

Das Flüchtige.

Politische Aspekte einer tanztheoretischen Figur

GABRIELE KLEIN

»Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick.«
Theodor W. Adorno

Das Thema dieses Textes lässt sich – in Anlehnung an Josef Fürnkäs – folgendermaßen beschreiben: Es ist »räumlich das zerstreute Zufällige, zeitlich das kurzlebig Vergängliche, kausal das absurd Zweckslose, ästhetisch das frivol Banale« (Fürnkäs zitiert nach Diers 1993: 1), aber auch kulturell das Andere, journalistisch der Zeitgeist und gesellschaftsdiagnostisch das aktuelle Paradigma.

Diese Charakteristika beschreiben nicht den Tanz, sondern markieren allgemein das Ephemere, das Transitorische, das Flüchtige, also Begriffe, die oft synonym verwendet werden und eine Eigenschaft bezeichnen, die nicht als Zustand oder Tatsache, sondern genau als dessen Gegenteil, als das Nicht-Fassbare beschrieben werden kann. Der Tanz repräsentiert diese Idee des Flüchtigen, er gilt als dessen »Versinnbildlichung« (vgl. Wortelkamp 2002), als »Kunst des flüchtigen Augenblicks« (Brandstetter 1993: 410), aber er bringt das Flüchtige auch hervor. Das Flüchtige gilt als Wesenheit des Tanzes und so dient er in kulturtheoretischen Diskursen auch als Anschauungsfeld für das Ephemere.

Das Ephemere ist ein Baustein einer Ontologie des Tanzes. Tanz, so die entsprechende literarische und wissenschaftliche Rede, ist eine flüchtige Erscheinung, vergänglich, immer schon in der Zeit abwesend und im Raum nur als Spur, als Erinnerung wahrnehmbar. Tanzgeschichte wäre demnach schreibbar als eine Kulturgeschichte der flüchtigen Erscheinungen – und damit eine Herausforderung an Geschichte und Archivierung. Denn Tanz »verrinnt«, so heißt es, er ist nicht fassbar. Diese Annahme dient zugleich als Argument dafür, dass Tanz einen »Überschuss« produziert, weil er sich entzieht und weil er nicht in den gängigen Denk- und Erkenntnisformen aufgeht. Folgt man dieser Denkfigur, wäre Tanz Kultur- und Gesellschaftskritik, Wissenschafts- und Erkenntniskritik zugleich. Denn Tanz gilt aus dieser Perspektive als eine Wissensform, die sich quer legt zu den tradi-

tionellen text- und sprachorientierten Wissenskulturen der Moderne (vgl. Brandstetter 2007; Wortelkamp 2006).

Tanz steht demnach für einen Umbruch, ja einen Paradigmenwechsel in den Wissenskulturen, die seit der Neuzeit eher textorientiert waren und nunmehr, mit dem Umbruch der Moderne – einer sehr kurzen historischen Zeit, die ja etwa nur ein Jahrhundert gedauert hat – sich verändern (vgl. Klein 2007). Die Dominanz der Textorientiertheit von Wissen wandelt sich nunmehr zugunsten der Bildkulturen sowie jener Wissensformen und Wissensspeicher, die flüchtig und flüssig sind (wie das Internet) und zugunsten von Archiven, die, wie der Körper, andere Formen der Vermittlung und des Transfers von Wissen verlangen. In diesem gesellschaftlichen Umbruch, der mit einer Vielzahl von Irritationen im kulturellen Verständnis und der sozialen Orientierung der Menschen verbunden ist, erhält Tanz als das Flüchtige und Flüchtige erneut einen hohen Stellenwert. Denn ähnlich wie Tanz ist diese historische Phase ein ›Nicht-mehr‹ und ein ›Noch-Nicht‹, ein *Dazwischen*, ›reine Bewegung‹.

