

## Vorwort

---

Das vorliegende Buch ist aus meiner intensiven Seherfahrung der vergangenen Jahre heraus entstanden. Plötzlich tauchten auf den Theatern Stücke auf, die sich explizit in den Kontext des zeitgenössischen Tanzes stellten, obwohl in ihnen nach landläufigem Verständnis kaum mehr getanzt wurde. Choreographen wie Jérôme Bel und Xavier Le Roy stellten die Körper ihrer Tänzer regelrecht aus, deformierten sie und reduzierten jede Bewegung auf ihre pure Funktion. Wenn getanzt wurde, wie bei William Forsythe oder Meg Stuart, waren die Bewegungen im klassischen Sinn kaum mehr schön zu nennen. Wie das mittlerweile etablierte Tanztheater der siebziger und achtziger Jahre stießen auch diese zeitgenössischen hybriden Formen bei großen Teilen des Publikums und der Kritik auf Ablehnung. William Forsythe, zwanzig Jahre lang künstlerischer Leiter des Ballett Frankfurt, bildet hierbei sicher die Ausnahme. Doch ist auch bei ihm in den neunziger Jahren eine zunehmende Radikalisierung im Umgang mit dem Erbe des klassischen Balletts zu beobachten, die vielerorts Verwirrung auslöste. Gleichzeitig schien im selben Maß, wie das Interesse der Künstler für die reine Bewegung – jenem Paradigma der klassischen Tanzmoderne – abnahm, das Interesse an deren Erscheinungsformen zuzunehmen. Die Künstler richteten ihr Augenmerk auf die Bühne, den Raum und das Licht und eröffneten Kontexte, in denen der Körper als das Werkzeug des Tänzers anders wahrgenommen werden konnte.

Doch ist ein Tänzer, wenn er nicht mehr tanzt, überhaupt noch ein Tänzer? Was muss er erfüllen, um ein Tänzer zu sein, und was erwarten wir von ihm, wenn er auf einer Bühne vor uns tritt, um uns zu bewegen? Wie soll man diese merkwürdigen Mischformen nennen? Einem Paradigma der bildenden Kunst folgend, ›Body Art‹, oder aufgrund der Inszenierungsqualitäten doch ›Theater‹? Wie für viele zeitgenössische Formen wurde auch hier der Begriff ›Performance‹ ins Feld geführt, wohl nicht zuletzt deshalb, weil er als ein gattungsübergreifender Sammelbegriff dient, unter

den heterogene Praktiken subsumiert werden können. So reduziert oder einfach nur anders als das, was bis dato als Tanz gelten durfte, die Versuchsanordnungen der Stücke auch sind, so komplex sind doch die Fragen, die sie aufwerfen. Die Klarheit ihrer Konstruktion öffnet die Augen für die verschiedenen Ebenen, auf denen man das Gesehene betrachten kann.

Diese Arbeit ist daher von dem Wunsch geleitet, den kritischen Impuls der verschiedenen künstlerischen Ansätze herauszuarbeiten. Im Mittelpunkt der Arbeit stehen daher die Tanzstücke und Choreographien, aus denen heraus sich bestimmte Beobachtungen ableiten lassen. Es sind in jedem Fall die Stücke selbst, die zur theoretischen Reflexion einladen, weshalb ich ihrer Beschreibung und der Erörterung ihrer Funktionsweisen breiten Raum widmen werde. Aus dem Material heraus argumentierend, müssen sich die philosophischen Überlegungen und Argumente wiederum an den Stücken überprüfen und gegebenenfalls verändern lassen. Zwischen Stückbetrachtung und philosophischer Reflexion oszillierend, soll in der Arbeit ein komplexes Bild davon entstehen, was es heißt, auf der Bühne vor Publikum zu tanzen und diesem Tanz vom Parkett aus zuzusehen. Dabei rücken immer wieder tanz- und kulturgeschichtliche Themen ins Blickfeld, die gerade den radikal zeitgenössischen Tanz als Auseinandersetzung mit dem christlichen Körperbild kenntlich machen.

Der Leitbegriff, unter dem die Arbeit steht, ist »Abwesenheit«. Auch er hat sich aus der Betrachtung des Materials ergeben, arbeiten die Stücke doch auf unterschiedliche Arten und Weisen mit Leerstellen. Angefangen beim leeren Raum, über einen bestimmten Umgang mit dem Körper, bis hin zur Trennung von Hören und Sehen, wobei der jeweils eine Parameter abwesend gemacht wird, fügen sie dem Bühnengeschehen signifikante Lücken zu, die die Zuschauer zu imaginativen Eigenleistungen geradezu auffordern. Mit dem Begriff der Abwesenheit ist natürlich auch dessen Gegenteil, nämlich »Präsenz«, aufgerufen. Absenz und Präsenz sind nicht voneinander losgelöst zu betrachten. Dennoch spielt der Begriff der Präsenz in der aktuellen theaterwissenschaftlichen Diskussion eine weitaus zentralere Rolle als der der Absenz. Theater wird in den Debatten nicht mehr in erster Linie als statisches Produkt aufgefasst, dessen Inszenierungen über Zeichenprozesse Bedeutung auf je spezifische Weise aufbauen, sondern als Vollzug einer Handlung, die sich *in actu* durch die Ko-Präsenz von Darstellern und Zuschauern ereignet. Die Arbeit möchte demgegenüber den Begriff der Absenz aufwerten und als das widerständige und kritische Potential einer Inszenierung in den Blickpunkt rücken. Nicht die Frage nach der Präsenz macht die Theatralität von Kunstwerken aus, sondern das, was diese Präsenz erzeugt und was sie als ihr Anderes ausblenden muss. Diese Frage scheint mir in unserer Mediengesellschaft, in der das Spektakel den Wert der Präsenz längst für sich entdeckt hat, dringlicher denn je. In die-

