Dance Theater, 1962–1964, Durham, London 1993.
- Barck, Karlheinz/Gente, Peter/Paris, Heidi/Richter, Stefan (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1993.
- Baumgart, Reinhard: Die verdrängte Phantasie, Darmstadt/Neuwied 1973.

- Baxmann, Inge: *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen der Moderne*, München 2000.
- Dies./Cramer, Franz Anton (Hg.): *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, München 2005.
- Beck, Ulrich/Giddens, Anthony/Lash, Scott: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Frankfurt/Main 1996.
- Berger, Christiane: *Körper denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara*, Bielefeld 2006.
- Bernhart, Toni/Mehne, Philipp (Hg.): *Imagination und Invention*, Beiheft 2 der Zeitschrift *Paragrana*, Berlin 2006.
- Birkenhauer, Theresia: »Theater ... Theorie. ›Ein unstoffliches Zusammenspiel von Kräften‹«, in: Patrick Primavesi/Olaf A. Schmitt (Hg.), *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*, Berlin 2004, S. 292–301.
- Birkholz, Holger: *Kontext. Ein Problem kunstwissenschaftlicher Methodenliteratur und künstlerischer Praxis*, Weimar 2002.
- Böhme, Gernot: *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001.
- Boehnisch, Peter M.: »Tanz als Körper-Zeichen: Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik«, in: Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein (Hg.), *Bewegung in Übertragung. Methoden der Tanzforschung*, Bielefeld 2007, S. 29–46.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003.
- Bolz, Norbert: *Konformisten des Andersseins. Ende der Kritik*, München 1999.
- Borgdorff, Henk: »The debate on research in the arts«, in: *Dutch Journal of Music and Theory* 12, Januar 2007, S. 1–17.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/Main 1982.
- Ders.: *Homo Academicus*, Frankfurt/Main 1988.
- Ders.: *Was heißt Sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches*, Wien 1990.
- Ders.: *Die verborgenen Mechanismen der Macht*, Hamburg 1992.
- Ders.: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt/Main 1993.
- Ders.: »Über die ›scholastische Ansicht‹«, in: Gunter Gebauer/Christoph Wulf (Hg.), *Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus*, Frankfurt/Main 1993, S. 341–356.
- Ders./Wacquant, Loïc J. D.: *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt/Main 1996.
- Ders./Wacquant, Loïc J. D.: »Die Ziele der reflexiven Soziologie«, in: Dies., *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt/Main 1996, S. 95–249.
- Ders.: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/Main 1999.
- Ders.: *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt/Main 2001.

- Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*, Dijon 2002.
- Buchloh, Benjamin: »Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions«, in: *October* 55, 1990, S. 105–143.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1974.
- Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1995.
- Dies.: »Tanzwissenschaft im Aufwind. Beitrag zu einer zeitgenössischen Kulturwissenschaft«, in: *Theater der Zeit*, 12/2003, S. 4–12.
- Dies.: »Aufführung und Aufzeichnung – Kunst der Wissenschaft?«, in: Erika Fischer-Lichte/Clemens Risi/Jens Roselt (Hg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin 2004, S. 40–50.
- Dies./Klein, Gabriele (Hg.): *Bewegung in Übertragung. Methoden der Tanzforschung*, Bielefeld 2007.
- Dies.: »Tanz als Wissenskultur. Körpergedächtnis und wissenstheoretische Herausforderung«, in: Sabine Gehm/Pirkko Husemann/Katharina von Wilcke (Hg.), *Wissen in Bewegung. Perspektiven künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung im Tanz*, Bielefeld 2007, S. 37–48.
- Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke* in 8 Bänden, Frankfurt/Main 1967.
- Bubner, Rüdiger: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/Main 1989.
- Burgin, Victor: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Atlantic Highlands 1986.
- Buroch, Dieter im Gespräch mit Sylvia Staude: »Es ist ein Punkt erreicht, der nach Veränderung schreit«, in: *Frankfurter Rundschau*, 04. Juni 2003.
- Burrows, Jonathan im Interview: »Playing the Game Harder«, in: *Dance Theatre Journal*, Vol. 18, No. 4 2002, S. 25–29.
- Butt, Gavin: *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Malden 2005.
- Caillois, Roger: *Die Spiele und die Menschen*, Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1982.
- Clifford, James/Marcus, George E. (Hg.): *Writing Culture: The Poetics & Politics of Ethnography*, Berkeley, Los Angeles 1986.
- Cramer, Franz Anton: »Wie darf ich Tanz verstehen?«, in: *ballettanz* 4/2003, S. 26–31.
- Ders.: »Etappenziel ›Stationen‹. Erkundungen zur Verträglichkeit von Bühne und Publikum«, in: Thomas Lehmen (Hg.), *Stationen* Heft 1, Berlin 2003, S. 17–20.
- Ders.: »Dem Evidenten beiwohnen«, in: *Frankfurter Rundschau*, 15. September 2003.
- Ders./Lehmen, Thomas/Stamer, Peter/Stewart, Nigel: »Stationen: The Round Table Discussion«, in: Thomas Lehmen (Hg.), *Stationen* Heft 5, Berlin 2003, S. 3–29.