Es ist diese Wesenszuschreibung des Flüchtigen, die im Tanz selbst in jüngster Zeit (wieder) zur Diskussion steht. Tanz ist Teil jener kulturwissenschaftlichen Diskurse, die sich mit Performativitätstheorien sowie mit Konzepten des Flüchtigen in Bezug auf die Zeit (Gegenwart, Augenblick, Plötzlichkeit und Ereignis), den Ort (Transit-Orte wie Bahnhöfe, Flughäfen, Hotels), den Menschen (Passanten, Reisende, Flaneure, Geister) und die Natur (Wolken) sowie auf das sinnlich Flüchtige (Tasten, Riechen, Schmecken – und Tanzen) der Kultur und Ästhetik flüchtiger Erscheinungen annähern wollen. Aber nicht nur die Kulturwissenschaften, sondern auch zunehmend die öffentliche und bildungspolitische Diskussion entdeckt den Tanz als flüchtige Erscheinung wieder (vgl. Klein 2008). Es ist eine Denkfigur, die keineswegs neu ist, sondern den Tanz sehr beständig begleitet hat, aber in den verschiedenen historischen Phasen unterschiedliche Ausprägungen und Deutungen fand.

Im Unterschied zu den kulturtheoretischen und ästhetischen Deutungen haben die sozialen und politischen Aspekte dieses Diskursmusters bislang selten zur Diskussion gestanden. Diese wiederum verweisen auf gesellschaftliche Umbrüche, auf, so könnte man sagen, ›Irritationen‹ und ›Improvisationen‹ im Ordnungsgefüge von Gesellschaften.

Die sozialen und politischen Dimensionen des Flüchtigen sollen in diesem Text zur Diskussion stehen und den bisherigen tanztheoretischen Diskurs ergänzen. Der Text bewegt sich also im Feld des *Dazwischen*, zwischen Sozialwissenschaft und Tanzwissenschaft, indem die Figur des *Flüchtigen* aus beiden Perspektiven betrachtet wird. Der Fokus richtet sich dabei auf die Fragen, wie das Flüchtige einerseits in den aktuellen kulturtheoretischen und tanzästhetischen Diskussionen und andererseits in den sozialwissenschaftlichen Debatten thematisiert wird und welche politische Relevanz dieser Thematisierung zukommt.

Um mein Argument zu entfalten, skizziere ich zunächst die tanzwissen-

schaftliche Debatte des Flüchtigen, die in jüngster Zeit ausführlich geführt wurde.

Der Tanz als flüchtige Erscheinung

Im 18. Jahrhundert konstituiert sich die Idee des Flüchtigen im Tanz – und sie sollte das entscheidende Paradigma des Tanzes in der Moderne werden. Gerald Siegmund nimmt in seiner Habilitationsschrift dies zum Ausgangspunkt. Er arbeitet heraus, dass es Jean Georges Noverre gewesen sei, der in dem ersten seiner »Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette« 1760 das Flüchtige des Tanzes hervorhebt (Siegmund 2006: 49ff.; vgl. auch Jeschke 1992). Während aber Noverre noch zu einer umfassenden Ballettreform ansetzen will, gerade um das Flüchtige zu fixieren und die Tanzkunst damit aufzuwerten, deutet sich in seinen Argumenten und Befürchtungen bereits das neue Verhältnis von Bewegung und Stillstand, von Tänzer und Tanz, von Figur und Form an, das die Moderne kennzeichnen sollte.

Es ist mittlerweile ein Allgemeinplatz der tanzwissenschaftlichen Forschung, dass Tanz sich mit der Herausbildung der Moderne im 18. Jahrhundert als das »Andere der Moderne« konstituiert – und dieses »Andere« u.a. als der Ort des Ästhetischen bestimmt wird, wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den bürgerlichen Avantgardebewegungen, oder als Ort des Politischen definiert wird, wie in den subkulturellen Bewegungen der *counter culture* seit den 1960er Jahren.

