



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

“Staging the way of collaboration.
Zeitgenössische Choreographien:
Von der Inszenierung des »Wir« zur Inszenierung des
»Mit«“

Verfasserin

Martina Ruhsam

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin: Univ.Doiz.Dr.Krassimira Kruschkova

**What is at stake is the very notion of establishing a new understanding of the term together, within a contemporary dynamic of working together.”
(Florian Schneider)**

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	1-4
1. Philosophische Reflexionen über die Unmöglichkeit einer »Gemeinschaft«: Jean-Luc Nancys Konzept des Mit-seins	
1.1. »Gemeinsames«, »Zusammen« und »Zahlreiches«	05
1.2. Kommunikation ohne gemeinsame Mission	07
1.3. Die exponierte Singularität: bei sich außer sich	11
1.4. Zirkulation und Ursprünge	13
1.5. Die Polis als Aporie der politischen Philosophie	15
1.6. Souveränität und Macht: Politische Konzepte der Koexistenz	17
1.7. Spektakel der Gesellschaft	19
2. Imaginäre Konstruktionen des »Wir«: <i>While We Were Holding It Together</i> von Ivana Müller	
2.1. Temporäre Sinnzusammenhänge	22
2.2. Die Evidenz des Fingierens	24
2.3. Auseinander-Setzung: „I imagine I am alone“	27
2.4. Singularität und Ersetzbarkeit	29
3. Kollektivität und Kollaboration: Das Projekt <i>Collect-if by Collect-if</i>	
3.1. Inszenierungen der Mit-Ursprünglichkeit	32
3.2. <i>Collect-if by Collect-if</i>	35
3.3. Kollektive als Wegbereiter und Boykotteure des liberalen Individualismus	38
3.4. Vom kollektiven Werk zum kollektiven Prozess	41
3.5. Aufführung der unmöglichen Zusammenarbeit	43
4. Spielerische Entbindungen und die Multiplikation von Teams bei Xavier Le Roy: <i>E.X.T.E.N.S.I.O.N.S</i> und <i>Projekt</i>	
4.1. Der Körper als verbindendes Gewebe	46
4.2. <i>E.X.T.E.N.S.I.O.N.S</i> : Ein kollaboratives Experiment	49
4.3. Die Zirkulation von Rollen und Entscheidungsträgern	54
4.4. Das Stück <i>Projekt</i>	57
4.5. Darstellung der Unmittelbarkeit & Unmittelbarkeit der Repräsentation	60
4.6. Multiple Zugehörigkeit	63
4.7. Teil-Subjekte und Teil-Objekte	65
4.8. Bild & Ton: Entkoppelungen	71
5. Momente der Verbindung: Artistwin Deufert + Plischke	
5.1. Die Mikroebene der Kollaboration: Zwillingiskonstruktion und Paarbildung	74
5.2. Gemeinschaftspraxis Theater? Der Mythos der Verschmelzung	77
5.3. <i>REportable!</i> Die Methode des Reformulierens	83

5.4.	Kollektive Autorschaft: Paradoxien der Auflösung	85
5.5.	<i>REportable/</i> Die Performance	89
5.6.	Politik der Trennung und Ästhetik der Verwandtschaft	91
5.7.	Teilnehmen und Teilhaben: Eine partizipative Konspiration	93
5.8.	Das Publikum und der vielfältige Blick	97
6.	Von der Inszenierung des »Wir« zur Inszenierung des »Mit«: Strukturelle Konsequenzen	
6.1.	Kollektiv-Körper-Konferenz	102
6.2.	Der (Kollektiv)Körper als Metapher für Staat und Kirche	103
6.3.	Komplizenschaft	108
6.4.	Netzwerkeffekt: Koproduktion	112
6.5.	Netzwerkeffekt: Selbstreferentialität	116
6.6.	Internet-Performances: Neue Arten des Mit-seins	119
	Schlusswort	122-125
	Quellenverzeichnis	

VORWORT

Ich beschäftige mich in der vorliegenden Abhandlung „Staging the way of collaboration. Zeitgenössische Choreographien: Von der Inszenierung des »Wir« zur Inszenierung des »Mit«“ mit progressiven Methoden der Kollaboration und (deren) Repräsentation in zeitgenössischen Choreographien.

Arbeit im Bereich der darstellenden Kunst ist mit einer Aktivierung und Involvierung in soziale Kommunikationsvorgänge verbunden. Performances stellen soziale Situationen dar und her und (re)produzieren Kommunikations- und Interaktionsprozesse. Sie existieren somit immer als eine Form der Kollaboration. Die Ko-Präsenz des Publikums und der Performer im Dispositiv des Theaters konfiguriert per se einen Raum, in dem Beziehungen ausgehandelt und das „Spektakel der Gesellschaft“ inszeniert, befragt und zur Disposition gestellt wird.¹ Eine Herausforderung an zeitgenössische Choreographen besteht darin, die Fiktion des Zusammen-seins in und als eine(r) einheitliche(n), geschlossene(n) Gemeinschaft in ihren Inszenierungen zu destabilisieren.

In den, in dieser Arbeit besprochenen Performances wird nicht eine gemeinsame Sichtweise der Performer demonstriert, die von einem (vereinten) Publikum erkannt, verstanden und dekodiert werden könnte. Im Brennpunkt des Interesses stehen vielmehr Projekte, in denen die Disparität der Performer erkennbar wird, die ein Nebeneinander von Ungleichem exponieren und sich dabei an ihren heterogenen Oberflächen berühren, sowie eine undurchschaubare Vielzahl an Zugehörigkeiten sichtbar werden lassen, die dem Fantasma eines Tanzensembles im Sinne einer Gemeinschaft gleichgesinnter, gleich-körperlicher und sich gleich bewogender Tänzer entgegensteht.

Ich stelle die These auf, dass zeitgenössische Choreographien und Performances als Inszenierungen beziehungsweise Aufführungen spezifischer Methoden der Kollaboration lesbar sind. Der Art und Weise der Zusammenarbeit aller, die in ein Projekt involviert sind, kommt derselbe Stellenwert wie dem künstlerischen Endprodukt zu. Deshalb fokussieren meine Analysen nicht nur die Aufführungen der

¹ Jean-Luc Nancy verwendet den Ausdruck „Spektakel der Gesellschaft“, der eine Umkehrung des berühmten Buchtitels „Gesellschaft des Spektakels“ („La société du spectacle“) von Guy Debord darstellt.

Choreographien, sondern darüber hinaus die Zusammenarbeit der Beteiligten im Probenprozess. Auf der Ebene der Repräsentation untersuche ich primär, in welchem Modus die Gruppe von Performern den Zuschauern vor Augen geführt wird: als kontingente Ansammlung, als konsensuelle Gemeinschaft, als Masse, als Kollektiv, als voneinander abhängig, isoliert, einander fern oder nah etc. Interessant sind in dieser Hinsicht vor allem jene Performances, in denen das Paradoxon des Mit-seins spürbar wird, als ein Zugleich eines „immer schon verloren und vereinzelt-seins“ und eines unausweichlichen „mit“. Allzu oft haben Tänzer/Performer auf der Bühne ein homogenes Gemeinschaftsideal repräsentiert und sich damit zu einem Fetisch für eine Einheit gemacht (bzw. machen lassen), die die ihr zugrundeliegende Heterogenität leugnet. Heute stellt sich die Frage, wie Choreographen ein *Mit* oder ein *Wir* aufführen können, ohne damit jegliches repräsentative Anliegen zum Ausdruck zu bringen. Die Konzeption des „Miteinander“ ist signifikant für ein mögliches politisches Moment zeitgenössischer Choreographien.

Es ist mir ein Anliegen, die wissenschaftliche Erörterung dieses Themas mit einer künstlerischen Verortung zu verknüpfen. Dabei gilt mein Interesse primär den Methoden und Bedingungen kollaborativer künstlerischer Praktiken unter dem Gesichtspunkt einer unmöglichen Gemeinschaft. Die in dieser Arbeit besprochenen Projekte und Performances haben auf den ersten Blick vielleicht wenig gemeinsam: Die Performance *While We Were Holding It Together* von Ivana Müller, *Collect-if by Collect-if* (initiiert von Emil Hrvatin), *Projekt* von Xavier Le Roy, das Buch *Singulär Plural Sein* von Jean-Luc Nancy, das Stück *REportable* von Katrin Deufert und Thomas Plischke und *We* von Amanda Piña. Die Heterogenität der Arbeitsweisen und Produkte ist im Sinne des Forschungsanliegens einer unmöglichen Gemeinschaft Prinzip. Michel Foucault wurde vorgeworfen, dass er ungeheuerliche Familien gründe, weil er offensichtlich gegensätzliche Namen zusammenbringe, ohne dass eine „natürliche Ähnlichkeit“ der erwähnten Personen bestünde.² In Anlehnung an diesen (anonym gebliebenen) Vorwurf ist dieses Buch „ungeheuerlichen Familien“, unheimlichen Verbindungen und ungewöhnlichen Kollaborationen auf der Spur.

Im ersten Kapitel wird die theoretische Diskussion um die (Un)Möglichkeit einer Gemeinschaft nachgezeichnet. Auf Texte des zeitgenössischen französischen Philosophen Jean-Luc Nancy aufbauend wird die aporetische und paradoxe

² Vgl. Michel Foucault in: Jannidis, Fotis/ Lauer, Gerhard/ Martinez, Matias/ Winko, Simone (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Reclam, 2003, S.201

Dimension von Gemeinschaftskonstruktionen erörtert. Nach der Darstellung von Nancys Dekonstruktion jeglicher Gemeinschaft, versuche ich, seine Neukonzeptionierung des Zusammen-seins als Mit-sein nachzuzeichnen. Das Mit-sein bemüht sich nicht um eine Verschmelzung zweier (oder mehrerer) Personen, sondern erkennt das Teilen und die Trennung als konstitutive Elemente des Beisammen-seins an. Obwohl mir bewusst ist, dass die Ausführungen Jean-Luc Nancys keine Theatertheorie darstellen und nicht in Hinblick auf eine Theatersituation geschrieben wurden, setze ich meine Beobachtungen und Analysen von zeitgenössischen Performances mit den Texten Nancys in Korrespondenz, da mir diese für eine Analyse und Kontextualisierung zeitgenössischer Performances als äußerst hilfreich und wertvoll erscheinen.

Im zweiten Teil meiner Diplomarbeit werden zeitgenössische Choreographien und Performances besprochen, die ich für eine kritische Auseinandersetzung mit den Themen Gemeinschaft, Mit-sein, Kollektivität und Kollaboration für besonders spannend und bahnbrechend halte. Ich konzentriere mich insbesondere auf die Analyse von Xavier Le Roys Forschungsprojekt *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* und sein Bühnenstück *Projekt*, sowie auf die Choreographie *REportable* des Artistwings Deufert + Plischke. Darüber hinaus untersuche ich Ivana Müllers *While We Were Holding It Together* und das, von Emil Hrvatin initiierte Projekt *Collect-if by Collect-if* auf ihr progressives Potential in Hinblick auf die Repräsentation von Gruppen und neue Methoden des Zusammenarbeitens.

Wie sich Kollaborationen und Kooperationen im neoliberalen Kontext konkret gestalten, damit beschäftige ich mich im letzten Teil der Arbeit, der nicht zuletzt den realökonomischen Bedingungen gewidmet ist, in dem neue Kommunikations- und Kooperationsstrukturen, sowie Vermarktungsmechanismen und Netzwerke neue Methoden der Kollaboration kreieren und umgekehrt.

Ich versuche, weder die Choreographien als Veranschaulichungen der philosophischen Theorien, noch die theoretischen Reflexionen als Belege der künstlerischen Arbeiten darzustellen. Mir geht es vielmehr um ein „In Verbindung setzten“ theoretischer und praktischer Arbeiten, sodass diese durch eine Parallelisierung in einen Dialog treten können und Berührungspunkte sichtbar werden. Die verbale Analyse von Performances und der damit verbundene Versuch, eine Aktion in ihrer Komplexität einzufangen, muss notwendigerweise scheitern und kann dennoch neue Sinnhorizonte eröffnen. Sprache und Bezeichnungen sind immer

um Sinninformationen bemüht, denen Performances sich bis zu einem bestimmten Grad immer entziehen. Das war mir beim Schreiben dieses Buches bewusst.

„Darin liegt das Zwiespältige jedes philosophischen Zugriffs auf die Kunst, seine chronische Verfehlung: Sie erfordert, sich auf die Entfaltung einiger zentraler theoretischer Aspekte zu beschränken. Statt die verschiedenen Aktionen darum zur Beute einer Deutung zu machen, ginge es weit eher um die Einbindung in einen Dialog, der zwar Sprache *bleibt* – ihr Primat ist dem gewählten Metier geschuldet – der sich gleichwohl aber der Sache gegenüberstellt, ohne sie zu überformen. Der Diskurs ist eines, die Performativität der Künste ein anderes; der Sinn des Diskurses ist der „Sinn“, der der ästhetischen Aktionen die Performanz. Zwischen beiden besteht keine Deckung; sie halten sich zueinander in einer prinzipiellen Kluft.“³

Ich bedanke mich bei Krassimira Kruschkova, Bojana Kunst, Emil Hrvatin, Xavier Le Roy, Sandra Noeth, Kattrin Deufert und Thomas Plischke, Vlado Gotvan Repnik, Petra Messner und bei Christian, Maria und Walter Ruhsam für die Unterstützung.

³ Dieter Mersch zitiert nach: Klein, Gabriele/Sting, Wolfgang (Hg.), *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld: Transcript, 2005, S.35

1. Philosophische Reflexionen über die Unmöglichkeit einer »Gemeinschaft«: Jean-Luc Nancys Konzept des Mit-seins

1.1. »Gemeinsames«, »Zusammen« und »Zahlreiches«

Jean-Christophe Bailly⁴ machte 1983 den Vorschlag, die nächste Ausgabe der französischen Zeitschrift *Aléa* zu dem Thema *La communauté, le nombre*⁵ zu gestalten. Er lud neben anderen Theoretikern den französischen Philosophen Jean-Luc Nancy dazu ein, einen Artikel zu diesem Thema für *Aléa* zu schreiben. (Mitunter) dadurch wurde das Thema der *Gemeinschaft* in den 80er Jahren in einen philosophischen Diskurs wieder eingeführt, aus dem es seit den Debatten um eine nationalsozialistische *Volksgemeinschaft* weitgehend ausgespart worden war (abgesehen von den sozialpolitischen Konzeptionen im Kommunismus, die die *Gemeinschaft* als egalitäre, soziale, wirtschaftliche und kulturelle Einheit setzten). Nur in Bezug auf die *Europäische Gemeinschaft* hatte das Wort erneut Bedeutung bekommen und war vor allem im Kontext diverser Institutionen diskutiert worden. Die Vorbehalte, die selbst in linken politischen Kreisen seit der Zeit des Nationalsozialismus mit dem Wort *Gemeinschaft* in Verbindung gebracht wurden, werden zum Beispiel dadurch evident, dass die Übersetzung des Buches *La communauté désœuvrée*⁶ (*Die undarstellbare Gemeinschaft*) von Jean-Luc Nancy noch 1988 in einer links orientierten Zeitung in Berlin als nazistisch bezeichnet wurde. (Elf Jahre später erschien über dasselbe Buch in einer anderen Berliner Zeitung ein positiv gestimmter Artikel mit dem Titel *Rückkehr des Kommunismus*)⁷.

