

Aus:

SUSANNE FOELLMER

Am Rand der Körper

Inventuren des Unabgeschlossenen
im zeitgenössischen Tanz

Juli 2009, 476 Seiten, kart., zahlr. Abb., 39,80 €, ISBN 978-3-8376-1089-5

Seit Beginn der 1990er Jahre liegt ein Fokus im Tanz auf der Materialität des Körpers in Bewegung. Fern von repräsentativen Gesten wird er verformt und dekonstruiert. Zunehmend ergibt sich dabei ein enger Zusammenhang zwischen fluktuierenden Körperkonzepten und dem Befund einer Patternbildung solcher künstlerischen Produktionen. Das Buch geht diesem Widerspruch nach und stellt dabei die Frage nach wissenschaftlichen Kategoriebedürfnissen neu. In einem umfassenden Blick über zeitgenössischen Tanz, der auch Beispiele aus dem Ballett, den Grotesktänzen des 18. Jahrhunderts sowie den 1920er Jahren einbindet, wird das Unabgeschlossene als eine zentrale ästhetische Praxis herausgearbeitet, ohne sie jedoch systematisch zu fixieren.

Susanne Foellmer (Dr. phil.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts1089/ts1089.php

Inhalt

Einleitung

Xavier Le Roy als Label? Sedimente des Oszillierenden im Tanz seit den 1990er Jahren

11

Teil I

Theoretische Entwürfe zur Entwicklung von Charakteristika des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz

Kapitel 1

Körper in Zwischen-Räumen

31

1 Visite. Flächen im zeitgenössischen Tanz

31

Erste methodische Annahme

32

2 Körpermaterialien. Widerstand und Entzug oder: *What a Body You Have, Honey?*

34

2.1 Im Reich der Anti-Materie? Tanz zwischen Präsenz und Abwesenheit

35

3 »Quel corps«: Körper, Leib oder Fleisch?

40

3.1 Das dualistische Dilemma I: »Natur« und Präsenz versus »Kultur« und Absenz

41

3.2 Das dualistische Dilemma II: Zwischen Materialitäten und Bedeutungen

45

3.2.1 Im Orbit der Dinge oder: Die Unmöglichkeit des Ding-an-sich

45

Einschub: Merleau-Ponty, Foucault und das Subjekt

47

3.2.2 Wie kommt der Körper in die Welt?

51

Einschub: Körper-Spüren ohne Hilfe von außen?

52

3.2.3 Differenzen im Theater: Umraum – Ding – Figur

54

3.2.4 Ablagerungen

58

– *Zwischenszenario* –

60

Zweite methodische Annahme

62

4	Grotesk! Erschütterungen in der Kunst oder: Re-Visionen des Grotesken	62
4.1	Groteskes im Tanz?	64
4.2	Menschen, die sich in Höhlen verrenken. Ästhetische Modi des Grotesken	66
4.3	Der Körper ist eine Baustelle	69
4.4	Kontingente Grenzen. Bachtin trifft Merleau-Ponty	74
4.5	Wuchernde Intensitäten oder: Ist der organlose Körper ein Ideal?	76
4.6	Groteske Schwankungen. Aspekte fluktuierender Differenzierungen	80
4.6.1	Marginalien oder: Am Rand der Ordnungen	80
4.6.2	Bewegung als Movens des Grotesken	81
4.6.3	Das Groteske als »Stachel des Fremden«	84
4.6.4	Operationen an der Grenze: Rahmen im Übergang	88
4.7	Rahmenhandlungen – Randerscheinungen: Goffman und Derrida im Diskurs	92
	<i>Dritte methodische Annahme</i>	97
4.8	Ausnahme-Situationen: Temporäre Grotesken	98
4.9	Taxonomien des Unabgeschlossenen	100
4.9.1	Paradoxien grotesker Ordnungen	100
4.9.2	Monster und Monströses. Kippfiguren zwischen Deformation und Ordnung	103
	<i>Vierte methodische Annahme</i>	105
4.10	Das Groteske als ästhetische Strategie der Avantgarden: Valeska Gerts ausufernde Tänze	107
5	Methoden des Inventarisierens: Bilder-Fragen	116
5.1	Verlangsamungen ins Bild	117
5.2	Bilder produzieren	120
5.3	Situationsbild I: Körperbilder	122
5.3.1	Zerstückelter Körper, fluides Bild	122
5.3.2	Pathosformeln: Wandernde Pattern	123
5.4	Situationsbild II: Bewegungsbilder	125
5.5	Situationsbilder als groteske Zeitlichkeit zwischen Stille und Bewegung	127
	– <i>Zwischenszenario</i> –	127
5.5.1	Nachlebende Bilder	128
5.5.2	Passagen: Groteske Dialektik	129
5.6	Einige Anmerkungen zu tanzwissenschaftlichen Methoden und Begriffen	130

Teil II

Inventuren des Unabgeschlossenen

Kapitel 2

»Fleisch wucherte rum«. Von Torsi und Gliederwirren	137
1 Morphing the Body: <i>Self unfinished</i>	138
1.1 Das Stück	138
<i>Grotesk-teratologischer Einschub</i>	142
1.2 Die Sichtweisen	148
<i>Einschub: Ektoderm</i>	151
<i>Einschub: Bilder-Wanderungen</i>	154
1.3 Androgyne Evolutionen	158
1.4 Den Körper bilden. Körperskulpturen im Museum	160
1.5 Torsi in der bildenden Kunst	165
1.5.1 Winckelmann und die Romantik des Unfertigen	165
1.5.2 Rückenansichten	170
2 Karnevalisierungen des Unabgeschlossenen	176
2.1 Das Metamorphe degradieren: Wagner Schwartz	176
2.1.1 Karnevaleske Torsionen	180
2.1.2 Tanz fressen	183
2.1.3 Tropische Exotismen, komposite Identitäten	185
2.2 Saša Asentić: Ikonisierungen des Fluiden	189
2.3 Vexierspiele. Mette Ingvarsens <i>Manual Focus</i>	193
3 Den Körper bearbeiten	196
3.1 Rahmungen I: <i>Lijfstof</i> – Grenzrelationen zu Raum und Objekt	199
3.2 Rahmungen II: Körper (be)greift Körper-Raum-Sprache	203
4 Corps de deux. Diploidchimären und andere Doppelwesen	206
4.1 Zentaurische Fusionen. Am Rand: die <i>Körper</i>	208
4.2 Körper-Knoten im Ballett	214
4.3 Emio Greco <i>Extra Dry</i> : Den Körper klonen	219
4.4 Bewegung spiegeln: Rubatos <i>Permanent Dialogues</i>	222
4.5 Exaltierte Körper: Jeremy Wade	225

Kapitel 3	
Öffnungen	231
1 Mundhöhlenereignisse. Mund-Stücke im Tanz und in den Visual Arts	232
1.1 Mündliche Ausdrücke. Markierungen zwischen Expression und Verneinung	235
1.1.1 Den Expressionismus unterwandern. Valeska Gerts <i>Tod</i> – <i>Zwischenszenario</i> –	236 239
1.1.2 Mette Ingvarstsen: Orale Transformationen	240
1.1.3 Affektierte Körper, groteske Intensitäten	242
1.1.4 Schrei: Francis Bacons Papstportraits	247
1.1.5 Bruce Nauman: Pulling the Mouth	252
1.2 Am Rand der Sprache. Stimmen zwischen materiellen Ereignissen und Bedeutsamkeit	254
1.2.1 Sprache als dekonstruiertes Rohmaterial	254
1.2.2 William Forsythe: Laute am Rande des Sinnzusammenbruchs <i>Einschub: Über die Rauheit der Stimme</i> <i>Einschub: Vito Acconcis Open Book</i> <i>Einschub: Medien. Oszillationen zwischen Transport und Undarstellbarkeit</i>	258 263 265 268
1.2.3 Resonatoren. Passagen durch Körper und/als Medium – <i>Zwischenszenario</i> –	269 271
2 De-Monstrare. Operationen auf der Bühne	272
2.1 Thomas Lehmen: Tanzkunst als Funktion	274
2.2 Die Rahmen der <i>Operation</i>	276
2.2.1 Overtüren. Überdeutliches Zeigen oder: Das Spektakel des seziierten Körpers	278
2.2.2 Der Tanzkörper als De-Monstrationsobjekt <i>Einschub: Durchlässigkeit und Verletzung</i>	283 285
2.2.3 Fleischige Oberflächen, schmerzende (Ko-)Präsenzen oder: Operationen am medialen Fragment. Orlan und Thomas Lehmen im Vergleich <i>Eingeschobene Zwischenthese: Dünnhäutige Membrane. Abjekte Bewegungen zwischen Innen und Außen</i>	288 289
2.2.4 Zeitgenössische Fragmente	296
2.3 Grotesk ist, wenn man zu viel sieht	297
2.3.1 <i>The Better You Look The More You See</i>	300
2.3.2 Hände hoch!	304
2.3.3 Den Blick aushöhlen <i>Exkurs: You Made Me a Monster. Vom demonstrierenden zum wuchernden Körper</i>	305 309
2.4 Groteske Bühnen: Oszillationen zwischen Szene und ›Realem‹	313
2.5 Monströse Flächen: Franko B	314