Interessant an diesen Zuweisungen ist – und das ist eine zentrale These dieses Textes –, dass die positive Besetzung des Tanzes als das Flüchtige, sich der Schriftlichkeit entziehende Medium immer in jenen historischen Phasen eine Aufwertung erfährt, in denen sich gesellschaftliche und kulturelle Umbrüche vollziehen. Ob im 18. Jahrhundert mit der Aufklärung die gedanklichen Fundamente der bürgerlichen Gesellschaft formuliert werden; oder um die Jahrhundertwende (19./20. Jahrhundert) sich eine Kulturkrise abzeichnet, die die Fundamente der Aufklärung – und mit ihnen Ratio, Vernunft etc. selbst in Frage stellt; oder ob seit den 1960er/70er Jahren sich die modernen Gesellschaften zu globalisierten Gesellschaften des 21. Jahrhunderts zu wandeln beginnen: Tanz als »das Andere« gilt in diesen Umbruchphasen immer als positiver Ausweg aus der Kulturkrise und Gesellschaftskrise. Es gibt eine Vielzahl von mittlerweile viel zitierten diesbezüglichen Aussagen von Tänzern und Tänzerinnen (vgl. Klein 1992: 179–208), die hier nicht wiederholt werden sollen. Vielmehr sollen hier zwei Beispiele aus der Literaturgeschichte und der Performancetheorie herangezogen werden.

Die Literatur hat in diesen Umbruchphasen immer wieder das Flüchtige als das positiv besetzte Andere des Tanzes betont. So hat Gabriele Brandstetter in ihrem Buch »Tanz-Lektüren« gezeigt, dass beispielsweise Paul Valéry die Flüchtigkeit des Tanzes nicht (mehr) negativ sondern ausgesprochen positiv besetzt. Tanz sei reine, sich selbst erneuernde Bewegung, autopoesisch, ohne Außen, zwecklos, selbstreferentiell – und als solche bringt sie

eine Idee des Anderen hervor, nämlich reiner Vollzug, reine Performativität, reine Gegenwart zu sein. Als solches versteht er sie auch als Vorbild oder Muster einer avancierten Poetik (Brandstetter 1995: 290).

Auch in der Performancetheorie entwirft, viele Jahre später, in den 1990er Jahren, die US-amerikanische Performancetheoretikerin Peggy Phelan eine Ontologie des Tanzes und/als Performance (2005), indem sie deren Aufführungen als flüchtig vorstellt. Die Flüchtigkeit, Unwiederholbarkeit, die Singularität der Aufführung stellt sie nicht in einen theaterhistorischen, literatur- oder kulturtheoretischen Kontext, sondern in ein politisches Bezugsfeld. Das »Mehr«, das Tanz und Performance produziere, ein Mehr, das diskursiv nicht zugänglich sei, das sich im Schreiben verfehle, versteht sie – anders als beispielsweise ein ästhetisches Argument – als etwas Politisches, als ein kritisches Instrument einer Politik gegen Repräsentation, gegen normative Ordnungen und symbolische Macht. Sie stehen, so Phelan, außerhalb einer Ökonomie der Reproduktion.

Eine Ontologie von Tanz und Performance aber, die diesem eine Flüchtigkeit zuschreibt, ist nicht nur, wie Gerald Siegmund ausführt, »historisch anfechtbar und theoretisch bedenklich« (Siegmund 2006: 65). Nicht nur weil es Berichte und Bilder über den Tanz gibt – die ein Paradox erzeugten, indem die positiv besetzte Figur des Tanzes als flüchtige Kunst gerade in dem Zeitraum auftaucht, in dem die Herstellung von Bewegungsbildern und damit die bildliche Reproduktion von tänzerischer Bewegung und die Archivierung des Flüchtigen (vermeintlich) technisch möglich wurde. Und auch nicht nur, weil Tanz und Performance selbst Akte des Schreibens und des Wissens sind, die, wie Siegmund sagt, »mit kulturellen Mustern, Sehgewohnheiten, Zeichen umgeh(en), die immer schon ihre Wiederholungen in sich tragen.« (Ebd.) Es ist vor allem auch die politische Dimension, die eine Ontologie des Tanzes als Flüchtiges als fragwürdig erscheinen lässt.