sem Sinne leistet die Arbeit auch einen Beitrag zur aktuellen theaterwissenschaftlichen Diskussion um eine Ästhetik des Performativen.

So geht es in der Vorstellung von Abwesenheit auch darum, einen Raum in der Kunst zu eröffnen, in dem das Subjekt nicht gespiegelt wird, sich nicht als selbst, sondern als anderes begegnet. Um die Abwesenheit im tanzenden Subjekt selbst zu verankern, greife ich auf Jacques Lacans Theorie eines gespaltenen Subjekts des Unbewussten zurück. Lacans psychoanalytisches Modell erlaubt es mir, jenseits statischer strukturalistischer Kategorisierungen Fragen an den Tanz zu richten, um dessen Funktions- und Wirkungsweise darzulegen. Der tanzende Körper erscheint so als begehrender Körper, der mit den drei psychischen Registern des Subjekts gleichzeitig in Relation steht: dem Symbolischen, dem Imaginären und dem Realen. Dieses dreigliedrige Modell soll als Analysemodell für die Stücke dienen, um Ebenen aufzuzeigen, auf denen der Tanz arbeitet. Es sind mithin die Ebenen der Sprache, in deren Horizont die Bewegung im Allgemeinen und die Tanz*sprache* im Besonderen steht, der Bilder, mit denen sich das Körperbild des Tänzer messen muss, und des Realen, das als Phantasma den tanzenden Körper bedroht.

Mein Dank gilt vor allem den Künstlern und Künstlerinnen, die mich mit ihren Arbeiten in den vergangenen zehn Jahre begleitet und inspiriert haben. Ohne ihre Mithilfe in Form von zahlreichen Gesprächen, Diskussionen und gemeinsamen Abendessen wäre dieses Buch nicht das geworden, was es ist: William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Maria La Ribot, Raimund Hoghe, Vincent Dunoyer, Maria Clara Villa-Lobos, Jonathan Burrows, Jan Ritsema, Phillip Gehmacher, Thomas Lehmen, Boris Charmatz, Sarah Michelson, Alice Chauchat, Thomas Plischke und Martin Nachbar.

Helga Finter, die die Arbeit als Habilitationsschrift am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität Gießen betreut hat, und Heiner Goebbels danke ich für ihr unerschöpfliches Wissen und ihr Vertrauen, das sie mir als Mitarbeiter, Assistenten und Kollegen entgegen gebracht haben. Mein ganz besonderer Dank gilt in diesem Zusammenhang den Studierenden des Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft der Universität Gießen, die mich mit ihrem unermüdlichen Nachdenken über Theater in den Seminaren und auf der Probestübne stets dazu herausgefordert haben, die Grenzen dessen, was Theater ist, sein kann und sein soll, immer wieder neu zu ziehen.

Isabelle Drexler danke ich für die sorgfältige Lektüre des Manuskripts und ihre Anmerkungen, die ich mir gerne zu eigen gemacht habe. Alexandra Wellensiek, Mechthild Rühl, Sandro Grando, John Zwaenepoel, Diana Raspoet, Angèle Le Grand, Manu Devriendt, Luca Giacomo Schulte, Do-

minik Mentzos und Katrin Schoof haben auf die eine oder andere Weise dazu beigetragen, das Buch durch Fotos und Ideen lebendiger zu gestalten.

Franz Anton Cramer, Sabine Huschka, Krassimira Kruschkova, Peter Stamer, Helmut Ploebst, Petra Roggel, Susanne Traub, Nikolaus Müller-Schöll, Hortensia Völckers, Gabriele Brandstetter, Christine Peters, André Lepecki, Mårten Spångberg, Myriam van Imschoot, Jeroen Peeters, Steven de Belder und Bettina Seifried haben mich mit ihren eigenen Texten und in vielen Gesprächen stets neu herausgefordert.

Johan Reyniers vom Kaaithheater in Brüssel, Sigrid Gareis vom Tanzquartier in Wien, Ulrike Becker und André Thériault vom Festival Tanz im August in Berlin und vor allem Dieter Buroch und seinem Team vom Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt am Main danke ich für die Möglichkeit, die Arbeit der Künstler über Jahre hinweg kontinuierlich zu verfolgen. Ohne ihre Arbeit als Produzenten und künstlerische Leiter wäre die internationale Theaterlandschaft wesentlich ärmer! Nicht zuletzt gilt mein besonderer Dank Rainer Emig, der mir all die Jahre mehr als nur ein Freund war.