Kapitel 4	
Bewegungsbilder	325
1 Pendeln. Fragliche Grenzen zwischen Körper und Raum	329
1.1 Shaking Heads. Übergänge von Bild und Bewegung	330
1.1.1 Francis Bacon: Grotteske Bewegungen im Rahmen	330
1.1.2 Meg Stuart, Benoît Lachambre und die Ver-Haltungen des Kopfes	335
1.1.3 Blurring the Screen: Bruce Naumans <i>Raw Material–BRRR</i> , again	342
1.1.4 Fluchts Spuren: Rebecca Horns <i>Bleistiftmaske</i>	344
1.2 Einverleibungen	348
1.2.1 Körper verschlingt Raum: <i>appetite</i>	348
2 Torsionen. Bewegungsmuster des Grotesken	355
2.1 »Twinkling Feet«. Groteskes im 17. und 18. Jahrhundert	357
<i>Burlesker Einschub</i>	364
2.1.1 Callots springende Zeichnungen	367
2.2 Amphibisches in der Kunst oder: Tanzende Frösche – <i>Self unfinished</i>	
revisited	371
2.3 Körper: desintegriert	377
2.3.1 Bewegungsbilder des Grotesken: Meg Stuarts <i>Disfigure Study</i>	379
2.3.2 Fragmentieren: Xavier Le Roys Dekonstruktionen	388
2.4 William Forsythe – Körper: dezentralisiert	396
2.4.1 Entgrenzte Zentren: <i>Decreation</i>	401
2.4.2 Dis-Balancen	403
<i>Einschub: Explodieren – Valeska Gert</i>	404
2.4.3 Implodieren: Forsythes <i>Solo</i>	405
Schlussbetrachtungen	
Für eine Perspektive des Grotesken im zeitgenössischen Tanz	409
Dank	415
Anhang	417
Verzeichnis der Produktionen	417
Kurzbiographien der besprochenen Künstler/innen	420
Literatur- und Quellenverzeichnis	434
Abbildungsnachweis	472

Einleitung

Xavier Le Roy als Label? Sedimente des Oszillierenden im Tanz seit den 1990er Jahren

Tanz im August 2005, ein Abend im Berliner Theater HAU 2, das Stück heißt *Ohne Titel*. Ebenso namenlos und unbekannt sind Autor/innen und Protagonist/innen, es gibt keine inhaltlichen Vorabinformationen, der Programmzettel ist leer, vier weiße Blätter Papier, nur mit dem Logo des Festivals, der Sponsoren und den Spieldaten versehen. Beim Eintritt in den Bühnensaal bekommt das Publikum am Eingang kleine Taschenlampen gereicht. Sie sind so notwendig wie nutzlos, da während der gesamten Dauer des Stücks die Bühne in neblige, fast gänzliche Dunkelheit getaucht ist. So gut wie nichts ist zu sehen, und auch die kleinen Lampen helfen nicht viel, reicht ihr Strahl doch kaum bis zur Bühne hinüber. Irrlichternd bewegen sich schwammige Lichtkegel im Publikumsraum, während auf der Bühne grauerummte, lemurenhafte Gestalten liegen. Sie wirken wie in dickes Sackleinen verpackt, Körperkonturen sind fast nicht auszumachen. Während der nächsten Stunde bewegen sie sich kaum bis gar nicht, ab und zu verschiebt sich eines der Gebilde am hinteren Bühnenrand oder rutscht etwas zur Seite. Unterbrochen wird dieses Szenario von Drum-and-Base-Musik und sehr kurzer, zweimaliger gleißender Helle, blendend weißes Licht, das sogleich wieder dem Obskuren weicht. In diesen kurzen lichten Momenten fällt auf, dass zwei der Figuren an der Decke mit Schnüren aufgehängt sind. Am Schluss blendet die Bühne wieder auf, und nun bewegen sich die Gestalten etwas stärker, besonders jene, die von der Decke hängen. Und man bemerkt, dass wir, die Zuschauenden, die gesamte Zeit einer optischen Täuschung aufgesessen waren, da Menschen und gleich gekleidete, fast gleich schwere Puppen – das waren die vermeintlich von oben baumelnden Figuren – kaum voneinander zu unterscheiden sind. Während die Puppen allerdings – als solche durch übermäßige Beweglichkeit und extreme Schläffheit in den Gliedern erkennbar – wild und unkoordiniert

niert ›tanzen‹ und mit den Extremitäten schlenkern, verharren die menschlichen Pakete still am Boden.

Wer sind die Ausführenden dieses Stücks? Weshalb nennen sie weder Namen noch Titel oder geben Auskunft über ihre Absichten? Bis zum Schluss (und auch Monate später noch) wird nicht verraten, wer sich hinter dieser Produktion verbirgt. Einer der Darstellenden enthüllt am Schluss sein Gesicht und moderiert die nachfolgende Publikumsdiskussion. Niemand aus der einschlägigen Berliner Szene scheint ihn zu kennen. Auch beim üblichen Premierenumtrunk im Anschluss halten sich die übrigen Beteiligten verborgen, holen sich nicht den verdienten Applaus, anerkennende oder kritische Worte ab, nehmen nicht die Gelegenheit wahr, die bei diesem Festival gewöhnlich anwesenden Veranstalter/innen und Produzent/innen zu treffen und ihr Stück gleich weiter zu verkaufen.

Zeitgenössischer Tanz hat in den letzten zwei Jahrzehnten forciert Strategien entwickelt, vom Modus des Repräsentierens, des klischierten Körperbildes vom virtuos Tanzenden, von Tänzer/innen als bloßem Bewegungsinstrument Abstand zu nehmen. Betonte das Tanztheater besonders in den 1970er Jahren den Körper in seiner gesellschaftlichen Verfasstheit, als agierendes soziales Subjekt, was sich auch in den Narrationen auf der Bühne niederschlug, so wird seit Beginn der 1990er Jahre vermehrt der Körper selbst in seiner Materialität befragt, wie etwa in Xavier Le Roys mittlerweile schon fast ikonisch ins Gedächtnis des Tanzes eingeschriebenem Solo *Self unfinished* (1998). Dabei werden subjektorientierte Konzepte häufig abgelehnt, die eine/n Choreograph/in als Urheber/in favorisieren – ein Unternehmen, das in *Ohne Titel* seinen Gipfel fand, im Rätsel um die Autorschaft und in Anlehnung an Konzeptionen aus der bildenden Kunst, die sich gegen interpretierende Vorerwartungen stellen.

Freilich waren hier im Vorfeld Neugier und Erwartung groß, was von einigen Protagonist/innen der Berliner Tanzszene in etwa so artikuliert wurde: »Ich bin ja mal gespannt auf das neue Stück von Xavier Le Roy.« »Wieso, ich denke, die Autor/innen sind unbekannt?« »Ist doch klar, von wem soll es denn sonst sein?« Was also erwartet man bei Xavier Le Roy? Offenbar etwas wie immer geartetes Experimentelles, zumindest ein Stück, auf das für entsprechende Kategoriebedürfnisse eine Wertmarke mit dem Titel »Konzepttanz« geklebt werden kann, einschließlich des dazugehörigen Lamentos, dass hier nicht mehr getanzt werde – was auch immer Tanzen bedeutet (vgl. Foellmer/T’Jonck/Wesemann 2005a: 24).

Angenommen, es handelte sich bei dem Initiator des Projektes um Xavier Le Roy, so wäre aus dieser Perspektive das Stück freilich sehr konsequent: Le Roy hat schon lange zu Recht die Dynamik eines Kunstmarktes beklagt, der mit Künstlernamen wie Produktlabels um sich wirft, nach dem Motto: Wo Xavier draufsteht, ist auch Le Roy drin.¹ Was liegt also näher, als sich diesen Bedingun-

1 So gab es im Umfeld des fortlaufenden Projektes *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* (1999-2001) Diskussionen mit dem Veranstalter (TanzWerkstatt Berlin), bei dem eine Vorstel-

gen zu verweigern und unter Aussparung aller Informationen das Publikum einfach nur dem Stück selbst auszusetzen. Die Crux an der Sache ist aber, dass genau solche Aktionen von Xavier Le Roy erwartet werden, spielte er doch beispielsweise gemeinsam mit Jérôme Bel explizit mit der Idee von Name und Autorschaft als Label in der von Bel in Auftrag gegebenen Produktion *Xavier Le Roy* (2000), die wiederum Le Roy choreographierte, aber nicht selbst auf der Bühne ausführte (vgl. Ploebst 2000: 38). Denn: »Das Publikum will einen Garanten, der Prozess ist ihm egal«, wie Arnd Wesemann konstatiert (Wesemann 2000a: 32).