Das Flüchtige: Figuren des Politischen

Das Flüchtige ist kein Alleinstellungsmerkmal des Tanzes; auch Musik beispielsweise, oder jede noch so kurze Alltagssituation sind dadurch gekennzeichnet. Dass das Flüchtige gar nicht so tanzspezifisch ist, zeigt sich auch darin, dass die Metapher des Flüchtigen als ein Grundbestandteil moderner Ästhetik verstanden wird. So heißt es bei Charles Baudelaire: »Die Modernität ist das Vergängliche, das Flüchtige, das Zufällige, die eine Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unwandelbare ist.« (Baudelaire 1989: 226)

Aber nicht nur in der modernen Ästhetik, sondern auch in der modernen Gesellschaft ist das Fließen ein zentrales Paradigma – und dies beginnt mit der Industrialisierung und hier deutlich sichtbar am Kapitel- und Verkehrsfluss: Der sogenannte Verkehrsfluss, der beispielsweise eine zentrale Grundlage der wirtschaftlichen Prosperität war, fand seinen Niederschlag in den Verkehrsinfrastrukturen der modernen Städte – und diese städtischen

»Verkehrsadern«, auch das ein neuer Begriff, korrespondieren, wie Richard Sennett in seinem Buch *»Fleisch und Stein«* (Sennett 2004) anschaulich gemacht hat, mit den Körperkonzepten des 19. Jahrhunderts. Auch diese thematisieren das Fließen: die Blutzirkulation, den Herz-Kreislauf. Körperphysiologien und Stadtplanungen verweisen aufeinander – und man könnte hinzufügen: korrespondieren zudem mit den Körperbildern und Bewegungstechniken des »Neuen Tanzes« der Mechanik und Stilisiertheit des klassischen Balletts das ungehemmte, natürliche Fließen des Organischen entgegengesetzt.

Kam also zu Beginn der gesellschaftlichen und ästhetischen Moderne der Flüchtigkeit bereits ein hoher Stellenwert zu, erfreut sie sich in der postindustriellen Gesellschaft und der auf Ereignishaftigkeit und Gegenwart, auf Augenblicklichkeit und Vergänglichkeit setzenden Konsum- und Warenkultur erneut an Aufmerksamkeit. Es ist gerade von postmodernen oder poststrukturalistischen Theoretikern darauf hingewiesen worden, dass das Fließen und damit der Wunsch nach permanenter Bewegung zu einem, wie Paul Virilio es formulierte, »rasenden Stillstand« (Virilio 2002) geführt hat. Nicht nur der Verkehrsfluss mündete in einen permanenten Stau. Auch die Utopie einer permanenten Bewegung und ihrer unendlichen Beschleunigung zeigte spätestens am Ende der Moderne ihre Grenzen: im Sport im Doping, im künstlerischen Tanz, indem der noch in den 1980er Jahren sich beschleunigende Tanz in den sogenannten Konzepttanz, in die Abwesenheit von Tanz mündete.

Auf das Fließen folgt in der Nachmoderne das »Verfließen«, auf das Fluten das Überfluten. Konnte man die westlichen Gesellschaften der 1980er Jahre – also jene besungenen »fetten Jahre« vor der sogenannten Wende und dem Zusammenbruch der sozialistischen Staaten, jenen Glanzzeiten der *New Economy* – konnte man diese Gesellschaft noch problemlos eine »Überflussgesellschaft« nennen, so ist zu Beginn des 21. Jahrhunderts sozial eher von einem Überflüssig-Werden, vom Ver-Fließen des Sozialen die Rede. Was fließt, sind eher Daten- und Kapitalströme.