Frankfurt am Main/Bern, Januar 2006

## I Tanz in der Gesellschaft des Spektakels

---

### 1 Because More is Better ...

Was soll man bloß machen? Drei Tänzerinnen und zwei Tänzer sprechen sich Mut zu. In einer Reihe der Größe nach sortiert, stehen sie an der Bühnenrampe und motivieren sich durch laute Kampfsportschreie. Mit weißen Kitteln, weißen Socken und weißen Sportschuhen bekleidet, die alle das schwungvolle rote Logo der Firma Nike tragen, sind sie für die nächste Attacke gerüstet. ›Just Do It!‹, rufen sie im Chor und greifen sich danach präpotent, aber beherzt, in den Schritt. Doch wer nun einen wahrhaft kraftstrotzenden und kräftezehrenden Hochleistungstanz erwartet, wird eines Besseren belehrt. Völlig überraschend ziehen die fünf weiße Badekappen aus ihren Kitteln und stülpen sie geschickt über ihre Perücken. Im Gleichschritt attackieren sie die Phalanx der Einkaufswägen, die wie auf dem Parkplatz eines Supermarkts um die Ränder des Raumes verteilt sind. Jeder greift sich einen und schwingt ihn locker in den Raum. ›To boldly go where no man has gone before‹ tönt es aus den Lautsprechern, der optimistische Wahlspruch des Raumschiffs Enterprise, der Fernsehserie aus den 1960er Jahren, zu deren sirenengleicher Titelmusik sich der folgende Tanz entspinnt.

Die Tänzer halten sich links und rechts an einem Einkaufswagen fest und bilden so einen Kreis, den sie im Raum drehen. Ihre Gesichter sind dabei nach innen gerichtet, bis der Kreis plötzlich auseinander bricht und sich jeder individuell mit seinem Wagen an die Peripherie dreht. Rückwärts laufen sie dann alle wieder zur Mitte zusammen, stehen Rücken an Rücken und drehen ihre Einkaufswägen, die Hände über Kreuz, wobei eine Hand den Wagen des Nachbarn greift, sternenförmig vor ihren Körpern. Aus ihren Taschen kramen sie Konfetti, werfen es fröhlich über ihre Köpfe, während ihre Körper sich nach vorne über die Wägen beugen, nur um sich danach in Rückenlage zu begeben. Der Reigen wird schließlich aufgelöst, in-

dem sie die vorderen Klappen der Einkaufswägen nach oben öffnen, um sich in den Wagen zu setzen. Kräftig stoßen sie sich mit den Füßen ab, rudern mit den Armen und schießen fröhlich durch den Raum, bis sich am Ende vier der Tänzer zusammen in einem Wagen zwängen, den der fünfte schiebt. Eine Tänzerin steht darin im Schoß ihres Partners Kopf und hat die Beine zum großen Finale in der Luft zum Spagat gespreizt.

Was soll man als Choreographin und Tänzerin bloß machen, wenn man eingeladen wird, für die Kulturhauptstadt Europas ein Stück zu choreographieren? Was erwarten die verantwortlichen Geldgeber der Stadt, der Schule, in deren Rahmen das Projekt entsteht, das Publikum zu einem solchen feierlichen Anlass? Welchen Druck macht man sich selbst, um etwas »Repräsentatives« abzuliefern, das dem kritischen Auge der Öffentlichkeit standhält? Mit welcher Motivation und mit welchen Motiven tritt man an seine Choreographie heran? Ruhm, Geld und Ehre? Die junge spanische Choreographin Maria Clara Villa Lobos choreographiert ein kleines Wasserballett à la Esther Williams auf dem Trockenen, in dem sie die Körper ihrer Tänzer kaleidoskopartig zu immer neuen Ornamenten zusammenfügt. Sie choreographiert damit aber auch einen Kommentar zu ihrer Lage, die nicht nur die ihrer individuellen Karriere ist, sondern übertragbar auf die Situation des Tanzes am Ende des 20. und am Anfang des 21. Jahrhunderts. Was geschieht mit dem Tanz, wenn er Teil eines globalen Marktes von Produzenten, Theaterhäusern und Festival wird, wenn er wie das Logo von Nike zum Markenzeichen und zum Werbespruch unserer körperbetonten Freizeitkultur wird: ›Just Do It!‹

Ihr Stück *XL – Because More is Better and Size does Matter* ist im Jahr 2000 entstanden, als Brüssel den Titel der Kulturhauptstadt Europas trug.<sup>1</sup> Villa Lobos hat dort 1995 an der von Anne Teresa de Keersmaecker geleiteten Tänzer- und Choreographenschule P.A.R.T.S (Performing Arts Research and Training Studios) angefangen zu studieren, dann aber andere Weg eingeschlagen. Im Jahr 2000 wurde sie im Rahmen eines Kulturhauptstadtprojekts zusammen mit anderen ehemaligen Studierenden für sechs Monate von ihrer alten Schule eingeladen, dort ein Stück zu erarbeiten. Schon im ersten Teil von *XL – More is Better and Size does Matter* hat sie die Stile und künstlerischen Mittel berühmter zeitgenössischer Choreographen wie Pina Bausch, William Forsythe, Wim Vandekeybus, Meg Stuart, Trisha Brown oder Anne Teresa de Keersmaecker als Fastfood in einem Schnellrestaurant an die Zuschauer gebracht. Auf Zuruf können diese anhand einer Speisekarte verschiedene Fertiggerichte bestellen, die von Villa Lobos als Kellnerin im McDonalds-Outfit entgegengenommen und von den fünf Tänzern ser-