- Daly, Ann 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.
- De Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988.
- Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie* 1, Frankfurt/Main 1977.
- Dies.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* 2, Berlin 1992.
- Dies.: *Was ist Philosophie?*, Frankfurt/Main 1996.
- Dreyfus, Hubert L./Rabinow, Paul: *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*, Weinheim 1994.
- Dreyesse, Miriam/Malzacher, Florian (Hg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin 2007.
- Duncan, Isadora: »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. 123–128.
- Ernst, Knut: »Knut Ernst, Versicherungskaufmann«, in: Thomas Lehmen (Hg.), *Stationen Heft 2*, Berlin 2003, S. 3–6.
- Espinias, Alfred: »Les origines de la technologie«, in: *Revue philosophique*, XV. Jahrgang 1890, Band 30, S. 113–135, 295–314.
- Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Umathum, Sandra/Warstat, Matthias (Hg.): *Performativität und Ereignis*, Tübingen, Basel 2003.
- Fischer-Lichte, Erika/Risi, Clemens/Roselt, Jens (Hg.): *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2004.
- Flaubert, Gustave: *Lehrjahre des Herzens*, München 1957.
- Fleischle-Braun, Claudia: *Der Moderne Tanz. Geschichte und Vermittlungs-konzepte*, Butzbach-Griedel 2000.
- Dies./Stabel, Ralf (Hg.): *Tanzforschung & Tanzausbildung*, Leipzig 2008.
- Flick, Uwe: *Qualitative Forschung*, Reinbek bei Hamburg 1996.
- Flügge, Matthias/Fleck, Robert (Hg.): *Hans Haacke – wirklich. Werke 1959–2006*, Düsseldorf 2006.
- Foellmer, Susanne/T'Jonck, Pieter/Wesemann, Arnd: »repäsenTANZ. Zeigen verboten? Warum auf der Tanzbühne immer mehr geredet und immer weniger gezeigt wird«, in: *ballettanz* 12/2005, S. 22–25.
- Foellmer, Susanne: *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*, Bielefeld 2009.
- Foster, Hal: *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*, Massachusetts 1999.

- Ders.: »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.
- Foucault, Michel im Gespräch mit A. Fontana und P. Pasquino: »Wahrheit und Macht«, in: Ders., *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 21–54.
- Ders.: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt/Main 1983.
- Ders.: *Was ist Kritik?*, Berlin 1992.
- Franko, Mark: *Dancing Modernism/Performing Politics*, Bloomington, Indianapolis 1995.
- Fraser, Andrea: »In and Out of Place«, in: Reesa Greenberg/Bruce W. Ferguson/Sandy Naine (Hg.), *Thinking about Exhibitions*, London, New York 1996, S. 437–449.
- Freundt, Michael/Kollmar, Henrike (Hg.): *Programm der Tanzplattform Deutschland 2004*, Düsseldorf 2004.
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (Hg.): *Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus*, Frankfurt/Main 1993.
- Gehm, Sabine/Husemann, Pirkko/Von Wilcke, Katharina (Hg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung im Tanz*, Bielefeld 2007.
- Goehler, Adrienne: *Verflüssigungen. Wege und Umwege vom Sozialstaat zur Kulturgesellschaft*, Frankfurt/Main, New York 2006.
- Gludovatz, Karin/Peschken, Martin (Hg.): *Momente im Prozess*, Berlin 2004.
- Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München 2004.
- Goldberg, RoseLee: *Performance Art. From Futurism to the Present*, London 1988.
- Goodman, Nelson: *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt/Main 1984.
- Graw, Isabelle: »Der neue Glaube. Welche Bedeutung der Markt für die Kunst hat«, in: *Frankfurter Rundschau*, 19. Januar 2006.
- Dies.: »Kunst, Markt, Mode. Prinzip Celebrity – Porträt des Künstlers in der visuellen Industrie«, in: *Lettre International*, Heft 74, Herbst 2006, S. 44–49.
- Dies.: *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008.
- Greverus, Ina–Maria: *Kultur und Alltagswelt. Eine Einführung in Fragen der Kulturanthropologie*, München 1989.
- Grosz, Elizabeth: *Volatile Bodies: toward a corporeal feminism*, Bloomington, Indianapolis 1994.