Der Soziologe Zygmunt Bauman behauptet das Flüchtige als eine Schlüsselmetapher der Moderne und hat ausgehend von dieser Metapher eine Theorie der Moderne formuliert. In der »flüchtigen Moderne« löst sich alles bislang Stabile und Verlässliche auf. Es verfließt, wie Bauman sagt:

»Flüssigkeiten bewegen sich mit Leichtigkeit. Sie »fließen«, werden »verschüttet«, sie »laufen aus«, sie »spritzen« und »fließen über«, sie »tropfen« und »überfluten«, sie »versickern« und »rinnen« [...]. Die außerordentliche Mobilität von Flüssigkeiten legt die Assoziation der »Leichtigkeit« nahe [...]. Bei »Leichtigkeit« und »Schwerelosigkeit« denken wir an Beweglichkeit und Ungebundenheit.« (Baumann 2003: 8)

Das, was so schön tänzerisch klingt, lässt sich aus soziologischer Perspektive mit Sorge betrachten. Weniger metaphorisch heißt Flüchtigkeit und Verflüssigung: Soziale Sicherheit, staatliche Vorsorge, Sesshaftigkeit, soziales Ein-

gebundensein und gegenseitige Verpflichtungen verschwinden zugunsten von Unverbindlichkeiten, Bindungsverlusten, nomadischen Lebensweisen und sozialer Desintegration. Orte werden zu Nicht-Orten, zu Durchgangsstadien, durch die Kapital- aber auch Menschenmassen strömen.

Für die Akteure selbst bedeutet das Flüssigwerden des Sozialen: mehr Flexibilität, Dynamik, Eigeninitiative und Selbstsorge. Lebenslanges und selbst gesteuertes Lernen und das Ende der Normalerwerbsbiographie sind dementsprechend die zentralen Stichworte der postindustriellen Gesellschaft. Soziologisch ist nicht das Flüchtige die zentrale Figur zu Beginn des 21. Jahrhunderts, sondern der Flüchtling, und dieser ist nicht nur der, der aufgrund von Chaos, Bomben, Epidemien, Diktaturen, politischer Verfolgung ortlos geworden ist. Der Flüchtling ist – als Pendant zum Sesshaften – in »flüchtigen Zeiten« eine globalisierte Figur geworden.

Entsprechend heißt es auch in Baumans Buch *»Flüchtige Zeiten. Leben in der Ungewissheit«*:

»Leben in flüchtigen Zeiten bedeutet, mit der zunehmenden Ungewissheit umzugehen – mit der zunehmenden Fluidität der wählbaren Lebensformen und der Dialektik von Angst und Sicherheit, mit dem Wachsen der sozialen Ungleichheit und dem ›Überflüssigwerden‹, mit der Globalisierung um dem Permanenzstatus des ›Flüchtlings‹.« (Baumann 2008: Umschlagseite)¹

Diese neuen Selbst-Technologien des »flexiblen Subjekts« (Sennett 2008) und seine Ortlosigkeit sind für Tänzer längst Alltagserfahrung. Und so hatte die Figur des flexiblen, örtlich ungebundenen und vagabundierenden, auf sich selbst geworfenen Subjekts in dem ›freien Künstler‹ bereits mit dem Aufbruch in die Moderne seinen Prototypen gefunden. Im Unterschied aber zu anderen Kunstsparten dauert das Künstlerdasein bei Tänzern nur selten ein Leben lang. Nicht wenige Tänzer wissen bereits mit Mitte Dreißig, dass ihr künstlerisches Dasein sich dem Ende neigt und sie mehrere Berufe ausführen werden. Und nicht wenige schulen vom Tänzerberuf in das Computerfach um. Von Normalerwerbsbiographie, die bedeutet, dass man sein Leben lang einen erlernten Beruf ausübt, ist im Kunst-Tanz keine Rede. Insofern repräsentiert das Tänzerdasein die modernisierungseuphorische Interpretation des Wandels zur Kulturgesellschaft, die dieser eine Chance für eine neue Sprache, neue wirtschaftliche Strukturen und neue, flexible Handlungskompetenzen der Subjekte zuschreibt. Dieser These folgt z.B. auch Adrienne Goehler in ihrem Buch *»Verflüssigungen«* (2006), in dem die Nähe zum Tanz hergestellt wird, indem ein Foto einer Produktion von Sasha Waltz auf dem Cover ist. Ihr Argument allerdings ist kulturpolitisch und weniger sozialtheoretisch motiviert. Während Bauman diese Entwicklung