⁴ Jean-Christophe Bailly ist ein französischer Theoretiker, Dramaturg und Essayist, der *Aléa* zu diesem Zeitpunkt bei Christian Bourgois herausgab.

⁵ Zu deutsch: *Die Gemeinschaft, die (An)zahl*

⁶ Nancy, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris: Mesnil-sur-L'Estrée (Verlag Christian Bourgois), 1983. Zwar hat sich im Deutschen die Übersetzung *Die Undarstellbare Gemeinschaft* als Titel für Jean-Luc Nancys Buch *La communauté désœuvrée* eingebürgert, wörtlich kann dieser aber auch mit *Die entwerkte Gemeinschaft* beziehungsweise mit *Die Gemeinschaft ohne Werk* übersetzt werden. Die Gesellschaft sollte es laut Nancy vermeiden, sich in dem Sinne zum Werk zu machen wie es die National- oder die Parteistaaten woll(t)en und wie es die Universalkirchen, die Versammlungen, Völker und Bruderschaften anstrebt(en).

⁷ Diese Anekdote schildert Jean-Luc Nancy in dem Buch *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, allerdings ohne die Namen der genannten Berliner Zeitungen anzugeben. Vgl. Nancy, *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, S.19. *Die herausgeforderte Gemeinschaft* ist Esther von der Ostens deutsche Übersetzung des Titels *La communauté affrontée*. Man könnte ebenso *Die sich selbst gegenübergestellte Gemeinschaft* oder *Die Gemeinschaft im Gegeneinander* übersetzen. Der Text bildete das Vorwort der zweiten Auflage der italienischen Übersetzung von Maurice Blanchots Buch

Mit dem Erscheinen der Zeitschrift *Aléa* zum Thema *La communauté, le nombre* entfachte vor allem unter französischen Philosophen ein lebhafter Diskurs über die *Gemeinschaft*, der das Phänomen unter dem Aspekt der „Nicht-Zugehörigkeit“ beleuchtete und damit ein Attribut, das vormals in seiner unverneinten Form als konstitutiv für die *Gemeinschaft* betrachtet worden war, zu einem Pejorativ erklärte. Jean-Luc Nancy näherte sich der *Gemeinschaft* vor allem in seiner aporetischen und paradoxen Dimension an.

1982 erschien Jean-Luc Nancys Aufsatz *La communauté désœuvrée*, der Maurice Blanchot zum Schreiben des ersten Teiles seines Buches *La communauté inavouable*⁸ (*Die uneingestehbare Gemeinschaft*) veranlasste. Ein Jahr später wurde Nancys Aufsatz schließlich gemeinsam mit anderen Essays in Buchform mit dem gleichnamigen Titel *La communauté désœuvrée* publiziert. Diskutiert wurde nicht mehr eine passive oder ohnmächtige Zugehörigkeit zu einer *Gemeinschaft*, sondern eine „Gemeinschaft derer, die keine Gemeinschaft haben.“⁹ Jacques Derrida schreibt in *Politiques de l'amitié*¹⁰ 1994, dass ihn eine besondere Freundschaft des Denkens mit den zuvor angeführten Texten und Autoren verbindet, weil diese eine Erschütterung beim Namen nennen, indem sie einer neuen Logik folgen, die notwendig widersprüchliche und unentscheidbare Aussagen beinhaltet. Er spricht von einer „paradoxalen Kraftquelle“ dieser Texte, für die paradigmatisch jene „Gemeinschaft derer, die keiner Gemeinschaft angehören“, „die werklose Arbeit des Werks“ und all jene „X ohne X“ stehen, die den Sinn im Herzen dieses Denkens (Blanchots und Nancys), das nicht *eines* ist, eröffnen.¹¹ Nancy und Blanchot widmeten die zuvor erwähnten Texte einer radikalen Dekonstruktion der *Gemeinschaft* und setzten die Möglichkeit eines *Gemeinsam*-seins weitreichenden Zweifeln aus.

Die erneute Zuwendung zur *Gemeinschaft* darf bei Nancy nicht im Sinne einer Revitalisierung kommunistischer Lehren verstanden werden, denn sie impliziert keine Analogie mit den real existierenden Sozialismen des 20. Jahrhunderts.

La communauté inavouable. Nachdem das Vorwort mit einer Einleitung versehen worden war, wurde es in Frankreich (und später in einer überarbeiteten und ausführlicheren Form in einer deutschen Übersetzung bei diaphanes) unter dem Titel *La communauté affrontée* publiziert.

⁸ Blanchot, Maurice, *Die uneingestehbare Gemeinschaft*, übers. von Gerd Bergfleth, Berlin: Matthes & Seitz, 2007

⁹ George Bataille zitiert nach: Blanchot, *Die uneingestehbare Gemeinschaft*, S.47

¹⁰ Derrida, Jacques, *Politik der Freundschaft*, übers. von Stefan Lorenzer, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002

¹¹ Derrida, *Politik der Freundschaft*, S.67

„Nun verweist der »Kommunismus« auf eine Idee und ein Projekt, während die »Gemeinschaft« eine Tatsache, eine Gegebenheit zu vermerken scheint. Der »Kommunismus« spricht sich für eine »Gemeinschaft« aus, die nicht gegeben ist, die er sich als Ziel setzt.“¹²

Der Diskurs über die *Masse* oder die *Menge*, dem in der Vor- und (aus einer anderen Perspektive) in der Nachkriegszeit (unter anderem bei Freud, Le Bon, Canetti, Kracauer etc.) große Bedeutung beigemessen worden war, wurde abgelöst von einem Nachdenken über eine *Gemeinschaft*, die nicht mehr im Hinblick auf ein kommunistisches oder kommunitaristisches Projekt gebildet wird.

1.2. Kommunikation ohne gemeinsame Mission

Nancy positioniert sich in großer Distanz zu politischen Eingliederungs- und Vereinheitlichungsmaßnahmen, die die (Uni)Formierung einer *Gemeinschaft* zum Ziel haben. Denn wenn Menschen in ein prädefiniertes soziales Konstrukt eingepasst werden sollen oder ambitionierte Politiker versuchen, aus dem Sozialen eine ideale Gemeinschaftsskulptur zu meißeln, dann wird fast immer auf gewaltsame Methoden der Disziplinierung zurückgegriffen, auf deren Basis nicht nur die extreme Rechte, sondern auch die extreme Linke ihre Totalitarismen konstruiert hat. So wie die Faschismen auf die Massen ausgerichtet waren, so waren die Kommunismen von den Klassen abhängig, analysiert Nancy.¹³

Wie könnte ein Konzept der Ko-Existenz aussehen, das sich nicht durch den Zusammenschluss einer bestimmten Klasse oder Masse definiert? Nancys Theorie des Mit-seins, die in diesem Kapitel noch eingehend dargestellt wird, richtet sich nicht mehr an eine zukünftige Mission, sondern an die gegenwärtige heterogene Leserschaft. Nancy geht davon aus, dass ein planvolles „Werk“ (einer *Gemeinschaft*) notwendigerweise zurückgewiesen werden muss, wenn die Zirkulation, die das *Mit* erfordert, nicht einer gemeinsamen Identität, Ideologie oder Absicht untergeordnet werden soll. Selbst die trügerische Doktrin des republikanischen oder demokratischen Individualismus, die auf das Credo der Freiheit des Einzelnen aufbaut und die Gleichheit im selben Atemzug mit der Brüderlichkeit proklamiert (während die Schwester immer noch nicht zu zählen scheint), versucht Nancy mit dem neuen Konzept einer (unmöglichen), affirmativen, exponierten und zerbrechlichen *Gemeinschaft* zu umgehen.

¹² Nancy, *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, S.19

¹³ Vgl. Nancy, ebd., S.21

„Was ist denn die Gemeinschaft, wenn die (An)zahl ihr einziges Phänomen wird – ja sogar die Sache an sich – und wenn keinerlei »Kommunismus« noch »Sozialismus« mehr, weder national noch international, die geringste Figur, ja nicht einmal die geringste Form, das geringste identifizierbare Schema von Gemeinschaft unterstützt? Und was also ist die Anzahl, wenn ihre Mannigfaltigkeit nicht mehr als eine Masse in Erwartung einer Formung gilt (Bildung, Formation, Konformierung, Information), sondern letztlich für sich selbst steht, in einer Zerstreuung, von der man nicht weiß, ob sie Dissemination (üppige Samenfülle) oder Zerbröckelung (sterile Zerstäubung) genannt werden muss?“¹⁴

Diese Fragen führen vor Augen, wie im Denken Nancys ein unweigerliches Abstandnehmen von realpolitischen Zusammenhängen stattfindet, das in einer zunehmenden definitorischen Entkoppelung von Politik und *Gemeinsam*-sein mündet und die Aufmerksamkeit auf einen Bereich der Intimität lenkt, auf den der Politik kein Zugriff eingeräumt wird.¹⁵ Außerdem ist in dem obigen Zitat erkennbar, wie bei Nancy die *Gemeinschaft* zunehmend als *(An)zahl* gedacht wird, die sich gerade durch eine *Zerstreuung* (und nicht durch einen Zusammenhalt) auszeichnet.¹⁶ Verwirklichte sich die *Gemeinschaft* bislang als ihr eigenes Werk¹⁷, so wird das gemeinschaftliche Werk nun von Nancy zu einem „Todesurteil für die Gesellschaft“ erklärt.¹⁸ Die *Gemeinschaft* könne nur in der Verweigerung dessen bestehen, was (in der deutschen Übersetzung) als ein „sich ins Werk setzen“ der *Gemeinschaft* bezeichnet wird, nur dadurch wäre ihre Existenz im Aufrechterhalten einer „unendlichen Kommunikation“ (über einen „abwesenden Sinn“) möglich.¹⁹ „Die Gemeinschaft ohne Werk“ und „die uneingestehbare Gemeinschaft“ scheinen sich noch hauptsächlich entlang der Negation der „kommuniellen“ *Gemeinschaft* zu definieren.

Über eine Negativbestimmung der *Gemeinschaft* geht Nancy in seinen, in den 90er Jahren verfassten Büchern weit hinaus. Er ersetzt das Wort *Gemeinschaft* durch die Ausdrücke des *Zusammen-seins*, des *Gemeinsam-seins* und schließlich durch den Begriff des *Mit-seins*. Das Wort *Mit* soll einerseits das Teilen eines Ortes benennen

¹⁴ Nancy, *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, S.21

¹⁵ Vgl. Nancy, ebd., S.24. Stefanie Wenner schreibt in ihrem Artikel „Bang Bang“ im Festivalkatalog des Steirischen Herbst 2007 zur Frage des Rückzugs aus sozialpolitischen Angelegenheiten passend: „Die Intimität der Liebesgemeinschaft macht weltflüchtig. Diesen Zustand mag die Welt nicht, die Welt will die individuelle Arbeitskraft zurück.“ (S.18)

¹⁶ Den Aspekten der »(An)Zahl«, des »Zahlreichen« und des »Zählens« wird auch in der *Politik der Freundschaft* von Jacques Derrida (einem Wegbegleiter Nancys) große Aufmerksamkeit geschenkt. Vgl. zum Beispiel: Derrida, *Politik der Freundschaft*, S. 44-48

¹⁷ Vgl. Nancy, *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, S.25

¹⁸ Ebd., S.28

¹⁹ Vgl. ebd.

und andererseits einen Kontakt zum Ausdruck bringen, der nicht in einer Verschmelzung resultiert, sondern durch die gegenseitige Annäherung und Abstandnahme konfiguriert wird: im „Zusammen-sein ohne Zusammenfügen“.²⁰ Die Anfang der 80er Jahre so negativ konnotierte *Zugehörigkeit* und das unbedingt zu vermeidende Werk einer *Gemeinschaft* werden in *La communauté affrontée* (*Die herausgeforderte Gemeinschaft*) 19 Jahre später folgendermaßen kommentiert:

„Man muss auch bedenken, dass es schon, immer schon ein »Werk« der Gemeinschaft gegeben hat, eine Operation des Teilens, die stets jeder singulären oder generischen Existenz vorausgegangen ist, eine Kommunikation und eine Ansteckung, ohne die es, absolut generell, keinerlei *Präsenz* und keinerlei *Welt* geben könnte, denn jeder dieser Begriffe trägt mit sich die Implikation einer Ko-Existenz oder einer Ko-Zugehörigkeit – und wäre diese »Zugehörigkeit« bloß Zugehörigkeit ob der Tatsache des Gemeinsam-Seins.“²¹

Nancy sieht im Begriff des *Mit-seins* eine Befreiung von all dem religiösen Ballast und dem Diskurs um Substanz und Innerlichkeit gewährleistet, die mit dem Wort *Gemeinschaft* traditionsbedingt mitschwingen. Seit dem Anschlag auf das World Trade Centre am 11. September 2001, der als eine Eskalation eines religiösen Konflikts dargestellt wird, ist die Hinterfragung religiöser Gemeinschaftskonzeptionen von besonderer Virulenz.

Es mutet paradox an, dass gerade Religionen, die sich so sehr für ein *gemeinschaftliches* Dasein einsetzen (beziehungsweise einzusetzen vorgeben), differente *Gemeinschaften* dermaßen gering schätzen. Die fundamentalistische Ausprägung des Theismus suggeriert, dass die Religion - als eine Bedingung für die *Gemeinschaft* - diese erst denkbar macht und ermöglicht – und zwar als *Religionsgemeinschaft*. In dieser zeichnen die *Mitglieder* sich einerseits durch ihre exklusive²² Zugehörigkeit und andererseits durch eine Übereinstimmung im Glauben aus, die zu einer Synchronisation der moralischen Orientierung führen soll. Die Gläubigen werden darüber hinaus als durch ein transzendentes, mystisches Band Verbundene gedacht.

Nancy differenziert den religiösen Glauben von einem Glauben, der in der Teilhabe stattfindet und eher an ein Konzept der *Methexis* denn an ein Konzept der *Mimesis*

²⁰ Vgl. ebd., S.31

²¹ Ebd., S.32

²² Das Wort »exklusiv« bezieht sich etymologisch auf das lateinische Wort »excludere«, das „ausschließen“ bedeutet.

erinnert.²³ Während die Religion die Verbindung als Voraussetzung und Notwendigkeit für eine kommende Vollendung betrachtet, findet das *Mit* in der eigenen Exposition und Konfrontation statt und zeichnet sich durch einen permanenten Vertrauensvorschuss aus, der dem anderen (ohne Forderung nach Reziprozität)²⁴ entgegengebracht wird.

„Es [das Vertrauen] legt bloß, was vom Gemeinsamen nicht gegeben ist, oder vielmehr, dass das Gemeinsame nicht gegeben ist, nichts ist, keine Sache ist, sondern das ist, was sich möglich macht, indem es sich selbst vertraut – einem »Selbst«, das nicht gegeben ist.“²⁵

Nancy führt aus, dass Religionsgemeinschaften am Glauben an ein Mysterium der Union festhalten, was auch dadurch erkennbar ist, dass Ausdrücke wie *Inkorporation*, *Verschmelzung* und das *Aufgehen in einer Einheit* die religiöse Terminologie dominieren und Ziel, sowie Sinnhorizont des religiösen Alltags darstellen.²⁶ Das totale Aufgehen in einer einheitlichen *Gemeinschaft* würde jedoch eine übergeordnete göttliche Instanz und somit den Kern des *gemeinsamen* Glaubens gerade in Frage stellen.