- Guerreiro, Monica: »»Schreibstück« produzieren«, in: Inge Baxmann/Franz Anton Cramer (Hg.), *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, München 2005, S. 161–167.
- Hall, Stuart (Hg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Thousand Oaks, New Delhi 1997.
- Ders.: »The Spectacle of the ›Other‹«, in: Ders. (Hg.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Thousand Oaks, New Delhi 1997, S. 223–279.
- Ders.: »Cultural Studies. Zwei Paradigmen«, in: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hg.), *Cultural Studies. Grundlagenexte zur Einführung*, Lüneburg 1999, S. 113–138.
- Hardt, Michael/Negri, Antonio: *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire*, Frankfurt/Main 2004.
- Hardt, Yvonne: *Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik*, Münster 2004.
- Haug, Wolfgang Fritz (Hg.): *Kritisches Wörterbuch des Marxismus* Band 4, Berlin 1986.
- Haus, Andreas/Hofmann, Franck/Söll, Änne (Hg.): *Material im Prozess*, Berlin 2000.
- Hörning, Karl H.: »Soziale Praxis zwischen Beharrung und Neuschöpfung. Ein Erkenntnis- und Theorieproblem«, in: Karl H. Hörning/Julia Reuter (Hg.), *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*, Bielefeld 2004, S. 19–39.
- Ders./Reuter, Julia (Hg.): *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*, Bielefeld 2004.
- Dies.: »Doing Culture: Kultur als Praxis«, in: Dies. (Hg.), *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*, Bielefeld 2004, S. 9–15.
- Horkheimer, Max: *Traditionelle und kritische Theorie*, Frankfurt/Main 1995.
- Hüster, Wiebke: »Guck nicht so gescheit, sonst hüpf ich dir was vor!, Körperfunktionen statt Choreographie: Nur Masochisten finden Spaß beim postmodernen Tanz«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 03. September 2003.
- Dies.: »Sprengen und springen. Neue Tanzstücke von Thomas Lehmen und Jérôme Bel in Berlin«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 08. November 2004.
- Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek 2004.
- Huschka, Sabine: *Moderner Tanz: Konzepte – Stile – Utopien*, Reinbek bei Hamburg 2002.
- Dies.: »Ein Setting für das Reale. Stationen von Thomas Lehmen«, in: *Tanzjournal* 06/03, S. 44f.

- Husemann, Pirkko: *Ceci est de la Danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel*, Norderstedt 2002.
- Dies.: »Choreographie als kritische Praxis«, in: Thomas Lehmen (Hg.), *Stationen Heft 1*, Berlin 2003, S. 3–9.
- Dies.: »PPP (Project = Process = Product). A Letter to the Participants of Xavier Le Roy's Project«, in: *Performance Research »Moving Bodies«*, Volume 8, No. 4, Dezember 2003, S. 71–75.
- Dies.: »Thoughts on Project by Xavier Le Roy or how language and action inform each other or how discourse and choreography inform each other«, in: *Dance Theatre Journal*, Volume 20, No. 1 2004, S. 27–31.
- Dies.: »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*, Berlin 2004, S. 214–220.
- Dies.: »The Functioning of Thomas Lehmen's Funktionen«, in: *Dance Theatre Journal*, Volume 21, No. 1 2005, S. 31–35.
- Dies.: »Beitrag zum Glossary of Overdetermined Usage«, in: *Maska. Performing Arts Journal*, Vol. 20, No. 5–6 (94–95), Herbst/Winter 2005, S. 53.
- Dies.: »Wie elektrisiert. Frischzellenkur für das Education-Projekt der Berliner Philharmoniker, verabreicht vom Choreografen Xavier Le Roy«, in: *Frankfurter Rundschau*, 30. Dezember 2006.
- Jaeggi, Rahel/Wesche, Tilo (Hg.): *Was ist Kritik?*, Frankfurt/Main 2009.
- Jeschke, Claudia: *Tanz als BewegungsText. Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz*, Tübingen 2000.
- Jeschonnek, Günter (Hg.): *Freies Theater in Deutschland, Förderstrukturen und Perspektiven*, Essen 2007.
- Kant, Immanuel: *Gesammelte Schriften Band 8*, Berlin 1910.
- Ders.: *Kritik der reinen Vernunft*, Frankfurt/Main 1996.
- Ders.: *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt/Main 1996.
- Kirby, Michael: »On Acting and Non-Acting«, in: *TDR*, Vol. 16, No. 1 1972, S. 3–15.
- Klein, Gabriele: *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des modernen Tanzes*, Berlin 1992.
- Dies.: »Tanzwissenschaft, Annäherungen an ein Phantom«, in: *tanzdrama* 41, 2/1998, S. 38–42.
- Dies.: »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.
- Dies.: »Tanz in der Wissensgesellschaft«, in: Sabine Gehm/Pirkko Husemann/Katharina von Wilcke (Hg.), *Wissen in Bewegung. Perspektiven künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung im Tanz*, Bielefeld 2007, S. 25–36.

