

Inhalt

Choreographie und Institution: Eine Einleitung

Yvonne Hardt & Martin Stern | 7

Zur Choreographie der Organisation: Zeitgenössische künstlerische Praktiken

Petra Sabisch | 35

On Autodomestication:

Zum Verhältnis von Tanz und Institution

Sandra Noeth | 53

Der Kampf um künstlerische Belange. Eine kleine Institutionskunde am Beispiel des Hebbel am Ufer

Pirkko Husemann | 65

Das Festival als (flüchtige) Institution. Perspektiven für den zeitgenössischen Tanz in Deutschland

Jennifer Elfert | 85

Tanzdramaturgie im Spannungsfeld von Kunst und Management

Ein Gespräch mit Thorsten Teubl | 107

Die Kunst ist dazwischen: Konzepte, Programme und Manifeste zur kulturellen Institutionalisierung von Tanz

Nicole Haitzinger | 119

Tanzkritik – eine kritische Institution?

Christina Thurner | 137

Projektanträge und marktgerechte Präsentation. Ein Bericht über einen Workshop zum Projektmanagement

Johanna Kasperowitsch | 151

**Tanzwissenschaft in höheren Bildungsinstitutionen:
Eine Genealogie der Unterschiede**

Jens Richard Giersdorf | 161

***TanzLiteracy* und Bildungsinstitutionen –
anhand internationaler Beispiele**

Nana Eger | 185

Tanz als Möglichkeit ästhetischer Bildung in der Schule

Martin Stern | 209

**Re/enacting Yvonne Rainers *Continuous Project-Altered Daily*:
Zur Re/konstruktion institutionskritischer Tanzkunst**

Yvonne Hardt | 233

Style as Confrontation:

Zur Geschichte und Entwicklung des B-Boying

Michael Rappe | 257

Das Lokale vermarkten:

The Festival of India* und *Dance Umbrella

Janet O'Shea | 285

Autorinnen und Autoren | 309

Choreographie und Institution

Eine Einleitung

YVONNE HARDT & MARTIN STERN

Tanz und Choreographie finden nicht im luftleeren Raum statt: Es gibt Institutionen, die sie fördern und lehren ebenso wie solche, in denen sie präsentiert, vermarktet und archiviert werden. Institutionen nehmen maßgeblich Einfluss auf die Produktion von Tanz und zugleich bringen Tanzpraktiken (immer wieder aufs Neue) Institutionen erst hervor. Tanz ist Teil eines Kunstmarktes, denn TänzerInnen und ChoreographInnen sind heute auch UnternehmerInnen ihrer selbst: Wer freischaffend arbeitet, kommt nicht umhin, Konzepte und Förderanträge zu schreiben. Die Vermittlung und Vermarktung des eignen tänzerischen Schaffens in Form von Videos, Webseiten oder Werbetexten betreffen den einzelnen auch dann, wenn er sich in seinem Selbstverständnis scheinbar abseits der Institutionen begreift.¹ Damit soll jedoch nicht der Eindruck erweckt werden, dass Tanz von seinen Institutionen umfassend determiniert ist: Zugleich beinhaltet Tanz auch das Potential einer kritischen Praxis, die die ökonomischen Rahmenbedingungen und ästhetischen Codes kritisch befragen und offen legen kann.

1 Vgl. Saskia Reiter: Selbstmanagement im Kulturbetrieb. Kulturunternehmer zwischen Unabhängigkeit und Prekariat, in: Verena Lewinski-Reuter/Stefan Lüddenmann (Hg.): *Kulturmanagement der Zukunft. Perspektiven aus Theorie und Praxis*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 164-181.

Obwohl diese Sachverhalte einerseits nicht sonderlich bemerkenswert erscheinen, da Tanz und Choreographie wie alle künstlerischen und sozialen Praktiken nicht frei von sozialen Bezügen oder Regelsystemen sind, so werden institutionelle Fragen andererseits in der Tanzwissenschaft (im Gegensatz zu anderen Kunstwissenschaften) erst langsam einer dezidierteren Betrachtung unterzogen.² Dies geschieht vor allem inspiriert durch TanzkünstlerInnen, die vermehrt auch in Europa seit Mitte der 1990er Jahre Tanz selbst zu einer institutionskritischen Praxis erklären. Eine übergreifende Publikation zu diesem Thema stellt bisher allerdings ein Desiderat dar.

Dieser Sammelband – der mit zahlreichen ergänzenden Beiträgen aus der Tagung „Choreographie und Institution“³ hervorgegangen ist – versteht sich daher als ein Forum, interdisziplinäre, praktische und theoretische Perspektiven zu diesem Thema zusammen zu bringen. Er diskutiert, wie sich choreographische Verfahren, Produktionsweisen und Diskurse im Tanz in Hinblick auf Prozesse der Institutionalisierung reflektieren lassen. Wie wird Tanz in Regelsysteme überführt und welche Rolle spielen dabei Modi der Verschriftlichung? Welche Formen des Arbeitens stellen Alternativen zu den am Markt orientierten Arbeitsweisen dar und was können Tänzer und Tänzerinnen zugleich vom Markt lernen? Wie und warum entstehen neue Formen der Distinktion aufgrund bzw. trotz einer feldimmanent kritischen Praxis: Wird die kritische und auf (Selbst-)Reflexivität angelegte Tanzproduktion selbst zu einem Stilphänomen, das von den Institutionen zunehmend gefordert und erwartet wird? Welche Möglichkeiten, welche Freiräume und selbsttechnologischen Spielräume (Foucault) lassen sich im dichten Gewebe Tanz diskutieren: Wie kann Tanz als kritische Praxis von Formen institutionalisierter ‚Steuerung von Kritik und kritischer Reflexivität‘ emanzipiert gedacht werden? Und schließlich kann danach gefragt

2 Beispielhaft ist hierfür Pirkko Husemann: *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld: transcript 2009. Zur Institutionskritik u.a.: Benjamin Buchloh: Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions, in: *October* 55, 1990, S. 105-143; Gavin Butt (Hg.): *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Malden: Blackwell Publishing 2005.

3 Die Tagung fand am Zentrum für Zeitgenössischen Tanz der Hochschule für Musik und Tanz Köln vom 7.-8. Mai 2010 statt.

werden, welche Funktion dabei der Tanzwissenschaft zukommt bzw. wie sich Tanzwissenschaft wiederum in Bezug auf (ihre) Institutionalisierung reflektieren lässt.

Der vorliegende Band öffnet mit diesen Fragen ein weites Feld, das mit der Auswahl der Beiträge zugleich eine Fokussierung auf den Zeitgenössischen Tanz vornimmt, dessen Verflechtung mit Institutionen auf den ersten Blick nicht so offensichtlich erscheint wie beispielsweise mit dem klassischen Ballett. In der Beantwortung dieser Fragen bewegen sich die Beiträge an der Schnittstelle von Theorie und Praxis: WissenschaftlerInnen, DramaturgInnen und KuratorInnen diskutieren u.a. das (Spannungs-)Verhältnis ihrer theoretischen Reflexion zu ihrer praktischen Tätigkeit. Denn: Die Auseinandersetzung mit Institutionen in den Bereichen von Tanz und Choreographie ist ein ideales Feld, um die Bedingtheit und das Wechselverhältnis von Theorie und Praxis zu diskutieren.

Dabei ist diese Thematik vor allem auch für Fragen der Ausbildung von TänzerInnen im wachsenden Maße relevant: Konnten AbsolventInnen staatlicher Ausbildungseinrichtungen früher leichter damit rechnen, eine Karriere am Stadttheater zu machen, so ist nicht nur aufgrund der abnehmenden Zahl von Tanzstellen, sondern auch aufgrund veränderter Arbeits- und Produktionsformen sowie der steigenden Bedeutung der ‚freien Szene‘ eine neue Form der Tanzausbildung zu diskutieren.⁴ Während bereits zunehmend Selbstständigkeit und auch choreographische Fähigkeiten in der Ausbildung gefördert werden, so könnte die Vermittlung eines Wissens über die Vielfalt der Berufsfelder des Tanzes ebenso wie die Bedingungen und Voraussetzungen dafür, wie, von wem und wodurch Tanz produziert werden kann, noch mehr Beachtung in den deutschen Curricula finden. Damit rückt auch die Frage in den Fokus, wie die Vermittlung von weiteren institutionellen Kompetenzen in Ausbildungskontexten von TänzerInnen verankert werden kann. Wie sind in Institutionen wie der Hochschule Formate zu entwickeln, die offen für Veränderung bleiben, die zugleich Marktkompetenzen wie auch eine kritische, fragende Haltung gegenüber Institutionen befördern. Erschwert wird diese Vermittlung allerdings auch – so die eigene praktische Erfahrung – weil hierzu bislang keine einschlägigen Publikationen vorliegen: Fragen des Kulturmanagements, der Berufs-

4 Vgl. Cornelia Albrecht/Franz Anton Cramer (Hg.): *Tanz [Aus] Bildung. Reviewing Bodies of Knowledge*, München: e-podium 2006.

felder am Theater oder auch nach Festivalstrukturen lassen sich zwar für das Theater, aber nur randständig für den Tanz finden.⁵

Das Zusammenspiel von Choreographie und Institution soll in diesem Band allerdings nicht auf rein kunststiftende Institutionen beschränkt bleiben. Gerade die Bereiche, in denen Tanz in andere institutionelle Kontexte (Schule, Rehabilitation, Tourismus und Freizeitindustrie) integriert wird, werden von der Tanzwissenschaft bisher nur randständig beachtet: Über Thematisierungen einer im engeren Sinne tanzpädagogischen Umsetzung, sozialpädagogischer Zielsetzungen u.a. hinaus wäre es für eine Reflexion und das Verständnis des Zusammenspiels von Tanz und Institutionen ebenso bedeutsam, ästhetische und institutionskritische Diskurse in diesen Bereichen einzubeziehen, die in diesem Band beispielsweise an eine Diskussion zur ästhetischen Bildung gebunden werden.