Doch muss man auch verstehen, dass diese Gemeinschaft, als Paradigma eines modernen Denkens, im Innersten ihrer religiösen Bestimmung die tendenzielle Auslöschung der Religion im eigentlichen Sinne enthält zugunsten einer Zelebrierung der Gemeinschaft selbst als lebendiger Körper der Einheit. Es verhält sich hier wie im gesamten »Säkularisation« genannten Prozess: Der Sozialkörper übernimmt die Funktion des mystischen Körpers und der Souverän (das Volk) übernimmt die göttliche oder christliche Identität.²⁷

Auf die Problematik der Konzeption des *Sozialkörpers* als *Kollektivkörper* und die häufig in Zusammenhang damit verwendete Organologiemetaphorik, sowie auf die politischen Konsequenzen dieses Denkens/Sprechens wird im Kapitel „Der

²³ Vgl. Nancy, *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, S.40. (Methexis ist das griechische Wort für Teilhabe. Es wurde von Platon als Bezeichnung für die Teilhabe der sinnlichen Einzeldinge an den Ideen verwendet. Zu Nancys Differenzierung von Mimesis und Methexis vergleiche: Nancy, „Das Bild: Mimesis & Methexis“, in: Huber, Jörg (Hg.), *Ästhetik Erfahrung*, Wien: Springer, 2004)

²⁴ Jacques Derrida verweist in *Die Politik der Freundschaft* darauf, dass die Freundschaft mit einer Unterbrechung der Reziprozität verbunden ist. Die Logik der Gabe setzt sich über die Logik der Wechselseitigkeit hinweg und findet vielmehr in der Asymmetrie von Gegebenem und Empfangenem statt. Der „irreduzible Vorrang des anderen“ verpflichtet uns zu einem Bruch mit dem Äquivalenzprinzip. Eine Freundschaft zeichnet sich durch die Gleichgültigkeit in Bezug auf ein Ungleichgewicht im Gegebenen und Empfangenen aus und akzeptiert den Verweis auf eine vermeintliche Gerechtigkeit nicht. Vgl. Derrida, *Politik der Freundschaft*, S.97-101

²⁵ Nancy, *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, S.44

²⁶ Vgl. ebd., S.39

²⁷ Ebd., S.39-40

(Kollektiv)Körper als Metapher für Staat und Kirche“ noch genauer eingegangen werden.

1.3. Die exponierte Singularität: bei sich außer sich

Zu den neuen Schlüsselwörtern eines schamlosen und schamhaften Sprechens vom Mit-sein zählen nun »das Teilen« und »die Trennung«, denn nur über das Entfernen voneinander könne Nähe geschaffen werden und ein „Teilen des Unbekennbaren“ stattfinden, so Nancy.²⁸ Erst die Anerkennung des Getrennt-seins eröffnet die Möglichkeit, die Erfahrung des Lebens zu teilen und an dieser Erfahrung teilhaben zu lassen.

„Alles Seiende berührt alles Seiende, doch das Gesetz des Berührens ist Trennung, und mehr noch, es ist Heterogenität der Oberflächen, die sich berühren.“²⁹

Das Getrennt-sein als jahrelang (vielleicht sogar bisher?) verleugneter, obwohl konstitutiver Aspekt des Gemeinsam-seins³⁰, spricht schließlich nicht nur einen Abstand zwischen den Singularitäten³¹ aus, sondern ebenso eine Spaltung der Singularität selbst: eine Art „Sich-selbst-Gegenüberstehen“.³²

1996 erscheint das Buch *Être singulier pluriel* (*Singulär plural sein*³³), in dem Nancy - in Anlehnung an Martin Heideggers Buch *Sein und Zeit*³⁴ - ausführlich von einem Mit-sein als einer Simultanität des Differenten spricht. Aufbauend auf die Fundamentalontologie Heideggers, in der das *Mitdasein* schon als wesentlich für die Konstitution des *Daseins* angenommen wird, fordert Nancy ein, das ganze

²⁸ Vgl. Nancy, *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, S.32-35

²⁹ Nancy, *Singulär plural sein*, S.25

³⁰ Vgl. ebd.

³¹ Nancy wählt den Begriff der Singularität und spricht nie vom Individuum, denn das Idealbild des Individuums stilisiert dieses zu einer immanenten Totalität ohne anderes. Das individualistische Denken geht von einem abgeschlossenen Ganzen aus und betrachtet das Individuum als einen Teil dieses Ganzen, der, wie die anderen Partikularitäten, einen relativ autonomen „Baustein“ oder „Bestandteil“ bildet. Der Individualismus ist demnach der numerischen Logik der Addition verpflichtet: Die Summe der Einzelteile = Individuen ergibt die ganze Gesellschaft oder *Gemeinschaft*. Der Begriff »Individuum« ist etymologisch auf das lateinische Wort 'individuus' zurückzuführen. 'Individuus' kann mit „unteilbar“ oder „nicht zu teilen“ übersetzt werden. Das Subjekt beziehungsweise das Individuum wurden vorwiegend als eine Instanz gedacht, die nicht teilbar ist, als eine Art soziales Atom. Nancy geht es vielmehr um ein *Mit*, das selbst die Singularität ist. Er nennt dieses singulär Plurale auch „die erste Person plural“ oder „die dritte Person als die in Wirklichkeit erste“.

³² Vgl. Nancy, *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, S.14

³³ Nancy, Jean-Luc, *Singulär plural sein*, übers. von Ulrich Müller-Schöll, Berlin: Diaphanes, 2004

³⁴ Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer, 2006

ontologische Unternehmen unter der Anerkennung der Mit-Ursprünglichkeit zu revidieren, sodass das Mit-sein dem Sein nicht länger untergeordnet ist, sondern als das Problem, die Herausforderung und der Sinn des Seins (an)erkannt werden kann. Die Konstellation des *Mit* versteht Nancy als das Wesen des Seins (sie wird diesem nicht hinzugefügt und stellt kein zeitliches Nachher dar), wobei die Mit-Wesentlichkeit keine Ansammlung von Wesenheiten bedeutet, welche in Bezug auf die Singularität wieder bloß Akzidenzien wären, sondern ein wesentliches *Mit*.³⁵

„Nicht zuerst das Sein des Seinenden und dann das Seiende selbst als Mit-einander, sondern das Seiende – und alles Seiende – in seinem Sein als Mit-einander seiend. Singulär plural: derart, dass eines jeden Singularität von seinem Sein-mit-mehreren nicht zu trennen ist, und *weil* tatsächlich und im allgemeinen Singularität von Pluralität nicht zu trennen ist.“³⁶

Was dieses Zitat aufzeigt, ist, dass das Singuläre bei Nancy nicht mehr als ein Subjekt aufgefasst werden kann, das sich durch die Beziehung zu sich selbst auszeichnet. Anstatt eine Identität mit sich selbst ist die Singularität eher eine Ipseitität ohne unteilbare und fixe Substanz – aber unteilbar im Ereignis seiner Singularisierung.³⁷ (Nancy verschiebt den Fokus damit von einem *Dasselbe-sein* auf ein *Selbst-sein*.) Die Singularität ist nichts als ihr eigenes Bahnen, ein ewiger Übergang (von Augenblick zu Augenblick, von Ort zu Ort), das „Bei-sich-außer-sich-sein“. Nancy weist darauf hin, dass Kommunikation nicht nur auf individueller, sondern immer auch und schon auf infraindividueller Ebene stattfindet (und dies eher aufgrund von Exposition und weniger aufgrund von Intention).

Indem wir mit einer Person, die sich in einem bestimmten Zustand und an einem spezifischen Ort zu einer bestimmten Zeit befindet, zusammentreffen, findet eine Begegnung mit einem Ursprung statt. Denn die Person, die uns begegnet, ist nicht die/der „Andere“ als uns Gegenüber- und Entgegengestellte/r, noch unser/e „Nächste/r“ – wie es die theologische Doktrin Jahrhunderte lang gelehrt hat, sondern eine Affirmation der Welt, das, was Nancy einen Ursprung nennt.

„[...] und wir wissen, dass die Welt keinen anderen Ursprung hat als diese singuläre Vielheit von Ursprüngen.“³⁸

³⁵ Vgl. Nancy, *Singulär plural sein*, S.59

³⁶ Nancy, ebd., S.61

³⁷ Vgl. ebd., S.62

³⁸ Nancy, ebd., S.29

Die typischen Eigenschaften, Merkmale und Vorlieben, die die Mitglieder einer *Gemeinschaft* oft vordergründig verbinden, können die singulären Differenzen und die irreduzible Fremdheit unter ihnen nicht verdecken, sie lassen diese vielmehr erscheinen.

Das permanente „être à part“ (ins Deutsche meist mit „Als-abseitiger-Teil-sein“ übersetzt) führt im ewigen Mit-sein durch eine Gleichzeitigkeit des Stattfindens zu einer Vervielfachung der Identität. Zur selben Zeit am selben Ort: Nancy hält eine räumliche und zeitliche Übereinstimmung, die „geteilte Raumzeit“³⁹ – wie er es nennt – nicht nur für eine Voraussetzung, sondern auch für ein Resultat des *Mit*.⁴⁰ Präsenz ist für ihn grundsätzlich nur als Ko-Präsenz denkbar.

„Das eigentlich Eine ist immer mehr als eines. Es ist, als Einheitsexzess, das Eine-mit-dem-Einen: sein ko-präsenten Ansichsein.“⁴¹

1.4. Zirkulation und Ursprünge

Jean-Luc Nancy verortet - abseits der (utopischen) polaren Positionen des abstrakten Universalismus und des sturen Individualismus - Sinn im Akt des Mit-einander-seins singulär pluraler (Ko-)Existenzen, indem er konstatiert, dass jede Bedeutung nur dann Sinn macht, wenn sie kommuniziert wird. Der Sinn besteht weniger im Kommunizierten als in der Kommunikation selbst. Verräumlichung und Zirkulation ermöglichen das „Teilen des Seins“ [partage] und gerade diese beiden Aspekte werden in dieser Abhandlung in Bezug auf konkrete Methoden künstlerischer Kollaboration noch von besonderer Bedeutung sein.

„Das Wesen des Seins ist der Fall.“⁴² In diesem Zitat wird die körperliche Dimension der augenblicklichen (Dis)Position angesprochen. Es gibt kein Wesen des Seins außerhalb oder innerhalb seines körperlichen Stattfindens. Das *Mit* liegt nicht in einer intelligiblen Wirklichkeit verborgen, es ist das sinnliche Sein, das in der Exposition der Körper besteht. Die Ko-Existenz ist also immer eine körperliche, die jeweils im Einzelfall zählt und beobachtet werden kann.

³⁹ Vgl. ebd., S.65

⁴⁰ Diese räumliche und zeitliche Gleichsetzung wird im Kapitel „Konfigurationen des »Mit«: Rhizomatische Strukturen und Interdependenzketten im Zeichen der Undurchschaubarkeit“ im Kontext der neuen Kommunikationsmöglichkeiten via Internet noch hinterfragt werden.

⁴¹ Nancy, *Singulär plural sein*, S.71

⁴² Ebd., S.62

Für Nancy beginnt der Sinn dort, wo Abstand, Verräumlichung und Teilung der Präsenz stattfinden. Indem (das) *Wir* der Sinn ist/sind⁴³, kann dieser nicht in einer reinen Präsenz vermutet werden, sondern nur dort, wo die Präsenz sich verzweigt und sich als Verteilung ausstellt. *Wir* benennt deshalb ein Ereignis der Vielheit und bezeichnet die Ko-Existenz pluraler Singularitäten, die sich in der Sprache und in ihrer körperlichen Exposition mitteilen und dabei eine ganze Gesellschaft sind.⁴⁴ Das *Mit* des Seins kann als ein permanentes *Zwischen* oder als ein unaufhörliches *Neben-an* bezeichnet werden, es kennzeichnet ein Sein, das nie ganz zu sich kommen kann. Mit den Worten Derridas könnte das *Mit* als ein stetiges *Bei-sich-tragen* verstanden werden, denn auch hier ist eine Parallele zur „Politik der Freundschaft“ zu beobachten, in der Derrida sich, an dieser Stelle ebenfalls auf Heidegger berufend, schreibt:

„[...] keine Nähe des Daseins zu sich selbst, ohne dieses Bei-sich-tragen des anderen in seiner Verschiedenheit, des unterschiedenen anderen, den es als Freund, aber als anderen bei sich trägt.“⁴⁵

Nancy sieht in Bezug auf das Sprechen vom *Anderen* ein Problem: Seiner Meinung nach lässt die Setzung eines *Anderen* auf eine Entfremdung des *Eigenen* rückschließen (sobald man sich mit dem *Anderen* auseinandersetzt) und repräsentiert dadurch genau das hegemoniale Sein des *Eigenen*, das sich in der zeit- und ortlosen universellen Gewissheit des Bekannten und somit außerhalb der Welt denkt. Derrida umgeht den Rückschluss auf das *Eigene* in diesem Zitat, indem er den *Anderen* als einen Bei-uns-Getragenen schon als Teil des *Eigenen* beschreibt. Abseits der Logik von Verlust und Aneignung wähnt Nancy die Mit-Seienden (als Unverfehlbare und Unaneignbare) nur dort erreichbar, wo sie sich selbst erreichen und wo sie den Rest des Seienden erreichen. Es gibt nichts jenseits des *Mit* der Ko-Existenz: Es gibt nur den „Gang des anderen Zugangs“.⁴⁶ In der augenblicklichen Präsenz einer Person eröffnet sich ein Zugang zum Ursprung, dem man in letzter Konsequenz dennoch immer entzogen ist und bleibt.

Solange im anderen nicht eine Singularität des Ursprungs erkannt, sondern er/sie zum *Anderen* stilisiert wird und solange eine(r) an seiner/ihrer Identität als einer konstanten Gegebenheit festhält, ist ein Zusammentreffen nur im Modus der Lust

⁴³ Vgl. ebd., S.19

⁴⁴ Vgl. ebd., S.132

⁴⁵ Derrida, *Politik der Freundschaft*, S.427

⁴⁶ Nancy, *Singulär plural sein*, S.37

oder des Hasses möglich. Denn wer nicht erkennt und akzeptiert, dass der totale Zugang zum *Anderen* unmöglich ist, hält Aneignung oder Destruktion als die einzigen Optionen einer Begegnung.