- Krajewski, Markus (Hg.): Projektemacher. Zur Produktion von Wissen in der Vorform des Scheiterns, Berlin 2004.
- Küpper, Joachim/Menke, Christoph (Hg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt/Main 2003.
- Kurzenberger, Hajo/Matzke, Annemarie (Hg.): TheorieTheaterPraxis, Berlin 2004.
- Laermans, Rudi: »When an Oeuvre Is More than the Sum of its Parts. A Miniature Cultural Sociology of the Flemish Performing Arts in 2003«, in: Michel Uytterhoeven (Hg.), *Pigment. Current Trends in the Performing Arts in Flanders*, Gent, Amsterdam 2003, S. 51–53.
- Lampert, Friederike: Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung, Bielefeld 2007.
- Laudenbach, Michael: »Totalitarismusforschung für Anfänger«, in: tip 03/2005, S. 66.
- Le Roy, Xavier: »Skript zu Product of Circumstances«, in: *körper.kon.text*, Jahrbuch der Zeitschrift *ballett international/tanz aktuell*, Berlin 1999, S. 58–67.
- Ders. im Gespräch mit Jacqueline Caux: »Xavier Le Roy. Penser les contours du corps«, in: *art press* 266, März 2001, S. 19–22.
- Ders.: »Self-Interview 27.11.2000«, in: Karen Knoll/Florian Malzacher (Hg.), *True Truth About the Nearly Real. A Reader*, Frankfurt/Main 2002, S. 44–56.
- Ders. im Gespräch mit Franz Anton Cramer: »Vom Kopf auf die Füße«, in: *Spielzeit*-Beilage des Berliner Tagesspiegels von Oktober 2003.
- Ders. im Gespräch mit Martina Leeker: »Rahmen – Bewegungen – Zwischenräume. Hypothesen zur Kommunikation im und durch Tanz«, in: Antje Klinge/Martina Leeker (Hg.), *Tanz Kommunikation Praxis*, Münster 2003, S. 91–105.
- Ders. im Gespräch mit Raphaële Bouchat: »Il va y a voir du sport, ordre du Roy!«, in: *Le Courrier*, 01. September 2004.
- Ders. im Gespräch mit Florence Corin: »Autour du Self-Interview«, in: *Contredanse Editions* (Hg.), *Scientifiquement Danse. Quand la danse puise aux sciences et réciprocement*, Brüssel 2006, S. 267–269.
- Ders./Cvejic, Bojana/Siegmund, Gerald: »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.
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, Frankfurt/Main 1999.
- Ders.: Das Politische Schreiben, Berlin 2002.
- Lehmen, Thomas (Hg.): Schreibstück, Berlin 2002.
- Ders. (Hg.): Stationen Heft 1–5, Berlin 2003.
- Ders.: Systeme, in: Ders. (Hg.), Stationen Heft 1, Berlin 2003, S.25–27.

- Ders.: Thomas Lehmen, »Choreograph«, in: Ders. (Hg.), *Stationen Heft 2*, Berlin 2003, S. 14–16.
- Ders. (Hg.): *Stationen Heft 6*, Brüssel 2004.
- Ders.: Beiheft zur Funktionen tool box, Berlin 2004.
- Ders.: »Reflexionen über ›Schreibstück‹«, in: Inge Baxmann/Franz Anton Cramer (Hg.), *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, München 2005, S. 147–150.
- Ders.: »Ich bin ja kein echter Lehrer-Lehrer«, in: Cornelia Albrecht/Franz Anton Cramer (Hg.), *Tanz [Aus] Bildung. Reviewing Bodies of Knowledge*, München 2006, S. 213–218.
- Ders. im Gespräch mit Pirkko Husemann: »Wir bauen an einer gemeinsamen Sprache«, in: Sabine Gehm/Pirkko Husemann/Katharina von Wilcke (Hg.), *Wissen in Bewegung. Perspektiven künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung im Tanz*, Bielefeld 2007, S. 281–288.
- Leigh Foster, Susan: *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, Los Angeles, London 1986.
- Dies.: »Reading Choreography: Composing Dances«, in: Dies., *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, Los Angeles, London 1986, S. 58–98.
- Dies.: *Dances That Describe Themselves. The Improvised Choreography of Richard Bull*, Middletown 2002.
- Dies.: »Choreographien des Schreibens«, in: Erika Fischer-Lichte/Clemens Risi/Jens Roselt (Hg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin 2004, S. 51–61.
- Lepecki, André: *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, New York, London 2006.
- Ders.: »Masculinity, solipsism, choreography: Bruce Nauman, Juan Dominguez, Xavier Le Roy«, in: Ders., *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, New York, London 2006, S. 19–44.
- Luhmann, Niklas: »Kommunikation mit Zettelkästen«, in: Horst Baier/Hans Mathias Kepplinger/Kurt Reumann (Hg.), *Öffentliche Meinung und sozialer Wandel*, Opladen 1981, S. 222–228.
- Ders.: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/Main 1985.
- Mainberger, Sabine: »Von der Liste zum Text – vom Text zur Liste. Zu Werk und Genese in moderner Literatur«, in: Gundel Mattenklott/Friedrich Weltzien (Hg.), *Entwerfen und Entwurf*, Berlin 2003, S. 265–283.
- Manning, Susan: »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.
- Martin, Randy: *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*, Durham 1998.