Diese Publikation verfolgt somit ein zweifaches Anliegen: Zum Einen soll hierüber eine theoretische Diskussion über die Dimensionen von Choreographie und Institution angeregt werden und damit zu einer tanzwissenschaftlichen Reflexion beigetragen werden, die dezidiert ökonomische, politische und soziale Rahmenbedingungen und Voraussetzung von Tanz und Choreographie analysiert. Und zum Anderen möchte sie einen Einblick für TänzerInnen, ChoreographInnen und andere KünstlerInnen in Bereiche, Arbeitsprozesse, Möglichkeiten und Anforderungen des Tanzfeldes geben, die über die Analyse körperlicher Bewegung und ästhetischer Gestaltungsprinzipien hinaus gehen. Diese in der Tanzausbildung und im Selbstverständnis von TänzerInnen und ChoreographInnen zentralen Aspekte tänzerischer Arbeit lassen sich nicht von den institutionalisierten Produktionsbedingungen trennen: Ein Grundwissen darum kann sowohl Spielräume eröffnen, Möglichkeiten aufzeigen, Ängste und Barrieren abbauen und ebenso kritische Positionen erschließen. Ziel ist es gerade nicht, in diesem wechselseitigen Verhältnis die Dominanz des einen zu postulieren und etwa den Akteuren des Tanzfeldes ihre Bedeutung abzusprechen. Vielmehr geht

5 Vgl. Franziska Schlösser/Christine Bähr (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld: transcript 2009; Jennifer Elfert: *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*, Bielefeld: transcript 2009; Fonds Darstellende Künste/Günter Jeschonnek (Hg.): *Freies Theater in Deutschland. Förderstrukturen und Perspektiven*, Essen: Klartext 2007.

es darum zu zeigen, wie Institutionen und Prozesse der Institutionalisierung in einem dynamischen Wechselspiel zwischen bereits bestehenden Strukturen und den strukturierenden Einflüssen der Akteure des Feldes verstanden werden können (Bourdieu). Bereits die Biographien der Beitragenden verdeutlichen, dass eine institutionelle Zuordnung von Tanzpraxis und theoretischer Reflexion von/über Tanz nicht trennscharf erfolgen kann. Die unterschiedlichen Textformate dieses Bandes spiegeln ebenso diese Vielfältigkeit der Zugänge und reichen u.a. von theoretischen Positionierungen, historischen Mappings über informative Berichte hin zum Interview.

INSTITUTIONEN ALS SOZIALE GEFÜGE UND DYNAMISCHE PROZESSE

Institutionen werden hier – wie diese einführenden Worte und Fragen andeuten – nicht als statische Gebilde oder (allein) als ‚etablierte Orte‘ begriffen. Tanz wird in der vorliegenden Perspektivierung von Choreographie und Institution vielmehr als ein ‚multidimensionales Gebilde‘ verstanden, das sowohl eine Vielzahl an klassischen Institutionen umfasst (Schule, Universität, Theater etc.) als auch Momente von ‚Organisation‘ und ‚Assoziationen‘ einschließt, wie sie im vorliegenden Band u.a. mit der Tanzkritik, kulturellen Förderprogrammen und der freischaffenden Kunstszene in den Blick genommen werden.

Der Begriff Institution soll hier in Bezug auf Choreographie und Tanz als ein Suchbegriff fungieren, um Strukturen und Regelsysteme, aber auch die Resistenz gegen diese, Rahmungsstrategien und Produktionsweisen von Kunst sowie deren Vermarktung in den Blickpunkt zu rücken. Während Tanz schon lange nicht mehr als ein autonomes Kunstwerk, das frei von Bezügen zur Umwelt ist, gesehen wird – wie es der Gründungsmythos der Moderne vertreten hat –, so konnte man bei KünstlerInnen aber auch bei WissenschaftlerInnen bis vor kurzem eher ein Desinteresse oder gar ein Unbehagen gegenüber Institutionen feststellen.

Dieses Unbehagen gegenüber Institutionen ist auf ein spezifisches Verständnis zurückzuführen, das Institution als Hort von Stabilität, Regeln und Hierarchien begreift: Ursprünglich vom lateinischen *instituere* abstammend, das ‚einsetzen, einrichten‘ bzw. von *institutio* auch ‚Anleitung‘ bedeutet, verweist der Begriff auf die lokale Gebundenheit, die Einrichtung,

die Ausstattung sowie regulative und repräsentative Funktionen, die Institutionen inne haben. Demnach stehen Institutionen für die Reproduktion und damit nicht zuletzt für Verlässlichkeit von Ordnung: Sie sind Instanzen der Versicherung, der Stabilität und der Tradierung von Wissen.⁶ Dies lässt sich auf den ersten Blick nur schwerlich mit einem Verständnis von Tanz verbinden, dass Tanz erstens als ephemere (körperliche) Praxis begreift, die sich einer Festlegung und Festschreibung gerade entzieht und zweitens Tanz als eine Kunst verstehen möchte, die sich gegenüber Regeln als widerständig zeigt, ja diese zum Gegenstand kritischer Reflexion erhebt. Zudem wurde Tanz in historischer Perspektive durch eine postulierte Verbindung mit ‚ursprünglichen‘ Trieben und der menschlichen Ausdruckskraft ein eher subversives Potential gegenüber Institutionen und Normen zugesprochen und mit Sanktionen oder gar Verboten belegt.⁷

Unterstützt wurde eine solche Sichtweise, die Tanz abseits von sozialen Institutionen begreift, auch durch eine zunehmende Trennung von Kunst und Arbeit seit dem 18. Jahrhundert, die zur Etablierung eines vordergründig autonomen Kunstfeldes geführt hat. Einer dichotomen Auffassung von Spiel und Arbeit oder Spiel und Ernst strukturell ähnlich, wird auch Tanz häufig (implizit) als ein eigenweltliches Handlungsfeld aufgefasst, dass von alltäglichen und somit grundlegend sozialen, kulturellen und nicht zuletzt institutionellen Notwendigkeiten und mithin Zwängen enthoben scheint.⁸ So wird auch heute noch Kunst häufig als Gegenmodell zu fremdbestimmter Arbeit aufgefasst, obwohl sich bereits seit einigen Jahren ein Trend erkennen lässt, der ein (idealisiertes) Modell künstlerischer Arbeit als exemp-

6 Vgl. Klaus Eder: Institution, in: Christoph Wulf (Hg.): *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*, Weinheim/Basel: Beltz 1997, S. 159-168.

7 Vgl. zu einer kritischen Analyse dieser Diskurse Drid Williams: *Ten Lectures on Theories of the Dance*, London: The Scarecrow Press 1991.