„Die Vergötterung des Anderen (verbunden mit freiwilliger Dienstbarkeit) oder seine Verteufelung (verbunden mit seinem Ausschluss und seiner Vernichtung) sind das Los der Neugier, die nicht mehr interessiert ist an Dis-Position und Mitherscheinung, sondern zur Lust auf die Position selbst geworden ist: fixieren, *sich* den Ursprung ein für alle Mal und an einem Ort für immer, also immer außerhalb der Welt, *verschaffen*.“⁴⁷

1.5. Die Polis als Aporie der politischen Philosophie

Die Philosophiegeschichte ist nicht mit einem linearen teleologischen Prozess vergleichbar. Für Nancy ist die Vergangenheit keine Vergangene, vielmehr wähnt er sie als Unabgeschlossene erst noch zu kommen. In diesem Sinn sind Nancys Überlegungen in Bezug auf die philosophiegeschichtliche Privilegierung des *logos* für heutige *Gemeinschaftsmodelle* beziehungsweise deren Verweigerung und Infragestellung interessant. Er skizziert, wie der *logos* des Menschen in der Tradition der okzidentalen Philosophiegeschichte vorwiegend als Ausgangspunkt und Grundlage der Philosophie gedacht wurde und wie im antiken Griechenland Philosophie und Polis in einem gegenseitigen Subjektverhältnis standen: Die Polis als Subjekt der Philosophie und die Philosophie als Subjekt der Polis.⁴⁸ Der *logos* wurde (und das ist folgenreich) als die Grundlage der *Gemeinschaft* und diese wiederum als die Grundlage der Menschlichkeit verstanden.

„Die Philosophie als Artikulation des *logos* ist danach das Subjekt der Polis als Raum dieser Artikulation, während die Polis als Versammlung der *logikoi* als das Subjekt der Philosophie gilt, als Produktion ihres gemeinsamen *logos*. Der *logos* selbst bezieht sein Wesen oder seinen Sinn aus dieser Gegenseitigkeit: Er ist die gemeinsame Grundlage der Gemeinschaft, und zwar der Gemeinschaft als Grundlage des Seins.“⁴⁹

Wenn die Philosophie jedoch nach dem Ursprung fragt und zugleich den *logos* - als gegebene Vernunft - zur gemeinsamen Voraussetzung dieses Unterfangens erhebt, dann definiert sie den ausschließlichen Ursprung der Philosophie im selben Atemzug, indem sie nach diesem fragt. Der Glaube an beziehungsweise die Suche

⁴⁷ Ebd., S.46

⁴⁸ Vgl. ebd., S.48

⁴⁹ Ebd.

nach dem *einen* Ursprung hat in der „Philosophie als Politik“⁵⁰ (Nancy führt diese Bezeichnung als chiasmatische Umkehrung einer politischen Philosophie ein und hält sie für einen Pejorativ) häufig die Konsequenz, dass ein definitorisches Ausschluss-Denken überhand nimmt, das bestimmte Klassen und *Gemeinschaften* aus dem Diskurs ausgrenzt.

Die Philosophie, die sich in der griechischen Antike auf die Polis stützt, exkludiert wiederum das Subjekt aus der philosophischen Aufmerksamkeit. „Von da an ist Philosophie das Problem der Polis: Sie entzieht ihr das als »Gemeinschaft« erwartete Subjekt.“⁵¹ Nancy plädiert daher für eine Dekonstruktion der Philosophie des *gemeinsamen* Ursprungs und für eine Reformulierung der Philosophiegeschichte, in der die Polis nicht als Synonym für die *Gemeinschaft* vorausgesetzt wird, sondern als eine Exposition des *Gemeinsam-seins* und als *Dis-Position* beziehungsweise als Disparität gedacht werden muss.⁵² Denn andernfalls übergeht die Philosophie das Subjekt der Polis im Diskurs über die *Gemeinschaft*. Aufbauend auf diese Vernachlässigung haben sich zahlreiche politische Philosophen am Wesen der *Gemeinschaft* verausgabt. Die Forderung nach Gleichheit (aller Subjekte einer bestimmten *Gemeinschaft*) etwa ist häufig in der Vorstellung einer gattungsmäßigen Identität der Subjekte verankert. Deshalb folgt im republikanischen Motto „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“ die Brüderlichkeit der Gleichheit und suggeriert eine *gemeinsame* Identität.

Alles ist gesagt, mit Sicherheit, denn alles ist immer schon gesagt worden, aber alles muss gesagt werden, denn das Ganze als solches muss immer wieder neu gesagt werden.⁵³

Jean-Luc Nancy fordert eine Neuschreibung der Philosophie vom Sein (der Ontologie) unter dem Gesichtspunkt der Notwendigkeit des singular pluralen Ursprungs⁵⁴:

„Inwiefern die Konsistenz unseres Seins im Gemein-sam-sein [être-en-commun] liegt, aber wie letzteres just im „sam“ [en] oder im „unter“ [entre] seiner Verräumlichung besteht.“⁵⁵

⁵⁰ Vgl. ebd., S.49

⁵¹ Ebd.

⁵² Vgl. Nancy, *Singular plural sein*, S.50

⁵³ Ebd., S.137

⁵⁴ Vgl. ebd., S.51

⁵⁵ Ebd., S.52

1.6. Souveränität und Macht: Politische Konzepte der Koexistenz

Die Geschichte hat gezeigt, dass *Gemeinschaft* entweder als eine Geschlossenheit a priori verstanden wurde, die in sich souverän ist und als (meist gattungsbedingte oder naturgegebene) Gemeinsamkeit den Status einer Instanz des Politischen schlechthin verkörperte, in der die Singularitäten dem *Gemein(sam)en* der *Gemeinschaft* untergeordnet wurden (wie eben zum Beispiel die Männer und Frauen der Polis in der Philosophie/Politik der griechischen Antike). Oder aber das Konzept einer *Gemeinschaft* wurde der Souveränität eines *Anderen* (der Nation, der Geschichte, einem Gott, einem Führer etc.) unterstellt und nur dieses *Andere* fungierte als Rechtfertigung und Legitimierung der *Gemeinschaft*, die sich als ein Gemeinsam-Haben-jener-Autorität auszeichnete. Die erste Gemeinschaftskonzeption wurde im vorigen Absatz bereits umrissen, die zweite Konzeption fand zum Beispiel im Nationalsozialismus eine der monströsesten Ausgestaltungen. Adolf Hitler sagte 1943 in einer Rede, die er vor ca. 30 000 Menschen gehalten hat:

„[...] Eine Gemeinschaft, die sich zusammengebunden fühlt, vereint fühlt - in einem großen Glauben und in einem großen Ziel. Nicht für Partei, nicht für Beruf und nicht für Klasse, sondern vereint für Deutschland. [...]“⁵⁶

Nancy sieht die einzige Möglichkeit, das Mit-sein ins Zentrum politisch-philosophischer beziehungsweise philosophisch-politischer Überlegungen und Handlungen zu rücken, ohne es der Lenkung einer übergeordneten Instanz zu überantworten (oder zu unterwerfen) und ohne es als eine sich automatisch selbst regulierende *Gemeinschaft* zu denken, paradoxerweise in einem „Rückzug des Politischen“.⁵⁷

„Rückzug des Politischen bedeutet nicht dessen Verschwinden. Es bedeutet, dass die philosophische Voraussetzung von allem Politisch-Philosophischen verschwindet, die immer eine ontologische ist. Sie hat unterschiedliche Formen: Sie kann darin bestehen, das Sein als Gemeinschaft zu denken und die Gemeinschaft als Schicksal, oder im Gegenteil darin, das Sein als früher und außerhalb der Gesellschaftsordnung und diese als zufällige Äußerlichkeit des Kommerzes und der Macht. So aber ist Zusammen-sein nie wirklich Thema und Problem der Ontologie. Der Rückzug des Politischen ist die ontologische Entdeckung und Entblößung des Mit-seins.“⁵⁸

⁵⁶ Zitiert nach: Ray Müller, *Leni Riefenstahl: Olympia 1+2 & Die Macht der Bilder*, Dvd

⁵⁷ Nancy, *Singular plural sein*, S.81

⁵⁸ Ebd., S.67-68

Nancy geht es darum, dass wir *wir* sagen, ohne dieses *wir* zu skandieren oder bloß nachzusagen und ohne eine vermeintlich ursprüngliche Einheit gegen eine vermeintlich ursprüngliche Multiplizität auszuspielen.⁵⁹

Nancy kritisiert am Sozialismus, der ein ambitioniertes politisches Konzept der Ko-Existenz entworfen hat, dass es ihm nicht gelungen ist, über eine Logik der Substitution hinauszugelangen, weshalb sich die Hoffnung, die in den Sozialismus gesetzt wurde als eine politische Illusion entpuppen musste. Nancy sieht den Grund dafür darin, dass der Sozialismus die Herrschaft einer Gruppe durch die Herrschaft einer anderen Gruppe ersetzen und die Unterdrückung der Massen mit der Unterdrückung ihrer Machthaber austauschen wollte.⁶⁰

Nancys politische Perspektive ist die Praxis einer geteilten Souveränität (von allen und eines jeden) als Praxis des Sinns anstelle des Waltens einer Herrschaft oder eines schicksalhaften Gemeinsam-seins.⁶¹

Marx Utopie der freien Arbeit (als Wiederaneignung des Gemeinsam-seins durch die Aufhebung des Kapitals) hat faktisch in allen realpolitischen Umsetzungsversuchen keine wirkliche Gelegenheit für das Mit-sein geschaffen, sondern eher eine Ko-Ordination von technischen und ökonomischen Instrumenten und Warennetzen ermöglicht. Entfremdet ist für Nancy in diesem Gemeinsam-sein letztlich vor allem auch der Sinn.⁶² Die Kritik der Entfremdung stützt sich immer noch auf eine Ontologie der *Anderen* und der *Gleichen*.

„Genau in dem Moment, wo es keine „sozialistische Vision“ mehr vorzustellen und vorzuschlagen gibt für die „Kommandostelle“ eines Subjekts der Geschichte und der Politik, in dem Moment wo es, noch weiter gefasst, sozusagen keine „Polis“ und nicht einmal mehr eine „Gesellschaft“ gibt, aus der sich eine regulative Figur formen ließe, da bietet sich in der ganzen Zugespitztheit seiner Frage und Souveränität seiner Forderung das jeder Intuition, jeder Repräsentation oder Imagination entzogene „Zu-mehreren-sein“ an.“⁶³

Nancy wünscht sich ein Mit-sein ohne Identifikation, Repräsentation und Gestalt, ein Mit-sein, das jeglichem Geschwafel über Zugehörigkeiten, das *Gemeinschaften* in ihrer Forderung nach Selbstrepräsentation so gerne provozieren, erhaben ist. Kann das Mit-sein ohne Gestalt und ohne Identifikation auskommen, wo ihr Wesen doch gerade die Verräumlichung ist und kann es ohne politische Instanzen funktionieren

⁵⁹ „Man muss also die Einheit ursprünglich plural denken [...]“ Nancy, *Singulär plural sein*, S.69

⁶⁰ Vgl. Nancy, *Singulär plural sein*, S.73

⁶¹ Vgl. Nancy, ebd., S.73-74

⁶² Vgl. ebd., S.74

⁶³ Ebd., S.75

ohne eine Anarchie zu begünstigen, die erst recht die Macht der Stärkeren privilegiert?

Nancy ist nicht an einer Ablehnung des Rechts interessiert⁶⁴, er möchte jedoch sehr wohl das Walten eines ontologielosen Rechts vermeiden, das eine ausgehöhlte leere Wahrheit des Gesetzes exekutiert. Wenn er jedoch sogar politische Diskussionen über die Menschenrechte als eine politische Vereinnahmung des Menschen entlarvt⁶⁵, dann stellt sich die Frage, wie dem singular pluralen Ursprung denn konkret zum Recht verholfen werden kann. Eine Antwort darauf findet sich in *Singular plural sein* nicht.

1.7. Spektakel der Gesellschaft

„Zusammen-sein ist bestimmt durch das Zusammen-sein-im-Spektakel.“⁶⁶

Die, von Guy Debord so genannte *Gesellschaft des Spektakels*⁶⁷ lebt nicht nur vom Warenkonsum, sondern ebenfalls von der Konsumtion medial vermittelter Selbstrepräsentationen. Kommerz und Warenspektakel brauchen die Repräsentation der Existenz, die das verkörpert, was sie gekauft hat, als sich selbst aneignendes Ereignis. So wird die „reale Aneignung des gesellschaftlichen Seins“⁶⁸ in seiner Repräsentation zum Spektakel. Konzerne haben das Soziale längst als profitable Marktnische erkannt und sind seither an der Herstellung und Vermarktung gesellschaftlicher Situationen und deren Repräsentationen interessiert.

Nancy stellt fest, dass auch der spektakulär exponierten Gesellschaft ein Sinnhorizont fehlt, der dem Zusammen-sein eine – über die Repräsentation hinausgehende – Bedeutung schenken würde.

Das Gesellschaftlich-sein ist als ein Exponiert-sein immer schon mitten im Spektakel (der Gesellschaft). Nancy schreibt in Anlehnung an Debords Hauptwerk *Die Gesellschaft des Spektakels*⁶⁹ vom *Spektakel der Gesellschaft*. Das Spektakel umgibt die Gesellschaft nicht nur, es ist dieser immanent.

⁶⁴ Vgl. ebd., S.82-83

⁶⁵ Vgl. ebd., S.83

⁶⁶ Ebd., S.86

⁶⁷ *La société du spectacle (Die Gesellschaft des Spektakels)* ist ein, 1967 erschienenes Buch des französischen Künstlers und Philosophen Guy Debord.

⁶⁸ Nancy, *Singular plural sein*, S.84

⁶⁹ Debord, Guy, *Die Gesellschaft des Spektakels*, übers. von Jean-Jacques Raspaud, Hamburg: Edition Nautilus, 1978

„Es gibt keine Gesellschaft ohne Spektakel, weil die Gesellschaft aus sich selbst heraus Spektakel ist.“⁷⁰

Nun wird dieses Spektakel jedoch unterschiedlich inszeniert.

Das Theater der griechischen Antike war ein paradigmatischer Ort für die symbolische Aneignung einer kollektiven Existenz. Indem es Theater und politischen Versammlungsort vereinte, fungierte es sowohl als Stätte für die politische Praxis der Philosophie, als auch für die philosophische Präsentation der Politik (sowohl die Institution, als auch den Inhalt betreffend). Insofern fand im Theater Athens die Vorstellung des Zusammen-seins als einheitliches Ereignis statt, es fand eine Präsentationsplattform und eine Repräsentation, in der die Polis in ihrer Identität auf doppelte Weise gestärkt werden konnte: durch ihre Repräsentation im inszenierten Theaterstück, sowie durch die Versammlung im Theater.⁷¹

Wie kann heute ein Theatererlebnis aussehen, das die Identität der Zuseher als eine vermeintlich *gemeinsame* nicht stärkt, sondern gerade das Fehlen, die Absenz eines *gemeinsamen* Nenners inszeniert? Ist es möglich »wir« zu sagen ohne eine Gemeinsamkeit zu repräsentieren? Wie kann die Pluralität des »Wir« aufgeführt werden und welche Methoden der Zusammenarbeit entspringen einem Bewusstsein um die Heterogenität der Mitwirkenden?

Wahrscheinlich mutet es paradox an, die Theorie einer gewissen Unrepräsentierbarkeit des Mit-seins einer Auseinandersetzung mit darstellender Kunst vorzuschicken. Aber Nancys Theorie des Mit-seins setzt sich nicht für einen Rückzug aus dem Öffentlichen ein – im Gegenteil. Wenn darstellende Kunst heute ein öffentlicher Ort der Kritik ist, dann unter anderem deshalb, weil das Paradoxon einer Darstellung der Unrepräsentierbarkeit des Mit-seins exponiert werden kann.