1 | Ich habe eine Vorstellung des Stücks am 9. März 2003 im Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt gesehen. Zusätzlich wurde ein Video herangezogen, das 2001 im belgischen Namur aufgenommen wurde.

viert werden. Ihre Beschreibungen, die ein profundes Wissen über die Ansätze und Arbeitsweisen der Künstler verraten, treffen dabei auf hintergründige und ironische Weise mitten ins Herz der Ästhetiken der Künstler. So charakterisiert sie ›Pina Mc Nuggets‹ als ›A delightful assortment of 4 pieces of overwhelming dance theatre wrapped in a crispy psychological coating accomplished by an expressionist sauce of your choice‹ und ein De Maeker de Luxe geht bei ihr als ›An exquisite vegetarian burger of virtuosic spatial composition between two melting slices of music analysis with a very refined dressing in a delicious macrobiotic bread‹ durch. Ernstzunehmende choreographische Ansätze, wie die Musikanalyse oder die Raumkomposition, werden hier zu leicht konsumierbaren und wiedererkennbaren Markenzeichen degradiert, die das kritische und analytische Potential, das ihnen innewohnt, unter einem Slogan begraben. Wollen die Zuschauer nur das Markenzeichen sehen, und kann man der Umwandlung seiner künstlerischen Praxis in ein Produkt widerstehen?

Doch *XL – Because More is Better and Size does Matter* bringt den Tanz nicht nur in Verbindung mit der guten alten Showtradition wie etwa dem Musicalfilm der dreißiger Jahre. Zu einem japanischen Kinderlied klettern vier der Tänzer in je einen Einkaufswagen, die aneinandergekettet sind. Unter flackerndem Stroboskoplicht dreht Mioko Yoshihara die Wagen mitsamt ihren Insassen, die kreischen, als befänden sie sich in einer Geisterbahn in einem Freizeitpark. Kaum ist das Wasserballett ausgeklungen, zwingt ein markanter Signalton die Tänzer zur Arbeit an einem Fließband. Der Größe nach von rechts nach links aufgestellt, werden Mioko Yoshihara, Violeta Todo Gonzales, Maria Clara Villa-Lobos, Alberto Diez-Sanchez und Jyrki Haapala mit ihren absolut akkuraten, präzisen und mechanischen Bewegungen selbst zum Fließband, das sich selbst bearbeitet und in Form einer Choreographie hervorbringt. Bühnenlinks am Ende ihrer Kette steht ein Einkaufswagen mit leeren Milchtüten. Mioko Yoshihara greift mit ausdrucksloser Miene hinein und holt einen Karton heraus, mit dem sie dreimal auf den Boden klopft, bevor sie ihn mit jedem ihrer weiteren drei Schläge umdreht, um ihn mit dem siebten Schlag schließlich an der Seite zu packen. Am Ende reicht sie ihn weiter und holt sich einen neuen Karton, während das rhythmische Klopfen jetzt synchron erfolgt. Ist die Milchtüte auf diese Weise bei Jyrki Haapala angekommen, wirft dieser sie zurück in den Einkaufswagen. Ist jede Choreographie Fließbandarbeit und ist jedes Körpertraining eine maschinelle Zurichtung, die den Körper rein funktional auf ein vermarktbare Endprodukt hin abrichtet?

Hierfür hält Maria Clara Villa-Lobos den ›Instant Dancer 2000‹ bereit. Mit Cowboyhut und Sonnenbrille präsentiert sie ihre Modelle wie bei einer Verkaufsshow im Werbefernsehen.



Ladies and gentlemen, are you a choreographer tired of lying around on the studio floor looking at the ceiling trying to come up with some interesting movement material? Are you tired of your dancers being sick, injured or late for rehearsals? Well, we understand your problems, and we've got the solution of your dreams: the Instant Dancer 2000. [Jyrki Haapala sitzt mit übereinandergeschlagenen Beinen auf einem Einkaufswagen, der aus dem Bühnenhintergrund nach vorne geschoben wird.] As you can see, this is Jyrki our Northern European model. He comes with beautiful blond hair und piercing blue eyes. He's slim, trim, and comes with an extra large penis for late night rehearsals. Now, what's really amazing about Jyrki is that he comes with five techniques! Talk about versatility! Amazing. Would you like a demonstration? Pump it up: Jyrki is trained in Ballet, Graham, Limon, Cunningham and, of course, Release, which comes with an added floor feature. But it doesn't stop here. Not only is Jyrki trained in five techniques, no, no, no, he also functions in four modes, which include fast forward, rewind or retrograde, slow motion, and, my personal favourite, pause. And for all you dance theatre choreographers, Jyrki also comes with a voice function. ›Hello. My name is Jyrki, I'm your instant dancer 2000. Let me dance for you, otherwise I'll fuck your brains out!‹ If you call that number at the bottom of your screen, we'll include Mioko, our Japanese model, absolutely for free! [Mioko wird vorgefahren.] Isn't she gorgeous?