8 Zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Eigenweltlichkeit von Spiel und Sport bzw. dem Verhältnis von Bewegung, Spiel und Sport zu gesellschaftlichen wie kulturellen Verhältnissen siehe Gunter Gebauer/Martin Stern: Spiel, in: Hans Jörg Sandkühler (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie* (3 Bände), Hamburg: Meiner Verlag 2010, S. 2546-2550; Gunter Gebauer/Christoph Wulf: *Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998.

larisch für die flexible Arbeitsgestaltung im kapitalistischen Markt begreift und ein umfassendes wirtschaftliches Modell geworden ist.⁹

Damit ist allerdings nur eine Seite der Wahrnehmung von Tanz in Bezug auf Institutionen gefasst: Während die einen bei Tanz an körperliche und künstlerische Freiheit oder exzessive Unterhaltung denken mögen, steht dem ein Bild gegenüber, dass Tanz mit klaren Regelsystemen, Institutionen und Hierarchien, wie sie exemplarisch mit dem Ballett erscheinen, verbindet. Durch die Kodifizierung des Balletts und seine historische Entwicklung an den königlichen Höfen der Renaissance und des Barocks ist diese Tanzform politisch und institutionell von jeher verankert und begründet gewesen.¹⁰ Durch die kontinuierliche staatliche Förderung im Rahmen von Opern und Theatern ist es auch weiterhin offensichtlich mit Institutionen verbunden. Moderne Tanzformen, die sich in Ablehnung des Balletts entwickelt haben, sahen sich daher auch immer mit einer Abkehr oder gar einer Ablehnung von Institutionen konfrontiert bzw. strebten an, diese zu verändern. Dieses kritische Erbe gegenüber Konventionen und Institutionen spiegelt sich auch heute noch – wenn auch unter anderen Vorzeichen – in der zeitgenössischen Tanzszene wider.¹¹

Die Komplexität dieses Gebildes Tanz verdeutlicht, dass Institutionen im engeren wie in einem weiteren Verständnis ‚überdeterminierte‘ gesellschaftliche Gebilde darstellen: Sie sind auf der einen Seite unspezifisch und für planende Zu- und Eingriffe nur schwer zugänglich. Zugleich aber zeigen sich Institutionen auf der anderen Seite in den Handlungs- und Beziehungsmustern keineswegs beliebig.¹² Um dieses komplexe Handlungs- und Beziehungsnetz im Rahmen von Tanz näher zu thematisieren, soll hier einerseits mit einer thematischen Weite möglichst facettenreich gearbeitet werden und andererseits mit dem Begriff der *Choreographie* eine übergreifende Perspektivierung des Feldes erfolgen. Dabei wird deutlich, dass Choreographie und Institution bereits immer dynamische Gefüge sind.

9 Vgl. Pierre-Michel Menger: *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*, Konstanz: UVK 2006.

10 Vgl. bspw. Dorion Weickmann: *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870)*, Frankfurt/M.: Campus 2002.

11 Vgl. Husemann: *Choreographie als kritische Praxis*.

12 Vgl. Walter L. Bühl: Institution, in: Fuchs-Heinritz, Werner/Klimke, Daniela u.a. (Hg.): *Lexikon zur Soziologie*, VS Verlag 2011, S. 308.

CHOREOGRAPHIE IN DYNAMISIERUNG

Der Begriff *Choreographie* versteht sich hier als ein je spezifischer Fokus, der quer zu den institutionellen Kontexten angelegt wird. Er erlaubt es – gewissermaßen auch aus dem Bedeutungsspektrum seiner historischen Entwicklung heraus –, die Dynamik von festschreibenden und traditionsgebundenen Momenten einerseits und performativen und ereignishafte-situativen andererseits, von strukturierten und strukturierenden, von geformten Vorgaben und formgebenden Momenten im Feld zu betrachten.

In der sich wandelnden Konzeption von Choreographie lässt sich dieses Spannungsverhältnis nachvollziehen: Einerseits scheint Choreographie – anders als die tänzerische Bewegung – schon immer in Regelsysteme eingebettet. Choreographie als jener ursprüngliche Akt des ‚Notierens‘ von Tänzen überführt die flüchtige Kunst des Tanzes nicht nur in etwas ‚Bleibendes‘, sondern ist von Beginn an eng verbunden mit zentralistischen Bestrebungen des absolutistischen Herrschaftssystems Ludwig XIV. Seine Anweisung, eine Tanznotation zu entwickeln, führte nicht nur zur neuzeitlichen Verwendung des Begriffs in Raoul Auger Feuillet's *Choreographie ou l'Art de décrire la Danse par Caractères et Figures démonstratifs* (1700), sondern war auch dezidiert mit dem Ziel der Normierung und Vereinheitlichung der Tanzkunst verbunden.¹³ Aber auch in seinem späteren und heute eher gebräuchlichen Verständnis als ‚Bewegungskomposition‘ kann Choreographie eine den Tanz bewahrende Funktion zugeschrieben werden.¹⁴ Sie erscheint demnach als die Grundlage für die Archivierung und Tradierung von Tanz und steht in enger Verbindung mit Institution auch und gerade im Sinne von Machtpositionen.

Andererseits ist auch das Verständnis von Choreographie dynamisiert worden. In einer zeitgenössischen Tanzszene, die das Prozesshafte künstle-

13 Vgl. auch den Beitrag von Nicole Haitzinger in diesem Band. Für eine ausführliche Diskussion zu Tanznotationen im Wechselverhältnis zu ihren ästhetischen und sozialen Codes siehe Claudia Jeschke: *Tanzschriften – ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bad Reichenhall: Schubert 1983.

14 Vgl. Gabriele Brandstetter: Choreographie, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar 2005, S. 52-55.

rischen Schaffens, kollektive Arbeitsformen und Fragen nach der Autorschaft aufwirft wie auch Improvisation – das nicht genau Festgelegte – als Teil von Choreographien begreift, verweist der Begriff keinesfalls mehr auf ein künstlerisches Produkt oder eine festgelegte Bewegungskomposition.¹⁵ Möchte man angesichts des enorm weiten Bedeutungsspektrums eine Definition wagen, so ließe sich Choreographie als ein Regelsystem verstehen, nach dem sich Bewegungen strukturieren bzw. analysieren lassen. Dies muss keinesfalls im engeren Sinne an tänzerische Bewegungen gebunden sein, sondern kann alltägliche Bewegungen wie jene des Passanten in der Stadt ebenso wie Flugkombinationen von Vögeln beschreiben.

Bei näherer Betrachtung zeigt sich zudem, dass Choreographie immer schon ein Moment der Dynamik inhärent ist. So erlaubte Feuillet's Tanznotation und deren baldige Übersetzung in zahlreiche europäische Sprachen eine hegemoniale Einflussnahme auf die europäischen Fürstenhöfe in Form der Verbreitung der französischen Tanzkunst und den damit einhergehenden gesellschaftlichen Repräsentationscodes.¹⁶ Choreographie zeigt sich hier einerseits im Sinne einer Mobilität von Institutionen und andererseits in ihren Voraussetzungen als gebunden an unmittelbar körperlich-sinnliche Gebrauchspraktiken: Das spezifische Verfahren der Notation ist nicht losgelöst von expansiven Bewegungen zu verstehen. Wie Susan Foster aufgezeigt hat, ist Feuillet's Notation nur vor dem Hintergrund einer Veränderung in der kartographischen Praxis zu verstehen, die sich Parallel zum Kolonialismus entwickelte. Dabei kommt es zu einer Verschiebung von einer relationalen Anordnung im Verhältnis zum Betrachter hin zu einer genordeten bzw. auf einen Punkt ausgerichteten Karte. Foster pointiert am Beispiel der physischen Praxis des Kartenlesens (die Feuillet detailliert beschreibt) diese neue Einübung kartographischer Weltaneignung und der damit verbundenen veränderten Wahrnehmungsstrukturen.¹⁷ Die Voraussetzungen des vor-

15 Vgl. Friederike Lampert (Hg.): *Choreographieren reflektieren. Choreographie-Tagung an der Hochschule für Musik und Tanz Köln*, Münster: Lit 2010; Susan Leigh Foster: *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, London/New York: Routledge 2011.

16 Vgl. u.a. Silke Leopold: Tanz und Macht im Ancien Régime, in: Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf (Hg.): *Tanz als Anthropologie*, München: Fink 2007, S. 159-168, hier S. 166.

17 Foster: *Choreographing Empathy*, S. 25f.

geblich starren Systems der Notation sind gerade nicht unabhängig von einer unmittelbar körperlich-sinnlichen Gebrauchspraxis zu denken: Vielmehr bildet eine Inkorporierung der systemischen Voraussetzungen (Nordung der Karte, Maßstabsrelationen) die Bedingung dafür, mit der „Karte-Territorium-Relation“ umgehen zu können¹⁸; ohne eine Verkörperung dieser Grundlagen kann das Feuillettsche Notationssystem weder geschrieben noch gelesen bzw. eigenständig angewandt werden. Die *Modalitäten* von Choreographie sind mit anderen Worten sozial-historisch hoch voraussetzungsvoll: Sie gründen in ihren jeweiligen institutionellen Ausprägungen immer auch auf systemimmanenten und habitualisierten, d.h. einer körperpraktisch zu verstehenden Matrix des Denkens, Handelns und Wahrnehmens.¹⁹ Die körperliche Fähigkeit, mit Notationen umgehen zu können, verweist auf die grundlegende Verbindung von Regelsystem und performativer Praxis und verortet diese hier am Beispiel der Notation historisch und sozial im Kontext hegemonialer Welteroberung.

Folgt man dieser Perspektive, so lässt sich die Verschiebung der Bedeutung von Choreographie nicht zwangsläufig auf der Ebene der Mobilität (also hin zu einer Dynamisierung) verstehen, insofern eine Beweglichkeit bereits dem ursprünglichen Verfahren in seinen expansiven, nach außen gerichteten Institutionalisierungsbestrebungen inhärent ist.²⁰ Choreographie wie Institution sind vor diesem Hintergrund bereits immer dynamische Gefüge.