„Vielleicht muss man damit beginnen, diesem doppelten Spektakel gegenüber auf Distanz zu gehen, damit wir dem Wunsch, Griechen, und der Furcht, Römer zu sein, entgehen, und damit wir uns endlich als modern begreifen können, ganz schlicht in dem Sinn, wo dieses Wort heißt: sich zu einer als solchen exponierten »Unrepräsentierbarkeit« zu bekennen, die aber nichts anderes ist als die Präsentation unserer Miterscheinung selbst, des/der miterscheinenden »Wir«, dessen/deren »Geheimnis« sich exponiert und das wir uns selbst exponieren, bevor wir auch nur begonnen haben, es zu durchdringen – wenn es überhaupt darum geht, es zu »durchdringen«.“⁷²

⁷⁰ Nancy, *Singulär plural sein*, S.107

⁷¹ Vgl. Nancy, *Singulär plural sein*, S.113

⁷² Ebd., S.115

Nancy geht es darum, dass „wir“ sagen kein repräsentatives Anliegen zum Ausdruck bringen, sondern Praxis und Ethos sein sollte. Im Grunde schlägt Nancy vor, dass wir uns – im Namen des Beisammenseins - von allen *Gemeinschaften* desidentifizieren. Darstellende Kunst (insbesondere zeitgenössische Choreographie) ist in diesem Punkt deshalb interessant, weil sie Repräsentationen der Desidentifikation und der Instabilität von *Gemeinschaften* ausstellen und unkonventionelle postkonsensuelle Praktiken der Zusammenarbeit aufführen kann.

Die Einheit einer „Nancyschen *Gemeinschaft*“ wäre gerade deshalb bloße Symbolik, weil sie auf nichts mehr verweisen und nichts mehr symbolisieren würde - keinen mystischen Kollektivkörper, kein harmonisches Ensemble, kein Schwanenmeer, keine natürliche, gattungsmäßige oder ursprüngliche Übereinstimmung.

„Das Symbolische ist das Wirkliche der Beziehung, insofern sie sich darstellt, und weil die Beziehung als solche in der Tat nichts anderes ist als ihre Repräsentation. Eine Beziehung ist keineswegs die Repräsentation von etwas Wirklichem (im zweiten, mimetischen Sinn der Repräsentation), sondern sie ist sehr wohl und nichts anderes als das Reale einer Repräsentation, ihre Tatsächlichkeit und Wirksamkeit.“⁷³

⁷³ Nancy, *Singulär plural sein*, S.95

2. Imaginäre Konstruktionen des »Wir« in *While We Were Holding It Together* von Ivana Müller

2.1. Temporäre Sinnzusammenhänge

Einer Gruppe, die durch bloße Symbolik zusammengehalten wird und die dennoch auf nichts mehr verweist, begegnet man in der Performance *While We Were Holding It Together*. Die in Kroatien geborene und in Amsterdam lebende Choreographin Ivana Müller hat in ihrem 2006 uraufgeführten Stück *While We Were Holding It Together* die Beliebbarkeit der Repräsentation einer (fiktiven) *Gemeinschaft* dargelegt. Mit dem Angehen der Scheinwerfer werden drei Männer und zwei Frauen⁷⁴ in Alltagskleidung sichtbar, die in künstlichen Posen bewegungslos auf einer leeren und gleichmäßig hell ausgeleuchteten Bühne stehen beziehungsweise sitzen.⁷⁵ Ein Mann hält seine Arme abgewinkelt rechts und links von seinem Körper, ein anderer hält seine rechte Hand vor seinem Bauch, so als würde er einen Stab umfassen, eine Frau steht uns mit seitlich abgewinkeltem Arm gegenüber. Es sieht aus, als würde sie irgendetwas Unsichtbares, das sich rechts von ihrem Körper befindet, abwehren. Zwei weitere Performer sitzen am Boden: Die Frau stützt sich halb liegend auf ihre Unterarme, der Mann hält seine Hand wie zum Gruß in Richtung Publikum gestreckt. Nach zwei Minuten fadet das Licht aus und die Zuseher sitzen im Dunkeln. 15 Sekunden später geht das Licht wieder an und die fünf Performer stehen unverändert auf ihren Plätzen.

Wie für ein Foto drapiert, das nie geschossen wird, werden sie 60 Minuten lang in ihren Posen verharren. Obwohl das Stück vor allem auf diversen Tanzfestivals gezeigt wird, bewegen die Performer sich (abgesehen von unwillkürlich auftretenden Bewegungen der Muskeln wie Zittern und Zucken aufgrund der Anstrengung des Stillhaltens bei fortgeschrittener Dauer des Stücks) für die gesamte Dauer der Vorstellung (ausgenommen einige wenige Positionswechsel am Ende der Performance) nicht.

⁷⁴ Katja Dreyer, Pere Faura, Karen Røise Kielland, Jobst Schnibbe und Jefta van Dinther

⁷⁵ Ich beziehe meine Analyse auf die Vorstellung von *While We Were Holding It Together* im Schauspielhaus in Wien am 4. August 2007 im Rahmen des Festivals „ImPulsTanz – Vienna International Dance Festival“ und auf ein Video des Stücks, das aus Aufzeichnungen der Performances am 25. und 26. Oktober 2006 in Rotterdam in der Rotterdamse Schouwburg zusammengeschnitten ist.



Während die Körper wie in ein Bild eingefroren zu sein scheinen, trägt die Vorstellungskraft die Zuschauer durch den Abend – (unter anderem) eine Thailandreise, ein Theaterstück, ein Joghurt-Werbespot-Shooting, eine Bandtour, eine Krankheit, einen Tod und einen Wald. Die Performer beschreiben in einer Aneinanderreihung verbaler Fiktionen einzeln und jeweils direkt das Publikum adressierend, als wen oder was sie sich (und zum Teil auch die anderen Performer, sowie die Zuseher) vorstellen. Die künstlichen Posen können oft als Veranschaulichungen der imaginierten Bilder im Sinne einer metaphorischen Darstellung derselben gelesen werden. Manchmal kann jedoch keine illustrative Relation zwischen der körperlichen Pose und dem imaginierten Bild hergestellt werden.

Die fiktiven Identitäten und Korelationen der fünf Personen versetzen diese permanent in verschiedene zeitliche, örtliche und situative Kontexte, wobei das „I imagine“, das den Anfang beinahe jeden Satzes markiert, den steten Wechsel der Perspektive ermöglicht und die fünf Performer (unter anderem) als die Band „Barbarella and the Bandits“, als eine Familie, als eine Abbildung, als eine Ansammlung von Märchenfiguren, als Zuschauer, als Schauspieler, als Bären und als eine Gruppe von Bourgeois auf einer Party in Rotterdam erscheinen lässt.

Darüber hinaus stellt das „I imagine“ die vorgestellten Gruppenbilder und Situationen als Fiktionen aus. Während die Illusion, die als konstitutiv für das Theater bis ins

20. Jahrhundert angesehen werden kann, ihren konstruierten Charakter stets zu verleugnen versucht hat und darum bemüht war, das Vorgestellte als Realität zu verkaufen, stellt die Imagination ihren fiktionalen Gehalt offen zur Schau. Der Unterschied zwischen Illusion und Imagination ist in der Transparenz des konstruierten Charakters von Bildern erkenntlich, so meine Hypothese.

Das komische Element der Performance ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass die Performer zwischen imaginären Bildern und der augenblicklichen Theatersituation hin- und herspringen: Entweder sie spinnen die Fiktion eines anderen Performers weiter, sie führen ein neues Bild ein oder sie kommentieren ihre Arbeit als Performer im Theater und die Blicke der Zuschauer. („I imagine this position must look quite comfortable to you.“, „I imagine you can see this hand shaking.“, „I imagine another position of my hand would have been a better choice.“) Indem die Fiktionen permanent neue Sinnzusammenhänge kreieren und die Posen dadurch in neue Kontexte stellen, lässt sich das Beziehungsgeflecht, das die unbeweglichen Körper bilden, immer wieder neu denken und das Mit-sein der Performer unter anderen Vorzeichen betrachten.

Dabei dürfen die Fiktionalisierungsprozesse nicht in Opposition zu einem Realen gedacht werden. Wolfgang Iser hat darauf hingewiesen, dass fiktive Äußerungen und Bilder als intentionale Akte des Fingierens zwischen der Realität und dem Imaginären übersetzen.

„Wenn es sich so verhält, dann ist damit auch die Opposition von Fiktion und Wirklichkeit verabschiedet, denn sie impliziert als >stummes Wissen< immer ein Bezugssystem, das für den Akt des Fingierens als Grenzüberschreitung nicht mehr in Anschlag gebracht werden kann. Denn nun gilt es, Relationen aufzusuchen, statt Oppositionen auszumachen, und das heißt zugleich, von dem Entwerfen eines transzendentalen Ortes entbunden zu sein, der immer dort notwendig war, wo es galt, durch entsprechende Prädikatisierungen Fiktion und Wirklichkeit als Entgegensetzung auszuweisen.“⁷⁶

2.2. Die Evidenz des Fingierens

Als ein Spiel mit den Funktionsmechanismen theatraler Repräsentation kann *While We Were Holding It Together* im Kontext von Jérôme Bels ausgedünnten minimalistischen Stücken *Nom donné par l’auteur* (1994), *Jérôme Bel* (1995), *Le dernier spectacle* (1998) und *The show must go on* (2001) betrachtet werden. Auf selbstreferentielle Weise die Gesetze des Theaters im Theater reflektierend wird

⁷⁶ Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, S.23

gerade die symbolische Ebene des theatralen Apparats dekonstruiert, indem Körper, Objekte etc. in ihren repräsentativen Funktionszusammenhängen ausgestellt und aus diesen ausgehoben werden, um neue Sinnzusammenhänge einzugehen und wieder aus ihnen gelöst zu werden. Die Körper der Tänzer in *While We Were Holding It Together* werden ähnlich wie in Stücken Jérôme Bels (zum einen) als Bildoberfläche eingesetzt. Darüber hinaus steht auch bei Ivana Müller der „Eintritt des Tanzes in die Ordnung der Sprache unter Negation seiner anderen Möglichkeiten“⁷⁷ zur Disposition.

„Deshalb ist es konsequent, wenn im postmodernen Diskurs der Fiktion dieser Verdinglichungscharakter ausgetrieben wird, um als Simulacrum die gelöschte Spur aller ihr unterstellten Substrate anzuzeigen.“⁷⁸

Gerald Siegmund stellt in Bezug auf *Nom donné par l’auteur* fest, dass die Abwesenheit von Tanzsprache und Stil die Schreibweise in den Vordergrund treten lässt und dass dies wiederum die gesellschaftliche und soziale Funktion der Theatersituation ins Zentrum der Untersuchung rückt.⁷⁹

Eine Parallele zu *Le dernier spectacle* ist darin erkennbar, dass sich auch hier mehrere Personen, auf einer leeren Bühne stehend, den Zuschauern vorstellen: „Je suis Jérôme Bel“, „I am André Agassi“, „I am Hamlet“, „Ich bin Susanne Linke“⁸⁰. Sind es bei Bel Performer, die sich als Stars aus dem westlichen Tanz-, Sport- und Theaterkontext ausgeben, um eine referentielle Koppelung der Namen mit den Benannten kurz darauf wieder zu verneinen und damit das Rollenspiel als Grundprinzip des Theaters vor- und aufzuführen, so ist es bei Ivana Müller ein Gruppenbild, das die Zuschauer sukzessiv als das Abbild einer Familie, eines Soldatentrupps, einer Tierhorde, einer Tanzcompany und anderem *wahr- beziehungsweise falsch-*nehmen.

Die Evidenz des Fingierens ist in beiden Stücken signifikant: Sowohl bei Bel, wenn sich ein unbekannter Mann als André Agassi ausgibt, als auch bei Müller, wenn ein Performer „I imagine I am a fox“ spricht, wird die vorgestellte Identität als Vorgestellte ausgestellt.

„[...] exemplarisch ist dieses Sein, da es diese Uneigentlichkeit als sein einziges Wesen angenommen, besser noch angeeignet hat. Das Beispiel ist einzig das

⁷⁷ Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, S.326

⁷⁸ Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, S.286

⁷⁹ Vgl. ebd., S.324

⁸⁰ Bel, *Le dernier spectacle*, 1998

Sein, dessen Beispiel es ist: Doch dieses Sein gehört ihm nicht an, es ist im wahrsten Sinne des Wortes gemein.“⁸¹

Die Aufmerksamkeit wird nicht auf ein vermeintlich Reales oder Authentisches hinter den theatralen Identitäten gelenkt, vielmehr geht es darum, eine Art absolute Oberfläche zu kreieren, hinter der sich keine verborgene und zu entdeckende Innerlichkeit mehr verschanzt. Insofern ist auch das zunehmende Zittern der Performer in *While We Were Holding It Together*, in dem die Dauer der Performance zum (wahrscheinlich unwillkürlichen) Ausdruck kommt, nicht als ein Indiz für eine Authentizität der Performer zu verstehen, die mit fortschreitender Dauer der Performance zunehmend sichtbar wird, denn das Zittern ist in gewisser Hinsicht nicht realer als der Akt des Imaginierens. Sowohl das (einkalkulierte) Zittern aufgrund des (gewollten) Stillhaltens, als auch die (auswendig gelernten und dann in richtiger Reihenfolge) ausgesprochenen Imaginationen entspringen einer Inszenierung und stellen deshalb Resultate geplanter (und in diesem Fall absehbarer) Prozesse dar.

„Ein anderes Imaginäres rückt ins Blickfeld, das nicht über das Phantasma des Realen an Verletzung, Schmerz und deren Folgen für die symbolische Ordnung interessiert ist, sondern an der unendlichen kulturellen Produktion von Bildern und Bewegungen, die die Vorstellung eines selbstidentischen Subjekts pulverisiert. Es gibt kein Echtes hinter dem Falschen mehr.“⁸²

Diese Konstatierung streitet die Tatsache nicht ab, dass in dem Zittern durch die zunehmende Anstrengung des Stillhaltens die Materialität der Performer sichtbar wird, wie es auch in ihrem Vor-uns-Stehen der Fall ist. Diese Materialität sollte jedoch nicht als ein Beweis für die Natürlichkeit des Körpers gesehen und in Opposition zu den immateriellen Fiktionen gestellt werden. Die Künstlichkeit des Stillhaltens und das Vermeiden jeglicher Bewegungen bringt eine körperliche Anstrengung und Erschöpfung mit sich, die entweder versteckt oder, wie in *While We Were Holding It Together*, exponiert werden kann.

Das Bild, das sich den Zuschauern in seiner ganzen Oberflächlichkeit darbietet, beginnt langsam zu zittern und zeugt so in der zunehmenden Oszillation zugleich von der Unausweichlichkeit und dem Versagen der Repräsentation - unentwegt an der Kippe ihres Entgleitens.