Und dennoch: Wie kann es sein, dass ein Stück wie das eingangs beschriebene, das sich fast vollständig der Repräsentation, ja, gar der Präsentation verweigert und nur noch eine Art Gerippe als Bühnenrahmen übrig lässt, das unnachgiebig über alle Beteiligten schweigt, im laufenden Diskurs sofort mit dem Label eines Autors belegt wird? Wie können Fixierungen in einer Kunst entstehen, die seit den 1990er Jahren nachdrücklich Mechanismen von Repräsentation unterwandert und den Körper selbst als fragmentiertes, oszillierendes, mutierendes oder mit fragwürdigen Referenzen versehenes Material vorschlägt? Eine Tanzkunst, die sich abgeschlossenen Körpervorstellungen verweigert und im Gegenteil den sich bewegenden Körper immer wieder an seine Grenzen und über diese hinaus treibt.

Künstler wie Le Roy und Bel sind, wie oben gezeigt, offenbar gerade dadurch erkennbar, dass sie sich der Festlegung auf eine bestimmte Richtung entziehen. So analysiert die Tanztheoretikerin Myriam van Imschoot, dass *Xavier Le Roy* zwar ironisch mit dem Modus des Branding in der kapitalistischen Gesellschaft spiele, die Verortung über Labels jedoch auch nachhaltig befördere (van Imschoot/Le Roy 2004: 64), und Le Roy bestätigt mit Bezug auf Guy Debord: »I agree that it affirms, or at least, plays with the power of the brand/the name governing the ›society of spectacle‹. It also reveals that we might not be able to escape this.« (Ebd.: 65) Da sich also auch zeitgenössischer Tanz nicht der Gesellschaft des Spektakels und ihrer Diskurse entziehen kann und sogar bereits einen »›contemporary‹ taste« erzeugt habe, fragt die Theoretikerin Bojana Kunst danach, auf welche Weise dennoch Modelle des Widerstandes entwickelt werden könnten (Kunst 2003: 67). Die Choreographin Anne Teresa de Keersmaecker bemerkt in diesem Zusammenhang allerdings etwas desillusioniert: »[W]ie kann Kunst heute noch zu einem politischen Gedenken anregen, wenn das Denken gegen den Strom längst zum Markenzeichen des [20.] Jahrhunderts geworden ist?« (de Keersmaecker zitiert nach Wittmann 2001: 7) Es ist dabei indessen nicht

lung im Dezember 2000 stattfinden sollte, da dieser die Produktion unter Le Roys Namen ankündigen wollte. Der Choreograph wehrte sich dagegen, da *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* explizit auf dem Prinzip des Prozesses und der kollektiven Arbeit basierte und sich gerade gegen die übliche Idee einer choreographischen Handschrift aussprach. Ich war seinerzeit Assistentin der künstlerischen Leitung der TanzWerkstatt und konnte die Debatte daher mitverfolgen.

unwichtig zu erwähnen, dass Vergleichbarkeiten und Brandings in der Regel innerhalb eines tanzgewohnten Rezeptionsfeldes auftreten, eines Publikums, das mit aktuellen Tendenzen im zeitgenössischen Tanz vertraut ist und regelmäßig dessen Vorstellungen besucht.

Um welche experimentellen Praktiken aber geht es, die zu Beginn des 21. Jahrhunderts offenbar schon im nahezu ›stilbildenden‹ künstlerischen Mainstream verortet worden sind? Drei Stücke sind für diese Strategien exemplarisch und stellen wichtige Wegmarken der hier kurz skizzierten Ästhetik dar.

Eine Tänzerin steht vorne an der Bühne, vom Publikum abgewandt. Langsam zieht sie einen Arm über den Rücken, versucht, in der Torsion nach hinten, mit ebenfalls verdrehter Hand, ihre Taille zu umgreifen. Der Handrücken wandert auf und ab, ertastet die Wirbelsäule, die sich wendet und den Torso immer wieder aus der Achse kippen lässt. 1991 gibt Meg Stuart mit dem Titel ihres Stückes *Disfigure Study* (Rekonstruktion 2002) einen Hinweis auf Techniken der Erforschung und Befragung des tanzenden Körpers selbst, wie sie ab diesem Zeitpunkt für immer mehr Choreograph/innen wichtig werden sollen. In *Disfigure Study* sind die drei Tänzer/innen in wiederkehrenden Torsionen um sich selbst gewunden, in der Vertikalen oder Horizontalen, sie be-greifen sich, heben die Haut an ihrer beweglichen Oberfläche ab, kneten und verformen sie oder zeigen beispielsweise nur ihre Unterschenkel in isolierten Ausschnitten. Es gibt keine fließende, synchrone Gruppenchoreographie, eine Mittänzerin wird allenfalls von ihrem Kollegen berührt, um deren Gesicht wie einen Fremdkörper zu bewegen, zu zerreiben, in Grimassen zu verzerren.

Vier Jahre später. An einer Stelle des Stückes *Jérôme Bel* des gleichnamigen Choreographen sitzt eine Frau am Boden. Mit Lippenstift schreibt sie die Worte »CHRISTIAN DIOR« auf die Innenseite ihres linken Beins. Einige Szenen später fährt sie mit ihrer Hand über die Haut und verwischt einzelne Buchstaben: »CH A I R« (Fleisch) ist das Rest-Wort, das übrig bleibt. Dieser Moment in *Jérôme Bel* ist ein weiterer Merk-Punkt im zeitgenössischen Tanz, in dem der Körper als sich bewegendes Material in den Mittelpunkt choreographischer Recherchen rückt (vgl. Louppe 1997: 37, Brignone 2006: 47). Abgesehen vom aufgezeigten Warencharakter des Körpers, der auch den Tanz nicht unverschont lässt (vgl. Siegmund 2006: 15 ff.), wird nun gefragt: Was ist das für ein Material, das tanzt? Gleichwohl zeigt sich an Bels Beispiel, dass es hier nicht um den Körper als organische Einheit oder Residuum authentischer Erfahrung geht. Dieser Bühnenkörper ist bereits ein im Wortsinn be-schriebener und wird hier in seiner Zeichenhaftigkeit ausgestellt.

An der Rückwand des von Neonlicht erhellten, sehr weißen Bühnenraums kauert ein Torso. Ein nackter Rücken ist zu sehen, doch sind die Verhältnisse verdreht: Er sitzt auf den Schultern, den Kopf nach hinten weggeklemmt, und wo eigentlich ›oben‹ sein sollte, sind die Wölbungen zweier Pobacken zu sehen. Bald darauf klappen zwei lange, schmale Arme rechts und links heraus und strecken sich, die Fäuste geballt, nach oben. Für einen kurzen Moment erinnert der

sich hier umformende Körper an ein blasses Brathuhn. Bald darauf setzen die Arme rechts und links neben dem verkehrten Rücken am Boden auf und mit tappenden, leicht ruckelnden Bewegungen schiebt sich der Torso in Richtung Bühnenmitte. Eigentümliche schmatzende Geräusche sind auf dem Tanzteppich zu vernehmen und das immer noch kopflose Gebilde durchläuft eine weitere Metamorphose: vom Huhn zu einer Art Frosch oder Käfer. Xavier Le Roys *Self unfinished* (1998) löst Festlegungen auf erkennbare, fixierte Formen auf und zeigt den Körper als kontingentes Potential metamorpher Transformationen.

In meiner nun gut fünfzehn Jahre umfassenden Seherfahrung von zeitgenössischem Tanz in Europa ist mir aufgefallen, dass diese so häufig als ungreifbar, im Werden und Oszillieren als »formlos[]«, »organlos[]« (Husemann 2002: 38, Siegmund 2006: 387) oder mit »Zerrüttung der Einheit der Figur« (Brandstetter 2001: 54) beschriebenen Körper und ihre Konzepte allmählich begonnen haben, sich zu verfestigen und Pattern zeitgenössischer Tanzpraktiken und ihrer Diskurse zu bilden. Dies scheint ein Paradoxon, denn wie ließe sich etwas kategorisieren, das beständig in Veränderung begriffen ist, zumal es, anders als etwa im Ballett, für die doch sehr verschiedenen Ästhetiken zumeist kein explizites Bewegungsvokabular gibt.² Zwei Beispiele sollen meine Vermutung veranschaulichen.