Die Tänzer werden hier im bildlichen Sinn als Ware im Warenkorb präsentiert, die den Käufer mit ihrem Angebot zufriedenstellen sollen. Die Beziehung zwischen Choreograph und Tänzer wird dabei ebenso verdinglicht wie die Beziehung der Tänzer zu ihrem Körper. In derart unterschiedlichen Techniken wie Release oder Ballett ausgebildet, die nach Belieben abrufbar sind, wird der Körper zu dem, was Susan Leigh Foster als »the ›hired body«, den gemieteten Körper, bezeichnet. »Uncommitted to any specific artistic vision, it is a body for hire: it trains in order to make a living. [...] This body, a purely physical object, can be made over into whatever look one



desires. Like one's ›lifestyle‹, it can be constructed to suit one's desires.«<sup>2</sup> Der Tänzer als Lifestyle Accessoir wird erneut zur willenlosen Marionette im Kräftespiel der Choreographen und des Marktes.

Neben der Industrieproduktion, der Freizeit- und Unterhaltungsindustrie rückt auf diese Weise noch die Sexindustrie als Muster für den Tanzmarkt in den Blickpunkt. Was unterscheidet den Tänzer vom Go-Go Boy oder Girl, was von anderen Körpern, die man mieten kann? Denn müssen Tänzer und vor allem Tänzerinnen nicht das Publikum mit ihren beweglichen Körpern, die sich auf der Bühne zur Schau stellen, verführen? So stehen sie ein wenig lustlos auf der Bühne herum, die in rotes Licht getaucht wird, entledigen sich zu ebenso lustloser Barmusik Stück für Stück ihrer Kleidung, stecken die Socken in die Unterhosen oder schießen sie wie Kapatulte durch den Raum, stripfen bis auf die leopardengemusterte Unterwäsche, die sie sich schon mal kokett von der Pobacke ziehen, bevor sie zu Boden gehen, um sich dort breitbeinig zu wälzen. Zwischen den einzelnen Nummern des Stücks singen sie immer wieder den Filmhit aus den 1980er Jahren ›Fame! I want to live forever‹ und zeigen dabei auf die Namensschilder auf ihren Kitteln, als sei der Drang nach Anerkennung und Ruhm für sie die stärkste Motivation auf der Bühne zu stehen.

Maria Clara Villa-Lobos zeigt in ihrem Stück den Tanz als Teil der Gesellschaft des Spektakels, das die (post-)industrielle Gesellschaft nahezu vollkommen in ihre Funktionsweise integriert hat. Die Produktion von Neuem, die die Suggestion einer permanenten Gegenwart erzeugt, steht für meinen Argumentationsgang dabei im Vordergrund.

Die bis zum Stadium des integrierten Spektakulären modernisierte Gesellschaft zeichnet sich durch die kombinierte Wirkung der folgenden fünf Hauptwesenszüge aus: ständige technologische Erneuerung; Fusion von Staat und Wirtschaft; generalisiertes Geheimnis; Fälschung ohne Replik und immerwährende Gegenwart.<sup>3</sup>

Die »immerwährende Gegenwart« wird durch »den unaufhörlichen Rundlauf der Informationen erreicht«, der den Eindruck der Verbreitung ständi-

2 | Susan Leigh Foster, »Dancing Bodies«, in: Jonathan Crary/Stanford Kwinter (Hg.), *Incorporations*, New York: Zone Books, 1992, S. 480-495, hier: S. 494.

3 | Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, übers. von Jean-Jaques Raspud, Berlin: Edition Tiamat, 1996, S. 203. Debord unterscheidet zunächst zwischen der konzentrierten und der diffusen Herrschaft des Spektakulären. Während erstere typisch ist für totalitäre Gesellschaften, wie Nazismus und Stalinismus, bildet sich letztere in bürgerlichen Demokratien heraus. In »Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels«, die er 1988 verfasste, führt er den dritten Typus, »das integrierte Spektakuläre«, ein, das als konzentriert und diffus zugleich auftritt; *ibid.*, S. 199-200.

ger Neuigkeiten vortäuscht, wo nur Lappalien zirkulieren.<sup>4</sup> Die Vergangenheit soll so vergessen werden, um Platz zu machen für das ewig Neue, für neue Waren oder Informationen, die Erfüllung im Hier und Jetzt versprechen. Alles wird auf den Maßstab messbarer, handhabbarer und scheinbar widerspruchsfreier Informationen reduziert, die ihrerseits zur Ware werden können.