Die Performer, die in der Künstlichkeit ihres Arrangements der Erschöpfung ihrer Körper ausgeliefert sind während sie konsequent an der Darstellung der

⁸¹ Agamben, *Die kommende Gemeinschaft*, S.32-33

⁸² Vgl. Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, S.331. In den folgenden Kapiteln soll unter anderem gezeigt werden, dass mit der Pulverisierung des selbstidentischen Subjekts eine Pulverisierung der Gruppe als einer selbstidentischen *Gemeinschaft* einhergeht.

Undarstellbarkeit einer *Gemeinschaft* arbeiten, verdeutlichen die Unpräsentierbarkeit des gesellschaftlichen Seins.

2.3. Auseinander-Setzung: „I imagine I am alone“

Besonders paradox mutet in *While We Were Holding It Together* die Aussage „I imagine I am alone“ an. Während zuvor Imaginationen dargelegt wurden, die Bezug auf die Konstellation der Gruppe genommen hatten, steht diese Imagination in vollkommenem Widerspruch mit dem Bild auf der Bühne und mit der Theatersituation generell, die sich erst über den Blick des Zuschauers entfalten kann. Pere Faura setzt fort: „Everybody has left. You, and also them.“ Er spricht das Publikum direkt an und von den anderen Performern auf der Bühne in der dritten Person. Damit verkehrt er die imaginierte Gruppenbildung. Das Tableau vivant steht den Zuschauern nicht gegenüber, das Publikum ist vielmehr Teil des „Tableau vivants Theater“. Der Performer verbündet sich mit dem Publikum zu einer fiktiven temporären Gruppe, woraufhin eine andere Performerin entgegnet: „I imagine we are refusing to leave.“ Ob dieses „we“ die Gruppe der Performer meint oder die Performer und die Zuseher bezeichnet, muss von den Zuschauern imaginär ergänzt werden. Das „wir“ der Performer ist nur mehr eine dieses ständig transformierende Praxis des lauten Imaginierens, ein Aushandlungsort von Fiktionalisierungsprozessen.

Helmut Ploebst schreibt in einem Artikel über *While We Were Holding It Together*, dass das, was die Performer zusammenhalten und was sie zusammenhält, eine Metapher ist, nämlich das Tableau vivant.⁸³

Stellte man im Theater des 19. Jahrhunderts bevorzugt Figurenkonstellationen klassischer Gemälde *nach*, so stellt Ivana Müllers Tableau vivant eine Fülle von Imaginationen *vor* und *dar*. Im 18. Jahrhundert zunächst eine Darstellung von Werken der Malerei und Plastik, wurden Tableau vivants im 19. Jahrhundert bevorzugt auch im Theater und auf höfischen Festen eingesetzt. Häufig als Abschluss einer bewegten Aktion und vor dem Fallen des Theatervorhangs (mit der Regieanweisung „Gruppe“ im Textbuch) handelte es sich dabei streng genommen immer um Gruppenbilder.

⁸³ Vgl. Ploebst, Helmut, „While we were holding it together“, *corpus – Internet Magazin für Tanz, Choreographie und Performance*, http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=520&Itemid=35#m%C3%BCller August 2007, Zugriff am 10.3.2008.



Die Performer in *While We Were Holding It Together* wirken in ihren Posen so, als hätten sie zuerst ein Tableau vivant aus dem frühen 19. Jahrhundert nachgestellt und als wären sie dann einzeln aus ihren Positionierungen und damit aus der damaligen Gruppierung zu einer gemeinschaftlichen Truppe gelöst worden, um, wie Puzzleteile eines vormaligen Puzzles, in Abstand zueinander und ohne gegenseitige körperliche Berührung, in der Leere der Posenhaftigkeit als Fragmente einer einst repräsentativ angestrebten Einheit repositioniert worden zu sein.



Die exemplarischen imaginären Gruppen- und Einzelidentitäten in *While We Were Holding It Together* werden über die Kraft des Benennens im Akt des Aussprechens

durchgespielt. Denn, wie Giorgio Agamben in *Die kommende Gemeinschaft* ausführt, ist exemplarisch das, was durch keine andere Eigenschaft bestimmt wird als durch diejenige, benannt zu sein.

„Das Benannt-Sein – die Eigenschaft, die jegliche Zugehörigkeit begründet (das Italiener-, Hund-, Kommunist-genannt-Werden) – ist nämlich auch das, was alles radikal in Frage stellen, widerrufen kann. Es ist das Allgemeinste, das jede wirkliche Gemeinschaft beschneidet. Hierher rührt die ohnmächtige Allgemeingültigkeit des beliebigen Seins, die man weder mit Apathie noch mit Promiskuität oder Resignation verwechseln sollte. Einzig und allein im leeren Raum des Beispiels kommunizieren diese bloßen, von jedweder Gemeinsamkeit und Identität entbundenen Singularitäten: Sie haben sich aller Identität entäußert, um sich das Zeichen ϵ , die Zugehörigkeit selber anzueignen.“⁸⁴

Die Zugehörigkeit kann, wie auch Nancy einbekannt hat⁸⁵, nie umgangen werden, sie kann jedoch multipliziert, denaturalisiert und enttotalisiert werden. Wer sich das „Zeichen ϵ “, die Zugehörigkeit selbst aneignet, ist sich nicht nur der totalen Symbolhaftigkeit jeder *Gemeinschaft* bewusst, sondern zugleich auch dessen, dass diese nur (und erst) über ihre Benennung als solche denkbar wird. *While We Were Holding It Together* bringt insofern kein repräsentatives Anliegen zum Ausdruck, als eine Pose als Repräsentation für eine Vielzahl von Identitäten zu taugen scheint, wodurch die Sinnhaftigkeit der Repräsentation ausgehöhlt wird. Mit den Worten Agambens könnte man formulieren, dass eine gewisse Allgemeingültigkeit der beliebigen Posen den Performern eine Kommunikation im leeren Raum der Beispiele ermöglicht.

2.4. Singularität und Ersetzbarkeit

Der Ablauf der Inszenierung wird durch gelegentliche Black Outs strukturiert.⁸⁶ Nach einem Black Out gegen Ende des Stücks befinden sich die Performer jeweils auf einem Platz und in einer Pose, die zuvor ein anderer Performer eingenommen hatte – so als wären die „lebenden Statuen“ ausgetauscht worden. Das Gesamtbild ändert sich dadurch zwar nur marginal, dennoch ist sofort erkennbar, dass die Performer, die im Gedächtnis der Zuschauer mit bestimmten Posen verknüpft wurden und immer noch sind, ihre Positionen getauscht haben und dadurch allesamt zu

⁸⁴ Agamben, *Die kommende Gemeinschaft*, S.16

⁸⁵ Vgl. Nancy, *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, S.32

⁸⁶ Das Phänomen der vorübergehenden Verdunkelung während der Performance und der dadurch entstehende Moment der Unsichtbarkeit der Performer wird auch in Bezug auf Xavier Le Roys Stück *Projekt* im Kapitel „Bild & Ton: Entkoppelungen“ und in dem Kapitel „*REportable!* Die Performance“ analysiert werden.

Stellvertretern geworden sind. Als das Eigentlichste der Performer entpuppt sich deren Austauschbarkeit⁸⁷ und diese läuft, noch einmal mit Giorgio Agamben gedacht, der Repräsentierbarkeit zuwider.

„Der pathetischen Mär von der Unersetzlichkeit des Einzelnen, die in unserer Kultur einzig dazu dient, dessen allgemeine Repräsentierbarkeit zu garantieren, begegnet die Badalyia⁸⁸ mit der Behauptung einer bedingungslosen Austauschbarkeit, durch die nichts mehr vertreten oder dargestellt wird, kurz, sie entwirft eine absolut unrepräsentierbare Gemeinschaft.“⁸⁹

Am Ende des Stücks ist die Bühne leer. Die Performer sind während eines Black Outs von der Bühne abgegangen, ohne dass die Zuschauenden den Abgang gesehen hätten. Was bleibt, sind die Imaginationen, die von den gespenstischen Stimmen der abwesenden Performer über Tonband eingespielt werden. Die imaginative Schleife dadurch fortsetzend wird den verbal erzeugten Bildern endgültig ein visueller Bezugspunkt entzogen, die Zuseher können sich nur mehr selbst sehen (sehen). Auch wenn sie auf einen leeren Bühnenraum blicken, schreiben sie sich durch ihre fortlaufende Bild(re)produktion in diesen ein und bringen die Performance dadurch mit-hervor. Als Platzhalter für die Vorstellungskraft des Publikums, das immer noch eine Referenz vor Augen hat, obwohl ihm diese abhanden gekommen ist, fungiert die Bühne auch als ein Verweis auf ein – während der Aufführung - gleichzeitig (aber nicht gemeinsam) angeeignetes Bildgedächtnis.

„Die Bildmaschinerie des Theaters steht demnach im Widerstreit mit seiner symbolischen Funktion der, wie Hans-Thies Lehman einmal formuliert hat, »Anprache«. Sie ist das, was am und im Theater nicht dargestellt und zum Bild gerahmt werden kann, sondern was Relation zwischen Akteuren und Zuschauern bleibt, was sich als deren nuancenreiches Zwischen der Darstellbarkeit entzieht. Die Bilder entziehen sich und verweisen in ihrem Entzug auf die symbolische Funktion des Theaters, mithin auf ihren Rahmen. In diesem Zwischen finden Übertragungen, Projektionen und ein Austausch von Zeichen statt, die zwar alle mit Wahrnehmungs- und Vorstellungsbildern arbeiten, jedoch nicht auf diese zu reduzieren sind.“⁹⁰

„I imagine we are in this all together“, lautet der letzte Satz, der in die Leere des Bühnenraums (vom Tonband) eingespielt wird und die Performance mit dem

⁸⁷ Giorgio Agamben beschreibt die Austauschbarkeit als das Eigentlichste jedes Geschöpfes. Vgl. Agamben, *Die kommende Gemeinschaft*, S.26

⁸⁸ Die Badalyia (arabisch: Stellvertretung) sind eine 1934 von Louis Massignon gegründete *Gemeinschaft*, deren Mitglieder ein Gelübde ablegten, dass sie jemand anderen ersetzen würden, das heißt, dass sie Christ anstelle eines anderen sein würden. Ich erwähne dieses Zitat nicht aufgrund der religiösen Komponente der Badalyia, sondern aufgrund von Agambens Rückschlüssen von der Idee der Stellvertretung auf die Unrepräsentierbarkeit einer *Gemeinschaft*.

⁸⁹ Agamben, *Die kommende Gemeinschaft*, S.28

⁹⁰ Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, S.182

anschließenden Black Out beschließt. Er kann als ein letztes Statement in Bezug auf die Theatersituation verstanden werden, in der Sinn nur durch die Zusammenarbeit von Performern und Zuschauern konstruiert werden kann. Diese Situation wird mit dem Verlassen des Theaters und mit dem Ausschwärmen der bis hierher sogenannten „Zuseher“ und „Performer“ nicht länger zusammengehalten. Der Akt des *holding it together* wird in den Verzweigungen der Erinnerung zu einem *While we were holding it together*.

3. Kollektivität und Kollaboration: Das Projekt *Collect-if by Collect-if*

3.1. Inszenierungen der Mit-Ursprünglichkeit

„Das Mit-sein [...] wird von Heidegger explizit als wesentlich für die Konstitution des *Daseins* selbst bezeichnet. Auf dieser Basis müsste es absolut klar sein, dass das *Dasein* ebenso wenig wie »der Mensch« oder »das Subjekt« »eines«, einzig und isoliert, ist, sondern immer nur das eine, jedes eine, ein Mit-ein-ander. Wenn diese Bestimmung wesentlich ist, muss sie eine mit-ursprüngliche Dimension aufnehmen und sie rückhaltlos exponieren [...]“⁹¹

Im Zeitalter des liberalen Kapitalismus sind wir mit einer Entwertung kollektiver Prozesse, sowie mit einer gewissen Inflation des Begriffes »Kollektivität« konfrontiert. Der Neoliberalismus proklamiert den Individualismus nicht nur als obersten Wert, sondern auch als ein quasi „natürliches“ Recht und misst der Selbstverwirklichung oberste Priorität zu. Eine Rückbesinnung auf kollektive Modelle ist jedoch (symptomatischer Weise von Amerika ausgehend) in juridisch unstrukturierten Formen wie im Neo-Tribalismus⁹², im Kommunitarismus und in diversen Communities zu beobachten. Ob die kapitalistische Forderung nach maximaler Effizienz zugunsten maximalen Profits zu einer Abwendung von kollektiven Arbeitsprozessen führt oder diese durch die vermehrte Bildung von Netzwerken gerade fördert, wäre noch eingehend zu erforschen.

Auf zeitgenössischen Tanzfestivals in Europa ist seit den 90er Jahren eine Häufung von Solo-Arbeiten erkennbar. War bis in die 90er Jahre im Tanz das Arbeiten in Ensembles die Norm und die Einbindung in Kollektive oder Companys üblich, so ist heute auf zeitgenössischen Tanzfestivals zu beobachten, dass gerade bei jungen Choreographen das Format des Solos sehr beliebt ist.⁹³ Andererseits stellt Pirkko Husemann in Bezug auf das Festival *Tanz made in Berlin* im Jahr 2006 fest:

⁹¹ Nancy, *Singulär plural sein*, S.53

⁹² Der Tribalismus favorisiert das Leben in kleinen *Gemeinschaften* oder Stämmen, wobei das Ziel eine egalitäre Gesellschaft ohne Herrschaftsstruktur darstellt, die sich durch innere Harmonie auszeichnet und nicht auf formalen Gesetzen basiert, sondern durch Werte, Ansehen und Vertrauen strukturiert ist. Gehörten Tribalisten von Geburt an zu einem Stamm, so stammen Neotribalisten aus der Stammeslosigkeit (neoliberalen Gesellschaften). Sie gründen neue Stämme, die zum Teil auch bloße Interessensverbände darstellen können und wollen Mitglieder der globalen Gesellschaft, wie auch Mitglieder ihrer Stämme sein. Effizienz und Humanität sollen vereint werden.

⁹³ Im Rahmen des *ImPulsTanz-Festivals* in Wien, dem größten Tanzfestival in Europa, wurden zum Beispiel im Jahr 2007 insgesamt 21 Solos und Duos (10 Solos, 11 Duos) und 17 Gruppenstücke

„Hier zeichnet sich nämlich eine Tendenz ab, die von der amerikanischen Tanzwissenschaftlerin Susan Foster kürzlich als Verschiebung des Choreografiebegriffs zum „collaborating“ bezeichnet wurde: während es im modernen Tanz der 1930er Jahre vor allem darum ging, ein Zeugnis historischer Umbrüche abzulegen („testifying“), und im so genannten postmodernen Tanz der 1960er Jahre vor allem das choreografische Handwerk („making“) im Vordergrund stand, setzt sich der zeitgenössische Tanz insbesondere mit den Formen der Vergemeinschaftlichung im Theater auseinander.“⁹⁴

Einerseits ist also ein Trend hin zu kleinen Formaten sichtbar, andererseits setzen sich zeitgenössische ChoreographInnen zunehmend mit einer Befragung kollaborativer und kollektiver Praktiken auseinander. Die Tendenz hin zu kleineren Formaten hängt gewiss auch mit der finanziellen Ausstattung von Festivals und Produktionshäusern, minimalen Produktionsbudgets, sowie mit der größeren Flexibilität in der Aufführung von Stücken mit kleinen Besetzungen und ähnlichen markt- und ökonomiegeleiteten Aspekten zusammen.