Im Herbst 2003 präsentierte die Akademie der Künste in Berlin die Ausstellung *Krokodil im Schwanensee. Tanz in Deutschland seit 1945*³ – ich hatte die Gelegenheit, sie bei der Voraberöffnung für die Presse anzusehen. Nach Bildern, Videos und anderen Dokumenten von Tanz aus Ost- und Westdeutschland, vom Ballett über Tanztheater bis hin zu Contact Improvisation sowie freien Choreograph/innen in der damaligen DDR, schließt die Ausstellung mit einem Raum, der den Titel trägt »Wir sind ein Volk. Die Tanzszene im wieder vereinten Deutschland seit 1990«. Herzstück des Raumes ist ein sehr großer rechteckiger Tisch, auf dem in nicht erkennbarer Systematik Bilder und Postkarten unterschiedlichster Choreograph/innen und Produktionen angeordnet sind. Von der Decke hängen Poster mit vergrößerten Photographien, darunter ein Bild Xavier Le Roys aus *Self unfinished*, jenem, das seinen Körper in einem Stadium zeigt, welches häufig mit dem eines Huhns oder eines kafkaesken Insekts verglichen wurde (Schlagenwerth 1998, Sieben 1999a: 48, Brandstetter 2001a: 10, Siegmund 2006: 373, 384). Mit einem Mal steht also Le Roys Stück (zumindest jene Sequenz), das sich doch gerade körperlichen Entitäten und eindeutigen Bildern verweigert, als Label für eine ganze Generation von Choreograph/innen, die vielfältiger nicht sein könnte. Le Roys damalige Managerin, Petra Roggel, ist bei

-
- 2 Xavier Le Roy zum Beispiel lehnt es explizit ab, sein Bewegungsmaterial in *Self unfinished* als Vokabular zu verstehen, und spricht vielmehr von einem »Angebot, einen Augenblick zu erleben«. (Le Roy in Karcher 1999: Onlineressource)
 - 3 Kuratiert wurde die Ausstellung von Hedwig Müller, Ralf Stabel und Patricia Stöckemann, Herausgeber/innen des gleichnamigen Katalogs, 2003.

dem Pressetermin anwesend und verlangt, dass das Plakat sofort entfernt wird, man sei darüber nicht informiert worden. Ihrem Wunsch wird entsprochen, doch es scheint kaum etwas daran zu ändern, dass der zeitgenössische Tanz der 1990er Jahre offenbar bereits seine Ikonen erhalten hat (vgl. Titelbild links).

Ein Jahr später findet in Mailand das Performing Arts Festival *Super Uovo* statt, dessen Thema in dieser Ausgabe zeitgenössische Choreographien aus Frankreich sind. Spielt der Titel auf Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Idee vom Ei als ›idealem‹ organlosen Körper an, als intensive Räumlichkeit ohne Außen (Deleuze/Guattari 1992: 224), so zeigt der Internetauftritt des Festivals den Schattenriss einer Szene aus *Self unfinished*: Zu sehen ist Xavier Le Roy im Vierfüßerstand, ein langes schwarzes Kleid über den Kopf gezogen, an den Beinen schwarze Hosen, so dass Verwirrung darüber entsteht, wo vorne oder hinten, oben oder unten sein könnte (Abb. 1). Diese auf Changement und Des/Illusionierung angelegte Szene in seinem Solo ist auf der Startseite des Festivals nun zum Piktogramm verdichtet: Hier geht es lang zum zeitgenössischen Tanz.

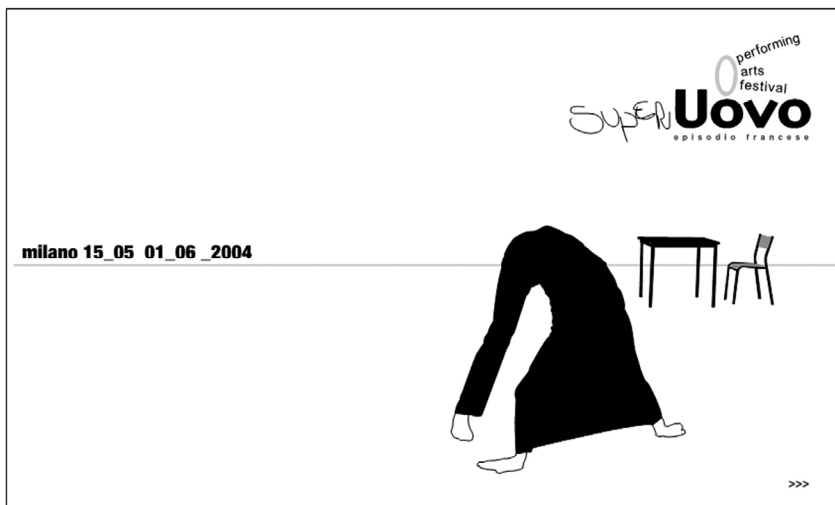


Abb. 1: Internetstartseite des Festivals *Super Ouvo*, Mailand 2004

Man könnte jetzt vermuten, dass eben auch zeitgenössischem, experimentellem und mithin avantgardistischem Tanz der Weg in die Etablierung und der Wunsch (der Veranstaltenden, des Publikums) nach Wiedererkennbarkeit nicht erspart bleiben, wie zuvor bereits skizziert wurde. Gerade die Internetseite des Festivals verweist jedoch auf eine bemerkenswerte Kluft: Präsentiert werden Stücke und Performances, die innovative Körperpraktiken zeigen, den sich bewegenden Körper über Grenzen gehen lassen und vorgefertigte Schablonen verwerfen – so deutet es das Ei im Titel sogar im Superlativ an. Zugleich aber besteht der Wunsch, dem Publikum nahezubringen, was denn zu erwarten sei auf einem sol-

chen Festival. Und so scheint Le Roy bereits zur ›Old School‹ derjenigen zu gehören, die solche Strategien der Entgrenzung mit eingeleitet haben – die Tanztheoretikerin Krassimira Kruschkova spricht anhand der Stücke Stuarts, Bels und Le Roys von »bereits ›klassisch‹ gewordenen Beispiele[n]« (Kruschkova 2006: Onlineressource). Denn, wie auch mit Blick auf die Ausstellung in der Akademie der Künste sichtbar wird: Das Bild Le Roys verweist offenbar recht deutlich auf eine bestimmte *Art und Weise* grenzenloser, fluider Körperbewegungen.⁴ Und doch scheitert der Referent, denn wie könnte er als Markenzeichen einer ganzen Tanzszene erhalten? Die Ikone Le Roy verweigert ihren Dienst und dient doch als eine. Die Strategien des Entfliehens vor Etablierung und hierarchischen Autorenkonzepten ziehen sich weiter fort, indem Le Roy in Kollektiven arbeitet, wie etwa bei dem Projekt *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* (1999-2001) oder, wenn es denn so ist, indem er seinem Stück keinen Namen, keine erkennbar Beteiligten und keine Urheberschaft mehr gibt.

Meine Hypothese geht allerdings weiter: Denn nicht das traurige Schicksal einer Avantgarde, die in die Bahnen des Mainstream geriet, ist hier zu beklagen. Vielmehr sind die beschriebenen Reibungen, die Fixierungsversuche und ihr Scheitern Ausdruck einer Spannung, die insofern als *grotesk* bezeichnet werden kann und im zeitgenössischen Feld allmählich *Sedimente* bildet, Verdichtungen, die aufgespürt und verglichen werden können.

Inventuren im zeitgenössischen Tanz

Im Jahr 1995 lancierte Marie-Thérèse Allier, Leiterin der Pariser Ménagerie de Verre – einem Ort für zeitgenössische darstellende Künste – das Aufführungsformat *Les Inaccoutumés* (die Ungewohnten), in dessen Rahmen Künstler/innen wie Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Benoît Lachambre oder La Ribot auftraten. Die Reihe wurde damit zu einem regelrechten Inauguralevent, das einen Großteil jener Choreograph/innen präsentierte, die in der Folge wesentlich die zeitgenössische Ästhetik im Tanz, als dann ›gewohnte‹ Erscheinung, mitbestimmten, wie Patricia Brignone in der Rückschau darlegt (Brignone 2006: 40 f.).