- Marx, Karl: *Das Kapital* Band 1, Pößneck 1983.
- Ders./Engels, Friedrich: *Werke* Band 1, Berlin 1957.
- Ders./Engels, Friedrich: *Werke* Band 2, Berlin 1957.
- Mattenklott, Gundel/Weltzien, Friedrich (Hg.): *Entwerfen und Entwurf*, Berlin 2003.
- Matzke, Annemarie: *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*, Hildesheim, Zürich, New York 2005.
- McCarthy, Thomas: *Ideale und Illusionen, Dekonstruktion und Rekonstruktion in der kritischen Theorie*, Frankfurt/Main 1993.
- Melville, Herman: »Bartleby«, in: Ders., *Piazza-Erzählungen*, Reinbek bei Hamburg 1962, S. 25–67.
- Menger, Pierre-Michel: *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*, Konstanz 2006.
- Menke, Christoph: »Wozu Ästhetik?«, in: Karin Hirdina/Renate Reschke (Hg.), *Ästhetik. Aufgabe(n) einer Wissenschaftsdisziplin*, Freiburg 2004, S. 187–196.
- Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2002.
- Ders.: »Vom Werk zum Ereignis«, in: Ders., *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2002, S. 157–244.
- Müller, Hedwig/Stöckemann, Patricia: »... jeder Mensch ist ein Tänzer.« Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945, Gießen 1993.
- Müller, Katrin Bettina: »Die Profis. Der Performer, Tänzer und Choreograf Thomas Lehmen sucht mit seinem im Berliner Podewil uraufgeführten Stück ›Stationen‹ nach dem produktiven Mehrwert systemtheoretischer Erkenntnisse für künstlerische Produktionsweisen«, in: *die tageszeitung*, 04. Oktober 2003.
- Müller-Schöll, Nikolaus: »Theater außer sich«, in: Hajo Kurzenberger/Anne-Marie Matzke (Hg.), *TheorieTheaterPraxis*, Berlin 2004, S. 342–352.
- Nancy, Jean-Luc: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Stuttgart 1988.
- Ders.: »Das gemeinsame Erscheinen. Von der Existenz des ›Kommunismus‹ zur Gemeinschaftlichkeit der ›Existenz‹«, in: Joseph Vogl (Hg.), *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt/Main 1994, S. 167–204.
- Ders.: *singulär plural sein*, Berlin 2004.
- Nippe, Christine: *Kunst der Verbindung. Transnationale Netzwerke, Kunst und Globalisierung*, Berlin 2006.
- Novack, Cynthia J.: *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison 1990.

- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.): Konzepte der Kulturwissenschaften, Stuttgart 2003.
- Paxton, Steve: »Trance Script. Judson Project Interview with Steve Paxton«, in: *Contact Quarterly*, Winter 89, Vol. XIV No. 1, 1989, S. 14–21.
- Peeters, Jeroen: »Brainstorming ... über die vergessene Debatte zur Tanzkritik in Berlin«, in: Tanzfabrik Berlin/Hebbel am Ufer (Hg.), *Tanz Made In Berlin. Choreografen und Kompanien, Katalog zur Tanznacht Berlin 2004*, S. 12–14.
- Ders.: »Dance critic: profession, role, personage, performance?«, in: Thomas Lehmen (Hg.), *Stationen Heft 6*, Brüssel 2004, S. 11–19.
- Peters, Nina: »In der Autostadt. Volkswagen leistet sich ein Tanzfestival, die Sparkassen-Finanzgruppe sponsert Kultur, und Bernd Kauffmann bestimmt die Inhalte«, in: *Theater der Zeit*, Juni 2006, S. 24f.
- Phelan, Peggy: *Unmarked. The Politics of Performance*, London und New York 1993.
- Ploebst, Helmut: *No wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels*, München 2001.
- Ders.: »Magnetfeld gegen Spektakel – 1:1«, in: *Der Standard*, 16. September 2003.
- Ders.: »Ein Spiel über das Spielen«, in: *Der Standard*, 6. November 2003.
- Porombka, Stephan/Schneider, Wolfgang/Wortmann, Volker (Hg.): *Kollektive Kreativität, Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis #1*, Tübingen 2006.
- Porombka, Stephan: »Literaturbetriebskunde. Zur ›genetischen Kritik‹ kollektiver Kreativität«, in: Ders./Wolfgang Schneider/Volker Wortmann (Hg.), *Kollektive Kreativität, Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis #1*, Tübingen 2006, S. 71–86.
- Postuwka, Gabriele: *Moderner Tanz und Tanzerziehung. Analyse historischer und gegenwärtiger Tendenzen*, Schorndorf 1999.
- Rainer, Yvonne: »NO manifesto«, in: Dies., *A woman who ...*, Baltimore 1999, S. 16.
- Rannow, Angela (Hg.): *Die Rechte der Choreografen in Europa*, Dresden 2001.
- Reckwitz, Andreas: »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.
- Ders.: *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*, Weilerswist 2000.
- Ders.: »Die Reproduktion und die Subversion sozialer Praktiken. Zugleich ein Kommentar zu Pierre Bourdieu und Judith Butler«, in: Karl H. Hörring/Julia Reuter (Hg.), *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*, Bielefeld 2004, S. 40–54.