Auch wenn die zunehmende Anzahl an solistischen Stücken in den Programmen zeitgenössischer Tanzfestivals vordergründig wie ein Beweis für einen Trend zu individualistischem Arbeiten erscheint und diese Vermutung durch eine oft zu beobachtende Hinwendung zur eigenen Biographie und zu einer Thematisierung eigener Erfahrungen noch verstärkt wird, so ist ein Denken, das individuelles und kollektives Arbeiten gegeneinander ausspielt, per se problematisch, da es eine scheinbare Binarität konstruiert, die vor allem das Resultat einer totalen Vereinfachung darstellt. Kleine Formate, solistische Aufführungen und die Thematisierung von kollaborativen und kollektiven Prozessen stellen keinen Widerspruch dar. Wirft man einen genaueren Blick auf solistische Tanzstücke, (die zum Teil den eigenen Lebenslauf thematisieren), so wird deutlich, dass in vielen dieser Inszenierungen gerade die Tatsache ausgestellt wird, dass „ich“ nicht (nur) ein Produkt unserer selbst ist, sondern von verschiedensten Personen und Faktoren geprägt, beeinflusst und geformt ist, sowie zahlreiche (scheinbar abwesende) Personen beherbergt, die immer schon mit uns sprechen beziehungsweise sich mit uns bewegen, sobald wir uns äußern und unseren Körper in Bewegung versetzen.

aufgeführt. Im Jahr 2000 standen bei dem letztgenannten Festival (das sich damals *Sommertanzwochen 2000* nannte) lediglich vier Solos, jedoch 18 Gruppenstücke auf dem Programm. Im Rahmen des Festivals *tanz im august*, um ein anderes Beispiel zu nennen, wurden 1999 vier Solos beziehungsweise Duos und 12 Gruppenstücke gezeigt, 2007 waren es im Vergleich dazu 11 Solos und Duos (7 Solos und vier Duos) und 10 Gruppenstücke, die am Festivalprogramm standen.

⁹⁴ Pirkko Husemann, „Gemeinschaft und Partizipation im Tanz. Aktuelle Tendenzen beim Festival *Tanz made in Berlin*“, *Corpus – Internet Magazin für Tanz, Choreographie und Performance*, http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=336&Itemid=32 Dezember 2006, Zugriff am 15.12.2007.

„Dass jeder Begriff von Jetztzeit immer nur eine Konstruktion ist, ein Produkt der Wahrnehmung von sich selbst und der mit solcher Wahrnehmung verbundenen Lebensumstände; dass keine Darbietung irgendeines Körpers in irgendeiner künstlerischen Gestaltung unabhängig von biografischen Fakten und ihrer Verdrängung erfolgen kann – seien es autobiografische oder sozialgeschichtliche, bewegungstechnische oder diskursabhängige Einflüsse [...]. In den 90er Jahren sind vor allem die komplexen Spuren des Biografischen Untersuchungsgegenstand im Tanz geworden.“⁹⁵

Als populäre Beispiele dafür, wie aufgeführt werden kann, dass die *eigene* Biographie nicht nur ein Resultat *eigener* Entscheidungen darstellt, sondern von verschiedensten Personen, Institutionen, kulturellen Faktoren etc. beeinflusst und „mit-geschrieben“ wird, können *Self-Unfinished* (1998) von Xavier Le Roy und *Giszelle* (2001) von Eszter Salamon und Xavier Le Roy angeführt werden, als weniger bekanntes Beispiel kann etwa *My own private biopolitics* (2007) von Saša Asentić erwähnt werden. In diesen solistischen Stücken, in denen die Mit-Ursprünglichkeit der *eigenen* Biographie und Arbeiten betont wird, wird durch das Aufzeigen des kontextabhängigen Verlaufes der *eigenen* Biografie und künstlerischen Arbeit eine Zerstreuung von Originalitätsphantasien vorgenommen und damit gerade eine Kritik an der Möglichkeit und Sinnhaftigkeit individualistischer Selbstverwirklichungsabsichten Raum gegeben.

„[...] dass *nicht nur das Mit-ein-ander-sein nicht ausgehend von einer Voraussetzung zum Eins-sein begriffen werden darf, sondern es ist im Gegenteil das Eins-sein [...], das nicht anders als ausgehend vom Mit-ein-ander-sein begriffen werden kann.*“⁹⁶

Franz Anton Cramer nennt Juan Dominguez *All good spies are my age* und Jochen Rollers *Perform Performing* als weitere Beispiele.

„Beide thematisieren [...] in erster Linie den Kontext ihrer Arbeit, das heißt ihre Arbeit an der Arbeit – aus gesamtgesellschaftlicher und aus individueller Perspektive.“⁹⁷

⁹⁵ F. Anton Cramer, „Sollbruchstellen. Die Vielfalt der zeitgenössischen Tanzszene schöpft aus dem Bewusstwerden der eigenen Geschichte“, in: Odenthal, Johannes (Hg.), *tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – eine neue Wissenschaft*, S.78

⁹⁶ Nancy, *Singulär plural sein*, S.94

⁹⁷ F. Anton Cramer, „Sollbruchstellen. Die Vielfalt der zeitgenössischen Tanzszene schöpft aus dem Bewusstwerden der eigenen Geschichte“, in: Odenthal, Johannes (Hg.), *tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – eine neue Wissenschaft*, S.78

3.2. *Collect-if by Collect-if*

Potentiale und Aporien kollektiver Arbeitsprozesse machten von März bis Juni 2003 acht TänzerInnen unter dem Projekttitel *Collect-if by Collect-if* zu ihrem künstlerischen Forschungs- und Kreationsthema. In verschiedenen Arbeitsphasen in Brüssel, Medana und Polverigi sollte das Phänomen »Kollektivität« als eine spezifische kollaborative Strategie in politischen, sozialen und künstlerischen Kontexten hinterfragt werden. Zum Ziel setzten sich die KünstlerInnen den Arbeitsprozess, eine Publikation und (mindestens) eine *gemeinsame* Aufführung des Erarbeiteten, wobei das Format dieser Präsentation zunächst völlig unbestimmt war.⁹⁸

Mit Ausnahme von Emil Hrvatin⁹⁹, der das Projekt in Zusammenarbeit mit Bojana Cvejić initiiert und konzipiert hatte, handelte es sich bei den Performern von *Collect-if by Collect-if* durchwegs um TänzerInnen, die in erfolgreichen postmodernen Tanzensembles getanzt hatten und es gewohnt waren, in künstlerischen Kollektiven mit einer eindeutigen künstlerischen Leitfigur zu arbeiten - das heißt, mit einem Choreographen oder einer Choreographin, der/die letztendlich Entscheidungen trifft und die Verantwortung für das künstlerische Produkt übernimmt.¹⁰⁰

In *Collect-if by Collect-if* sollte es keine Führungsfigur, keine künstlerische Autorität und keinen, den anderen Performern übergeordneten Choreographen geben. Zugleich aber sollte nicht bloß der (von Roland Barthes konstatierte symbolische) „Tod des Autors“¹⁰¹ gefeiert werden – die Intention bestand vielmehr darin, die künstlerische Verantwortung im Arbeitsprozess so aufzuteilen, dass verschiedene Performer diesen in unterschiedlichen Phasen leiten könnten. Während in den meisten postmodernen Tanzensembles die Verantwortung in Bezug auf den Sinn des Produzierten an den Choreographen oder die Choreographin abgegeben wird, setzte sich *Collect-if by Collect-if* zum Ziel, alle Vorschläge und Ideen der Performer

⁹⁸ Die Performance *Collect-if by Collect-if* wurde als künstlerischer Selbstversuch schließlich am 23. und am 24. Februar 2004 im Rahmen des Tanzfestivals *Context # 1* im Hebbel am Ufer in Berlin (HAU 1) aufgeführt. Außerdem wurde die Performance in Gent, in Ljubljana, in Berlin und in Prag präsentiert.

⁹⁹ Emil Hrvatin änderte seinen Namen im Jahr 2007 und heißt seitdem Janez Janša.

¹⁰⁰ Zu den Performern von *Collect-if by Collect-if* zählten neben Ugo Dehaes und Varinia Canto Vila, die in der Company *Damaged Goods* mit Meg Stuart gearbeitet hatten, Alix Eynaudi, eine Tänzerin der Company *Rosas* mit der Choreographin Anne Teresa de Keersmaecker, Rebecca Murgi, langjährige Tänzerin in der Company *En-knap* von Iztok Kovač, Katarina Stegnar, Tänzerin bei *Betontanc*, der Company von Matjaž Pograjc und Bojana Cvejić, die einige Projekte mit Jan Ritsema realisiert hatte, sowie Emil Hrvatin – wie erwähnt der Initiator des Projekts.

¹⁰¹ Roland Barthes, „Der Tod des Autors“, in: Jannidis, Fotis/ Lauer, Gerhard/ Martinez, Matias/ Winko, Simone (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, S.185-198

im Sinne der Gleichwertigkeit aller Beteiligten zu berücksichtigen und adäquat zu beurteilen.

Collect-if by Collect-if stellt unter anderem aufgrund seiner guten Dokumentation in der gleichnamigen Publikation¹⁰² ein Projekt dar, anhand dessen sehr gut nachvollzogen werden kann, welche Schwierigkeiten, Dynamiken und Potenziale das Arbeiten in einer Gruppe offen legt, in der die künstlerische Verantwortung auf alle Performer aufgeteilt ist.

Ob die in das Projekt *Collect-if by Collect-if* involvierten TänzerInnen ein Kollektiv bildeten, sorgte selbst bei den Involvierten für Diskussionsstoff. Als ein Resümee des ersten Treffens aller *Collect-if*-TänzerInnen in Brüssel stellt Bojana Cvejić fest:

„Collect-if isn't yet a collective, but an ad hoc ensemble collected around the interest of a performance proposal.“¹⁰³

Ist in diesem Statement noch die Erwartungshaltung erkennbar, dass unter dem „Label“ *Collect-if* ein Kollektiv entstehen wird, so wird gegen Ende des Arbeitsprozesses konstatiert, dass die Performer von *Collect-if* nicht versuchen, ein Kollektiv zu bilden.

“Because of the choice we made, in the beginning of the work, not to be a collective, we could look at the situation from both inside and outside.“¹⁰⁴

Die vorsichtige Verwendung des Begriffes »Kollektiv« ist nicht nur auf die politischen Konnotationen des Begriffs zurückzuführen, sie steht wahrscheinlich auch mit dem Feedback in Verbindung, das Hrvatin und Cvejić in Bezug auf ihren Projektvorschlag von diversen Performance-Theoretikern, Kuratoren und Kritikern bekommen haben. Ric Allsopp, Herausgeber der Zeitschrift *Performance Research*, schreibt, dass das Wort »Kollektivität« ideologisch stark belastet wäre und aufgrund dessen höchstens als Modus operandi diskutiert werden könnte. Der Begriff »Kollaboration« hingegen stecke viel eher einen potenziellen Raum zur Verhandlung von Unterschieden ab,

¹⁰² In *Collect-if by Collect-if*, dem gleichnamigen Buch, das nach der Präsentation der Performance *Collect-if by Collect-if* von Bojana Cvejić herausgegeben wurde, sind Motivationen, Ziele und Fragestellungen der einzelnen Arbeitsphasen, sowie Notizen, Vorschläge, Essays, Briefe, Kommentare und Bildmaterial des Projekts dokumentiert.

¹⁰³ Cvejić, Bojana (Hg.), *Collect-if by Collect-if*, Kapitel #2, keine Seitenangaben

¹⁰⁴ Ebd., Kapitel #5, keine Seitenangaben

was spannender sei als das Schaffen eines Rahmens für Gleichheit und das Suchen nach Entsprechungen.¹⁰⁵

Jeroen Peeters macht in seiner Stellungnahme in Bezug auf den Projektvorschlag darauf aufmerksam, dass sich hinter dem Konzept der Kollektivität immer komplexe Repräsentationsstrategien verbergen, die nicht immer offensichtlich, aber immer ideologisch aufgeladen sind.¹⁰⁶



„Das Zusammen im substantivischen Sinn ist eine Sammlung (so etwa in der Mengenlehre). Die Sammlung unterstellt eine äußerliche oder indifferente Zusammenstellung zu einem Zusammen-(»Gemeinsam«)-sein der Objekte der Sammlung. In dieser Tonlage bewegen sich im allgemeinen durchaus die Thematiken und Praktiken des »Kollektivs« oder des »Kollektivismus«. Das heißt also, dass das ontologische »Zusammen«, das wir zu denken haben, nie Substantiv ist, sondern immer das Adverb eines Zusammen-seins.“¹⁰⁷

Während es in politischen Kollektiven nach deren Bildung primär darum geht, dass man sich darum kümmert, dass das Kollektiv bestehen bleibt und nicht zerbricht, das heißt, dass die Mitglieder sich mit dem Kollektiv identifizieren und nicht aus der Verbindung austreten, stellt Nancy gerade den Akt der Formation und der

¹⁰⁵ Vgl. ebd., Kapitel #2, keine Seitenangaben

¹⁰⁶ Vgl. ebd.

¹⁰⁷ Nancy, *Singulär plural sein*, S.98

Identifikation und erst recht jenen der Aufrechterhaltung eines ideologischen Eingebundenseins in Frage. Das substantivische »Zusammen« birgt die Gefahr zur ideologischen Fessel einer Gleichheits- oder Einheitsutopie zu werden, die die Annahme von Äquivalenz als Deckmantel für eine doktrinäre Vereinheitlichungspolitik umwirft. Genau darin besteht der, auf den ersten Blick winzig erscheinende Unterschied zwischen *Gemeinschaft* und Mit-sein, der im konkreten Umgang in und mit Gruppen fundamentale Auswirkungen hat und auf den Nancy so unerbittlich und nachdrücklich verweist.¹⁰⁸ Die Intention eines zukünftigen Zusammenschlusses auf der Basis einer Verwechslung von *Gemeinschaft* und Mit-sein kann - vielleicht ist das auch das, was Jeroen Peeters mit dem Verweis auf die ideologische Komponente von Repräsentationsstrategien gemeint hat - der Wunsch nach einer Repräsentation sein, die die konstitutiven Unterschiede der Beteiligten negiert.

3.3. Kollektive als Wegbereiter und Boykotteure des liberalen Individualismus

Zu den großen historischen Theater- und Tanzkollektiven der 60er und 70er Jahre zählen *The Living Theatre*¹⁰⁹ und das, von Yvonne Rainer gegründete legendäre Improvisationskollektiv *Grand Union* (1972-76). Bojana Cvejić glaubt, dass gerade die Anliegen dieser berühmten Kollektive zur Skepsis in Bezug auf kollektive Arbeitsmethoden beigetragen haben. Sie sieht gerade in deren Plädoyers für Kollektivismus und Solidarität den Auftakt für die Ideologie des liberalen Individualismus.