Ein paar Jahre darauf greift die kanadische Choreographin Lynda Gaudreau einzelne Momente dieser Ästhetik heraus, so etwa Benoît Lachambres mittlerweile sehr bekanntes Kopf-Schüttel-Solo aus Meg Stuarts *No Longer Readymade* (1993) (vgl. S. 127, 335 ff.) sowie Fragmente aus Stücken von zum Beispiel Vera Mantero, Vincent Dunoyer oder Cristian Duarte und ordnet sie in ihrer Aufführungsserie *Encyclopædia, Document 1-4* (1999-2005) als Teile eines choreographischen Katalogs zeitgenössischer Tanzphänomene an. Die Idee, eine Art In-

4 Gerald Siegmund weist Le Roys *Self unfinished* mittlerweile eine »Ikonizität« zu, die sich besonders durch die ausdrückliche Thematisierung von »Wahrnehmung und [...] Körperlichkeit« herstelle (Siegmund 2008: 29).

ventar experimenteller Tanzpraktiken anzulegen, entwickelt sie in Anspielung an die Enzyklopädie Denis Diderots und Jean d'Alemberts (1751-1772), aus der sie Tafeln an den Bühnenwänden anbringt.⁵

Einige Zeit später findet im Tanzquartier Wien das Symposium *Inventory. Dance and Performance* statt (März 2005), bei dem mittlerweile namhafte Künstler/innen wie Xavier Le Roy und Jérôme Bel, zusammen mit Performancekünstler/innen und Wissenschaftler/innen, darunter Gabriele Brandstetter oder Gerald Siegmund, über den Status zeitgenössischer Kunst referieren. Insgesamt sind die Diskussionen von der Überzeugung getragen, dass solche im Titel gewünschten Inventuren nicht vollzogen werden könnten, da sich besonders der Tanz dem Anlegen von Kollektionen allein schon durch seine Ontologie des Transitorischen entziehe (Siegmund 2005: 43, Brandstetter 2006: 75).⁶ Gleichwohl: Hier sind nahezu alle Protagonist/innen einer experimentellen Tanzästhetik versammelt. Sie debattieren, argumentieren, legen ihre Standpunkte dar, gestützt von (wissenschaftlichen) Diskursen und dabei selbst wieder neue bildend, vieles wird auf Video dokumentiert und in nachfolgenden Rezensionen verarbeitet. Mithin haben sich offenbar Episteme gebildet, innerhalb derer es möglich ist, Züge des Zeitgenössischen zu erörtern und – wenn auch oft über den Modus des Verwerfens – Linien durch seine Praktiken zu ziehen.⁷

Zwar handelt es sich, wie beschrieben, gerade im Feld des zeitgenössischen Tanzes nicht um ein absteckbares, durch spezifische Bewegungsvokabulare umgrenztes Gebiet, jedoch ist seit Beginn der 1990er Jahre ein gewisser historischer Abstand entstanden, der es, wie ich meine, zulässt, die diversen Praktiken des Kontingenten in Diskurse einzubetten, in denen charakteristische Strukturmerkmale choreographischer Zeitgenossenschaft aufspürbar sind. Dabei zeigt sich, dass auch experimentelle Verfahren allmählich Eingang in symbolische Ordnungen von Tanz finden, als *Weisen des Zeitgenössischen*, die sich dabei ausdrücklich über Dekonstruktion und Entzug positionieren. Techniken des Oszillierenden und Metamorphen entwickeln sich, die von nachfolgenden Choreograph/innen aufgegriffen, erweitert oder unterwandert und kritisiert werden.

Ich schlage mit dieser Arbeit daher eine *Perspektive von Inventuren* vor, die den Blick auf (fluide) Bild- und Bewegungsrepertoires im zeitgenössischen Tanz richtet. Dabei kommt es mir auf die doppelte Verfasstheit dieser hermeneutischen

5 Ich habe *Encyclopaedia, Document 1* im Berliner Theater am Halleschen Ufer im Rahmen des Festivals *Tanz im August 2000* gesehen. Die Bildtafeln dienen allerdings eher einem allgemeinen Hinweis auf taxonomische Verfahren, inhaltliche Relevanz erhalten sie im Stück nicht.

6 An diesem Symposium habe ich als ZuhörerIn teilgenommen.

7 Ein ähnliches Projekt verfolgen die beiden Performer Florian Feigl und Ottmar Wagner (Wagner-Feigl-Forschung) mit ihrem Projekt *Encyclopaedia of Performance Art* (seit 2001), in dem sie einer antihierarchischen Methode des Sammelns und Systematisierens folgen, die jedes Detail zum potentiell wichtigen Element einer Geschichte der Performance ernennt (vgl. Wagner-Feigl-Forschung 2006: 58 ff.).

Figur an: als *Inventare*, die es ermöglichen sollen, diverse Praktiken im Tanz seit den 1990er Jahren zueinander ins Verhältnis zu setzen, und im Sinne des *inventare*, als Modus, in dem sich Inventuren des Zeitgenössischen besonders über das Movens des beständigen Entwerfens und Verwerfens, Erfindens und Sich-Entziehens bestimmen. In ihnen vereinen sich gleichermaßen das Erfinden (*inventio*), als Ausdruck einer avantgardistischen Ästhetik, und die Bewegung des Auffindens (*invenio*),⁸ mit dem der wissenschaftliche Blick Spuren durch das Gesehene zieht.

Dabei schließe ich mich Isa Wortelkamps Entwurf einer findenden Wissenschaft an, die ihren Gegenstand nicht gezielt zu verorten sucht, sondern dessen Bruchstellen und Flüchtigkeiten mit erwägt (Wortelkamp 2006: 236 f.).⁹ Dabei ist allerdings zu bedenken, dass sich eine Inventur auch auf Seiten des wissenschaftlichen Handelns entwirft, welches Rahmen und Auswahlkriterien setzt, die den Gegenstand als solchen mit erfinden.¹⁰ Ich meine allerdings, dass sich solche Parameter bereits im Prozess der Rezeption ergeben, über Erwartungshaltungen und Sehgewohnheiten, mit denen man ins Theater geht und die beispielsweise ein namenloses Stück sogleich mit einer bestimmten ästhetischen Handschrift verbinden. Es gilt also, den Zu-Griff möglichst locker zu halten: Die hier zu entwickelnden *Inventuren* folgen daher, gemäß ihrem zu untersuchenden Gegenstand, dem Phänomen *des Unabgeschlossenen*, als unfertige Ästhetik proliferierender Bewegungsmuster, mit denen sich zeitgenössische Choreograph/innen beständig neu entwerfen im teils aussichtslosen Versuch, einer Stil-Bestimmung und Festsetzung in marktökonomische Zusammenhänge zu entgehen. Dem muss auch die wissenschaftliche Beobachtung folgen, in Kenntnis ihres Gegenstandes, der Zuschreibungen fortgesetzt entgleitet: in der Kontingenz der Bewegungen selbst ebenso wie im Versuch, Labels zu entschlüpfen, sobald sie sich zu etablieren drohen.¹¹

Die Muster, die aus dem skizzierten Bereich herausgehoben sind, orientieren sich dabei an den Phänomenen metamorpher Körperpraktiken, am Beispiel sich transformierender Torsi und Körperverdoppelungen sowie an den Motiven von

8 Die lateinischen Übersetzungen folgen Menge-Güthling 1911: 406, 405.

9 In diesen Zusammenhang setzt Wortelkamp auch die Doppelfigur der Inventur, die sie mit Präferenz auf das Finden betont (Wortelkamp 2006a: 87).

10 Gabriele Brandstetter versteht den Begriff der Inventur in seiner doppelten Bedeutung als sowohl archivierende wie auch (sich) neu erfindende (*inventare*) Aktivität, wobei sich Tanz aufgrund seiner flüchtigen Existenz jedoch per se einer Lagerung und mithin Abrufbarkeit widersetze (Brandstetter 2006a: 75, 78). Gabriele Klein wiederum regt eine »Inventur der Tanzmoderne« an, innerhalb derer das »Wie« des Findens historischer Beispiele aus dem »kulturellen Archivs des Tanzes« als »Geschichtsschreibung« zu problematisieren sei (Klein 2008: 71 ff.).

11 Brandstetter betont entsprechend, dass Tanz und seine Geschichte der letzten Jahrzehnte keine starre »Bestandsaufnahme« sein könne. Vielmehr gelte es zu beachten, dass diese ein »Geflecht von Aufführungen, Diskursen, Bildern, Texten konstituieren [und] selbst stets in Bewegung« sind (Brandstetter 2005b: 14).