18 Vgl. Gregory Bateson: *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983, S. 245f.

19 Zum Begriff der *Modalitäten* von Praxisfeldern: Pierre Bourdieu: Programm für eine Soziologie des Sports, in: ders. (Hg.): *Rede und Antwort*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992, S. 193-207; zum Begriff der Matrix: Pierre Bourdieu: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, S. 101.

20 Auch deutet die Verstrickung des Begriffs der Choreographie mit hegemonialen Bestrebungen auf eine Problematik hin, diesen als eine universelle Kategorie zu behandeln, wie sein omnipräsenter Gebrauch auch in anderen Kontexten (z.B. Film, Straßenverkehr) suggeriert. Vgl. hierzu auch die kritische Diskussion von Jens Giersdorf in diesem Band oder Marta E. Savigliano: *Worlding Dance and Dancing Out There in the World*, in: Susan L. Foster (Hg.): *Worlding Dance*, Hampshire: Palgrave Macmillan 2009, S. 163-190.

INSTITUTIONALISIERUNG

Der Fokus, der hier auf die Dynamiken des Feldes und Prozesse der Institutionalisierung gelegt wird, kann mit einer soziologischen Perspektivierung weiter ausgeführt werden: Um die Entstehung oder Wandlungen bestehender Institutionen beschreiben zu können, lassen sich fruchtbare Anschlüsse in einem *figurationssoziologischen* Verständnis finden (Norbert Elias).²¹ Aus einer figurationssoziologischen Perspektive auf Choreographie und Institution treten Institutionen im Feld Tanz, wie sie beispielsweise im Kontext der Hochschulausbildung oder den Theaterhäusern gegeben sind, nicht allein als verdinglichte und beständige oder gar statische Formen und Ordnungen sozialer Beziehungen hervor. Vielmehr geraten so auch die performativen Anteile der (Re-)Produktion in den Blick und ermöglichen es so, die Wandlungsprozesse und „korrespondierenden Prozesse(n) der Internalisierung“ der an ihnen beteiligten Akteure zu thematisieren.²²

Um die Komplexität des Feldes und seine vielfältigen *Interdependenzen* zu erfassen, bedarf es einer dynamischen Modellauffassung von Institution. So wirken tanzwissenschaftliche Analysen und Reflexionen ebenso auf künstlerische, tanzkritische und Praktiken der Ausbildung zurück, wie diese auf erstere Einfluss nehmen. Die Vielfalt dieser Einflussnahme und impliziten wie expliziten Interdependenzen zeigt sich im vorliegenden Band bereits in den „biographischen Reisewegen“ der Autoren.²³ Wandlungsprozesse von Institutionen können gerade nicht hinreichend als geplante und der Totalität eines Entwurfs folgende und entsprechend vorab zielgerichtete

21 Norbert Elias: *Was ist Soziologie?*, Weinheim/München: Juventa 1986.

22 Bühl: *Institution*, S. 309.

23 Der Begriff der sozialräumlichen Reisewege (*trajectoire*) wird hier im Sinne der Sozialtheorie Pierre Bourdieus verwendet und beschreibt die (vielfältigen) sozialen Positionen, die ein Mensch im Laufe seines Lebens einnimmt und die daraus resultierenden Wechselwirkungen von Habitus und Feld. Vgl. Beate Kraus: Die moderne Gesellschaft und ihre Klassen – Bourdieus Konstrukt des sozialen Raums, in: Catherine Colliot-Thélène/Etienne Francois/Gunter Gebauer (Hg.): *Pierre Bourdieu Deutsch-französische Perspektiven*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, S. 79-105.; s.a. Gunter Gebauer/Thomas Alkemeyer u.a.: *Treue zum Stil. Die aufgeführte Gesellschaft*, Bielefeld: transcript 2004, S. 87-116.

Veränderungen verstanden werden.²⁴ Vielmehr zeigen Studien zu Spiel, Sport und Tanz eindrücklich, dass der Selbstzweckcharakter sowie die davon abgeleitete vermeintliche Autonomie dieser Felder²⁵ nicht bedeuten, dass die spezifischen *Modalitäten* ihrer Ausübung losgelöst von gesellschaftlichen Standards (Normen, Konventionen, Idealen) verstanden werden können: Vielmehr können diese in Anlehnung an zahlreiche soziologische und anthropologische Arbeiten²⁶ in Wechselwirkung mit gesellschaftlichen und sozialen Wertmaßstäben, ästhetischen Präferenzen und (massen-)medialen (Vor-)Bildern, Standards der Selbstkontrolle und Technisierung des Körpers, den Modi der Bewertung und Beglaubigung von Leistung und Einmaligkeit begriffen werden.²⁷

Eng mit den sozialen Verweisungszusammenhängen ist auch das Verständnis verbunden, Kunst und Ernst nicht als Gegensätze zu verhandeln: Ähnlich dem Ernst eines Spielgeschehens, so resultiert auch ein Ernstcharakter in der künstlerischen Produktion und Rezeption aus einem „Glauben an das Spiel“, d.h. dem Glauben an spezifische Prinzipien oder Ideale und ihren unhinterfragten Wert, die Tanz- und Alltagswelt gemeinsam sind.²⁸ In diesem Sinne unterliegt auch die Präferenz für eine bestimmte (ästhetische) Ausrichtung im Tanz nicht einer rein individuellen, subjektiven Wahl. Sie

24 Vgl. hierzu den Begriff der „totalen Institution“ bei Ervin Goffman: *Asyle. Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973, S. 15ff.

25 Bezogen auf Spiel und Sport siehe hierzu Roger Caillois: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, Stuttgart 1960, S. 16; Pierre Bourdieu: Historische und soziale Voraussetzungen modernen Sports, in: Gunter Gebauer/Gert Hortleder (Hg.): *Sport-Eros-Tod*, Frankfurt/M. 1986, S. 91-112, hier S. 95.

26 Vgl. Norbert Elias/Erik Dunning: Sport und Freizeit, in: Wilhelm Hopf (Hg.): *Sport im Zivilisationsprozeß. Studien zur Figurationssoziologie*, Münster: Lit 1982, S. 133-144; Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983; Bourdieu: Historische und soziale Voraussetzungen modernen Sports.

27 Vgl. Gunter Gebauer: Sport – die dargestellte Gesellschaft, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch (Hg.): *Kulturen des Performativen*, Berlin: Akademia Verlag 1998, S. 223-240; Pierre Bourdieu: *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001.

28 Bourdieu: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, S. 122ff.

ist zugleich grundlegend bestimmt durch ein Passungsverhältnis: einem dynamischen Wechselspiel zwischen den kulturell, sozial und geschlechtsspezifisch geprägten Dispositionen der Akteure einerseits und den spezifischen Angeboten und Anforderungen des Feldes Tanz andererseits.²⁹ Treten die je spezifischen Spielräume des Feldes und seiner Angebote sowie die sozial prädisponierten Möglichkeiten einer Person in *Resonanz*, so werden bestimmte Tanzpraktiken als reizvoll wahrgenommen bzw. mit Vorliebe ‚gewählt‘, ebenso wie andere abgelehnt werden können. Vor diesem Hintergrund den Konstellationen von Choreographie und Institution in sich dynamisch wandelnden Tanzpraktiken nachzuspüren bedeutet immer auch, Momente einer gesellschaftlichen Dynamik, ihrer (institutionalisierten) Erprobung und tanzkritischen Reflexion in den Blick zu nehmen. So deutet auch vieles darauf hin, dass die ehemals der Avantgarde vorbehaltene Kritik an den Institutionen der Kunst respektive des Tanzes zu einer ‚Modalität‘ der Kunstpraxis geworden ist, die zunehmend institutionell gefordert wird: Von den Theater- und Aufführungshäusern über die Tanzkritik bis hin zur Tanzausbildung wird eine Kritik an den Produktionsbedingungen von Tanzkunst zunehmend zum Bestandteil eines ästhetischen Ideals.

INSTITUTION UND INDIVIDUALITÄT

Institution und Individuum oder gar Individualität, wie sie für die Kunst gefordert wird, stehen sich keinesfalls als prinzipiell gegensätzlich gegenüber. Damit soll nicht geleugnet werden, dass Produktionsbedingungen am Theater den Spielraum von Künstlern einengen können, dass Förderanträge ganz bestimmte formale Kriterien verlangen und dass in Evaluationsverfahren schematisch vereinheitlicht wird. Dennoch lässt sich erkennen, dass Individualität, insbesondere das Herausstellen von künstlerischer Individualität, einem ausgeprägten Regelsystem der Kunst unterworfen ist: Die Produktion von Individualität ist eines der zentralen Produkte und Notwendigkeit, um die künstlerische Identität im Rahmen von zeitgenössischen künstlerischen Institutionen zu entwerfen.