Seit den achtziger Jahren hat sich auch im Bereich des freien Tanzes eine Marktsituation etabliert. Jean-Paul Montanari, Leiter des Festivals *Montpellier Danse*, das 1980 gegründet wurde und bis heute zu den wichtigsten Festivals für zeitgenössischen Tanz gehört, beschreibt die Situation wie folgt:

Vor zwanzig Jahren, als der junge Tanz angefangen hat, musste an allen Fronten gleichzeitig gekämpft werden. Und es war richtiger Kampf. Der schwierigste Kampf bestand darin, die neuen Formen durchzusetzen. Es gab aber auch den institutionellen Kampf, denn der Tanz war damals überhaupt noch nicht anerkannt. Zudem gab es den Kampf in den Medien, denn die Zeitungen räumten dieser seltsamen Sache keinen Platz ein. Nach dem Motto: Zeitgenössischer Tanz? Nie gehört. Und schließlich musste um ein Publikum für diese neue Form gekämpft werden. Alle diese Kämpfe sind gewonnen worden.<sup>5</sup>

Dieser Sieg von Künstlern wie Dominique Bagouet oder Jean Claude Galotta führte in Frankreich zur Gründung eines flächendeckenden Netzes, das ganz Frankreich umspannt, von Centres National de Danse Contemporaine, die zeitgenössische Tänzer ausbilden und in eigenen Kompanien Stücke entwickeln. Ermöglicht wurde dieser Sieg des zeitgenössischen Tanzes durch massive finanzielle und institutionelle Förderung des Staates nach der Regierungsübernahme der sozialistischen Partei von Jean-François Mitterrand 1981. Sein Kulturminister Jack Lang hat Frankreich in der Tat einen Körper gegeben, der, anders als der absolutistische Staatskörper Ludwig XIV, auch im Tanz auf demokratische Prinzipien aufbauen sollte. In Deutschland führte der Weg zur Institutionalisierung des Tanztheaters über die etablierten Strukturen der Stadt- und Staatstheater mit ihrem Dreisparsensystem. Auch das Tanztheater, wie es sich mit Johann Kresnik in der Folge der Studentenbewegung der späten 1960er Jahre, sowie mit Pina Bausch und ihrer sozio-psychologischen Erkundung gesellschaftlicher Normen und Zwänge entwickelte, setzte sich bewusst vom hierarchisch ge-

4 | Ibid., S. 205.

5 | Transkript eines Interviews mit Jean-Paul Montanari aus dem Fernsehfilm von Charles Picq, *Grand Ecart. A propos la danse contemporaine française*, La Septe ARTE, 2000.

gliederten Ballett-Körper ab.<sup>6</sup> In beiden Ländern waren es also kritische Körper, die sich herausbildeten – allerdings, und dies gilt es im Fortgang der Arbeit im Gedächtnis zu behalten – in Abhängigkeit sowohl von politischer als auch von institutioneller Macht. Der neue Körper bildet sich innerhalb einer symbolischen Ordnung und deren Gesetzen heraus, mit denen er sich auseinandersetzt.

Auch in Deutschland wurden in den 1980er Jahren freie Künstlerhäuser und Festivals gegründet, die, wie etwa der Mousonturm in Frankfurt oder das Internationale Sommertanzfestival in der Kampnagelfabrik in Hamburg, international kooperierend dem zeitgenössischen Tanz in zunehmendem Maße eine Plattform boten. All das trug zur Etablierung eines Marktes bei, den Jean-Paul Montanari folgendermaßen charakterisiert:

Die jungen Choreographen sind ziemlich privilegierte Künstler, weil sie fast sofort vom choreographischen System anerkannt werden. [...] Wir alle verwenden viel Zeit darauf, neue Künstler zu entdecken und sie natürlich auch zu zeigen. [...] Heutzutage gibt es das Van Gogh Syndrom nicht mehr. Im Tanzmilieu gibt es heute keine verkannten Genies mehr, die still und unerkannt in Armut ein geniales Werk schaffen, das keiner zu sehen bekommt. [...] Der Markt wird wirklich gründlich abgegrast. Alles wird beleuchtet, alles, was es gibt, wird erfasst, damit man Eindruck schinden und zur Dynamik des Marktes beitragen kann. Dieses Vermarkten kann man wirklich als unbarmherzig bezeichnen. Das lässt niemanden in Ruhe.<sup>7</sup>

Die neuen Künstler sind aus der Generation hervorgegangen, die die institutionellen Kämpfe ausgefochten haben. Heute sehen sie sich mit einem Markt konfrontiert, der, wie es Villa-Lobos in ihrem Stück deutlich macht, seinerseits Forderungen an die Künstler stellt. Wenn sie die Ästhetiken zeitgenössischer Choreographen als Waren auf dem Markt der Festivals und Koproduzenten feilbietet, vollzieht sie eine ebensolche Reduktion dessen, was in ihrer Kunst geschieht und verhandelt wird, auf den Status wiedererkennbarer Informationen. Die Frage lautet also, wie verschiedene Choreographen ihre künstlerische Praxis angesichts dieser Situation definieren. Boris Charmatz, an der Ballettschule der Pariser Oper zum klassischen Tänzer ausgebildet, bevor er am Konservatorium in Lyon eine Ausbildung als zeitgenössischer Tänzer begann, definiert sein choreographisches Vorgehen als ein ›Überdenken‹ jener Errungenschaften der Generation der 1980er Jahre: »Indem wir den Schaffensdrang der achtziger Jahre

6 | Zum Tanztheater vgl. Susanne Schlicher, *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten: Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffman, Hans Kresnik, Susanne Linke*, Reinbek: rororo, 1987; sowie: Jochen Schmidt, *Tanztheater in Deutschland*, Frankfurt am Main: Propyläen, 1992.