- Reuter, Gabriele: »Dancing in Berlin«, in: *Dance Theatre Journal*, Volume 21, No. 3 2006, S. 6–11.
- Röttgers, Kurt: *Kritik und Praxis. Zur Geschichte des Kritikbegriffs von Kant bis Marx*, Berlin, New York 1975.
- Roggel, Petra: »Administrative Produktion. ›Schreibstück‹ – gesehen vor dem Hintergrund administrativer Produktion und organisatorischer Durchführbarkeit«, in: Thomas Lehmen (Hg.), *Schreibstück*, Berlin 2002, ohne Seitenangabe.
- Rogoff, Irit: »WE. Collectivities, Mutualities, Participations«, in: Dorothea von Hantelmann/Marjorie Jongbloed (Hg.), *I promise it's political. Performativität in der Kunst*, Katalog der gleichnamigen Ausstellung des Museums Ludwig Köln anlässlich des Festivals Theater der Welt, Köln 2002, S. 126–133.
- Dies.: »Looking Away: Participations in Visual Culture«, in: Gavin Butt (Hg.), *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Malden 2005, S. 117–134.
- Dies.: »Was ist ein/e TheoretikerIn?«, in: Ulrike Melzig/Mårten Spangberg/Nina Thielicke (Hg.), *Reverse Engineering Education in Dance, Choreography and the Performing Arts. Follow-up Reader for MODE05*, Berlin 2007, S. 188–198.
- Sabisch, Petra: »Powered by Emotion: The Spångberg-Variations on technology«, in: *Frakcija. Performing Arts Journal*, Nr. 39/40 2006, S. 82–92.
- Dies.: *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).
- Schimank, Uwe: *Differenzierung und Integration der modernen Gesellschaft. Beiträge zur akteurszentrierten Differenzierungstheorie 1*, Wiesbaden 2005.
- Schlagenwerth, Michaela: »Eine Stunde Ballspiel«, in: *Berliner Zeitung*, 9. Oktober 2003.
- Schlücker, Susanne: *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten*, Reinbek bei Hannover 1987.
- Schneider, Katja: »Hats: 6 points – no hats: 9 points. Xavier Le Roy spielt Projekt in Lissabon«, in: *Tanzjournal* 05/2003, S. 66.
- Schödlbauer, Ulrich/Vahland, Joachim: *Das Ende der Kritik*, Berlin 1997.
- Seaver, Michael: »Some good advice from people like us«, in: *ballettanz* 11/2004, S. 45.
- Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, München, Wien 2000.
- Siegmund, Gerald: »Thomas Lehmen oder: Die Kunst des Insistierens«, in: Thomas Lehmen (Hg.), *Schreibstück*, Berlin 2002, ohne Seitenangabe.
- Ders.: »Was will uns der Choreograph eigentlich sagen?«, in: *ballettanz* 4/2003, S. 32–35.