1 | Beispiel sind die Nokia-Mitarbeiter in Bochum, die zwar 2007 123 Millionen erwirtschaftet haben, aber dennoch für das ungebremste Fließen der Finanzströme eines global agierenden Konzerns überflüssig geworden sind, weil die Produktion in Rumänien profitversprechender ist.

einer Entstrukturierung und Auflösung des Sozialen mit Sorge betrachtet und damit auch das Künstler-Dasein eher als Prototyp des neuen Prekariats kennzeichnen würde, fokussiert Goehler euphorisch die Möglichkeiten des »Nicht mehr« und »Noch nicht«. Ihr Credo ist die Produktionsweise der kreativen Klassen in Kunst und Wissenschaft, in denen sie Ansätze einer (Gegen-)Praxis entdeckt, indem hier andere gesellschaftliche und ökonomische Produktivitäten entfaltet werden.

Aber ist eine Kulturgesellschaft in Zeiten von Globalisierung und globalen Wirtschaftskrisen tatsächlich die Alternative zum Sozialstaat, wie der Untertitel des Buches *»Wege und Umwege vom Sozialstaat zur Kulturgesellschaft«* nahe legt? Und: Inwieweit können künstlerische Praktiken kritische Momente enthalten, die eine andere Ordnung des Sozialen hervorbringen? Konkret gesprochen: Wie und wo kann der flüchtige Tanz ein Experimentierfeld des Sozialen sein? Und wo und wie repräsentiert der Tanz als die »flüchtige Kunst« nicht eher das neoliberale Projekt einer globalisierten Moderne?

Utopia in »flüchtigen Zeiten«

Postindustrielle Gesellschaften zeichnen sich aus durch eine Entpolitisierung, von Internationalisierung zugunsten eines globalen, neoliberalen Projekts. Sozialstaatliche Verantwortung ist in Selbst-Verantwortung umgeschlagen: Bildung, Gesundheit, soziale Integration und Altersvorsorge sind in die Verantwortung des Einzelnen gelegt. Auch die Verantwortung für den Körper, nicht nur für dessen Gesundheit, sondern auch für sein Aussehen, ist Bestandteil einer neuen Ethik der Existenz. »Zieh dich aus, aber sei schlank, wohlgeformt und fit«, lautet der soziale Imperativ, und wer das nicht ist, nicht kann oder will, der ist, so das Credo, in dieser Gesellschaft der öffentlichen Intimitäten und intimisierten Öffentlichkeiten selber schuld. Der Körper wird zur Option, zu einem Objekt der Gestaltung.

Mit der »Ent-Sicherung« des Sozialen im Zuge der Auflösung des Sozialstaats ist einer »Verrohung« des Sozialen Tür und Tor geöffnet: Fernseh-Konzepte wie *DSHS*, *Dschungelcamp* oder *Supermodel* sind dafür prägnante Beispiele für das »nackte Leben« (Agamben 2007). Wie also ist kritisches und damit auch immer utopisches Potential in nachmodernen Zeiten möglich? Das Ende der Moderne gilt gemeinhin als Ende der großen Erzählungen und mit ihnen auch als das Ende der Utopien. Seitdem ist das Sprechen über das Utopische tabuisiert. Ist aber Kritik, sind aber ästhetische Entwürfe ohne die Vorstellung eines Besseren, eines Anderen, ohne Utopien des Sozialen – und das meint hier die Möglichkeiten des Wahrnehmens und Erlebens von Welt – möglich?

Utopien visierten zu Beginn der Moderne einen gesellschaftlichen Zustand (die kommunistische Gesellschaft o.Ä.) an, in dem die Zeit still gestellt ist und Geschichte aufhören würde zu existieren. Es war das Ende der Geschichte. In der »flüchtigen Moderne« gibt es einen solchen Endpunkt,

einen Stillstand nicht. Das globalisierte Kapital muss grenzenlos fließen, die Konsumgüterindustrie ist gezwungen, die Logik des Konsums als eine ständige Produktion von ›Abfall‹ in Gang zu halten, die Informationsmedien beruhen genuin auf der Flüchtigkeit des Wissens. Fortschritt, ein zentraler Begriff utopischer Modelle, ist im Zuge der Selbst-Steuerung des Subjekts von einer gesellschaftlichen zu einer individuellen Kategorie geworden: Fortschreiten bedeutet heute nicht mehr kollektives Optimieren, sondern individuelles Überleben; nicht mehr Vorwärtsdrängen, sondern im Rennen bleiben.

Die Flucht, das Entziehen ist in Zeiten einer utopielosen Gesellschaft zu einem zentralen Ersatz des Utopischen geworden. Semantisch ist die Flucht zwar das Gegenteil der Utopie. Soziologisch aber scheint das Flüchten in einer deregulierten, individualisierten Gesellschaft, in der niemand ernsthaft daran glaubt, dass man ›die Welt‹ (und von dieser Einheit muss man in globalisierten Gesellschaften reden) zu einem Besseren verändern kann, die adäquate Alternative zu sein. Wir flüchten beispielsweise aus den traditionellen Institutionen in die Räume der kreativen Klassen (so auch bei wissenschaftlichen Konferenzen); sie gelten aufgrund ihrer alternativen Lebensformen, ihrer künstlerischen Produktionsweisen und kollektiven Arbeitsweisen, ihrer spezifischen Orte (mitunter ehemalige Industrieareale) als Auffangbecken für die Flüchtlinge aus der geordneten Moderne. Aber auch und gerade hier sind die in der neoliberalen Gesellschaft verlangten Strategien des Überlebens eine existentielle Lebensform. Das Leben und die Produktionsweisen der sogenannten kreativen Klassen sind also nicht *per se* kritisch, sondern äußerst *ambivalent* zu sehen; aus Sicht des Einübens in eine flüchtige Moderne, die sich weitgehend von einer Ethik des Sozialen verabschiedet hat, sind in diesen Lebens- und Produktionsweisen auch immer soziale Affirmationen im Foucault'schen Sinne eines Produktiv-Machens im Sinne der Macht verborgen. Die Orte und Produktionsweisen, an denen die Dialektik von Affirmation und Kritik sich auflöst, sind hierbei nicht leicht zu finden.

Es geht demnach keineswegs um die Rückkehr zu den gescheiterten ideologisch gefärbten ›großen Utopien‹, nicht um das *Telos* einer besseren Welt, sondern darum, das Utopische in der Realität selbst zu suchen. Eine Suchbewegung – auch der Tanzforschung – könnte jene sein, die in die zeitgenössische Choreographie längst Eingang gefunden hat. Diese läge darin, Tanz nicht als das Flüchtige, sondern als das beständig Dynamische zu erkennen, als eine Bewegung zu sehen, die permanent Ordnung errichtet und transformiert. Ihre Aufgabe bestünde darin, die Wahrnehmung auf den permanenten Aufbau und Zerfall dieser Ordnungen und der in ihnen zum Vorschein kommenden utopischen Momente zu richten. Xavier Le Roy hat dieses Moment des Utopischen als ästhetische Politik in Zeiten des Flüchtigen im Bezug auf künstlerische Arbeitsprozesse formuliert. Es wird zu diskutieren sein, inwieweit dies für Tanztheorie relevant sein kann und soll:

»En fait [...], si l'utopie garde un sens, ce n'est plus comme système ou modèle socio-institutionnel à venir et à souhaité, mais comme modalité ou tonalité singulière d'un processus et d'un regard, autrement dit comme qualification d'une perception et d'une action et non comme objet visé et désiré, bref comme ›utopique‹ et non comme ›utopie‹ au sens historique du mot.

L'utopique n'est pas au-delà du réel, mais le tisse par l'activité permanente de notre perception.« (le Roy in Bernard 1999: 23)²

Literatur

- Agamben, Giorgio (2007): *Homo sacer: Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Baudelaire, Charles (1989): »Der Maler des modernen Lebens«. In: *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*, Friedhelm Kemp/Pichois Claude (Hg), Bd. 5, *Aufsätze zu Literatur und Kunst 1857-1860*, Darmstadt: WBG, S. 226.
- Bauman, Zygmunt (2003): *Flüchtige Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ders. (2008): *Flüchtige Zeiten. Leben in der Ungewissheit*, Hamburg: Hamburger Edition.
- Bernard, Michel (1999): »Des utopies à l'utopique ou quelques réflexions désabusées sur l'art du temps.« In: Département Danse/Université Paris 8 (Hg.), *Danse et Utopie*, Paris: Editions L'Harmattan.
- Brandstetter, Gabriele (1993): »Nachwort«. In: dies. (Hg.): *Aufforderung zum Tanz. Geschichten und Gedichte*, Stuttgart: Reclam, S. 410.
- Dies. (1995): *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch.
- Dies. (2007): »Tanz als Szeno-Graphie des Wissens«. In: Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf (Hg.): *Tanz als Anthropologie*, München: Fink, S. 84-99.
- Diers, Michael (1993): »Ewig und drei Tage. Erkundungen des Ephemereren – zur Einführung«. In: ders. (Hg.): *Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, Berlin: Akademie-Verlag, S. 1-10.
- Göhler, Adrienne (2006): *Verflüssigungen. Wege und Umwege vom Sozialstaat zur Kulturgesellschaft*, Frankfurt a.M.: Campus.
- Klein, Gabriele (1992): *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, Weinheim/Berlin: Quadriga.

2 | »Im Grunde genommen [...], wenn die Utopie weiterhin Sinn macht, dann nicht mehr als zukünftiges oder wünschenswertes System oder als sozio-kulturelles Modell, sondern als eine einzigartige Modalität oder Tonalität eines Prozesses und eines Blicks. Anders ausgedrückt, als Qualität einer Wahrnehmung oder einer Handlung und nicht als angestrebtes oder begehrtes Objekt. Kurz: als ›Utopie‹ und nicht als ›Utopia‹ im historischen Sinn... Das Utopische liegt nicht jenseits dem Reellen, sondern webt es durch die permanente Aktivität unserer Wahrnehmung zusammen.«

- Dies. (2007): »Tanz in der Wissensgesellschaft«. In: Sabine Gehm/Pirkko Husemann/Katharina von Wilcke (Hg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: transcript Verlag, S. 25-37.
- Dies. (2008): »Can you change your life in a dance class? Tanz als Bildung und Kunst«. *Ästhetik und Kommunikation*, H. 142, 39. Jg., S. 53-59.
- Phelan, Peggy (2005): *Unmarked. The Politics of Performance*, London: Routledge.
- Sennett, Richard (2004): *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ders. (2008): *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*, 4. Aufl., Berlin: Berliner Taschenbuch.
- Siegmund, Gerald (2006): *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Jeschke, Claudia (1992): »Noverre, Lessing, Engel: Zur Theorie der Körperbewegung in der 2. Hälfte des 18. Jahrhundert«. In: Wolfgang F. Bender (Hg.): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert: Grundlagen, Praxis, Autoren*, Stuttgart: Franz Steiner, S. 85-111.
- Virilio, Paul (2002): *Rasender Stillstand*, 3. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch.
- Wortelkamp, Isa (2002): »Flüchtige Schrift/Bleibende Erinnerung. Der Tanz als Aufforderung an die Aufzeichnung«. In: Gabriele Klein/Christa Zipprich (Hg.): *Tanz Theorie Text*, Münster: Lit., S. 597-609.
- Dies. (2006): *Sehen mit dem Stift in der Hand – die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung*, Freiburg i.Br.: Rombach.