7 | Ibid.

ein große Bedeutung zumessen und ihn neu überdenken, stecken wir unsere Grundsätze ab. Und obwohl diese Grundsätze nicht mit dem Etikett ›neue Wilde‹ daherkommen, so stellen sie doch auf ästhetischem Gebiet einen wirklichen Bruch dar.«<sup>8</sup> Dieser proklamierte Bruch tritt dann auf, wenn die Überbietungslogik, der die Moderne im Tanz gefolgt ist, außer Kraft gesetzt wird. Nicht mehr das Finden oder Erfinden einer neuen choreographischen Handschrift, die ›freier‹, ›besser‹ oder ›zeitgemäßer‹ ist als das klassische Ballett, steht hierbei im Vordergrund. Kein neuer Stil, der auf neuen Bewegungsprinzipien basiert, soll also gefunden werden, ein Stil, der seinerseits den Markt nur wieder mit neuen Informationen versorgen würde. ›More‹ ist eben nicht zwangsläufig ›better‹, und die reine Größe oder Perfektion einer Produktion bürgt auch nicht für zwingende Ideen.

Kann man den Tänzern ihre Vielseitigkeit in der beschriebenen Marktsituation kaum vorwerfen, so kann man doch nach der Haltung einzelner Künstler bzw. ihrer Kunst zur jeweiligen gesellschaftlichen Situation, in der sie produziert und rezipiert wird, fragen. Villa-Lobos bedient sich in *XL – Because More is Better and Size does Matter* für ihre Kritik an den Erwartungshaltungen des Marktes, die auch an sie als junge Choreographin herangetragen werden, populärer Theater- und Unterhaltungsformen wie der Farce, dem Slapstick und dem Variété. Ihr Stück wirft vor allem ein Bündel von Fragen über das Verhältnis von Produktion und Rezeption im zeitgenössischen Tanz auf, Fragen, die grundlegend für diese Studie sind, und die daher in verschiedenen Konstellationen immer wieder gestellt und je individuell in der Analyse einzelner ästhetischer Verfahrensweisen beantwortet werden. Ihr Akt der Selbstverständigung und Selbstreflexion trägt Villa-Lobos ein Stück weit hinaus auf ein anderes, dem Tanz benachbartes Feld, in dessen Rahmen er aber immer schon stattfindet: das Theater. Hieran knüpft sich die grundlegende Beobachtung, dass viele der in dieser Studie besprochenen Stücke über ihre Praxis während der Aufführung selbst nachdenken und sich auf Felder anderer Künste begeben, um von dort den eigenen Ort besser ins Visier nehmen zu können.

Wie kann, wenn das Spektakel »immerwährende Gegenwart« verspricht, der Tanz als die gegenwärtigste, weil flüchtigste Kunstform, seine analytische Funktion oder, um mit Susan Foster zu sprechen, seine »artistic vision«, behalten? »Das Spektakel ist das *Kapital* in einem solchen Grad der Akkumulation, das es zum Bild wird«, schreibt Guy Debord und beschreibt damit auch eine bestimmte Kommunikationssituation der Menschen im Zeitalter des integrierten Spektakels.<sup>9</sup> Denn die Menschen setzen sich nicht mehr über Ideen oder Positionen, über die diskutiert werden muss

8 | Ibid.

9 | Debord, *Gesellschaft des Spektakels*, op. cit., S. 27.

und über die ein Austausch stattfindet, miteinander in Beziehung, sondern über Bilder, die faktisch Waren sind und letztlich nur mit sich selber als Warenwert kommunizieren. »Das Spektakel ist nicht ein Ganzes von Bildern, sondern ein durch Bilder vermitteltes gesellschaftliches Verhältnis zwischen Personen.«<sup>10</sup> Debord geht sogar so weit zu sagen, dass das Spektakel »der materielle Wiederaufbau der religiösen Illusion«<sup>11</sup> sei. Verspricht es doch Realpräsenz und erfüllte Gegenwart als Paradies auf Erden, das keine Erinnerung und keine Geschichte mehr kennt.

Hier rückt die Beziehung der am Tanzereignis beteiligten Personen, also der Zuschauer wie auch der Tänzer, ins Blickfeld, und das Bestreben, sie in ein anderes Verhältnis zueinander zu bringen als in das eines gerahmten Bildes. Den Warencharakter des zum Markenzeichen oder Bild erstarrten Stils eines Choreographen, der auch die Körper der Tänzer zur Ware macht, versucht die gegenwärtige Forschung dahingehend zu umgehen, indem sie auf dem Live-Charakter des Tanzes insistiert. Demnach kann die unhintergehbare Präsenz der Performance oder Aufführung kein Objekt produzieren, weil sie in der Zeit vergeht und verschwindet. Weil sie verschwindet, widersteht sie dem bloßen Konsum von Gegenständen und nimmt daher eine kritische Position innerhalb der Ökonomie des Marktes ein.

Doch reicht diese Definition, die in den folgenden Kapiteln anhand einzelner Theorien genauer dargestellt werden wird, wirklich aus, um die »immerwährende Gegenwart« des Immergleichen, das sich als etwas Neues ausgibt, aus den Angeln zu heben? Müsste die Frage nicht eher lauten, wie diese Präsenz beschaffen sein muss, um sich von der Gegenwart des Spektakels abzusetzen? Denn dieses hat sich, wie Helga Finter argumentiert, längst der einst radikalen Praktiken des Avantgarde-Theaters der vergangenen vierzig Jahre bemächtigt. Die Arbeit an der Stimme, am Ton und Klang einer Theateraufführung, die einst die Dominanz des gesprochenen Wortes subvertierte, um eine andere Subjektivität aufscheinen zu lassen, hat ihr Äquivalent im Einsatz von Klanglandschaften in Kaufhäusern gefunden, um unbewusste Konsumwünsche zu stimulieren. Die Arbeit am Körper spielt geradewegs in die Hände der plastischen Chirurgie und der Kosmetikindustrie, und die Frage nach der Repräsentation von Minderheiten findet sich auf jedem Laufsteg der Modeindustrie und in den Videoclips der Plattenfirmen. Helmut Ploebst sieht das integrierte Spektakel Debords im Tanz durch »die Vorherrschaft des akrobatischen Superkörpers in einem Phantasieambiente« realisiert.<sup>12</sup> »Presence«, so Helga Finter in Bezug auf

10 | Ibid., S. 14.

11 | Ibid., S. 20.

12 | Helmut Ploebst, *No Wind No Word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels*, München: K. Kieser Verlag, 2001, S. 226.

das Spektakel, »therefore, contributes involuntarily to its project of amnesia and its lack of perspective.«<sup>13</sup>

Wenn dieser Befund zutrifft, hätte eine kritische Performancekunst und -theorie dann nicht vielmehr die Aufgabe, vorsichtig mit dem Begriff und der damit verbundenen Vorstellung von Präsenz umzugehen? Die Durchsicht aktueller ästhetischer Debatten belegt das Gegenteil. Präsenz und mit ihr die, oft uneingestandene, Vorstellung einer religiös grundierten Realpräsenz, hat Konjunktur, paradoxerweise gerade als Heilmittel und Gegengift gegen die Entfremdung der Gesellschaft des Spektakels. Die Sinnlichkeit des Live-Ereignisses stehe der Entfremdung zwischenmenschlichen Austauschs durch die zunehmende Mediatisierung entgegen. Die vorliegende Arbeit geht den Verstrickungen des Präsenzbegriffs nach. Die These, der diese Studie verpflichtet ist, lautet: Nur mit einem Denken der Abwesenheit wird die Schließung zum spektakulären Bild verhindert. Am Horizont der Abwesenheit, die das Bild öffnet auf das, was sich dem Subjekt entzieht, scheint der Tod als die radikalste Abwesenheit auf. Er eröffnet die Vorstellung einer Welt, in der die Spiegelung des Subjekts verhindert wird, eine Welt des Anderen *mithin*, in der das Subjekt als geschlossenes in Frage gestellt wird, weil es augenscheinlich darin abwesend ist.

Eine Verbindung zum Tod als kritischem Instrument gegen die Gesellschaft des Spektakels hat der französische Philosoph und Soziologe Jean Baudrillard gezogen. Er hat sich einer regelrechten Todeslogik verschrieben, der ich hier zunächst ein Stück weit folgen möchte. Denn seinen Ausführungen zur »Massenkultur des Körpers« lassen sich in bezug auf die Situation des zeitgenössischen Tanzes, dessen Instrument der Körper ist, einige Beobachtungen entnehmen, die für den Fortgang der Analyse wichtig sind.

## 2 Die Massenkultur des Körpers: Jean Baudrillard

In seinem Buch *Der symbolische Tausch und der Tod*, das zuerst 1976 erschien, behauptet Jean Baudrillard, dass wir in einer »Massenkultur des Körpers« leben.<sup>14</sup> Diese Behauptung erscheint fast als nachgeordneter Ge-

13 | Helga Finter, »Theatre in a Society of the Spectacle«, in: Eckart Voigts-Virchow (Hg.), *Mediated Drama Dramatized Media*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2000, S. 43-55, hier: S. 49; vgl. auch: Helga Finter, »Kunst des Lachens, Kunst des Lesens. Zum Theater in einer Gesellschaft des Spektakels«, in: Vittorio Borso/Björn Goldammer (Hg.), *Moderne(n) der Jahrhundertwenden*, Baden-Baden: Nomos Verlag, 2000, S. 439-451.

14 | Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, übers. von Gerd Bergfleth, Gabriele Ricke und Roland Vouillié, München: Matthes & Seitz, 1991, S. 163.