Körperöffnungen, um sodann mögliche Bewegungspattern im zeitgenössischen Tanz zu formulieren. Die entwickelten Inventuren erweisen sich dabei nicht als Systematik zeitgenössischen Tanzes, sondern bilden selbst wuchernde Kategorien, die hier als Momentaufnahmen, im methodischen Modus von *Situationsbildern* untersucht werden. Dabei ist die Uneinheitlichkeit des beobachteten Feldes zu berücksichtigen, die sich nicht nur durch die Betrachtung unterschiedlicher Kunstgattungen, sondern auch innerhalb der Fülle an Tanzproduktionen ergibt. Um diesen Wucherungen und Verzweigungen angemessen begegnen zu können, bedarf es eines methodischen Ansatzes, der das Mannigfaltige nicht einebnet, sondern ihm im Versuch, Muster zu finden, auf der Spur bleibt.

Ich bediene mich daher der *Suchformel des Grotesken* als Weise, zeitgenössischen Tanz zu beschreiben. Das Groteske selbst ist ein *Grenzphänomen* (vgl. Oesterle 2004: XXV), das im Rahmen dieser Arbeit anhand seiner prominenten Theorien, entworfen von Wolfgang Kayser und Michail M. Bachtin, entwickelt wird und die Aspekte von Bewegung (Kayser) und Öffnung sowie Körper-Welt-Überschreitung (Bachtin) prononciert. Dabei wird es in seiner Doppelfunktion entfaltet: dem Uneinheitlichen des untersuchten Gegenstandes Rechnung tragend sowie als Analysewerkzeug, das sich präzise an den Kippstellen zwischen Unvertrautem, Fremdem und Gewohntem, Verortbarem aufhält. Es erlaubt eine taxonomische Perspektive, in der vordergründig Unvereinbares miteinander verglichen werden kann. In vielen Kunstformen, besonders in der Literatur, der bildenden Kunst und im Film, hat das Groteske als Forschungsansatz bereits Einzug gehalten – im Tanz, wo sich das live bewegende Körper-Material zunächst einer Öffnung und Überschreitung im Sinne phantastisch wuchernder oder dekomponierter Gebilde zu verweigern scheint, stehen solche Untersuchungen noch weitgehend aus (vgl. S. 65).

Im zeitgenössischen Tanz liegt dies besonders darin begründet, dass sich seine Protagonist/innen nicht mehr gegen einen tradierten Formenkanon wenden, den es zu bekämpfen gelte (vgl. Louppe 1997: 110), wie dies etwa noch im Ausdruckstanz und seiner Abwendung vom Ballett der Fall war. Laurence Louppe unterstreicht entsprechend: »L'œuvre chorégraphique contemporaine se doit d'être polymorphe.« (Ebd.: 278) Daher sind innerhalb der Untersuchungen von Unabgeschlossenem *Rahmen* zu setzen, die sich als Hilfslinien durch die ausgewählten Beispiele ziehen, anhand derer sich Überschreitungen und Öffnungen, Metamorphosen im Modus der Wissenschaftlichkeit beschreiben lassen. Allerdings entwerfen die Choreograph/innen bisweilen selbst solche Kadrierungen, die anschließend aufgedehnt oder gesprengt werden, wie im Lauf diese Buches zu zeigen sein wird.

Groteskes oder: vom Paradoxon un abgeschlossener Inventare

Es gleicht nun nahezu einem Verstoß gegen Schreibweisen des Offenen, gegen Konzepte der Postmoderne – die gerade auch für zeitgenössische Choreograph/innen eine wichtige Rolle spielen –, gegen Phänomene von Kontingenz und Übergang, ein Inventar zeitgenössischer Praktiken des Unabgeschlossenen anlegen zu wollen, so sehr sich dies auch in seinem öffnenden Doppelcharakter ergibt. An Guy Debords Ablehnung einer durch repräsentierte Bilder vermittelten sozialen Wirklichkeit unter anderem anschließend (Debord 1996: 14), entwickeln etwa Pirkko Husemann und Gerald Siegmund die Sichtweisen einer »Negativität« (Husemann 2002: 21 ff.) beziehungsweise »Abwesenheit« (Siegmund 2006) als Signum zeitgenössischen Tanzes.

Ohne mit der Figur der Inventuren einem Positivismus das Wort reden zu wollen, ist indessen auffällig, in wie kurzer Zeit sich gerade die Stücke von Xavier Le Roy und Jérôme Bel, aber auch von William Forsythe und Meg Stuart als äußerst diskurs- und anschlussfähig in wissenschaftlichen Kontexten erwiesen haben. Die mittlerweile zahlreichen Publikationen in diesem Feld bieten ein regelrechtes Vokabular des Werdens an. Analysen sprechen von »Defiguration«, »Displacement«, »Deformation«, »Morphing«, »Desorganisation« und »Dekomposition« sowie von »Fragmenten«, von »Patchworktechnik« und »Verschmelzung« etwa am Beispiel Meg Stuarts (Brandstetter 2001: 53, 60, 62, 65, Husemann 2002: 59, 54), vom »anagrammatischen«, »organlosen« oder »Übergangskörper« und von »radical incompleteness« bei Xavier Le Roy (Siegmund 2006: 387, Lepecki 2006: 43) oder von multiplen und hybriden Körpern im zeitgenössischen Tanz generell (Louppe 2007: 62). Kruschkova bietet sogar vier verschiedene Interpretationsmöglichkeiten für *Self unfinished* an: mit Hans Bellmer, Antonin Artaud, Heinrich von Kleist und Heiner Müller (Kruschkova 2006: Onlinepublikation).

Allerdings ist es durchaus nicht so, dass erst der wissenschaftliche Blick die besprochenen Stücke mit den Phänomenen von Kontingenz und Entgrenzung belegt. Die Choreograph/innen selbst arbeiten mit entsprechenden Theorien und äußern sich auch schriftlich hierzu (vgl. Goldberg 2001: 217, Brandstetter/Peters 2002a: 22) – ähnlich, wie dies schon die historische Avantgarde getan hat, wenn auch die Künstler/innen sich heute weniger in Form von Manifesten ausdrücken. So spricht Le Roy in seiner Lecture Performance *Self Interview* (2000) von der Idee osmotischer Grenzen des Körpers, als Durchlässigkeit zwischen Innen und Außen; der Körper wird zum Austauschort von Diskursen, Gegenständen, Kleidung: »[I]ch frage mich oft, warum unsere Körper mit unserer Haut enden sollen oder bestenfalls andere Wesen, Organismen oder Objekte einschließen, die von der Haut umfasst werden.« (Le Roy 2003: 78) Dabei bezieht sich Le Roy explizit auf Elizabeth Grosz, Deleuze/Guattari und Spinoza (ebd.: 78 f.), die sämtlich fluide Konzepte von Körpern vorschlagen. So sucht Grosz etwa die cartesiani-

sche Geist-Körper-Dichotomie zugunsten einer ineinander verschlungenen Weise von Körper und Denken zu erfassen – die Möbiusschleife dient ihr hierbei als Modell (Grosz 1994: xii). Le Roy übernimmt ihre Ideen eines osmotischen Körpers, der über seine Hautgrenzen hinausgeht, fast wörtlich: Grosz redet in diesem Zusammenhang von »social extensions of the body« (Grosz 1994: 79).¹²

Solche Ausdehnungen sind auch bei Jérôme Bel zu finden, der sich selbst als eine Art Sammelkörper versteht, angefüllt mit Zitaten, Referenzen und Diskursen:

»Genau in diesem Moment, in dem ich schreibe, könnte ich *alle meine Körper* aufzählen: Gilles Deleuze, Marie Zorn, Marc Deputter, Antoine Lengo, Madame Bovary [...] Xavier Le Roy, Frédéric Seguette und Lila (seine Katze), Ballett Frankfurt, Suzanne Lafont (ich weiß, dass ihre Körper Jean-François Lyotard, Samuel Beckett und Vilma, ihre Adoptivtochter, sind), Myriam Van Imschoot [...] Hegel (leider), [...] Sie selbst, Myriam Gourfink (sie hat gerade angerufen), David Cronenberg, [...] Claude Ramey (eine Erfindung, aber vielleicht existent), [...] Peggy Phelan, [...], Tom Cruise, [...]« (Bel 1999: 36, Hervorhebung ebd.¹³).

Unter den Aufgezählten gibt es keine Prioritäten, es sind Menschen, die sich gerade in seinen Alltag einmischen, befreundete Choreograph/innen und Darsteller/innen, Veranstalter/innen, Philosophen oder Menschen, die wiederum selbst ein Kollektiv von Körpern bilden. Diese Idee ineinandergeschachtelter Versatzstücke bezeichnet Bel als »Körper-Matrix« und bezieht sich dabei auf Deleuzes »Körper ohne Organe« (ebd.: 37). Eine Konzeption entsteht hier, die offen ist im Sinne wuchernder Diskurse,¹⁴ welche sich an den Körper anlagern oder ihn gar durchdringen und Vorstellungen von Originalität und Autorschaft auflösen – der Körper wird zur transitorischen Passage. Die solcherart proliferierende Materie ist allerdings nicht zeichenlos, sondern durchsetzt von fragmentierten Symboliken und Bedeutungen, die sich im Körper aufhalten und in beständige Prozesse des Rekomponierens verwickelt sind – und in endlose Diskursschleifen (vgl. Boenisch 2004: 58). Das *Groteske als Werkzeug* setzt nun in dem vorliegenden Buch genau an den *Schaltstellen* zwischen Inventar und Innovation, zwischen Verdichtungen ins Symbolische und ihrem Verwerfen an und ermöglicht, den ›Gegenstand‹ offen zu halten, ohne ihn jedoch diffusen Proliferationen zu überlassen.