„Es sind Kollektive, die auf der Grundlage essentialistischer Voraussetzungen von aktiver Menschlichkeit oder dem Mythos der Einheit von Arbeit und Leben in den 60er Jahren gegründet wurden, die umso mehr dafür verantwortlich sind, dass das Interesse am Kollektivismus für beendet erklärt wird. Die Dramaturgie der aufsteigenden rituellen Reise eines Individuums innerhalb des Kollektivs, sei es im Leben einer Stammesgemeinschaft, sei es in einer Aufführung auf der Bühne, wie von den Theaterkollektiven der 60er Jahre betrieben, zerstört selbst ihr Projekt sozialen oder politischen Wandels, weil sie es in der Schlussphase des Prozesses auf die abstrakte Idee individueller Freiheit beschränkt.“¹¹⁰

In den 80er Jahren kam es vor allem im spätkommunistischen Ex-Jugoslawien zu einer vermehrten Gründung künstlerischer Kollektive: Für die berühmte Band

¹⁰⁸ Vgl. zum Beispiel ebd., S.50

¹⁰⁹ *The Living Theatre* wurde 1947 von Judith Malina und Julian Beck in New York gegründet.

¹¹⁰ Cvejić, Bojana, „Collectivity? You mean Collaboration“, *Republicart Webjournal*, http://republicart.net/disc/aap/cvejic01_en.htm Jänner 2005, Zugriff am 17.3.2008.

Laibach und das Kollektiv *Neue Slowenische Kunst*¹¹¹ (NSK) etwa spielte der Ruf nach individueller Freiheit keine Rolle mehr, sie zeichneten sich vielmehr durch ein Streben nach Anonymität aus. Das Arbeiten in künstlerischen Kollektiven wurde als eine freiwillige Unterordnung unter eine kollektive Identität verstanden. Werke des Kollektives *Neue Slowenische Kunst* wurden zum Beispiel nicht mit den Namen der singulären Autoren signiert, sondern mit der „kollektiven Signatur“ *Neue Slowenische Kunst* (beziehungsweise mit dem Namen der jeweiligen Subgruppe der NSK).

„Denn die Zusammenfassung von unterschiedenen Einzelobjekten m zu einem Ganzen M ist nichts anderes als der Name.“¹¹²

Anstatt auf individuelle Freiheit, kritische Distanz oder Reflexion setzte die NSK auf eine Wiederholung des totalitären politischen Spektakels in ihren Inszenierungen, Konzerten, Ausstellungen und medialen Projekten. Mittels einer Taktik der Nachahmung (subversive Affirmation) versuchten *Laibach* und die NSK subversiv gegen das starre System sozialistischen Selbstmanagements vorzugehen. Dabei verstanden sich nicht als ein Zusammenschluss einzelner Individuen, sondern als uniforme Kollektive.¹¹³

„If the 'revolutionary' branch of modernist art fought for freedom, for the right of individual expression, while opposing totalitarian ideologies (in contrast to the politicized art of both Socialist Realism and Fascist and Nazi art), the NSK identifies itself with them. Hence their seemingly paradoxical answer to the question whether they had ever been subjected to political interference: 'We were subjected as much as we wanted to be.'“¹¹⁴

„In der Bezugnahme auf die historische Avantgarde interessiert die NSK demzufolge, inwieweit die Utopie des Kollektivs in eine Dystopie umschlägt, und dies in Bezug auf konkrete historische Erfahrungen.“¹¹⁵

¹¹¹ Das Kollektiv *Neue Slowenische Kunst* setzt sich aus der Band *Laibach*, einer Gruppe bildender Künstler unter dem Namen *Irwin* und der Theatergruppe *Sisters of Scipio Nasica* (die sich nach ihrer Selbstaflösung 1986 als *Red Pilot Cosmokinetic Theater* neugründeten) zusammen. Später kamen die Gruppe *New Collectivism*, die Architektenvereinigung *Builders group* und das *Department for pure and practical philosophy*, sowie die Video- und Filmabteilung *Retrovision* dazu.

¹¹² Agamben, *Die kommende Gemeinschaft*, S.14

¹¹³ Vgl. Inke Arns, „Kollektiv in der Schwerelosigkeit. Von Überidentifizierung und Retrogarde zum panoptischen Theater der gelehrigen Körper. *Laibach und das Kosmokinetic Kabinett Noordung (Neue Slowenische Kunst) 1980-2045*“, in: Sasse/ Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.139

¹¹⁴ Marina Gržinić/ Erjavec, Aleš (Hg.), *Ljubljana, Ljubljana*, S.90

¹¹⁵ Inke Arns, „Kollektiv in der Schwerelosigkeit. Von Überidentifizierung und Retrogarde zum panoptischen Theater der gelehrigen Körper. *Laibach und das Kosmokinetic Kabinett Noordung (Neue Slowenische Kunst) 1980-2045*“, in: Sasse, Sylvia/Wenner, Stefanie (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.148

Die Unterschiedlichkeit in den Intentionen, den verfolgten Anliegen und den Praktiken künstlerischer Kollektive, die im Rahmen dieser Abhandlung nur unzureichend dargestellt werden können, macht vor allem deutlich, dass ein Sprechen über künstlerische »Kollektive« und »Kollektivismus« nur in Bezug auf spezifische Kollektive und in Anbetracht der (gesellschafts)politischen Kontexte Sinn macht.

Wahrscheinlich ist es kein Zufall, dass Emil Hrvatin und Bojana Cvejić, die Initiatoren von *Collect-if by Collect-if*, beide in Ex-Jugoslawien aufgewachsen sind und mit den zuvor beschriebenen künstlerischen Kollektiven und deren Methoden vertraut waren. Im Hinblick auf diesen kunsthistorischen Kontext in ihrem Heimatland kann das Projekt *Collect-if by Collect-if* durchaus in eine regionale künstlerische Tradition eingereiht werden und doch fällt es in seiner „if-Dimension“ zugleich eindeutig aus derselben heraus, setzt es sich doch primär die Befragung *kollektiver* Arbeitsprozesse und nicht die Gründung eines Kollektives zum Ziel. Das Projekt wird als eine Initiative konzipiert, die eine künstlerische Plattform zur Reflexion verschiedener Dimensionen von *Kollektivität* in der darstellenden Kunst, sowie in der Gesellschaft bietet. Gegen Ende des Projektes wird *Collect-if by Collect-if* (in dem gleichnamigen Buch) als ein *kollaboratives* Projekt bezeichnet, das einen distanzierten Zugang zu dem Phänomen »Kollektivität« einnehme, da aufgrund problematischer geschichtlicher und politischer Assoziationen »Kollektivität« nicht mehr als ein positiver Begriff verwendet werden könne.¹¹⁶ Die Distanzierung von dem Phänomen *Kollektivität*, die innerhalb des Projekts *Collect-if by Collect-if* stattfindet, zeichnet sich mittlerweile in zahlreichen choreographischen Projekten und theaterwissenschaftlichen Texten ab:

“Slowly and almost unnoticeably, a new word came into vogue. At first sight it might seem the least significant common denominator for describing new modes of working together, yet »collaboration« has become one of the leading terms of an emergent contemporary political sensibility.”¹¹⁷

Dass auch der Begriff Kollaboration nicht frei von problematischen politischen Konnotationen ist, führt Florian Schneider in dem folgenden Zitat vor Augen:

“As a pejorative term, collaboration stands for willingly assisting an enemy of one’s country, especially an occupying force or malevolent power. It means working

¹¹⁶ Vgl. Cvejić, Bojana (Hg.), *Collect-If by Collect-If*, Kapitel 6 (keine Seitenangaben)

¹¹⁷ Florian Schneider, “Collaboration – 7 notes on new ways of learning and working together”, *formatLabor*, <http://www.formatlabor.net/blog/?p=151> Jänner 2007, Zugriff am 10.6.2008.

together with an agency with which one is not immediately connected. Most prominently, »collaboration« became the slogan of the French Vichy regime after the meeting of Hitler and Marshall Petain in Lontoire-sur-le-Loir in October 1940. In a radio speech Petain officially enlisted the French population to "collaborate" with the German occupiers, while the French resistance movement later branded those who cooperated with the German forces as »collaborators«.¹¹⁸

3.4. Vom kollektiven Werk zum kollektiven Prozess

Um den Arbeitsprozess in Gang zu setzen, brachten Emil Hrvatin und Bojana Cvejić einen Fragenkatalog ein, der verschiedene Arbeitsweisen und Methodologien abtastete und Fragen zu den Arbeitsthemen „Transgression“ und „Protest“ umfasste. Die gegenseitige Befragung anhand dieses Katalogs sollte einen Möglichkeitsraum für erste Formulierungen der TänzerInnen eröffnen, sodass diese sich positionieren könnten, ohne dass ihre Äußerungen von den Erwartungen eines Choreographen geformt würden.¹¹⁹ Jedoch bereits in dieser ersten Phase des Projekts stellte sich heraus, dass selbst dieser verbale Austausch anhand des Fragenkataloges, der jedem das gleiche Äußerungsrecht und die gleiche Wertigkeit verleihen sollte, also ganz im Sinne einer Gleichheit aller Beteiligten konzipiert war, tatsächlich eine Hierarchie zum Vorschein brachte, die man konzeptionell zu vermeiden versuchte. Emil Hrvatin und Bojana Cvejić waren den anderen Performern aufgrund ihrer Eloquenz, die mit ihrer Ausbildung und ihrer beruflichen Erfahrung als Performance-Theoretiker zusammenhängt, rhetorisch überlegen und befanden sich dadurch in den diskursiven Phasen automatisch in einer Art (verbalen) Machtposition.¹²⁰ Selbst in den diskursiven Runden mussten deshalb radikale Regulierungsmodule angewendet werden, um derartige Ungleichheiten und daraus resultierende Hierarchien zu umgehen.

Emil Hrvatin beschreibt in einem Interview mit mir am 11. März 2008, dass Entscheidungen während des gesamten Prozesses grundsätzlich ohne eine Autorität und ohne Abstimmungen über eingebrachte Vorschläge getroffen wurden. Vielmehr sei es so gewesen, dass bestimmte Vorschläge in bestimmten Situationen allgemeine Zustimmung erfahren hätten und aufgrund dessen weiterentwickelt worden wären. Zum Teil sei der Grund für diese Zustimmung durchaus auf die

¹¹⁸ Florian Schneider, ebd.

¹¹⁹ Der Fragenkatalog umfasste beispielsweise Fragen wie: „Is there anything you would regard „experimental“? Can you recognize/define a moment when you experiment? What do you consider a proposition? How do you direct the gaze of the audience? What to protest against?“

¹²⁰ Diesen Aspekt hat Emil Hrvatin in einem Interview mit Martina Ruhsam am 11. März 2008 in Ljubljana dargelegt.

Erschöpfung der Performer durch das lange Debattieren zurückzuführen gewesen. Denn ein derartiger Entscheidungsfindungsprozess verlangt viel Zeit, Geduld und Energie von allen Beteiligten.¹²¹



Bojana Cvejić macht den anderen TänzerInnen in *Collect-if by Collect-if* den Vorschlag, sich mit dem Selbst als einem Anderen zu identifizieren und dadurch eine Orientierung an der Selbstdarstellung zu umgehen.¹²² Für diesen Prozess skizziert sie folgende Techniken:

- 1.) Eine Strategie der Verdoppelung und der Vervielfältigung: Das eigene Bewegungsmaterial soll so produziert werden als wäre es eine Kopie, als stünden die Bewegungen unter Anführungszeichen oder als würde man sich selbst zitieren.
- 2.) Eine Strategie der Vergegenständlichung: Die individuelle, subjektive Motivation, die zur Generierung des Bewegungsmaterials führt, soll aufgelöst beziehungsweise zurückgenommen werden. Wenn es gelingt, „einen Blick von außen“ anzunehmen, sodass die eigenen Bewegungen nicht nur als Akt,

¹²¹ Emil Hrvatin in einem Interview mit Martina Ruhsam am 11. März 2008 in Ljubljana.

¹²² Vgl. Cvejić, Bojana (Hg.), *Collect-If by Collect-If*, Kapitel 4 (keine Seitenangaben)

sondern als Objekt betrachtet werden können, dann könnte es gelingen, das Material von einem alleinigen Autor zu entkörperlichen („disembody“).¹²³

„Obwohl die politischen Diskurse, die die Identitätskategorien mobilisieren, dazu neigen, Identifikationen zugunsten eines politischen Ziels zu kultivieren, könnte es sein, dass die Nachhaltigkeit von Desidentifizierung für die Neuartikulation der demokratischen Auseinandersetzung von ebenso entscheidender Bedeutung ist.“¹²⁴

Die TänzerInnen kamen zunächst zu dem Entschluss, dass der praktische Prozess in Gang gesetzt werden sollte, indem alle PerformerInnen einander in einer Art Überidentifikation mit ihrer Vergangenheit Reproduktionen eines Stücks (beziehungsweise ihren Part in einem Stück) präsentieren, in dem sie getanzt oder performt hatten. Da sich die Arbeit in den ehemaligen Kollektiven der PerformerInnen in deren Körpergedächtnis eingeschrieben hat, fungiert sie in jedem neuen Projekt als ein Referenzpunkt der Arbeit.

3.5. Aufführung der unmöglichen Zusammenarbeit

Nach dem Kennenlernen der jeweiligen Körper-Referenz-Zusammenhänge sehen sich die Research-TeilnehmerInnen bald mit folgendem Problem konfrontiert: Sie können sich zwar schnell auf das einigen, was sie nicht machen möchten, jedoch können sie keinen Konsens in Bezug auf das finden, was sie *gemeinsam* machen wollen. Und da es keinen „Vermittler“ gibt, führt die Heterogenität der Meinungen zu langwierigen und ineffizienten Diskussionen. Der Fokus des Projekts verschiebt sich allmählich mehr und mehr auf die Anerkennung der Unmöglichkeit des Zusammenarbeitens. Die Entscheidung, den Prozess aufzuführen, in dem sich jeder Einzelne der Gruppe befindet, kann schließlich als eine Art Exit-Strategie aus dieser Anti-Situation gesehen werden. Nicht eine Konklusion, sondern der körperliche Denkprozess werden exponiert. Die Hinwendung zum Prozess ist als eine Methode in der zeitgenössischen Kunst bekannt, die unter anderem eine Unterwanderung des repräsentativen Gestus einer Aufführung ermöglichen und die Konzentration auf ein fixiertes Endprodukt, sowie dessen ideologisch-demonstrativen und teleologischen Impetus, sowie die Utopie einer Abgeschlossenheit zerstreuen soll.

¹²³ Vgl. ebd.

¹²⁴ Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, S.24

Collect-if by Collect-if weist durch die reibungsvolle Zusammenarbeit heterogener Personen und die Fokussierung des Prozesses, in dem disparate Meinungen aufeinandertreffen, Ähnlichkeiten zu Giorgio Agambens Konzept einer *unwesentlichen Gemeinschaft* auf, in der die Singularitäten zwar Gemeinsamkeiten und Übereinstimmungen untereinander aufweisen, diese jedoch nicht auf ein „Wesen“ der *Gemeinschaft* zurückgeführt werden können. Entgegen der Vorstellung einer romantischen Verschmelzung ist es, um die Gedanken Giorgio Agambens weiterzuverfolgen, nicht eine sukzessive Vereinigung im Wesen, die die Singularitäten einer *Gemeinschaft* im Erkennen einer *gemeinsamen* