

Aus:

Stefan Apostolou-Hölscher

Vermögende Körper

Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik und Biopolitik

April 2015, 398 Seiten, kart., zahlr. Abb., 39,99 €, ISBN 978-3-8376-3051-0

In Jean Georges Noverres Briefen über die Tanzkunst zeigt sich, inwiefern das Aufkommen der Ästhetik um 1800 mit dem korreliert, was Foucault Biopolitik nennt. Mit Rancière demonstriert Stefan Apostolou-Hölscher: Sie beziehen sich dennoch anders auf das Leben.

Weil Biopolitik sich aus der Freisetzung von Potentialen speist, setzt sie vermögende Körper voraus. Umgekehrt jedoch sind vermögende Körper denkbar, deren ästhetische Praxis in einem widerständigen Verhältnis zur Biopolitik steht. Diese Spannung wird mittels Stücken von Sasa Asentic, Jérôme Bel, Mette Ingvarsten/Jefta van Dinther, Ivana Müller und Yvonne Rainer skizziert.

Stefan Apostolou-Hölscher ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Projekt Mindere Mimesis am Lehrstuhl für Philosophie und Ästhetische Theorie der Akademie der Bildenden Künste München.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3051-0

Inhalt

Prolog | 11

1. Einleitung:
Tanz und Choreographie – (Produktions)Verhältnisse | 29

Parabel I:
Mette Ingvarthens/Jefta van Dinthers *It's in the air* | 45

2. Choreographie und Tanz zwischen Form und Lebendigkeit | 65

2.1 André Lepecki als Anwalt des vermögenden Körpers | 66

2.2 Gerald Siegmund als Anwalt des Abstands zwischen Körper und Gesetz | 77

2.3 Eine Alternative zwischen Ästhetik und Biopolitik | 92

3. Zwei Poetiken des Tanzes | 97

3.1 Arbeau und das Leben der getakteten Gemeinschaft:
Der Priester und sein Anwalt | 99

3.2 Feuillet: Schritte machen auf dem weißen Blatt Papier | 108

4. Drei Regime bei Jacques Rancière | 121

4.1 Das ethische Regime und seine Geometrie
der Schritte und Positionen im Raum | 132

4.2 Das poetische/repräsentative Regime der Künste und
die natürliche Ordnung der Körper | 138

4.3 Das ästhetische Regime der Kunst und seine
choreographischen Fehlschritte | 143

Parabel II:
Jérôme Bels *Véronique Doisneau* | 155

- 5. Wie das biopolitische Kalkül mit dem Versprechen der Ästhetik Ernst macht | 167**
- 5.1 Schillers Spieltrieb und das Verknoten der Gegensätze | 170
 - 5.2 Kants Schönes, die bestimmbar Form der Körper und ihr Gemeinsinn | 187
 - 5.3 Noverres *tableaux vivants* im Visier der Biopolitik | 210

Parabel III: Yvonne Rainers *Trio A* | 235

- 6. Choreographie, Leben und Praxis in Noverres *Briefen über die Tanzkunst* | 245**
- 6.1 Über Hirten und Schafe | 256
 - 6.2 Von den Vereinnahmungsapparaten zum Choreographischen | 266

Parabel IV: Ivana Müllers *While we were holding it together* | 273

- 7. Biopolitik als Produktionsverhältnis | 285**
- 7.1 Zwei Ur-Ethiken: Biopolitische Kalküle bei Rudolf von Laban und Doris Humphrey | 298
 - 7.2 Was Rancières Gleichheitsaxiomatik entgeht | 312

Parabel V: Saša Asentićs *My private bio-politics* | 321

- 8. Das Choreographische im ästhetischen Regime | 331**
- 8.1 Spinoza: Was kann ein Körper? | 345
 - 8.2 Von passiven Leidenschaften über aktive Freuden zu Gemeinbegriffen | 351
 - 8.3 Spinozas Kritik am Denken in stummen Gemälden und Noverres *tableaux vivants* | 356

Parabel VI: Ivana Müllers *Playing Ensemble Again and Again* | 363

- 9. Epilog: Immanenz, Subjektivierung und das Lebendige im Choreographischen | 373**

Literatur- und Quellenverzeichnis | 379

Prolog

Vielleicht streicht, von den anderen nicht bemerkt und den Geschichtsbüchern kommender Jahrhunderte unbekannt, jemand durch das aufgewühlte Paris des Jahres 1789. Die Glut der Barrikaden ist erloschen, in der Luft liegt nur hier und dort noch der immer schwächer werdende Geruch vergangener Rauchschwaden, und die Menschenmassen drängen eher in den verborgenen Winkeln der Stadt zusammen. Manche von ihnen sind damit beschäftigt, wieder ihre Marktstände zu errichten. Karren und Kutschen, sie tragen neben Fisch, Fleisch, Gemüse und Gewürzen aus den ländlichen Teilen des Landes auch Kleidung und Schmuck, fahren in alle Richtungen, gezogen entweder von Pferden, Eseln oder Menschenhand. Der König ist entthront, und überall schicken sich neue Kräfte an, seinen leeren Platz zu besetzen für eine Zukunft, deren Gestalt noch niemand voraussehen kann, auf die viele hoffen, vor der manche Angst haben, die doch schon angebrochen ist mit den Ereignissen der letzten Monate und die noch weiteres Blutvergießen mit sich bringen wird.

Die heute nirgends erwähnte Person, welche möglicherweise nie existierte, hatte vor Jahren versucht, in die *Académie Royale de Danse* aufgenommen zu werden, war aber gescheitert, weil sie nicht den richtigen Körperbau aufwies und sich, was sich bald vor den strengen Blicken der bei ihrer Prüfung anwesenden Ballettmeister herausstellen sollte, allzu un gelenk bewegte. Man hatte ihr damals mitgeteilt, sie sei für den Beruf des Tänzers ungeeignet, obwohl sie nie wünschte, an einem der Hofballette teilzunehmen, sondern nur das vage Bedürfnis verspürte, irgendwann einmal eigene Werke zu entwerfen, Stücke, in denen das zu sehen sein würde, was sich ihr auf den Straßen der Stadt zeigt. Sie war nie daran interessiert, die komplizierten Schrittfolgen und Sprünge zu lernen, die an der Akademie unterrichtet wurden, sondern wollte beweisen, dass Tanz, noch vor aller *téchné*, überall ist, in jedem Moment oder jeder Moment selbst und manchmal sogar der Staub hinter Gebäude-mauern, derart komplex, dass sie sich noch immer nicht sicher ist über ihn und das, was ihn ausmacht.

Auch jetzt wieder sieht sie sich mit diesem Problem konfrontiert: Sie kann nicht ausblenden, dass die Schritte der Passanten einen unglaublich komplexen Rhythmus auf dem Pflaster erzeugen. Ihr entgeht nicht der schwankende Gang des mit Kartoffelsäcken beladenen Gasthausbetreibers, wenn er die Stufen zum Eingang seiner Schenke erklimmt. Ihre Aufmerksamkeit wird zu einer Gruppe Musikanten gelenkt, deren Oberkörper wedelnde Bewegungen vollführen, während sie ihren Streichinstrumenten Töne entlocken. Es gibt das Schlenkern, Schütteln und Winken von Händen, die Unterschiede in den Gesichtern der Passanten, das Ausklopfen von Teppichen, das Schleichen obdachloser Katzen vor Wänden und überall Lichtspiele in drüben Pfützen. Wie all das rahmen?

Weder weiß sie wo Tanz beginnt noch wo er endet. Weder könnte sie sagen, wer an ihm beteiligt ist, noch, in welche Richtung er geht, wenn er sich in zahlreichen Situationen entfaltet. Immer jedoch scheint bei ihm eine Grenze auf dem Spiel zu stehen, sich Bekanntes mit Unbekanntem zu vermischen und etwas Form anzunehmen, obwohl ihm keine schon bestimmte Form entspricht. Dieser Tanz auf der Schwelle, der nicht unterrichtet werden kann und den sie seit langer Zeit auf die Bühne bringen wollte, sollte sichtbar machen, was eigentlich unsichtbar ist und ins Bild setzen, was jenseits der Rahmen bestehender Bilder liegt. Er sollte ins Theater hereinholen, was bisher nicht zu ihm gehörte und tanzbar machen, was kein Tanz ist, weil es dafür noch keine Begriffe gibt.

Jemand, dessen Name verlorengegangen ist, kommt nun unter dem Dachvorsprung einer Hausecke zum Stehen. Es hat zu regnen begonnen. Weiter oben spannen die Betreiber der Verkaufsstände Stoffschirme über ihren Auslagen, auf denen sich bereits erste Waren sammeln. Ein Karren fährt vorbei, gezogen von zwei alternden Eseln, die erschöpft wirken und von ihrem Besitzer, einem jungen Bauern aus einem der Vororte der französischen Metropole, geschlagen werden, um den Rest ihres anstrengenden Weges zügiger zurückzulegen. Mehrere Schweinsköpfe und geräuchertes Fleisch anderer Tiere liegen unverhüllt hinten auf, was von dem anonymen Beobachter der Szene dann registriert wird, wenn sein umherschweifender Blick auch bemerkt, dass sich eines der schmutzigen Hausfenster auf der gegenüberliegenden Seite der Gasse öffnet und das in Falten gehüllte Gesicht einer Frau aus dem Süden dahinter zum Vorschein kommt.

Der Wagen aus der Provinz ist schon vorbeigezogen, gefolgt von unzähligen drängenden Leibern, hungrigen Kindern, die von ihren Eltern getragen werden, Alten und Kranken, die nur mehr humpeln können und jungen Paaren im besten Alter, da erhascht er einen weiteren Eindruck. Die Anordnung der Fischkörper auf dem Stand zu seiner Linken, welcher unter einem aus gelblich braunen Kartoffelsäcken gestickten Dach errichtet wurde, entspricht ziemlich genau der Form der grauen Backsteine, die das Fenster umgeben, aus dem noch immer der runzelige Kopf, verborgen unter einem Gestrüpp grauer Haare, zu ihm herüberschaut. Viel zu viel

passiert gleichzeitig, um sofort in einen größeren Zusammenhang gestellt werden zu können: Haben sich die beiden Frauen, sie könnten Zwillingsschwestern sein, die soeben aus einer Seitengasse getreten sind, gleichzeitig herumgedreht? Entspricht der Gang der einen, die Art, wie sie langsamen Schrittes einen Fuß vor den anderen setzt, immer mit der Ferse zuerst, als wolle sie verhindern zu fallen, den Bewegungen, mit denen die Hände des Obstverkäufers im Hintergrund seine Auslage präparieren? Besteht eine Verwandtschaft zwischen den Bewegungen des Mundes, mit denen der kleine Junge auf der anderen Straßenseite einen Apfel zerkaut und dem Gepicke der Tauben, die neben ihm mit ein paar wenigen Brotsamen befasst sind? Ähneln die Bewegungen, mit denen ein stattlicher Herr gerade den Gehsteig kehrt, nicht jenen der Vorhänge, mit denen die Gardinen mancher Fenster im Wind schaukeln? Welche Farben erfüllen das Gesichtsfeld und wie ändert sich deren Wahrnehmung, wenn man sie nicht mehr als Attribute bestimmter Objekte aufnimmt, sondern in ihnen eine Fläche unterschiedlich schattierter Kleckse sieht, von denen der ganze Raum bedeckt ist? Beinhaltet die Wasserpumpe eines nahen Brunnens nicht eine unglaublich schöne Melodie, wenn man alle anderen Geräusche ausblendet und sich nur auf sie konzentriert? Benötigt die Gruppe bewaffneter Angehöriger der gerade erst ausgerufenen Nationalgarde mehr Zeit zur Durchquerung der Straße als der alte Mann am Stock vor ihr, obwohl er sich nur schleppend fortbewegt? Weist das Auf und Ab seiner Gehhilfe Gemeinsamkeiten mit dem Wehen des weißen Standdaches auf, unter dem sich nun verschiedene Stickereien anhäufen?

Die später Teil keiner Geschichte gewordene Person sieht sich an diesem späten Nachmittag des Jahres 1789 mit einem *tableau* konfrontiert, dessen Konturen an den Rändern ausfransen und dessen Grenzen sich nicht fixieren lassen. Alles, scheint ihr, steht mit allem anderen in Verbindung, und eine universale Wahlverwandtschaft von Menschen, Tieren, Dingen und Ereignissen bildet sich in ihrer Erfahrung heraus wie die Wolken am Himmel über ihr. Widmet sie sich einer bestimmten Konstellation an Impressionen und konzentriert sich beispielsweise auf den Rhythmus des Hammers, mit dem der Schuhmacher am Ende der Gasse sein Werk vollbringt, um dessen Klang mit dem Getrappel der Pferdehufe in Relation zu setzen oder auf Gemeinsamkeiten zwischen der filigranen Anordnung ausgelegter Teller rechts von ihr und den Mustern, die gleichzeitig von den Hufen der Tiere hinterlassen werden, entgeht ihr, dass drei spielende Kinder, fast verborgen von den Leibern der Erwachsenen, zwischen denen sie sich hindurchschlängeln, einem Hund hinterherjagen und dabei ähnliche Wellen schlagen wie die, in denen sich die Kundschaft vor einem Stand versammelt, an dem gerade der Verkauf von Süßwaren beginnt oder dass man, wenn man den Haarwuchs der Passanten fokussiert, zu geben muss, dass heute mehr Rothaarige unterwegs sind als an anderen Nachmittagen.

Das sich dem dieser Tage vergessenen Zuschauer bietende Bild hat in seiner sich ständig verändernden Lebendigkeit nicht nur keinen fixen Rahmen, der es einschränken und einen Bereich *in* ihm von etwas abtrennen würde, das sich dann *draußen* befände, es ist auch unendlich *tief*. Immer tiefer kann man in das Meer der Eindrücke eintauchen, nie wird man seinen Grund oder einen Punkt erreichen, der sie irgendwo verankern würde. Das *tableau* ist in intensiver Bewegung begriffen und von einem Leben erfüllt, das überall gleichermaßen Zeugnis ablegt von einer *Form*, die von jeder Bestimmung ihrer Kontur entkleidet ist und deshalb der Beantwortung der Frage, was zu ihr gehört und was nicht. *Alles spricht. Alles ist expressiv*. Was sich zeigt, sind eine universale *Tätigkeit* der Dinge und ein tätiges Leben, das auf Körper verweist, die überall Formen generieren, ohne dass sich eine gegenüber einer anderen privilegieren ließe. Der enthusiastische Betrachter dieser Szenerie meint, er müsse es hier mit einer ihm unbekanntem Choreographie zu tun haben, die aus so vielen Elementen besteht, dass es niemandem jemals gelingen wird, ein Regelwerk zu errichten für diesen vielschichtigen Tanz der Körper und ein ihnen gemeinsames Vermögen, das keinem gehört, obwohl es etwas ausdrückt, von dem man nicht weiß, wie es beschaffen sein wird, sondern von dem sich nur sagen lässt, es bringe in *tableaux vivants* zusammen, was überhaupt nicht zusammengehört und doch überall miteinander verwandt ist.

Ein anderes Szenario aus dem Jahre 1818 hat, dank seiner Aufbereitung durch den französischen Philosophen Jacques Rancière, in den letzten Jahren auch innerhalb der internationalen Tanzszenen deutlich seine Spuren hinterlassen und dort nicht nur das Nachdenken über Methoden der Ausbildung, sondern auch über die Frage nach dem Verhältnis zwischen Choreographie als *Form* und Tanz als *Tätigkeit* tiefgreifend beeinflusst und verändert.¹ 1818 soll der Pädagoge Joseph Jacotot an einer Schule im heute belgischen Löwen Französisch unterrichten. Weil er selbst jedoch nicht des Niederländischen mächtig ist und seine Schüler wiederum weder auf die französische Grammatik noch auf irgendeine Art von Vokabular zurückgreifen können, zwischen beiden also zunächst eine unüberbrückbare Kluft besteht, die jede Art des produktiven Austauschs eigentlich unmöglich machen müsste, beginnt bald schon, wie Rancière es nennt, ein intellektuelles *Abenteuer*. Jacotot spricht nicht Niederländisch und seine Schüler sprechen kein Französisch. Trotzdem begeben sie sich auf einen gemeinsamen Weg, auf dem die Schüler etwas lernen, ohne dass sie dabei von ihrem Lehrer geleitet würden. Geleitet werden sie allein von ihrem Willen, etwas lernen zu wollen und ihrem *Vermögen*, prinzipiell lernen zu

1 Vgl. hierzu exemplarisch Ulrike Melzwig/Märten Spångberg/Nina Thielićke (Hrsg.), *REVERSE ENGINEERING EDUCATION in Dance, Choreography and the Performing Arts*, Berlin: b_books, 2007 und Bojana Cvejić, *The ignorant mentor*, in: Steven De Belder/Theo van Rompay (Hrsg.), „P.A.R.T.S. – Documenting ten years of contemporary dance education“, Brüssel: P.A.R.T.S., 2005.

können.² Was derart entsteht ist etwas, das weder Jacotot noch sie im Vorhinein wissen. Jacotot ist seinen Schülern keineswegs überlegen. Im Gegenteil: Später wird er sie sogar Malen und Klavierspielen lehren, obwohl er selbst weder Malen noch Klavierspielen kann. *Was er sie lehrt, ist kein bereits bestimmtes Wissen.* Er lehrt sie nur, von ihrem eigenen Vermögen zum Lernen Gebrauch zu machen, um

-
- 2 Im Kontrast zu Christoph Menke werde ich den Begriff des Vermögens im Verlauf der vorliegenden Arbeit nicht für Fähigkeiten und Tätigkeiten reservieren, die durch (disziplinäre) Übung erworben und bereits technisch konstituiert sind, um ihn derart dem der Kraft gegenüberzustellen. Menke stellt fest: „Durch Vermögen können wir etwas: Wir können eine Tätigkeit nach sozialen Standards erfolgreich ausüben. Kraft ist die Möglichkeit von Vermögen, weil sie das Andere der Vermögen ist.“ – Christoph Menke, *Ästhetik der Gleichheit*, Ostfildern: Hatje Cantz, S. 28. Im Gegensatz dazu verstehe ich Vermögen im Sinne Spinozas nicht als *potestas*, sondern als *potentia*, als zunächst unbestimmtes Vermögen, Kräfte entfalten zu können und damit als Voraussetzung jeder Form von *Praxis* (siehe Kapitel 8). Um mein Anliegen gleich zu Beginn schon zu verdeutlichen, sei hier eine Aussage Rancières in voller Länge zitiert, die er 1993 in einem Interview mit Monica Costa Netto getätigt hat und welche an dieser Stelle sowohl als Zusammenfassung als auch als Vorwegnahme meiner Inanspruchnahme seines Denkens dient: „Es gibt Philosophie im Allgemeinen dort, wo die Idee eines gemeinsamen Denkvermögens dargelegt wird, wo dieses gemeinsame Vermögen ausgehend von dieser *Selbigkeit* von Denken und Sein gedacht wird, die von Parmenides [und in dessen Nachfolge Spinoza! – Anm. d.A.] formuliert wurde [...]. Die Frage der Teilhabe an diesem gemeinsamen Vermögen wurde im Platonismus mit der Frage der Aufteilung zwischen den Diskursmodi oder – in den Worten von Gilles Deleuze formuliert – mit dem Urteil über die Rechtmäßigkeit des Prätendenten verknüpft. Das steht auf dem Spiel, wenn man die Sophisten oder die Dichter auf ihren Platz verweist. Doch auch die philosophische Frage nach den Grenzen, die zu ziehen sind, um das gemeinsame Denkvermögen zu bestimmen, wurde mit der politischen Frage nach der Gemeinschaft verbunden, das heißt mit der Frage nach dem Verhältnis zwischen dem gemeinsamen Vermögen der Gemeinschaft und der Verteilung der Körper auf Plätze und Funktionen. Die politische Frage, so wie die Demokratie ihre Formulierung erzwingt, ist Folgende: Was geht an gemeinsamem Vermögen in die Rede desjenigen ein, dessen gesellschaftliche Tätigkeit durch die Ausübung dieser oder jener *Techne* bestimmt ist? Die drastische Antwort von Platon besteht darin, das *Eine* der Gemeinschaft gerade mit dem Prinzip der hierarchischen Verteilung der Körper in der Gemeinschaft zu identifizieren, mit der ungleichen Teilhabe am gemeinsamen Denkvermögen.“ – Jacques Rancière/Monica Costa Netto, *Politik der Schrift*, in: Jacques Rancière, „Und die Müden haben Pech gehabt! – Interviews 1976–1999“, Wien: Passagen, 2012, S. 68. Zur Kontextualisierung des Rancièreschen Verständnisses von Vermögen in Immanuel Kants *Analytik des Schönen* vgl. Kapitel 5.2., wo es als das *subjektiv* allgemeine Moment der Urteilskraft herausgearbeitet wird.

jede *Form* von Wissen als von ihnen bestimmbare und *als* ihnen gemeinsame *Tätigkeit* zu erfahren. Sie sollen allein ihrem eigenen Willen und ihrer eigenen Intelligenz folgen innerhalb einer nicht bereits fertig produzierten Welt, sondern in einer Welt, die sie selbst erschaffen.

Wie etwas lernen und sich verständigen, wenn die gemeinsame Grundlage vom Aufeinandertreffen verschiedener Sprachen gebildet wird? Wie, ohne auf im Voraus feststehenden Begründungen aufzubauen, das Gemeinsame innerhalb einer geteilten *Praxis* generieren?³ Jacotot beantwortet diese Fragen, indem er davon ausgeht, dass es keine zu erreichende *Sprachbeherrschung* gibt, der man sich Schritt für Schritt annähern könnte, sondern dass Sprache aus unzähligen losen Momenten besteht, die man von allen Seiten aus aufnimmt, ohne jemals sicher sein zu dürfen, auf welchem Weg man sich befindet und wohin dieser Weg führt. In ihrer pragmatischen Dimension ist Sprache ihm zufolge etwas, das seinerseits übersetzt werden muss und konfrontiert werden soll mit anderen Momenten, die ihrerseits *nicht* Sprache sind. Satz für Satz, Wort für Wort, Silbe für Silbe, Buchstabe für Buchstabe. *Sprache als solche und als* allgemeines System *gibt es nicht*. Es gibt nur *Übersetzungen* und unterschiedliche Manifestationen des menschlichen *Vermögens* zu sprechen, die sich weder aneignen noch beherrschen, sondern nur innerhalb einer Praxis des Übersetzens miteinander konfrontieren lassen. Am Anfang von Jacotots Lehrmethode steht eine simple Annahme: *Alle können sprechen, alle können etwas*

3 Praxis meint der Marxschen Feuerbachthese zufolge die *formgebende* Komponente der menschlich-sinnlichen Tätigkeit: „Der Hauptmangel alles bisherigen Materialismus – den Feuerbachschen mit eingerechnet – ist, daß der Gegenstand, die Wirklichkeit, Sinnlichkeit, nur unter der Form des *Objekts* oder der *Anschauung* gefaßt wird; nicht aber als *menschliche sinnliche Tätigkeit, Praxis*, nicht subjektiv. Daher geschah es, daß die *tätige* Seite, im Gegensatz zum Materialismus, vom Idealismus entwickelt wurde – aber nur abstrakt, da der Idealismus natürlich die wirkliche, sinnliche Tätigkeit als solche nicht kennt.“ – Karl Marx, *Thesen über Feuerbach*, in: Karl Marx/Friedrich Engels, „Werke – Band 3“, Berlin: Dietz, 1969, S. 533. Die Rede von *Praxis* impliziert in den folgenden Kapiteln *keine* strikte Unterscheidung zwischen Arbeit, Herstellen und Handeln, die seit Aristoteles und dann wieder durch Hannah Arendt in Umlauf gekommen ist. Im Gegensatz zur handwerklichen *poësis*, die auf produktionsästhetischer Ebene durch eine bestimmte *téchne* geregelt wird und auf rezeptionsästhetischer Seite mit einer bestimmten *aísthesis* korrespondiert, ist Praxis hier prinzipiell unbestimmt und deswegen ebenfalls nicht beschränkt auf den Bereich öffentlich-politischen Handelns, der dem rein reproduktiv-privaten Leben der Arbeit gegenüberstünde. Praxis bezieht sich nicht auf bereits gegebene Formen, sondern bringt sie zuallererst tätig hervor. Vgl. Paolo Virno, *Grammatik der Multitude*, Berlin: ID, 2005 und die darin enthaltene Kritik an der aristotelischen Dreiteilung von Arbeit, Herstellen und Handeln in Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München: Piper, 2008.

ausdrücken. Jacotot stellt einen radikalen Ansatz von Gleichheit und Emanzipation an den Anfang seines Experiments in Löwen. Er unterstellt nämlich, dass Gleichheit und Emanzipation nicht, wie oft angenommen, das *Ziel* des Unterrichts seien, sondern an seinem *Anfang* stünden. Anstelle feststehender Begründungen setzt Jacotot eine bodenlose Gleichheit der Vermögen voraus. Dabei geht er von drei Annahmen aus: (1.) Jeder Mensch kann und will auf eher *hervorbringende* denn nur *aufnehmende* Weise lernen. (2.) Der Wille und die Intelligenz aller Menschen dazu sind prinzipiell gleich verteilt, oder, wie Rancière es formuliert: „Die Intelligenz ist Aufmerksamkeit und Suche, bevor sie Kombination von Ideen ist. Der Wille ist die Fähigkeit, sich zu bewegen, nach seiner *eigenen* Bewegung zu handeln, bevor er Instanz der Wahl ist.“⁴ (3.) Auch der Lehrer darf – als *unwissender* Lehrmeister – keinen irgendwie gearteten Wissensvorsprung geltend machen, ist also seinen Schülern in keinerlei Hinsicht überlegen.

Im Fall Jacotots führt die Annahme, dass es keine im Vorhinein feststehende, gemeinsame Sprache und kein im Vorhinein bestimmtes, zu erreichendes Wissen zwischen ihm und denjenigen gibt, die etwas lernen wollen, dazu, dass das, was gelernt wird, durch das Lernen selbst zuallererst entsteht. Er vermittelt seinen Schülern das Französische nicht Schritt für Schritt, indem er ihnen zunächst die Grammatik und erste, einfache Vokabeln beibringt, sondern lässt sie sofort ein ganzes Buch lesen und in eine Sprache übersetzen, die ihnen unbekannt ist, das Buch über *Telemach*, in dem der altgriechische Mythos über den Sohn von Odysseus und Penelope erzählt wird und das um 1818 gerade in einer zweisprachigen Ausgabe erschienen ist. Rancière zufolge ist es eine „gemeinsame Sache“⁵, keine gemeinsame Sprache jedoch, welche das Lernen der Schüler und das Lernen Jacotots zusammenbringt: „Man beginnt mit dem Text und nicht mit der Grammatik, mit den Worten und nicht mit den Silben.“⁶ Das Buch *Telemach*, das die Schüler zunächst nicht auf Französisch zu lesen vermögen und dessen niederländische Übersetzung Jacotot seinerseits nicht versteht, ist der Ausgangspunkt für einen Unterricht, in dessen Verlauf nichts erklärt, aber alles erfunden werden muss. Worum es dabei geht, ist ein gemeinsames Übersetzen von Texten, die weder der Lehrer noch seine Schüler bereits kennen oder verstehen, sondern durch ihre Tätigkeit des Übersetzens ins Spiel bringen, um zu verifizieren, was *a priori* gesetzt wird.

„Das Wort *Gleichheit* der Verstandesvermögen faßt hier zwei grundlegende Bedeutungen zusammen: zunächst, daß jeder gesprochene oder geschriebene Satz nur durch die Setzung eines Subjekts Sinn annimmt, das mittels eines entsprechenden Abenteuers fähig ist, dessen Sinn herauszulesen, dessen Wahrheit wiederum von keinem vorgängigen Code oder Lexikon

4 Jacques Rancière, *Der unwissende Lehrmeister*, Wien: Passagen, 2007, S. 69.

5 Ebd., S. 12.

6 Ebd., S. 40.

garantiert wird; daß es zweitens nicht zwei Arten gibt, verständig zu sein, daß jeder Verstandsvorgang denselben Weg einschlägt, jenen der Materialität, die von der Form oder dem Sinn durchquert wird, und daß sein Brennpunkt stets die vorausgesetzte Gleichheit eines Sagen-Wollens und eines Verstehen-Wollens ist.“⁷

Beim generativ konzipierten, universalen Unterricht geht es nicht darum, einen Sinn *hinter* dem *Telemach* anzuvisieren, sondern in Bezug auf ein gemeinsames Buch und geleitet nur von dem je eigenen Willen zu verstehen das auszudrücken, was nur man selbst ausdrücken kann und was nicht bereits auf den Seiten des Buches steht. Rancière zufolge ist das Buch *Telemach* letztlich Synonym einer ganzen Welt bzw. der Auffassung einer Welt, die noch nicht produziert ist, sondern *in actu* produziert wird als die gemeinsame *Sache* vermögender Körper.

„Ein Buch, das ein *Ganzes* ist; ein Zentrum, dem man alles, was man neu lernen wird, hinzufügen kann; ein Kreis, in dem man jedes dieser neuen Dinge *verstehen* kann, die Mittel finden kann zu sagen, was man darin sieht, was man darüber denkt und was man damit macht. Das ist das erste Prinzip des universalen Unterrichts: Man muss etwas lernen und darauf den ganzen Rest beziehen. Und zuerst muss man *etwas* lernen.“⁸

Anhand der gemeinsamen Lektüre des *Telemach*, die gleichzeitig eine getrennte Lektüre ist, weil es zwar eine gemeinsame Sache, aber keine gemeinsame Sprache gibt, wird dasjenige übersetzt, was gleich verteilt ist, nämlich die Intelligenz sprechender Wesen und ihre Fähigkeit, sich dieser Intelligenz zu bedienen. Wohin die Reise geht, lässt sich nicht bestimmen, fest steht jedoch, dass sie keine andere Begründung kennt als die Ausübung von Vermögen innerhalb einer Praxis, die ihren Zweck allein in sich selbst und – dem zugrundeliegend – in der *gemeinsamen* Ausübung von Vermögen hat. Weil sich das Sprechen des einen nicht einfach direkt in das Sprechen eines anderen hinein übersetzen lässt und ebenfalls kein einziges Sprechen Bezugspunkt sein kann, gibt es nichts bereits Bestimmtes zu verstehen. Die Tätigkeit des Verstehens richtet sich vielmehr auf das, was zwischen den einzelnen Sätzen, Wörtern, Silben und Buchstaben unbestimmt ist und sie als Momente einer Sprache überhaupt erst denkbar werden lässt.

„Verstehen ist immer nur übersetzen, das heißt ein Äquivalent eines Textes geben, aber nicht seinen Grund. Es gibt nichts hinter einer geschriebenen Seite, keinen doppelten Boden, der die Arbeit einer *anderen* Intelligenz, die des Erklärenden, erfordern würde; es gibt keine

7 Ders., *Die Gemeinschaft der Gleichen*, in: Joseph Vogl (Hrsg.), „Gemeinschaften“, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, S. 120 f.

8 Ders., *Der unwissende Lehrmeister*, S. 32 f.

Sprache des Lehrmeisters, keine Sprache der Sprache, deren Wörter und Sätze die Macht hätten, den Grund der Wörter und Sätze eines Textes zu sagen.“⁹

Vor diesem Hintergrund wird in den folgenden Kapiteln die These entwickelt, dass das von Rancière geschilderte Szenario weitreichende Korrekturen herkömmlicher Auffassungen des Verhältnisses zwischen Choreographie als *Form* und Tanz als *Tätigkeit* provoziert und warum es wichtig ist, die Konsequenzen aus seiner emanzipatorischen Lektüre der Unterrichtspraxis von Jacotot in ihrer ganzen Tragweite für choreographische Praktiken zu artikulieren. Dabei wird es darum gehen, pragmatisch relevante Momente des Schönen, die schon vor Jacotots Experimenten in Löwen ein Problem innerhalb der Philosophie darstellen, für die Gegenwart zu überdenken.¹⁰ In späteren, nach *Der unwissende Lehrmeister* (1987 im französischen Original erschienen) verfassten Schriften, nimmt Rancière explizit Bezug auf die Überlegungen Friedrich Schillers und Immanuel Kants zum Schönen, welches, wie gezeigt werden soll, wegen seiner affektiv-, belebenden‘ und transformativen Qualitäten ein anderes Licht auf das Verhältnis zwischen Formen und Tätigkeiten wirft. Auch Christoph Menke hat jüngst auf den emanzipatorischen Aspekt des Schönen angespielt: „Dass wir gleich sind, erfahren wir in der ästhetischen Transgression unserer Existenz. Die politische Gleichheit ist ein ästhetischer Effekt. Wir machen uns ästhetisch gleich; ästhetisch machen wir uns gleich.“¹¹

9 Ebd., S. 20.

10 Zur jüngsten Renaissance des Schönen vgl. Armen Avanesian/Winfried Menninghaus/Jan Völker, *Vita aethetica – Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Berlin/Zürich: diaphanes, 2011 sowie ders./Franck Hofmann/Susanne Leeb/Hans Stauffacher (Hrsg.), *Form – Zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis*, Berlin/Zürich: diaphanes, 2011. Dem affektiven Moment des Schönen attestiert John Protevi aus deleuzianischer Perspektive eine radikale Offenheit und Unbestimmtheit: „In moving to consider aesthetic judgment in more detail, we must remember that here we deal with reflective judgment, which in contrast to determinate judgment, does not subsume a sensory manifold under a pre-given concept, but instead arrives at its judgment, its way of making sense, in the very process of exploring the manifold given to it. [...] In other words, reflective judgment is the escape from stereotyped cultural categories; it is provoked by the fresh encounter with the novel, an encounter that is felt before it is thought, or, even more radically, felt in excess of any recuperative thought. In Deleuze’s terms, reflective judgment is provoked by affect.“ – John Protevi, *Political Affect – Connecting the Social and the Somatic*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2009, S. 75.

11 Menke, *Ästhetik der Gleichheit*, S. 30 f. Allerdings wird der Begriff der Ästhetik im Verlauf der vorliegenden Arbeit nicht allein für ästhetische Praktiken der Kunstproduktion und -rezeption reserviert, sondern bezieht sich mit Rancière auch auf die Denk- und

Gerade heute, während die von Michel Foucault in seinen Vorlesungen über die *Geschichte der Gouvernementalität* zwischen 1977 und 1979 angestellten Prognosen sich bewahrheiten und – in einem durchaus wortwörtlichen Sinne – im Bereich des sogenannten zeitgenössischen Tanzes jede noch so mikroskopische körperliche Regung Gefahr läuft, einem allumfassenden biopolitischen Kalkül und einem kinästhetischen Imperativ unterzogen zu werden, ist es überaus dringend, der permanenten Anreizung, Steuerung und Vereinnahmung der lebendigen Tätigkeit von Körpern durch die Biopolitik etwas entgegenzuhalten, das sich *nicht* kalkulieren lässt.¹² Paolo Virno weist in seiner *Grammatik der Multitude* darauf hin, dass es zuallererst der durch Karl Marx geprägte Begriff der Arbeitskraft sei, der Foucaults Analysen einer ihm zufolge um 1800 aufkommenden Form von Macht und Wissen implizit als ihr Gegenstand zugrunde liege.¹³ Obwohl Foucault seinerseits bereits in *Der Wille zum Wissen* davon ausgeht, dass „das Leben, verstanden als Gesamtheit grundlegender Bedürfnisse, konkretes Wesen des Menschen, Entfaltung seiner An-

Wahrnehmungsweisen, respektive die Schemata, die *jede* Form von Erfahrung strukturieren. Vgl. hierzu Kapitel 4.

- 12 Biopolitik wird hier der Ästhetik gegenübergestellt, obwohl sie ebenfalls auf Prozesse verweist, die Gilles Deleuze 1990 in seinem Aufsatz *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften* beschrieben hat: „Die *Kontrollgesellschaften* sind dabei, die Disziplinargesellschaften abzulösen. ‚Kontrolle‘ ist der Name, den Bourroughs vorschlägt, um das neue Monster zu bezeichnen, in dem Foucault unsere nahe Zukunft erkennt.“ – Gilles Deleuze, *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*, in: ders., „Unterhandlungen“, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 255. Foucaults Vorlesungen über die *Geschichte der Gouvernementalität* fanden bereits mehr als 10 Jahre zuvor statt und haben Deleuze sicherlich zu seinen eigenen Überlegungen inspiriert. Vgl. auch die Polemik gegen zeitgenössische Favorisierungen des ‚Performance‘-Begriffs und den performativen Imperativ in Jon McKenzie, *Perform or Else – From Discipline to Performance*, London/New York: Routledge, 2001.
- 13 Im Maschinenfragment aus den *Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie* heißt es: „Der Produktionsprozeß hat aufgehört Arbeitsprozeß in dem Sinn zu sein, daß die Arbeit als die ihn beherrschende Einheit über ihn übergriffe. Sie erscheint vielmehr nur als bewußtes Organ, an vielen Punkten des mechanischen Systems in einzelnen lebendigen Arbeitern; zerstreut, subsumiert unter den Gesamtprozeß der Maschinerie selbst, selbst nur ein Glied des Systems, dessen Einheit nicht in den lebendigen Arbeitern, sondern in der lebendigen (aktiven) Maschinerie existiert, die seinem einzelnen, unbedeutenden Tun gegenüber als gewaltiger Organismus ihm gegenüber erscheint. In der Maschinerie tritt die vergegenständlichte Arbeit der lebendigen Arbeit im Arbeitsprozeß selbst als die sie beherrschende Macht gegenüber, die das Kapital als Aneignung der lebendigen Arbeit seiner Form nach ist.“ – Karl Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, Berlin: Dietz, 1974, S. 585.

lagen und Fülle des Möglichen“¹⁴ den schwarzen Punkt in der Mitte der Zielscheibe dieser „neuen Machtprozeduren, die ihrerseits auch nicht mehr auf dem traditionellen Recht der Souveränität beruhen“¹⁵ bilde, unterstreicht Virno, dass sich in Erinnerung an Marx, im Gegensatz zu einer Beschäftigung mit Foucault allein, dessen Lebensbegriff sehr viel klarer fassen ließe, wenn er auf das Problem der Arbeitskraft bezogen wird. Immerhin geht es nämlich auch bei Foucault um das Vermögen der Körper und ein ihrer Lebendigkeit innewohnendes Potential.

„Was bedeutet also ‚Arbeitskraft‘? Der Begriff bedeutet: die Potenzialität zur Produktion – das heißt: Kraft, Potenz, Vermögen, Fähigkeit, *dynamis*. Eine generische Potenzialität, die selbst unbestimmt bleibt: In ihr ist nicht die eine oder andere spezifische Art von Arbeitstätigkeit vorgegeben, sondern in ihr ist jede beliebige Art angelegt, die Herstellung einer Autotür ebenso wie die Birnenernte, der freundliche Ton einer Telefonistin vom Call-Center ebenso wie die Fahnenkorrektur eines Buchs.“¹⁶

Worauf sich Virno zufolge die Biopolitik auf produktive Weise bezieht, ist keine bereits *bestimmte* Tätigkeit von Körpern, sondern ihr *Arbeitsvermögen* als „etwas, das nicht aktuell, nicht präsent ist.“¹⁷ Nur deshalb erlange der Begriff des Lebens in den späteren Schriften Foucaults eine solche Prominenz, weil das Leben in diesem Sinne „Behälter der *dynamis* ist, der reinen Potenzialität“¹⁸, eben der Arbeitskraft.

14 Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit 1 – Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 172 f.

15 Ebd., S. 173. Foucault schreibt hier: „Kann man als ‚Bio-Geschichte‘ jene Pressionen bezeichnen, unter denen sich die Bewegungen des Lebens und die Prozesse der Geschichte überlagern, so müßte man von ‚Bio-Politik‘ sprechen, um den Eintritt des Lebens und seiner Mechanismen in den Bereich der bewußten Kalküle und die Verwandlung des Macht-Wissens in einen Transformationsagenten des menschlichen Lebens zu bezeichnen. Natürlich ist es nicht so, daß das Leben in die es beherrschenden und verwaltenden Techniken völlig integriert worden wäre – es entzieht sich ihnen ständig.“ – Ebd., S. 170. Dasjenige, was sich ‚ständig‘ zu entziehen vermag, wird im Verlauf dieser Arbeit an der *Lebendigkeit* der Körper festgemacht. Gegenüber der Idee eines *bestimmten* Lebens bleibt sie als deren lebendige Praxis supplementär. Das Wort ‚Leben‘ ist demnach nicht ontologisch, biologisch oder gar vitalistisch zu verstehen, sondern meint ein bestimmtes *ethos*, also eine bestimmte Aufenthalts- und Seinsweise der Körper: Insofern verwende ich den Lebensbegriff eher im Sinne des *bios* als in dem des *zoë*. Ebenso wenig soll die Rede von einer ‚Lebendigkeit‘ der Körper markieren, dass sie noch nicht tot sind. Vielmehr bezeichnet sie ein ihnen inhärentes Vermögen, das in keinem *ethos* aufgehen kann.

16 Virno, *Grammatik der Multitude*, S. 85.

17 Ebd., S. 86.

18 Ebd., S. 87.

Die lebendige Tätigkeit der Körper wird innerhalb der Biopolitik nicht mehr auf ihnen äußerliche, bereits feststehende (choreographische) Formen bezogen, sondern angesehen als Reservoir potentieller Formen, als etwas, „das an und für sich keine selbstständige räumlich-zeitliche Existenz hat, nämlich das generische Vermögen zu arbeiten.“¹⁹ Nicht nur, wie in den Disziplinargesellschaften, um tatsächlich vollbrachte Arbeit geht es in der Biopolitik, sondern um das Vermögen, arbeiten und Formen entfalten zu können und deren Vereinnahmung durch ein äußerst flexibles und anpassungsfähiges Kalkül, unter einen Zweck also, welcher der Praxis der Körper äußerlich ist und über den Christian Marazzi schreibt: „Das zweckgerichtete Handeln ist nicht das Handeln auf Grund gesellschaftlich anerkannter Werte, sondern jenes auf Grund eines *Kalküls*, dessen Bestandteile sich auf die Messung der Eignung des Mittels zum Zweck, auf eine *rationale* Kalkulation reduzieren.“²⁰

Ob es demgegenüber einen Widerstand des Schönen gibt, kann an dieser Stelle nicht beantwortet, sondern vorerst nur gefragt werden, was ein Körper noch tun kann, wenn sein Vermögen *als* zunächst unbestimmtes Können Gegenstand einer (perfiden) Form von Machttechnologie geworden ist. Innerhalb der Biopolitik geht es um eine Einverleibung der Fähigkeiten von Körpern in immer neue Techniken, denen sie ihre Tätigkeit anzupassen haben, wobei ihr generisches Vermögen einem Kalkül der *Selektion* und *Kombination* unterzogen wird, also die Formen, die sie hervorbringen, anhand ihrer Kompatibilität mit bestimmten Stilen verwertet werden. Susan Leigh Foster hat hierfür den Begriff *hired body* geprägt und konstatiert, dass dieser Körper überbestimmt bzw. -codiert und nur schwer in der Lage ist, eine ihm eigene Praxis zur Geltung zu bringen, weil ihm keine Zeit bleibt außerhalb des Einübens und Weiterentwickelns bereits gegebener Stile und Techniken.²¹ Der biopolitische Körper ist in seinen Ausdrucksweisen funktionalisiert und seines Vermögens enteignet. Im Gegensatz dazu steht eine ästhetische Auffassung des Körpers,

19 Ebd., ebd.

20 Christian Marazzi, *Der Stammplatz der Socken – Die linguistische Wende der Ökonomie und ihre Auswirkungen in der Politik*, Zürich: Seismo, 1998, S. 30.

21 Vgl. Susan Leigh Foster, *Dancing bodies*, in: Jonathan Crary (Hrsg.), „Incorporations“, London/New York: Routledge, 1992. In seinen letzten Vorlesungen am *Collège de France* unterzieht Foucault die Idee einer durch Technik geregelten Tätigkeit einer fundamentalen Kritik: „Er selbst, dieser Mann der *techne*, hätte natürlich nichts lernen können und wüßte heute überhaupt nichts oder sehr wenig, wenn es vor ihm nicht einen ähnlichen Fachmann (*technites*) gegeben hätte, dessen Schüler er war und der sein Lehrer war. Ebenso wie er nichts gelernt hätte, wenn ihm nicht jemand gesagt hätte, was er vor ihm wusste, ist es nun notwendig, daß er sein Wissen weitergibt, damit es nicht mit ihm stirbt.“ – Michel Foucault, *Der Mut zur Wahrheit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012, S. 43. Innerhalb der Ästhetik dagegen wird eine Praxis der Körper denkbar, die nicht im Voraus *technisch* bestimmt ist.

über die Rancière schreibt, dass es in ihr um die Erforschung der „Bruchlinien zwischen dem funktionalen Körper, dem expressiven und dem unbestimmten Körper“²² anstatt um die Funktionalisierung jedes Ausdrucks und die vollständige Bestimmung des Unbestimmten am Körper geht. Der ästhetische Körper ist ein potentieller Körper. Deshalb lässt sich keine verbindliche Technik finden, anhand derer er ausgedrückt werden könnte. Bei ihm geht es um die Erforschung dessen, was sich außerhalb der Topographie befindet, die bereits durch Technik auf eine bestimmte Art und Weise funktionalisiert und einer bestimmten Ausdrucksform zugeordnet worden ist, um regelgerecht choreographierbar zu sein.²³ Armen Avanesian weist auf diese formierende Komponente des Schönen hin, die Kant in seiner Ästhetik gegenüber bereits feststehenden Formsprachen stark gemacht hat.

„Seine kritischen Überlegungen zu einer ‚bloßen‘ Form ästhetisch singulärer Ereignisse lassen sich nicht auf eine Theorie sinnlich (wahrnehmbarer) schöner Formen reduzieren, sondern zielen auf die Präsentationsbedingungen von Dingen. Kants ‚bloße Form‘ verweist auf eine formgebende Kapazität, auf die Transformation von Formlosem in Form. Ein solcher singularisierender Formbegriff gibt nicht die Gestalt von Dingen vor, sondern setzt ein auf der Ebene ihrer Gestaltbarkeit überhaupt. [...] Was sich zeigt, ist ein künstlerischer und kunsttheoretischer Formbegriff, der statt auf einen Gegensatz von Form und Materie eher auf eine materielle Produktivität künstlerischer Formen setzt.“²⁴

Dieses Formen generierende Vermögen der Körper und das ästhetische Ausspielen ihrer Gleichheit werden im Verlauf der folgenden Kapitel ins Spiel gebracht.²⁵ In

22 Jacques Rancière, *Ästhetische Trennung, Ästhetische Gemeinschaft*, in: Friedrich Balke/Harun Maye/Leander Scholz (Hrsg.), „Ästhetische Regime um 1800“, München: Fink, 2009, S. 268.

23 Gerald Siegmund fragt diesbezüglich in einem Artikel in *Theater heute*: „Erzählte der Tanz seine Geschichten lange Zeit über Bilder, stellt sich im aktuellen Kontext inflationärer Bilderwucherungen die Frage, ob das Bilderfinden noch das richtige Mittel ist, Erfahrungen im Theater zu artikulieren. Um Bilder kommen wir im Theater kaum herum. Die Frage ist nur: Welche Bilder produzieren wir?“ – Gerald Siegmund, *Jenseits der Pose*, in: *Theater heute*, Oktober 2005, S. 8.

24 Armen Avanesian, *Form – Singularität, Dynamik, Politik*, in: ders./Hofmann/Leeb/Stauffacher (Hrsg.), „Form – Zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis“, S. 13 f.

25 Das Feld der Ästhetik ist historisch umstritten. Gerade von mancher sogenannten ‚materialistischen‘ Philosophie ist der Ästhetik vorgeworfen worden, an der Verbreitung von Ideologie zu partizipieren und derart bestimmte Produktionsverhältnisse zu verschleiern. Ohne auf solche nicht nur unberechtigten Angriffe näher eingehen zu können, möchte ich mich Terry Eagleton anschließen, wenn er die Geschichte des Schönen in der ihr gebührenden Ambivalenz schildert und darauf hinweist, dass „if on the one hand it provides a

der Ästhetik als Produktion und Rezeption von Kunst ist es von Anfang an darum gegangen, die Lebendigkeit eines Körpers als etwas Unbestimmtes und als *Vorbedingung einer gemeinsamen Praxis* mehrerer Körper vor deren Eingemeindung in einen vollständig bestimmten Lebenszusammenhang zu retten. Das Schöne lässt sich nicht anhand von Regeln choreographieren, sondern ist etwas, das jede fixe Form von Choreographie an ihre Grenze bringt und mit dem konfrontiert, was außerhalb ihrer Körperhaltungen, Raumwege und Schrittfolgen liegt: „Ästhetische Unordnung, politische Unordnung, symbolische Unordnung, wirkliche Unordnung, alles hängt zusammen“²⁶, schreibt Rancière in einem frühen Buch. Das Schöne ist etwas, auf das sich das biopolitische Kalkül zwar beziehen kann, das ihm aber zugleich auch zu entgehen vermag, weil es etwas ins Spiel bringt, mit dem sich nicht rechnen lässt, das sich nicht verrechnen lässt und das als solches in der Lage ist, seiner Vereinnahmung durch das kinästhetische Kontinuum der Biopolitik zu entgehen. Beim Schönen handelt es sich um Ausdrucksweisen jenseits dessen, was im Raum der Choreographie bereits möglich ist. Denn der sich lebendig artikulierende Körper kennt ebenso wenig wie die Schüler Jacotos aus Rancières Beschreibung seiner Lehrtätigkeit in Löwen eine ihm äußerliche Choreographie, die vermittelt zwischen seinem immer offenen Vermögen und dem, wohin es führt, wenn er es, zusammen mit anderen, in Form einer gemeinsam geteilten Praxis, ausspielt. Rancière beschreibt Emanzipation als Ausspielen der Fähigkeit von Körpern: „Die Fähigkeit lässt sich nicht teilen. Es gibt nur eine Kraft, diejenige, zu sehen und zu sagen, aufmerksam zu sein darauf, was man sieht und was man sagt.“²⁷ Emanzipation im Verhältnis zwischen Formen und Tätigkeiten findet in konkreten Vollzügen statt, zwischen den Tanzmachern ebenso wie zwischen ihren Stücken und den Zuschauern. Als solche weist sie eine längere Geschichte auf und hat nicht gestern erst begonnen. Es bleibt zu zeigen, inwieweit sich Auffassungen des Verhältnisses zwischen Choreographie als *Form* und Tanz als *Tätigkeit* tiefgreifend gewandelt haben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – parallel ebenso zum Aufkommen ästhetischer Probleme wie zum Entstehen dessen, was Foucault Biopolitik nennt.

Die Frage danach, was ein tanzender Körper vermag, konnte nur solange mit Verweis auf choreographische Poetiken beantwortet werden, bis sie an Verbindlichkeit verloren. Dass es unmöglich ist zu sagen, was er kann, wird zu einem Eingeständnis, wenn er aus im Vorhinein gegebenen Rahmungen austritt und be-

central constituent of bourgeois ideology, it also marks an emphasis on the self-determining nature of human powers and capacities which becomes, in the work of Karl Marx and others, the anthropological foundation of a revolutionary opposition to bourgeois utility.“ – Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell Publishing, 1990, S. 9.

26 Jacques Rancière, *Der Philosoph und seine Armen*, Wien: Passagen, 2010, S. 87.

27 Ders., *Der unwissende Lehrmeister*, S. 38.

ginnt, eigene choreographische Konzepte zu entwickeln. Was Paolo Virno unter einer Form von Virtuosität versteht, die keine ihr äußerlichen Modelle imitiert, sondern sich als schöpferische Tätigkeit Geltung verschafft, rückt dann in den Vordergrund.

„It is completely legitimate to deduce from certain defining features of our species the conditions that make possible the variation of behaviors. But it is a blatant error to identify these *conditions of possibility* with the particular *logicolinguistic resources* to which we have resource when one single behaviour undergoes change.“²⁸

-
- 28 Paolo Virno, *Multitude – Between Innovation and Negation*, Los Angeles: Semiotext(e), 2008, S. 70. In seiner viel diskutierten *Grammatik der Multitude* formuliert Virno dieses Problem anhand des marxistischen Konzepts des *general intellect*, das er an prominenter Stelle einer sehr eigensinnigen Lesart unterzieht, um daraus seine Idee der *postfordistischen Virtuosität* zu entwickeln: „Während virtuose Künstler im eigentlichen Sinn (die Pianistin, der Tänzer etc.) von den klaren Vorgaben einer Partitur, das heißt von einem *Werk* im engen Sinn, ausgehen, können die postfordistischen Virtuosen, die ihre sprachlichen Fähigkeiten ‚in Szene setzen‘, auf kein bestimmtes *Werk* zurückgreifen. *General intellect* darf man nicht als das gesamte von der menschlichen Spezies gesammelte Wissen verstehen; *general intellect* ist die *Fähigkeit* zu denken, das *Vermögen* als solches, nicht seine unzähligen besonderen Realisierungen. Der *general intellect* ist nichts anderes als der Intellekt im Allgemeinen.“ – Ders., *Grammatik der Multitude*, S. 66. Trotz erheblicher Differenzen zwischen seinem und dem Denken Rancières treffen sich beide letztlich dennoch am Punkt ihrer bedingungslosen Affirmation eines zunächst unbestimmten Vermögens der Körper, welches im Verlauf dieser Arbeit im Anschluss an Rancière als affektiv wirksames Moment des Schönen innerhalb der Ästhetik beschrieben werden soll, wobei ich Drehli Robnik zustimme, wenn er bezüglich Rancières verstreuter Polemiken gegen eine andere postoperaistisch geprägte Denkweise bemerkt, „diese reduziere Politik auf ein Überschießen der nicht länger von sich selbst getrennten, im gemeinschaftlichen Sein wurzelnden Produktivkräfte über ihren Container namens Empire.“ – Drehli Robnik, *Einleitung: Streit, Zeit, Bild*, in: ders./Thomas Hübel/Siegfried Mattl (Hrsg.), „Das Streit-Bild – Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière“, Wien: turia+kant, 2010, S. 19. Vgl. auch Jacques Rancière/Nicolas Poirier, *Die Politik deckt sich weder mit dem Leben noch mit dem Staat*, in: Jacques Rancière, „Die Wörter des Dissenses – Interviews 2000–2002“, Wien: Passagen, 2012. Allerdings ist die Figur des Virtuosen bei Virno sehr verschieden von einer einfachen Opposition zwischen Empire und Multitude, wie sie sich in Antonio Negris und Michael Hardts berühmter Trilogie findet. Seine eigene Vorstellung von Multitude hat überhaupt keine *ethischen* Aspekte. Gerade weil sie nicht auf eine bestimmte Form von Aufenthalt und Seinsweise der Körper rekurriert, würde es sich m.E. für Rancière lohnen, Virno einmal genauer zu lesen, entspricht doch seine apriorische

Ab diesem Punkt gibt es keine Antworten mehr auf die Frage nach dem, was das Vermögen eines Körpers ausmacht, weil er ab dann immer mehr kann als das, was man ihm zutraut. Es trifft nun zu, was Bojana Cvejić über die Körper schreibt, nämlich dass ihnen eher eine Priorität von „Bewegung, Passage und prozesshafter Unbestimmtheit“ zukommt als eine von „Position, Signifikation und sozialer Determination.“²⁹ Diese *prozesshafte Unbestimmtheit* der Körper kann jedoch in zwei einander extrem entgegengesetzte Richtungen zeigen. Sie kann paradoxerweise dazu führen, sie, nachdem sie von feststehenden Formen befreit worden sind, in einer Freiheit der ‚freien‘ und leeren Zirkulation von Bewegungen und Bildern einzusperren, wie es im Falle der Biopolitik geschieht, sie kann es aber auch ermöglichen, bei der Unbestimmtheit der Körper zu verweilen, ohne sie für neue Zwecke zu instrumentalisieren. Für das Verhältnis zwischen Choreographie und Tanz heißt das, dass die Körper aus einem Kontinuum der ständig ablaufenden, leeren Bewegungs- und Bilderproduktion herausgenommen werden müssen, um es ihnen zu gestatten, zunächst danach zu fragen, was Choreographie zu sein vermag und was ein tanzender Körper kann, bevor er innerhalb bestimmter Ideen des Körpers festgelegt wird. Dieses Zaudern und Zögern entspricht der *ästhetischen* Abweichung vom Weg, die Rancière seit einigen Jahren einfordert und der im Verlauf der folgenden Kapitel nachgegangen werden soll. Insofern verfährt die Ästhetik mit den Körpern genauso wie Jacotot mit seinen Schülern, wenn er ihnen keinen bereits betretenen Pfad zeigt und ihnen nahelegt, eigene Richtungen einzuschlagen: „Aber vor allem wies er die Idee einer natürlichen Ordnung und der Hierarchien, die daraus folgen könnten, zurück. Alle Sprachen sind gleich willkürlich.“³⁰ Ebenso wenig gibt es eine notwendige Verbindung zwischen bestimmten Funktionen und einem bestimmten Ausdrucksvermögen des Körpers, dafür aber eine prinzipielle Unbestimmtheit seiner Lebendigkeit, entlang derer er das ihm mit anderen gemeinsame Vermögen ins Spiel bringt – *quod erat demonstrandum*.

In Kapitel 1 wird deshalb zunächst skizziert, inwiefern das Verhältnis zwischen Choreographie als *Form* und Tanz als *Tätigkeit* sowohl historisch als auch gegenwärtig immer wieder aufs Spiel gesetzt wurde und wird. Bezüglich dieser Problematik widmet sich Kapitel 2 zwei in mehrerlei Hinsicht entgegengesetzten Positionen innerhalb der Tanzwissenschaft, um von ihnen ausgehend eine Alternative zwischen André Lepeckis Ablehnung von Choreographie überhaupt und Gerald Siegmunds Identifizierung von Choreographie mit einer symbolischen Ordnung lacani-

Gleichheitspostulierung in vielerlei Hinsicht Virnos Annahme einer allen Körpern gemeinsamen Virtuosität, deren Partitur der *general intellect* sei.

29 Bojana Cvejić, *Wir haben kein Geld, also müssen wir denken*, in: Sigrid Gareis/Krassimira Kruschkova (Hrsg.), „Ungerufen – Tanz und Performance der Zukunft“, Berlin: Theater der Zeit, 2009, S. 154.

30 Rancière, *Der unwissende Lehrmeister*, S. 76.

anischer Provenienz zu entwickeln, der Aspekte der beiden anderen enthält und sich gleichzeitig auf Distanz zu ihnen begibt. Kapitel 3 unternimmt die kurze Genealogie eines normativ gefassten und in erster Linie auf *téchne* gegründeten Verständnisses von Choreographie im Sinne einer Poetik seit Thoinot Arbeau und Raoul-Auger Feuillet, das dann in Kapitel 4 anhand von Rancières Unterscheidung zwischen dem ethischen, dem poetischen/repräsentativen und letztlich dem ästhetischen Regime korrigiert wird.

Hierbei geht es darum zu zeigen, dass sich mit dem Entstehen der Ästhetik um 1800 als nicht länger besonderem Tätigkeitsbereich (Produktionsästhetik) wie gerade deshalb besonderem Sensorium (Rezeptionsästhetik) der Kunst im Singular eine Abwendung von den durch eine jeweils spezifische *téchne* konturierten Künsten und ihren Gattungen im Plural und deren wechselseitige Entgrenzung nach der Logik späterer *ready-mades* vollzieht.³¹ Kapitel 5 vertieft die paradoxe Situiertheit ästhetischer Praktiken, welche sich immer zugleich auf und jenseits der Grenze dessen befinden, was bereits zu ihnen gehört und die derart aktiv neue Formen generieren, indem es näher auf Schillers Überlegungen zum *Spieltrieb* und Kants *Analytik des Schönen* aus dessen Kritik der Urteilskraft eingeht. Das subjektiv allgemeine Vermögen der Körper, das hierbei zum Vorschein kommt und in ihnen eine unbestimmte Lebendigkeit provoziert, die in keiner bestimmten Lebensform aufgehen kann, wird anschließend mit Foucaults späten Vorlesungen über *Die Geschichte der Gouvernementalität* konfrontiert. Anhand Jean Georges Noverres Konzept des *tableau vivants* wird dann demonstriert, dass zwar sowohl Ästhetik als auch Biopolitik aus der um 1800 aufkommenden Vorstellung einer ständig neue Formen generierenden Natur resultieren, sich das Vermögen der Körper jedoch radikal von dem Kalkül unterscheidet, das sie und die Formen, die sie hervorbringen, anhand bestimmter Verfahren zu vereinnahmen versucht. Diese Spannung zwischen Ästhetik und Biopolitik wird in Kapitel 6 vertieft, das einer eingehenden Lektüre von Noverres *Briefen über die Tanzkunst und die Ballette* von 1760 gewidmet ist, ohne dabei seine eigene choreographische Praxis in Betracht zu ziehen. Hier soll gezeigt werden, dass Noverre, wenn er prophezeit, dass in Zukunft *alles* sprechen und expressiv sein werde, in seinem berühmten Manifest einerseits poetisch geregelte Ideen von Choreographie aufkündigt, deren ästhetische Öffnung andererseits jedoch die Praktiken und Gegenstände des Tanzes auch in die Nähe ihrer biopolitischen Kontrolle rückt. Kapitel 7 fokussiert anhand der energetisch motivierten Theorien Rudolf von Labans und Doris Humphreys dementsprechende Produktionsweisen. In ihm wird untersucht, wie Körper dazu angeregt werden, ihre *dynamis* in stilistisch

31 Zum *ready-made* vgl. Claire Fontaine, *Paper Voices*, in: Jason E. Smith/Annette Weisser (Hrsg.), „Everything is in Everything – Jacques Rancière *Between Intellectual Emancipation and Aesthetic Education*“, Pasadena: Art Center Graduate Press, 2011, S. 85.

und technisch geregelte Akte (*energeia*) zu investieren und warum sie dann ihres Vermögens enteignet werden.

Im Rahmen von Kapitel 8 wird schließlich der Begriff des Choreographischen als Alternative dazu vorgeschlagen. Anhand des Naturverständnisses von Benedictus de Spinoza und des von ihm postulierten generativen Verhältnisses von Substanz und Modi werden Formen und Tätigkeiten dort nicht mehr als bereits bestimmte und voneinander unterschiedene Pole gedacht, sondern als *Tätigkeitsformen* auf einer ihnen gemeinsamen Ebene und in gegenseitiger Immanenz angesiedelt.³² Das Choreographische wird von Fehlschritten konstituiert, welche sich am Ende der vorliegenden Arbeit, in Kapitel 9, als diejenigen Momente herausstellen, die auf dem Spiel stehen, wenn es darum geht, eine *offene* Praxis vermögender Körper entgegen ihrer Vereinnahmung durch biopolitische Kalküle zu formulieren.

Eingeschoben in den argumentativen Fortgang der einzelnen Kapitel sind Parabeln, in denen Werke zeitgenössischer Choreographinnen und Choreographen besprochen werden. Sie dienen einer Konkretisierung der aufgeworfenen Fragestellungen und Probleme, sollen jedoch nicht für diesen Zweck instrumentalisiert werden, sondern weitestgehend in ihrer Singularität für sich selbst sprechen.³³ Weder wird die Thematik dieser Dissertation deduktiv aus ihnen heraus entwickelt noch induktiv in sie hineingelegt. Die Stücke von Saša Asentić, Jérôme Bel, Mette Ingvarsen/Jefta van Dinther, Ivana Müller und Yvonne Rainer werden zwar im Spannungsverhältnis zwischen Ästhetik und Biopolitik sowie hinsichtlich vermögender Körper besprochen, aber derart, dass die mit ihnen gemachten Erfahrungen in die anderen Teile des Textes einfließen und sie modifizieren, ohne dass eine einzelne Komponente auf eine andere reduzierbar oder aus ihr ableitbar wäre.

32 Rancière bezieht sich wegen seiner Bevorzugung Kants und Schillers zwar nur selten auf Spinoza, beruft sich jedoch maßgeblich auf ihn, um sein ästhetisches Regime historisch noch vor dem Aufkommen der Ästhetik um 1800 zu verankern. Vgl. Jacques Rancière, *Is there a Deleuzian Aesthetics?*, in: *Qui Parle?*, Volume 14, Number 2, 2004, <http://www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/002019.php>. – Zugriff am 21.8.2010.

33 Zur Kritik am gegenwärtigen Florieren von Beispielen in den ‚angewandten‘ Kulturwissenschaften vgl. Mirjam Schaub, *Das Singuläre und das Exemplarische – Zu Logik und Praxis der Beispiele in Philosophie und Ästhetik*, Berlin/Zürich: diaphanes, 2010.