12 Pirkko Husemann erläutert diese Idee anhand des Projekts *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.*, in dem auch Objekte wie etwa Stühle als Erweiterungen des Körpers verstanden würden (Husemann 2003: 216).

13 Im weiteren Textverlauf sind Original-Hervorhebungen nicht weiter markiert, Hervorhebungen/Kursivierungen innerhalb von Zitaten durch die Autorin sind mit S.F. vermerkt.

14 In Anlehnung an Michel Foucaults Rede vom »Wuchern des Diskurses«, der durch »Verbote, Schranken, Schwellen und Grenzen« bezwungen werden müsse (Foucault 1974: 34).

Freilich ist es nicht so, dass Le Roy und Bel die Einzigsten sind, die dekonstruktive Konzepte in ihrer experimentellen choreographischen Praxis verfolgen. Im Umfeld etwa von Le Roys *Self unfinished* forschten seinerzeit auch andere Tanzschaffende an Körpern, deren Ränder sich destabilisieren oder sich in metamorphe Prozesse begeben, so etwa Eric Raeves (1996), Adalisa Menghini (1998) oder Lia Rodrigues (2000). Sasha Waltz zeigt in *Körper* (2000) chimärische Wesen, denen die Beine direkt aus dem Bauch zu wachsen scheinen, und ähnliche Diploide sind in dem Stück *Pression* des italienischen Aterballetto in der Choreographie Mauro Bigonzettis zu sehen (1994). Es scheint fast, als liefere zeitgenössischer Tanz *Körperbilder*, die sogar Eingang in etabliertere Tanzästhetiken wie etwa das Ballett finden.

Sigmund beschreibt Le Roys Körper in *Self unfinished* als »unfertig, weil ihm die Bezeichnung und damit der Ort innerhalb der symbolischen Ordnung fehlt, und wir, die Zuschauer, ihn mit unseren Bildern belegen, die ihn erst zu dem machen, was er nicht ist, weil er immer schon wieder etwas anderes ist.« (Sigmund 2006: 372 f.) Im Jahr 2005 allerdings zeigt der brasilianische Choreograph Wagner Schwartz im Berliner HAU 1 sein Stück *wagner ribot pina miranda xavier le schwartz transobjeto*. Darin nimmt er Posen ein, die offenbar charakteristisch für die Ästhetiken La Ribots, Pina Bauschs, Carmen Mirandas und Xavier Le Roys sind und seinen eigenen Tänzerkörper durchziehen und durchmischen – ein sehgewohntes Tanzpublikum erkennt die Zitate rasch wieder. Brandstetter wiederum setzt die Stücke Meg Stuarts und William Forsythes in ein Verhältnis zu Konzepten aus der bildenden Kunst, wie etwa den Portraits Cindy Shermans. Dabei werde der Körper »zum Material aus einem Bilder-Inventar« (Brandstetter 2001: 62). Es spielt mit den Repertoires, die das Publikum zur Verfügung hat, das in seinem »Bild-Gedächtnis[] wühlt« (ebd.: 61). Sigmund konstatiert zudem, dass Le Roy Körperbilder produziere, »die sich nicht still stellen, nicht rahmen lassen« (Sigmund 2006: 381). Es ist also selbst zeitgenössischen Bewegungsexperimenten, die sich im ständigen Fluss befinden, sich im »Dazwischen« artikulieren (ebd.: 369), nicht möglich, die Produktion von Bildern zu verhindern. Schwartz' Stück unterstreicht dieses Dilemma. Hier lässt sich Le Roy nahezu nahtlos an Ikonen aus Tanz und Showbusiness, wie Carmen Miranda, angliedern. Laurence Louppe stellt in ihrem Überblick zum französischen Tanz seit den 1990er Jahren fest, dass sich die Einordnungen in bestimmte Diskurse ohnehin nicht vermeiden ließen: »[L]es différents discours sur le corps des pratiques somatiques génèrent également des représentations de corps.« (Louppe 2007: 63)

Meine These ist, dass Ausdrucksformen wie jene von Le Roy, die zum Zeitpunkt ihrer ersten Aufführungen Irritationen und Un-Feststellbarkeiten im gängigen Tanzdiskurs bewirkten, nun selbst symbolische Ordnungen im zeitgenössischen Tanz generiert haben – (*Bild-*)*Repertoires*, konzentriert aus Situationen von De-figuration, Verflüssigung und Fragmentierung, die zehn Jahre später im allge-

meinen Tanzdiskurs nicht nur Europas angekommen sind. Mir geht es aber nicht darum, festzulegen, was sich doch der Fixierung entziehen wollte. Mit der *Suchformel des Grotesken* soll vielmehr gezeigt werden, dass Ästhetiken wie jene Xavier Le Roys nur für Momente vermögen, eine symbolische Ordnung zu stören. Wie das Groteske sind sie situativ und in den jeweiligen historischen Moment einzubetten.

Das bedeutet indessen nicht, dass sich hieraus ein Standardvokabular für zeitgenössischen Tanz ablesen ließe. Nach wie vor verunsichern auch jene Pattern, die sich, wie Wagner Schwartz es zeigt, nachbilden lassen, und entgleiten Kategorisierungen, wie sie etwa die Ausstellung in der Akademie der Künste versucht. Das Groteske ist dabei ein produktives Instrument, um den Spalt zwischen Fixieren und Verwerfen zu beschreiben und die in den letzten zwei Jahrzehnten gebildeten Muster in diesem Buch zu versammeln.

Groteske Phänomene tragen in sich die Charakteristika von Figuration und De-Figuration, von Öffnungen und Rahmen, die sogleich wieder überschritten werden, von peripheren Handlungen, die für einen Moment ins Zentrum rücken, um sogleich wieder abzudriften. Das vorliegende Buch folgt diesem Spagat und zeigt, inwieweit sich im zeitgenössischen Tanz *Pattern und Charakteristika des Unabgeschlossenen* ausgebildet haben, die eine fragmentarische Anordnung über exemplarisch ausgewählte Stücke erlauben. Ein Inventar, das unter anderem auf historische Quellen und Tanzästhetiken zurückgreift, die zeigen, dass bestimmte Praktiken des Körperöffnens und -verschiebens ein bis in die Renaissance zurückreichendes Repertoire fluider Bilder und Bewegungsideen aufgreifen. Inventuren des Unabgeschlossenen, die den wissenschaftlichen Versuch unternehmen, Muster und Ähnlichkeiten zu zeigen, ohne die beschriebenen Stücke in eine für immer geschlossene Schublade zu sortieren.¹⁵ Ein Repertoire von Bildern, die das Passepartout, in das sie hier für einen Augenblick geschoben werden, ebenso schnell wieder verlassen können.

Aufgrund der vielfältigen Diskurse, die sich im zeitgenössischen Tanz seit etwa zehn Jahren gebildet haben, ist das Buch in zwei Teile gegliedert.

Kapitel 1 fokussiert auf die Möglichkeiten und Methoden des Erfassens und Benennens von zeitgenössischem Tanz und widmet sich ausführlich der Problematik des Materials, das hier zu analysieren ist. Dabei wird dem unaufhörlich auftauchenden Zwiespalt zwischen dem Ereignis des Körpers (auf der Bühne) und dem diskursiven Modus des Beschreibens als unüberwindbarer Polarität nachgegangen: die Theorien Maurice Merleau-Pontys und Gilles Deleuzes/Félix Guattaris, die in der Tanzwissenschaft der letzten Jahre einen wichtigen Platz

15 Diese Sorge äußert Xavier le Roy: Inventur zu betreiben komme dem Schaufeln des eigenen Grabes gleich (Le Roy 4.3.2005: Paneldiskussion »Research, Laboratory« im Rahmen des Symposiums *Inventory: Dance and Performance* im Tanzquartier Wien).

eingenommen haben, werden einer kritischen Lektüre unterzogen. Eingewoben in diesen Diskurs sowie in den zweiten Teil des Buches sind Inventare tanzwissenschaftlicher Auseinandersetzungen der letzten Jahre. In der Folge wird das Groteske als Möglichkeit etabliert, Motive und Pattern aufzuzeigen, die das Paradoxon unabgeschlossener Inventare in sich tragen können, wobei die leitenden Theorien Wolfgang Kayzers und Michail M. Bachtins einer kritischen Revision unterzogen werden. Dabei ist im Verlauf der Analysen zu überdenken, inwieweit der Begriff des Grotesken, angewendet auf zeitgenössische Praktiken, einer Reformulierung bedarf. Eingeflochten in diese Auseinandersetzungen sind methodische Annahmen einer Denkweise von Inventuren des Unabgeschlossenen, die sich aus der Diskussion mit den jeweiligen Theorien entwickeln und im Anschluss in die Perspektive einer ikonographischen Herangehensweise münden.