29 Zur Homologie von Habitus und Feld siehe Bourdieu: *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, S.188ff.

Der Modus der Vergemeinschaftung, der in der künstlerischen Szene anzufinden ist und der mitbestimmt, wer als legitimer Künstler oder Künstlerin anerkannt wird, setzt gerade die Profilierung und Aufführung von Individualität voraus. Mitglied einer modernen Institution zu sein schließt somit keinesfalls Prozesse der Individualisierung aus, sondern die ostentative Zurschaustellung „solistische(r) Dominanz“ kann zentral für die Herstellung von Zugehörigkeit und Anerkennung innerhalb von Stil-Gemeinschaften sein.³⁰ Die Ausbildung einer künstlerischen Individualität funktioniert somit nach spezifischen Regeln, Strategien und (ästhetischen) Prinzipien, die ein komplexes Merkmalsbündel u.a. persönlicher, ästhetischer, produktionsbedingter, ökonomischer sowie historischer Dimensionen bildet.

INSTITUTIONSKRITIK IM TANZ?

Wie lässt sich vor solch einem Hintergrund – der die Interdependance von Tanz und künstlerischer Identität mit Regelsystemen herausstellt – ästhetische Invention und künstlerische Kritik verstehen: Ist das künstlerisch-kritische Individuum im ‚System‘ der Kunst noch von Bedeutung?

Künstlerische Individualität ist insofern von Bedeutung, als dass mit dem dynamischen Institutionsverständnis gerade das Handeln (mehr als das ästhetische Produkt) in den Mittelpunkt rückt. Zudem lässt sich auch im Feld des Tanzes eine Verschiebung von einer Ablehnung, Irritation oder Kritik an künstlerischen Konventionen hin zu einer an den Apparaten, Organisationsformen und Produktionsbedingungen erkennen: Eine Verschiebung also von einer kunstimmanenten Kritik zu einer reflexiven Kritik an den Institutionen der Kunst, wie es Hal Foster für die Kunst im Übung von Avantgarde zu Neo-Avantgarde konstatiert hat.³¹ Pirkko Husemann hat die-

30 Vgl. Martin Stern: *Stil-Kulturen. Performative Konstellationen von Technik, Spiel und Risiko in neuen Sportpraktiken*, Bielefeld: transcript 2010; zum Begriff der „solistischen Dominanz“ im Tanz siehe Sabine Huschka: *Moderner Tanz. Konzepte Stile Utopien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 348.

31 Vgl. Hal Foster: Who is Afraid of the Neo-Avant-Garde?, in: ders.: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Massachusetts: The MIT Press 1999, S. 1-34.

se Verschiebung und die Bedeutung von Institutionskritik im Tanz eindrucksvoll in ihrer Studie *Choreographie als kritische Praxis* anhand der Entwicklung des zeitgenössischen Tanzes und seines Marktes und bezogen auf Arbeiten von Xavier le Roy und Thomas Lehmen analysiert:

„In Zeiten der Globalisierung und Medialisierung, die durch zunehmende Ökonomisierung, Beschleunigung und vermittelte Kommunikation gekennzeichnet sind, werden Körper, Bewegungen und deren Bedeutung als durch die Prozesse der Produktion und Rezeption konstruierte vorgeführt.“³²

Dabei geht es keinesfalls lediglich um die Ablehnung von Produktionsapparaten des zeitgenössischen Tanzes, sondern gerade auch um das Abarbeiten an den Grenzen und Konventionen dieser Institutionen.³³

Zeitgenössische Projekte stellen somit keine Negation vorangegangener Tanztechniken und -traditionen mehr dar, wie es noch für moderne und postmoderne charakteristisch ist, sondern das zeitgenössische Projekt der sogenannten *Kontext-Players* „findet vielmehr in Auseinandersetzung mit den in Gesellschaft und Kunst dominanten ästhetischen und institutionellen, aber auch diskursiven Normen statt.“³⁴ Husemann hat vier Charakteristika herausgearbeitet, mit denen sowohl le Roy als auch Lehmen die Befragung institutioneller ästhetischer Produktionsbedingungen vornehmen: 1. Verzeitlichung des Werkes, 2. Vervielfältigung der Autorschaft, 3. improvisierte Choreographie und 4. Integration von Akteuren der Tanzszene.³⁵ Es wird also keine Kritik am System, sondern mit dem System und durch das System geübt. Dem liegt ein Verständnis von Kritik zugrunde, dass sich nicht mehr von seinem Objekt distanziert, sondern – so der Gedanke von Irit Rogoff – sich aus der Praxis heraus und im Vollzug der Praxis erst konstituiert.³⁶

32 Vgl. Husemann: *Choreographie als kritische Praxis*, S. 65.

33 Vgl. Nikolaus Müller-Schöll: Theater außer sich, in Hajo Kurzenberger/Annamarie Matzke (Hg): *TheorieTheaterPraxis*, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 342-352, hier S. 344.

34 Husemann: *Choreographie als kritische Praxis*, S. 67.

35 Vgl. ebd. S. 72.

36 Zum Begriff der *Criticality* und praxisimmanenter Vorgehensweisen vgl. Husemann: *Choreographie als kritische Praxis*, S. 54; 67; Ingrid Rogoff: Looking

Diese dynamischen Veränderungen des Feldes zeigen damit deutliche Züge institutioneller Wandlungen, die keineswegs unidirektional oder als Produkt eines vorab gefassten Plans verstanden werden können. Vielmehr verdeutlichen sie einen hoch interdependenten und wechselseitig wirkenden Mechanismus der Institutionalisierung, der die Grenzen zwischen künstlerischem Schaffen, Produktion und Reflexion aufhebt. Die praxisimmanente Vorgehensweise ergibt sich auch aus den Veränderungen der (Infra-)Struktur des Tanzfeldes.

PRODUKTION UND ORGANISATION: TANZHÄUSER, KURATORISCHE UND DRAMATURGISCHE PRAKTIKEN

Die Tanzhäuser – wie sie in Düsseldorf (Tanzhaus nrw), Wien (Tanzquartier Wien), Hamburg (Kampnagel) oder Essen (Pact Zollverein) in Anlehnung an die französischen Vorreiter in den 1990er Jahren etabliert wurden – spielen eine zentrale Rolle für die Veränderung von Produktionsprozessen und die Institutionalisierung der zeitgenössischen Tanzszene.³⁷ Die Tanzhäuser bedienen ein Bedürfnis der ‚freien‘ Tanzszene nach einem anderen Produktions- und Präsentationsumfeld mehr als es die etablierten Tanzkompanien Staats- und Stadttheater bieten können. Zahlreiche kleinere Aufführungsorte für die Tanzszene sind zudem bundesweit entstanden und bleiben für die Außenwirkung dieser Szene(n) und ihre voranschreitende Etablierung nicht folgenlos: Die Vernetzung der ‚neuen‘ Tanzhäuser und Veranstaltungsorte untereinander schuf ein System der Co-Produktionspraxis, das nicht nur eine alternative, sondern mittlerweile dominante Position im Feld einnimmt. Diese Position durchaus selbstkritisch reflektierend, kommt es innerhalb der zeitgenössischen Tanzszene zu einer Thematisierung dieser oft versteckt gehaltenen Strukturen und Fragen nach möglichen Alternativen.

Ein Merkmal dieser veränderten Produktionsbedingungen besteht darin, dass Prozesse künstlerischen Schaffens stärker in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rücken. So diskutiert **Petra Sabisch** in ihrem Beitrag in

away, in: Gavin Butt: *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Malden: Blackwell Publishing 2005, S. 117-134.

37 Vgl. Husemann: *Choreographie als kritische Praxis*.

diesem Band die politische und kritische Dimension von Organisationsformen innerhalb des Tanzfeldes. Dabei versteht sie Institutionen zunächst als einer „Wunschökonomie“ entspringend und wendet sich in Anlehnung an Deleuze und Guattari gegen die gängige Trennung von Institution und Organisation, indem sie auf die politische Bedeutsamkeit der Organisationsformen hinweist. Vor diesem Hintergrund fragt sie, wie im Zuge neuer Kommunikationsformen andere künstlerische Modelle der Kooperation und Produktion am Beispiel des *Performing Arts Forum* aussehen können.

In diesen neuen Kooperations- und Produktionsformen wird die Integration von diversen Akteuren der Tanzszene in die Arbeitsprozesse der TänzerInnen und ChoreographInnen im wachsenden Maße konstitutiv für die choreographische Produktion.³⁸ Hiermit werden nicht nur TänzerInnen und ChoreographInnen als Co-AutorInnen begriffen, sondern darüber hinaus auch jene, die häufig als von außen betrachtend oder produzierend gelten, wie DramaturgInnen, TanzkritikerInnen, ProduzentInnen etc. In diesem Zusammenhang werden Praktiken des Kuratierens und der Dramaturgie zentrale Themen künstlerischer und wissenschaftlicher Reflexion. Symposien, Workshops im Rahmen von Festivals und Publikationen versuchen mittlerweile, diese unscharfen, intermediären Felder zu definieren.³⁹ Und zugleich werden diese Bereiche durch ihre Thematisierung erst verstärkt als zentrale Praktiken des Feldes etabliert.

Dieses Aufheben von Grenzen zwischen künstlerischem Schaffen, Produktion und Reflexion ist sowohl produktiv als auch konfliktreich wie **Pirkko Husemann** und **Sandra Noeth** in ihren Beiträgen verdeutlichen. Beide haben mittlerweile von der wissenschaftlichen und an Projekten partizipierenden Seite auf jene der Produzenten – als Kuratorin bzw. Dramaturgin an Tanzhäusern – gewechselt und stehen damit auch vor der Aufgabe, ihre theoretischen und institutionskritischen Positionen mit den neuen Rahmenbedingungen und Strukturen in Einklang zu bringen. Mit ihren Bei-

38 Vgl. ebd.

39 Vgl. Florian Malzacher/Tea Tupajic/Petra Zanki (Hg.): *Curating Performing Arts*, in: *Frakcija Performing Arts Journal* 55, summer 2010; Sigrid Gareis: ‚New Institutionalism‘ und Kritik. Zum Transfer des Begriffs ‚Kurators‘ in das Feld der darstellenden Kunst, unter: <http://www.corpusweb.net/new-institutionalism-und-kritik.html>; Judith Rugg/Michèle Sedgwick (Hg.): *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Bristol: Intellect Books 2007.

trägen werden Fragen danach provoziert, nach welchen Regelsystemen die kuratorische und dramaturgische Praxis funktioniert, und wie sich diese Praktiken selbst immer wieder befragen lassen.

Eine wichtige Rolle in diesen neuen Produktionsnetzen kommt den Festivals zu. Wie **Jennifer Elfert** aufzeigt, haben Festivals eine höchst produktive Eigendynamik: Neben der Generierung öffentlicher Aufmerksamkeit, tragen Festivals auch zur Förderung und Ausbildung junger Künstler bei. Das ursprünglich als einmalig und die Regeln des Betriebs aushebelnd geltende Festival ist somit längst zu einer ‚festen‘ Institution der Tanzszene geworden.

Dabei haben diese neuen Produktionsformen auch Rückwirkungen auf die staatlichen Theater, die vereinzelt dem zeitgenössischen Tanz eine feste Anbindung bieten und darüber auch versuchen, ihre Arbeitsweisen zu befragen. Diese Integration pointiert in besonderer Weise die Bedeutung, Herausforderung und Veränderung von Arbeitsprozessen, wie **Thorsten Teubl** als Tanztheaterdramaturg am Staatstheater Kassel im Interview verdeutlicht. Fragen nach der Nomenklatur, der Zeitlichkeit von Prozessen und den unterschiedlichen Entscheidungshierarchien provozieren Reibungsflächen mit den gängigen Theaterstrukturen. Somit ergibt sich für sein Arbeitsfeld als Tanzdramaturg eine besondere Funktion der Vermittlertätigkeit – und dies nicht nur innerhalb von künstlerischen Prozessen, sondern auch in Bezug auf die Institution Staatstheater und die Öffentlichkeit.

Mit diesen neuen Kooperations- und Produktionspraktiken rückt auch die Praxis des Schreibens und Beschreibens weiter in das Feld der Tanzkunst hinein, ein Aspekt, der – wie am Beispiel der Notation skizziert – bereits immer zentral für die Institutionalisierung von Tanz war, aber oftmals auch in einem dichotomen Verhältnis zu Tanz bzw. als das andere körperlicher Praxis betrachtet wurde.

ZUR TEXTLICHEN VERFASSTHEIT VON TANZ: KONZEPTE, KRITIK UND WISSENSCHAFT

Die Textproduktion zum Tanz ist keinesfalls ein neues Unterfangen und hat immer wieder Hochphasen erlebt, vor allem auch dann, wenn TänzerInnen und KritikerInnen gemeinsam gegen als ‚veraltet‘ gedachte Strömungen vorgehen. **Nicole Haitzinger** gibt hierfür zahlreiche Beispiele in einer

historisch vergleichenden Perspektive und damit einen eindrucksvollen Einblick, wie Tanzkünstler immer schon einen zentralen Beitrag zur Textproduktion zum und über Tanz geleistet haben. Sie geht dabei der Frage nach, wie Tanz durch Schrift im Austausch mit sich wandelnden Regelsystemen institutionalisiert wird. Anhand der Analyse von Programmen und Manifesten aus unterschiedlichsten Kontexten kann sie aufzeigen, dass trotz einer inhaltlichen Verschiebung bleibende Regeln und Strukturen dieser Textformen und Institutionalisierung von Tanz erkennbar sind.

Eine weitere zentrale Position in diesem Verhältnis von Verschriftlichung und Institutionalisierung nimmt die Tanzkritik ein. TanzkritikerInnen dokumentieren eine Tanzszene und ihre Vorlieben, sie können KünstlerInnen und Projekte fördern und dem Tanz Sichtbarkeit verleihen: Wer kommt zu welcher Veranstaltung? Ist man als TanzkünstlerIn nur noch sichtbar, wenn man möglichst viele Rezensionen erhält? Solche Fragen sprechen auch von der Macht der Kritik: Tanzkritik als Bestandteil des komplexen Gewebes Tanz und zugleich eines übergreifenden (ökonomischen) Marktes zeigt sich als verflochten in einem Netz interdependenter Interessenlagen: Wie soll Tanzkritik verfasst werden, damit sie sowohl dem/der KünstlerIn als auch dem Publikum gerecht wird? **Christina Thurner** geht diesen Fragen nach, indem sie zunächst einen historischen Überblick über die Entwicklung der Tanzkritik gibt und aufzeigt, wie das Geschriebene nachhaltig Ideale tänzerischer Praxis mit prägen kann. Vor dem Hintergrund historischer Modelle fragt sie, wie eine ‚objektive‘ Form der Tanzkritik aussehen könnte.

Eine heutzutage immer zentraler werdende Textform ist das Konzept, das im Rahmen von Projektförderanträgen geschrieben werden muss. Nach welchen Regeln sie geschrieben werden, darauf geht konkret **Johanna Kasperowitsch** in ihrem informativen Bericht über einen Workshop zum Projektmanagement mit zwei zentralen Figuren der deutschen Tanzproduktionsszene – Madeline Ritter und Heike Lehmké – ein.

Die Frage nach der Beschreibbarkeit von Tanz ist auch eines der zentralen Themen der Tanzwissenschaft. Dabei bietet die Tanzwissenschaft der tänzerischen Praxis durch ihre theoretische Fundierung eine Aufwertung und Etablierung, die wiederum selbst – konsequent interdependent gedacht – auch ihrerseits auf die interne und wissenschaftliche Etablierung in Bezug auf Institutionalisierung zu reflektieren ist. Tanzwissenschaft ist im deutschsprachigen Raum eine junge Disziplin und ihre Etablierung geht

zugleich auch in Form von Curricula und Forschungsschwerpunkten mit einer Kanonisierung und Schaffung von Wissen über Tanz einher. Zudem findet die Etablierung der Tanzwissenschaft als eigene Disziplin in den jeweiligen nationalen Kontexten durchaus anders statt. **Jens Richard Giersdorf** verdeutlicht in seinem Beitrag, wie Fragen eines nationalen Curriculums und hochschulpolitische Entwicklungen von den Studiengängen in Leipzig (ehemalige DDR), Surrey (Großbritannien) und Riverside (USA) jeweils spezifische Entwürfe und methodische Zugänge von Tanzwissenschaft hervorbrachten, die er exemplarisch mit den Begriffen Archivierung, Analyse und Choreographie fasst.

In diesen wissenschaftlichen Kontexten wird implizit mitbestimmt, was als betrachtenswert für die Reflexion gilt. Dies geschieht nicht losgelöst von ästhetischen Diskursen oder Bestrebungen der Tanzkunst, sich in einem ‚autonomen‘ Feld zu etablieren: WissenschaftlerInnen wie KünstlerInnen haben immer wieder zur Stabilisierung des Feldes – etwa im Kampf um die Anerkennung als Kunst oder ihres eigenen Faches – bestimmte Praktiken als Nicht-Tanz oder als Nicht-Kunst versucht auszuschließen. In einer globaleren Perspektive wäre u.a. nach Formen des Einschlusses und Ausschlusses zu fragen und damit implizite Strategien des Feldes zu reflektieren. So sind beispielsweise Formen von Volkstänzen, populärem Tanz oder jene Tänze aus anderen Kulturen, die als traditionell und damit als weniger innovativ gelten, von der Tanzwissenschaft häufig nur als Randphänomene wahrgenommen bzw. eher von EthnologInnen oder SoziologInnen beachtet worden.⁴⁰ Dies ist verständlich, insofern Tanz lange Zeit abseits intellektu-

40 Ausnahmen in der deutschen Tanzwissenschaft, die z.B. eine Auseinandersetzung mit Volkstanz oder Gesellschaftstänzen bieten oder Fragen kultureller Verortung und Identität stellen, sind: Hanna Walsdorf: *Bewegte Propaganda. Politische Instrumentalisierung von Volkstanz in den deutschen Diktaturen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010; Gabriele Klein/Malte Friedrich: *Is this real? Die Kultur des HipHop*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003; Yvonne Hardt: Staging the Ethnographic of Dance History: Contemporary Dance and its Play with Tradition, in: *Dance Research Journal*, 43/1, 2011, S. 27-42; für überblicksartige Darstellungen in der anglo-amerikanischen Forschung siehe Theresa Jill Buckland (Hg.): *Dancing from Past to Present. Nation, Culture, Identities*, Madison: University of Wisconsin Press 2006; Julie Malign (Hg.): *Ballroom*,

eller Reflexion verstanden wurde und es somit naheliegend war, im Kontext seiner wissenschaftlichen Etablierung vor allem die Innovativität, Kritikfähigkeit und das theoretische Potential des Tanzes zu pointieren: Beispielsweise wurde die Verbindung zu theoretischen/schriftlichen Praktiken (Notationen, Analyse analog zur Literaturtheorie) hervorgehoben bzw. sich auf beiden Seiten des Atlantiks insbesondere mit der jeweiligen tänzerischen Avantgarde auseinander gesetzt.⁴¹

Boogie, Shimmy Sham, Shake. A Social and Popular Dance Reader: Chicago: University of Illinois Press 2009.

- 41 Vgl. Jeschke: *Tanzschriften – ihre Geschichte und Methode*; Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt/M.: Fischer 1995; Susan Foster: *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkley: University of California Press 1988. So ist die Auseinandersetzung mit dem so genannten Postmodern Dance als eine sich selbst reflektierende Praxis grundlegend im Rahmen der Etablierung der Tanzwissenschaft als kritische Disziplin in den USA. Vgl. Foster: ebd.; Sally Banes: *Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham/London: Duke University Press 1995; dies.: *Terpischore in Sneakers: Postmodern Dance*, Middletown: Wesleyan University Press 1987; Mark Franko: *Dancing Modernism. Performing Politics*, Bloomington: Indiana University Press 1995. Ein ähnlicher Boom tanzwissenschaftlicher Entwicklung als eine eigenständige Disziplin (vor allem von WissenschaftlerInnen, die sich dezidiert als TanzwissenschaftlerInnen von Beginn an verstehen) lässt sich in Deutschland strukturell ähnlich durch die Auseinandersetzung mit einer spezifischen Ausprägung des zeitgenössischen Tanzes, zu deren Vertretern u.a. Xavier le Roy, Jerome Bel, Meg Stuart, Willam Forsythe u.a. gehören, beobachten. Vgl. Gerald Siegmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld: transcript 2006; Husemann: *Choreographie als kritische Praxis*; Susanne Foellmer: *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*, Bielefeld: transcript 2009; Christiane Berger: *Denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara*, Bielefeld: transcript 2006.

GLOBALISIERUNG UND TÄNZERISCHES ERBE

Die Auseinandersetzung mit ‚informelleren‘ tänzerischen Praktiken erlaubt es, dynamische Modelle von Institution zu reflektieren und dabei auf performative, d.h. hier weitgehend an die körperlich-sinnlichen Aufführungen gebundene Anteile der Institutionalisierung und Stabilisierung aufmerksam zu werden. In diesem Sinne betrachtet **Michael Rappe** in seinem Beitrag die Geschichte und Entwicklung des HipHop und B-Boying als eine Überführung einer Protestbewegung in eine symbolische Form, die zugleich neue körperliche Emanzipationsräume für marginalisierte Afro-Amerikaner in der Bronx bot und zeigt auf, dass diese Etablierung neuer körperlicher Stilformen mit der Überformung traditioneller afro- und afro-amerikanischer Musik- und Tanzformen einherging. Innovation und Tradition sind hier eng miteinander verbunden.

HipHop als Bereich der populären Kultur hat zudem in den letzten Jahren bereits vermehrt wissenschaftliche Aufmerksamkeit erfahren: Zum Einen weil B-Boying und Clowning mittlerweile auch auf den etablierten Bühnen – also im Feld der ‚hohen‘ Kunst – angekommen sind. Und zum Anderen, weil sie nicht nur Fragen nach der Hybridität von Kunst in einer globalisierten Welt aufwerfen, sondern auch nach der weltweiten Migration von Bewegungs- und Musikformen, die in unterschiedlichen, oft kulturell marginalen sozialen Räumen und als Protesthaltung entwickelt wurden.⁴²

Wie die Inszenierung einer spezifischen Lokalität und eines kulturellen Erbes sowie Vermarktung und Vermittlung in einer globalisierten Welt vor dem Hintergrund der Schaffung neuer institutioneller Strukturen geschieht, beleuchtet **Janet O’Shea** in ihrem Betrag zur Vermarktung des Lokalen. Sie analysiert die nationalen und ökonomischen Interessen, die zur Gründung des *Festival of India* als internationaler Showcase für indische Kunst in London führten und zeigt, wie darüber Ästhetiken und spezifisch indisch gedachte Traditionen konstruiert wurden, die systematisch die kulturelle Praxis indischer Immigranten in England ausschloss. Zudem vergleicht sie das Festival mit *Dance Umbrella*, einem zeitgenössischen Tanzfestival, das sich in ähnlicher Weise als von einer national bestimmten Inszenierung begreifen lässt und zeigt strukturelle Zusammenhänge und Parallelen zum Tourismus auf. Darüber rücken Fragen nach der Funktion und Konstruktion

42 Vgl. Klein/Friedrich: *Is this real?*

von Geschichte und Tradition als Teil institutionalisierender Praktiken in den Blickpunkt.

Die Auseinandersetzung mit dem tänzerischen Erbe hat mittlerweile auch die zeitgenössische Tanzszene erfasst und provoziert vielfältige Fragen: Wie werden im Tanz, vor allem im Modernen und Zeitgenössischen Tanz, Wissen und Choreographien tradiert? Welche Rolle und Funktion spielen dabei Rekonstruktionen sowohl als affirmative wie auch kritische Praktiken? Und wie kann dies gelingen, wenn das Ziel der Performance die Erforschung ästhetischer Codes und Konventionen war, der Versuch in neuen Improvisationsformen und Organisationsformen lag, beispielsweise in Yvonne Rainers *Continous Project-Altered Daily* (1969/1970) – einem der Klassiker einer kritischen und selbstreflexiven Tanzkunst der Zeit. Wie reproduziert man Gruppenprozesse und eine Tanzkunst, die sich an den ästhetischen Kontexten der Zeit abgearbeitet hat, untersucht **Yvonne Hardt** in der Reflexion des *Re-Enactments* dieses Stückes mit Studierenden der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Damit rückt auch das Thema der Vermittlung und Ausbildung als zentraler Aspekt in der Institutionalisierung von Tanz in den Blickpunkt.

VERMITTLUNG VON TANZ IN BILDUNGSINSTITUTIONELLEN KONTEXTEN

Vom Wandeln eines gesellschaftlichen Status von Tanz spricht auch die Entwicklung von Tanz in Schulen und die Vermittlung von Tanz in nicht künstlerischen Kontexten – auch ein Feld, das bis vor kurzem wenig Einfluss auf Ausbildungsgänge hatte oder innerhalb einer eher ästhetisch orientierten Tanzwissenschaft Interesse geweckt hätte. Was ein nicht-kunstinteressiertes Publikum vom Tanz dachte, schien wenig interessant für die Experten. Das hat sich weltweit verändert: Nicht nur Tanz in Schulen wird gehypt und beispielsweise als integrativer Heilsbringer stilisiert – wie es Filme wie *Rhythm is it* (2004) fördern –, sondern mittlerweile etablieren sich Studiengänge und Landesbüros für Tanz in Schulen, die eine reflektierte Perspektive auf das Phänomen erlauben, TänzerInnen und PädagogInnen schulen, um den institutionellen Kontakt mit Tanz gestalten zu helfen. Welche Strategien werden hier verfolgt und wie gestaltet sich das Verhältnis zwischen den Feldern Schule und Kunst? Welches (ästhetische) Bildungs-

potential liegt beispielsweise im Zeitgenössischen Tanz? Diesen Fragen gehen die Beiträge von **Nana Eger** und **Martin Stern** mit einem Fokus auf Tanz in Bildungsinstitution nach.