- Ders.: »In Wien traf sich die Tanzavantgarde aus Ost und West und hielt Inventur«, in: *ballettanz* 04/2005, S. 42f.
- Ders.: »Grenztanz. Anmerkungen eines Jurymitglieds zur Auswahl bei der Tanzplattform 2006 in Stuttgart«, in: *Die Deutsche Bühne* 4/2006, S. 20–23.
- Ders.: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, Bielefeld 2006.
- Sirvin, René: »Néant«, in: *Le Figaro*, 27. November 2003.
- Stamer, Peter: »Das Lächeln der Theorie. Zur Epistemologie der Analyse von Bühnentanz«, in: Gabriele Klein/Christa Zipprich (Hg.), *Tanz Theorie Text*, Münster, Hamburg, London 2002, S. 611–622.
- Ders.: »Handreichungen«, in: Thomas Lehmen (Hg.), *Stationen Heft 2*, Berlin 2003, S. 3–10.
- Ders., »Das Nachdenken der Performance. Diskurstheoretische ›Extensionen‹ zur Reflexivität der Aufführung«, in: Hajo Kurzenberger, Annemarie Matzke (Hg.), *TheorieTheaterPraxis*, Berlin 2004, S. 97–106.
- Staude, Sylvia: »Spiel mit der Körper-Karte«, in: *Frankfurter Rundschau*, 13. August 2008.
- Stewart, Nigel: »Hin und Her und Dazwischen: Die Ontologie des Bildes in Thomas Lehmens ›Stationen‹«, in: Thomas Lehmen (Hg.), *Stationen Heft 3*, Berlin 2003, S. 19–28.
- Teubner, Gunther: »Das Recht hybrider Netzwerke«, in: *Zeitschrift für das gesamte Handelsrecht und Wirtschaftsrecht* 165, 2001, S. 550–575.
- Thurner, Christina: »Prekäre physische Zone: Reflexionen zur Aufführungsanalyse von Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*«, in: Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein (Hg.), *Bewegung in Übertragung. Methoden der Tanzforschung*, Bielefeld 2007, S. 47–58.
- Tuumalu, Tiit: »Tanzkunst blickt aufs Land«, in: *Postimees*, 28. Juli 2004.
- Ullrich, Wolfgang: »Kunst als Arbeit?«, in: Martin Hellmold, Sabine Kampmann, Ralph Lindner, Katharina Sykora (Hg.), *Was ist ein Künstler. Das Subjekt der modernen Kunst*, München 2003, S. 163–176.
- Van der Linden, Barbara/Obrist, Hans-Ulrich (Hg.): *Laboratorium*, New York 2001.
- Van Imschoot, Myriam: »Lettres sur la collaboration«, in: Claire Rousier/Mathilde Puech/Florence Fabre (Hg.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*, Pantin 2003, S. 345–366.
- Von Hantelmann, Dorothea: *How to Do Things With Art*, Zürich, Berlin 2007.
- Völckers, Hortensia im Gespräch mit Nina Peters: »Verlangsamten, großzügiger denken!«, in: *Theater der Zeit*, Juni 2006, S. 17–19.
- Wacquant, Loïc J. D.: »Auf dem Weg zu einer Sozialpraxeologie«, in: Pierre Bourideu/Loïc J. D. Wacquant, *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt/Main 1996, S. 17–93.

- Weltzien, Friedrich/Volkmann, Amrei (Hg.): Modelle künstlerischer Produktion, Berlin 2003.
- Werner, Katja: »Die Kinder der Revolution fressen alles«, in: Freitag 35, 02. September 2005.
- Wesemann, Arnd: »Warum Tanz verstehen?«, in: ballettanz 4/2003, S. 36f.
- Ders.: »Eigentor. Xavier Le Roys ›Projekt‹ bei den Berliner Festspielen«, in: Süddeutsche Zeitung, 10. Oktober 2003.
- Ders.: »Eine Waschanleitung. ›Under in Berlin‹«, in: ballettanz 10/2005, S. 42.
- Ders.: »Tanz den Diskurs«, in: Theaterhaus Stuttgart e.V., Programmheft zur Tanzplattform Deutschland 2006, S. 20–22.
- Ders.: »In Berliner Sippenhaft. Sir Simon Rattle macht aus der Philharmonie einen Spielplatz«, in: Süddeutsche Zeitung, 14. Dezember 2006.
- Wulff, Helena: Ballet Across Borders. Career and Culture in the World of Dancers, Oxford, New York 1998.

8. Abbildungsverzeichnis

Seite 143, Abb. 1: PROJEKT von Xavier Le Roy, Foto: Dieter Rüchel
Seite 145, Abb. 2: PROJEKT von Xavier Le Roy, Foto: Katrin Schoof
Seite 146, Abb. 3: PROJEKT von Xavier Le Roy, Foto: Dieter Rüchel
Seite 147, Abb. 4: PROJEKT von Xavier Le Roy, Foto: Dieter Rüchel
Seite 149, Abb. 5: PROJEKT von Xavier Le Roy, Foto: Dieter Rüchel
Seite 151, Abb. 6: PROJEKT von Xavier Le Roy, Foto: Katrin Schoof
Seite 157, Abb. 7: PROJEKT von Xavier Le Roy, Foto: Katrin Schoof
Seite 179, Abb. 8: STATIONEN von Thomas Lehmen, Foto: Thomas Lehmen
Seite 183, Abb. 9: SCHREIBSTÜCK-Partitur von Thomas Lehmen (Auszug), Foto:
Pirkko Husemann
Seite 185, Abb. 10: SCHREIBSTÜCK von Thomas Lehmen, Foto: Katrin Schoof
Seite 189, Abb. 11: Der Zettelkasten in FUNKTIONEN von Thomas Lehmen,
Foto: Katrin Schoof
Seite 193, Abb. 12: FUNKTIONEN von Thomas Lehmen, Foto: Katrin Schoof

TanzScripte



GABRIELE BRANDSTETTER, GABRIELE KLEIN (Hg.)
Methoden der Tanzwissenschaft
Modellanalysen zu Pina Bauschs
»Le Sacre du Printemps«