Da der zeitgenössische Tanz von einer ästhetischen Vielfalt geprägt ist, die es nicht mehr zum prioritären Ziel hat, sich gegen eine bestimmte Art von Tanz abzugrenzen, sind die Rahmen genauer zu bestimmen, die von den anschließend besprochenen Choreograph/innen überschritten werden – als Folie dafür dienen unter anderem die grotesken Strategien der Tänzerin Valeska Gert in den 1920er Jahren. Außerdem ist zu fragen, welche Art von Bildern dabei produziert und verworfen werden. Hierfür wird der Begriff des *Situationsbildes* eingeführt, eine Verschränkung von Körperbild und Bewegungsbild im Sinne einer prozessualen Ikonik,¹⁶ die von Bildspeichern des Grotesken durchflochten ist. Inventuren des Unabgeschlossenen erweisen sich dabei als eine Praxis des Monströsen, der nach diesem ausführlichen Streifzug durch die Theorie anhand von beispielhaften Analysen ausgewählter Choreograph/innen nachgegangen wird, ohne dabei jedoch eine Inventur im Sinne eines Anspruchs auf Vollständigkeit zu gestalten. Vielmehr werden in Teil Zwei gezielt ausgewählte Körperbilder oder Szenen neben ausführlichere Stückbeschreibungen gestellt und bekannte Choreograph/innen neben unbekanntere Vertreter/innen der freien Tanzszene positioniert, wobei die Formate Solo¹⁷ und Duett verstärkt in den Blick rücken. Die Auswahlmethode folgt damit in Teilen der Idee von Körperkatalogen des Monströsen, wie sie etwa Ambroise Paré entwickelte – die explizit das Imaginäre in Verbindung mit faktischen Erscheinungen als groteske Enzyklopädie betonen (vgl. Stafford 1997: 276) –, und bietet einen exemplarischen Überblick der im ersten Teil vorformulierten Pattern des Fluiden, als Inventuren, die sich an den Topoi Metamorphose, Öffnung sowie an Bewegungspattern des Grotesken orientieren und einem gestreuten Blick folgen, der gelegentlich näher heranzoomt und Auffälliges ausschneidet.

16 Ich lehne mich hier an Max Imdahls Begriff der Ikonik, als Figur der Überschreitung im Rahmen von Bildbeschreibungen an (Imdahl 1994: bes. 310, 319).

17 Laurence Louppe etabliert das Solo als innovative Ausdrucksform des zeitgenössischen Tanzes (Louppe 1997: 281). Ein breites Spektrum solistischer Arbeitsweisen vom Ausdruckstanz bis heute entfaltet außerdem die Anthologie *La danse en solo* (Rousier 2002).

Kapitel 2 widmet sich den Metamorphosen des Körpers. Der Fokus liegt zunächst auf dem Torso als prominentem Körperteil von Verformungen am Beispiel von Choreographien Eric Raeves, Adalisa Menghinis und Saskia Hölblings, die vor der Folie des Solos *Self unfinished* von Xavier Le Roy untersucht werden, und bringt diese in Verbindung mit Entwürfen des Unfertigen in der bildenden Kunst, exemplarisch dargelegt anhand der Bilder Francisco Goyas und John Coplans'. Dabei wird auf die Romantisierung des Fragmentarischen und Unfertigen, wie sie etwa von Johann Joachim Winckelmann favorisiert wurde, eingegangen und überprüft, inwieweit und mit welchen Verschiebungen sich Idealisierungen des Brüchigen auch im zeitgenössischen Tanz wiederfinden. Aufschluss hierüber geben die karnevalesk parodierenden Stücke von Wagner Schwartz und Saša Asentić, die sich mit Xavier Le Roy und Jérôme Bel und der hierbei scheinbar kaum zu überwindenden Deutungshoheit einer westeuropäischen Tanzavantgarde auseinandersetzen. Im Anschluss wird der Körper als ›Arbeits-Material‹ zum Thema, so bei Ugo Dehaes/Charlotte Vanden Eynde und Cristian Duarte sowie groteske Körperchimären und Körperdoppel, die sich in den Choreographien von Sasha Waltz, Mauro Bigonzetti, der Tanzcompagnie Rubato und Jeremy Wade entdecken lassen.

Der von Wade ausgestellte exzentrische Körper, der sich über vulgarisierende Bewegungen und Grenzüberschreitungen in Körperhaltungen und Gesten vermittelt, leitet zum nächsten Kapitel über, das sich mit Öffnungen des Körpers befasst. Dem (expressionistischen) Topos des geöffneten Mundes ist ein Abschnitt gewidmet, der diese Geste von der historischen Avantgarde in der darstellenden Kunst (Valeska Gert) über die bildende Kunst (Francis Bacon) bis hin zum zeitgenössischen Tanz (Mette Ingvarsen, William Forsythe und Meg Stuart) verfolgt und zu den Videoarbeiten Bruce Naumans ins Verhältnis setzt. Anhand von Forsythes Produktionen der letzten Jahre wird außerdem das Augenmerk auf Sprachverstümmelungen und Lautlichkeit im Motiv des aufgerissenen Mundes gerichtet. Daran schließen sich Untersuchungen der Strategien buchstäblicher Körperöffnungen an, wie sie Thomas Lehmen in einer Lecture Performance zeigt und die der Künstler Franko B in einer paradoxen Gegenbewegung als Abdichtung des Körpers betreibt. Anders als in den Analysen zuvor, die ausgewählte Charakteristika des Grotesken anhand verschiedener Choreographien exemplarisch beschreiben, wird Lehmens Projekt zum ausführlich beleuchteten Zentrum unterschiedlichster Diskurse. Den hier analysierten Praktiken des überdeutlichen Zeigens im Sinne von De-Monstrationen des Körpers folgen exkursorische Überlegungen zu William Forsythes Installation *You Made Me a Monster*, die das Monströse in seiner Doppelheit von Zeigen, Verformen, Wuchern und Verbergen explorieren.

Das letzte Kapitel schlüsselt Bewegungspattern des Grotesken auf, wie sie im zeitgenössischen Tanz (wieder)entdeckt werden können. Dazu gehören Sensationen von Auflösungen des Kopfes bei Meg Stuart, die hier noch einmal mit entsprechenden Motionen in der bildenden Kunst verglichen werden, so bei Francis

Bacon, Bruce Nauman und Rebecca Horn, sowie Verwischungen der Grenzen zwischen Raum und Körper mittels Einverleibungen – auf diese wird nochmals im Rückgriff auf Bachtins groteske Körperkonzeption eingegangen. Verdrehungen und Verkehrungen sind zudem als eine Art Anti-Vokabular bereits in den grotesken Balletten Gennaro Magris im achtzehnten Jahrhundert zu finden. Ferner erweist sich, dass Motive des Flüssigen oder Formlosen durchaus eine gewisse Tradition in der Rezeption von Kunst und Tanz haben, die sich in immer wiederkehrenden Motiven spiegelt, wie anhand von Xavier Le Roys *Self unfinished* nochmals zu zeigen ist. Schließlich werden am Beispiel Meg Stuarts, Le Roys und William Forsythes und unter Rückgriff auf Valeska Gert zeitgenössische Bewegungsrepertoires erschlossen, Topoi zerstückelter, entstellter und fragmentierter Körper, die sich über die Modi der Torsion und Verfahren des Dezentrierens, Explodieren und Implodierens herstellen.

Die vorliegenden Beispiele werden anhand ikonographischer und motiler Aspekte untersucht, wobei ästhetisch motivierte Bewegungsanalysen mit diskursiven Perspektiven wechseln. Darüber hinaus ist das Buch über Einschübe strukturiert, die angesprochene Themen weiterführen und vertiefen, Zwischenszenarien, die einen zusätzlichen Blick auf das Geschriebene werfen oder zum nächsten Aspekt überleiten, sowie Exkurse, die das sind, was sie sagen: Ausflüge in benachbarte Regionen.