Mit diesem Überblick sind sicherlich nicht alle relevanten Bereich von Institution und Choreographie erfasst, sondern lediglich das Spektrum dieses Buches, das über diese Fokussierungen hinaus gerne zu einer weiterführenden Diskussion anregen möchte.

DANKSAGUNG

Dieses Buch wäre nicht ohne die Mithilfe vieler Beteiligten entstanden. Wir möchten Friederike Lampert herzlich danken, die die Reihe der Choreographietagungen an der Hochschule für Musik und Tanz Köln (HfMT) initiierte, organisierte und die Förderung durch den Tanzplan Deutschland erreichte und uns die thematische Gestaltung 2010 überlassen hat. Zudem geht unser Dank an Vera Sander für die finanzielle Unterstützung dieser Publikation aus den Mitteln des Zentrums für Zeitgenössischen Tanz der HfMT Köln und an Susanne Grau für ihre unermüdliche Unterstützung im Lektorat und Layout. Pirkko Husemann, Maren Witte und Kirsten Maar möchten wir für ihre detaillierten und hilfreichen Anmerkungen zu unseren Textentwürfen danken. Und nicht zuletzt geht unser herzlicher Dank an die AutorInnen, die diesen Band möglich gemacht haben.

LITERATUR

- Adshead, Janet: *Dance Analysis, Theory and Practice*, Hampshire: Dance Books 1994.
- Albrecht, Cornelia/Cramer, Franz Anton (Hg.): *Tanz [Aus] Bildung. Reviewing Bodies of Knowledge*, München: e-podium 2006.
- Banes, Sally: *Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham/London: Duke University Press 1995.
- Dies.: *Terpischore in Sneakers: Postmodern Dance*, Middletown: Wesleyan University Press 1987.

- Bateson, Gregory: *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983.
- Berger, Christiane: *Denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara*, Bielefeld: transcript 2006.
- Bourdieu, Pierre: *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001.
- Ders.: Historische und soziale Voraussetzungen modernen Sports, in: Gebauer, Gunter/Hortleder, Gert (Hg.): *Sport-Eros-Tod*, Frankfurt/M. 1986, S. 91-112.
- Ders.: Programm für eine Soziologie des Sports, in: ders. (Hg.): *Rede und Antwort*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992, S. 193-207.
- Ders.: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993.
- Brandstetter, Gabriele: Tanz als Wissenskultur. Körpergedächtnis und wissenschaftstheoretische Herausforderung, in: Gehm, Sabine/Husemann, Pirkko/von Wilcke, Katharina (Hg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung im Tanz*, Bielefeld: transcript 2007, S. 37-48.
- Dies.: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt/M.: Fischer 1995.
- Dies.: Choreographie, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar 2005, S. 52-55.
- Buchloh, Benjamin: Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions, in: *October 55*, 1990, S. 105-143.
- Buckland, Theresa Jill (Hg.): *Dancing from Past to Present. Nation, Culture, Identities*, Madison: University of Wisconsin Press 2006.
- Bühl, Walter L.: Institution, in: Fuchs-Heinritz, Werner/Klimke, Daniela u.a. (Hg.): *Lexikon zur Soziologie*, VS Verlag 2011, S. 308-309.
- Butt, Gavin (Hg.): *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Malden: Blackwell Publishing 2005.
- Caillois, Roger: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, Stuttgart 1960.

- Eder, Klaus: Institution, in: Wulf, Christoph (Hg.): *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*, Weinheim: Beltz 1997, S. 159-168.
- Elfert, Jennifer: *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*, Bielefeld: transcript 2009.
- Elias, Norbert: *Was ist Soziologie?*, Weinheim/München: Juventa 1986.
- Ders./Dunning, Erik: Sport und Freizeit, in: Hopf, Wilhelm (Hg.): *Sport im Zivilisationsprozeß. Studien zur Figurationssoziologie*, Münster: Lit Verlag 1982, S. 133-144.
- Foellmer, Susanne: *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*, Bielefeld: transcript 2009.
- Fonds Darstellende Künste/Jeschonnek, Günter (Hg.): *Freies Theater in Deutschland. Förderstrukturen und Perspektiven*, Essen: Klartext Verlag 2007.
- Foster, Hal: Who is Afraid of the Neo-Avant-Garde?, in: ders.: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge: MIT Press 1999, S. 1-34.
- Foster, Susan Leigh: *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, London/New York: Routledge 2011.
- Dies.: *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley: University of California Press 1988.
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983.
- Franko, Mark: *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge: Cambridge University Press 1993.
- Ders.: *Dancing Modernism. Performing Politics*, Bloomington: Indiana University Press 1995.
- Gareis, Sigrid: ‚New Institutionalism‘ und Kritik. Zum Transfer des Begriffs ‚Kurator‘ in das Feld der darstellenden Kunst, unter: <http://www.corpusweb.net/new-institutionalism-und-kritik.html>.
- Gebauer, Gunter: Sport – die dargestellte Gesellschaft. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris (Hg.): *Kulturen des Performativen*, Berlin: Akademia Verlag 1998, S. 223-240.
- Ders./Wulf, Christoph: *Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998.
- Ders./Alkemeyer, Thomas u.a.: *Treue zum Stil. Die aufgeführte Gesellschaft*, Bielefeld: transcript 2004.

- Ders./Stern, Martin: Spiel, in: Sandkühler, Hans Jörg (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie* (3 Bände), Hamburg: Meiner Verlag 2010, S. 2546-2550.
- Goffman, Ervin: *Asyle. Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973.
- Hardt, Yvonne: Staging the Ethnographic of Dance History: Contemporary Dance and its Play with Tradition, in: *Dance Research Journal*, 43/1, 2011, S. 27-42.
- Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte Stile Utopien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.
- Husemann, Pirkko: *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld: transcript 2009.
- Jeschke, Claudia: *Tanzschriften – ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bad Reichenhall: Schubert 1983.
- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte: *Is this real? Die Kultur des HipHop*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003.
- Klein, Gabriele (Hg.): *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, Bielefeld: transcript 2009.
- Dies.: Tanz in der Wissensgesellschaft, in: Gehm, Sabine/Husemann, Pirkko/von Wilcke, Katharina (Hg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: transcript 2007, S. 25-36.
- Krais, Beate: Die moderne Gesellschaft und ihre Klassen – Bourdieus Konstrukt des sozialen Raums, in: Colliot-Thélène, Catherine/Francois, Etienne/Gebauer, Gunter: (Hg.): *Pierre Bourdieu Deutsch-französische Perspektiven*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, S. 79-105.
- Lampert, Friederike (Hg.): *Choreographieren reflektieren. Choreographie-Tagung an der Hochschule für Musik und Tanz Köln*, Münster: Lit 2010.
- Leopold, Silke: Tanz und Macht im Ancien Régime, in: Brandstetter, Gabriele/Wulf, Christoph (Hg.): *Tanz als Anthropologie*, München: Fink 2007, S. 159-168.
- Malnig, Julie (Hg.): *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake. A Social and Popular Dance Reader*, Chicago: University of Illinois Press 2009.
- Malzacher, Florian/Tupajic, Tea/Zanki, Petra (Hg.): Curating Performing Arts, in: *Frakcija Performing Arts Journal* 55, summer 2010.

- Menger, Pierre-Michel: *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*, Konstanz: UVK 2006.
- Müller-Schöll, Nikolaus: Theater außer sich, in: Kurzenberger, Hajo/Matzke, Annemarie (Hg.): *TheorieTheaterPraxis*, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 342-352.
- Reiter, Saskia: Selbstmanagement im Kulturbetrieb. Kulturunternehmer zwischen Unabhängigkeit und Prekariat, in: Lewinski-Reuter, Verena/Lüddenmann, Stefan (Hg.): *Kulturmanagement der Zukunft. Perspektiven aus Theorie und Praxis*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 164-181.
- Rogoff, Ingrid: Looking away, in: Butt, Gavin: *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Malden: Blackwell Publishing 2005, S. 117-134.
- Rugg, Judith/Sedgwick, Michèle (Hg.): *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Bristol: Intellect Books 2007.
- Savigliano, Marta E.: Worlding Dance and Dancing Out There in the World, in: Foster, Susan L. (Hg.): *Worlding Dance*, Hampshire: Palgrave Macmillan 2009, S.163-190.
- Schlösser, Franziska/Bähr, Christine (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld: transcript 2009.
- Siegmund, Gerald: Abwesenheit. *Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld: transcript 2006.
- Stern, Martin: *Stil-Kulturen. Performative Konstellationen von Technik, Spiel und Risiko in neuen Sportpraktiken*. Bielefeld: transcript 2010.
- Weickmann, Dorion: *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870)*, Frankfurt/M.: Campus 2002.
- Williams, Drid: *Ten Lectures on Theories of the Dance*, London: The Scarecrow Press 1991.