2007, 302 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb.,
inkl. Begleit-DVD, 28,80 €,
ISBN 978-3-89942-558-1



SUSANNE FOELLMER
Am Rand der Körper
Inventuren des Unabgeschlossenen
im zeitgenössischen Tanz

Juli 2009, 476 Seiten, kart., zahlr. Abb., 39,80 €,
ISBN 978-3-8376-1089-5

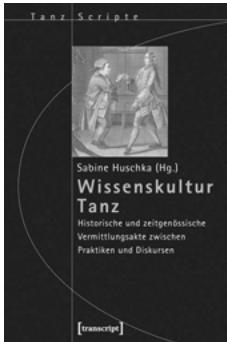


**SABINE GEHM, PIRKKO HUSEMANN,
KATHARINA VON WILCKE (Hg.)**
Wissen in Bewegung
Perspektiven der künstlerischen und
wissenschaftlichen Forschung im Tanz

2007, 360 Seiten, kart., zahlr. farb. Abb., 14,80 €,
ISBN 978-3-89942-808-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

TanzScripte

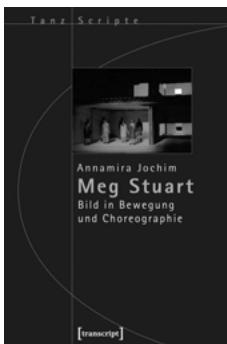


SABINE HUSCHKA (Hg.)

Wissenschaftskultur Tanz

Historische und zeitgenössische
Vermittlungsakte zwischen
Praktiken und Diskursen

Juni 2009, 246 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 26,80 €,
ISBN 978-3-8376-1053-6



ANNAMIRA JOCHIM

Meg Stuart

Bild in Bewegung und Choreographie

2008, 240 Seiten, kart., zahlr. Abb., 28,80 €,
ISBN 978-3-8376-1014-7



LAURENCE LOUPPE

Poetik des zeitgenössischen Tanzes

Juli 2009, 340 Seiten, kart., 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1068-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

TanzScripte

CHRISTIANE BERGER

Körper denken in Bewegung

Zur Wahrnehmung tänzerischen
Sinns bei William Forsythe und
Saburo Teshigawara

2006, 180 Seiten, kart., 20,80 €,
ISBN 978-3-89942-554-3

RETO CLAVADETSCHER,

CLAUDIA ROSINY (Hg.)

Zeitgenössischer Tanz

Körper – Konzepte – Kulturen.
Eine Bestandsaufnahme

2007, 140 Seiten, kart., 18,80 €,
ISBN 978-3-89942-765-3

SUSANNE FOELLMER

Valeska Gert

Fragmente einer Avantgardistin in
Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre

2006, 302 Seiten, kart., zahlr. Abb.,
inkl. Begleit-DVD, 28,80 €,
ISBN 978-3-89942-362-4

GABRIELE KLEIN (Hg.)

Tango in Translation

Tanz zwischen Medien, Kulturen,
Kunst und Politik

Juni 2009, 306 Seiten, kart., 28,80 €,
ISBN 978-3-8376-1204-2

GABRIELE KLEIN,

WOLFGANG STING (Hg.)

Performance

Positionen zur zeitgenössischen
szenischen Kunst

2005, 226 Seiten, kart., zahlr. Abb., 25,80 €,
ISBN 978-3-89942-379-2

FRIEDERIKE LAMPERT

Tanzimprovisation

Geschichte – Theorie –
Verfahren – Vermittlung

2007, 222 Seiten, kart., 24,80 €,
ISBN 978-3-89942-743-1

GERALD SIEGMUND

Abwesenheit

Eine performative Ästhetik
des Tanzes.

William Forsythe, Jérôme Bel,
Xavier Le Roy, Meg Stuart
2006, 504 Seiten, kart., 32,80 €,
ISBN 978-3-89942-478-2

NATALIA STÜDEMANN

Dionysos in Sparta

Isadora Duncan in Russland.
Eine Geschichte von Tanz und Körper
2008, 164 Seiten, kart., 19,80 €,
ISBN 978-3-89942-844-5

CHRISTINA TURNER

Beredete Körper – bewegte Seelen

Zum Diskurs der doppelten
Bewegung in Tanztexten

Januar 2009, 232 Seiten, kart., 25,80 €,
ISBN 978-3-8376-1066-6

SUSANNE VINCENZ (Hg.)

Letters from Tentland

Zelte im Blick: Helena Waldmanns
Performance in Iran/
Looking at Tents: Helena Waldmanns
Performance in Iran

2005, 122 Seiten, kart.,
zahlr. z.T. farb. Abb., 14,80 €,
ISBN 978-3-89942-405-8

ARND WESEMANN

IMMER FESTE TANZEN

ein feierabend!

2008, 96 Seiten, kart., 9,80 €,
ISBN 978-3-89942-911-4

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**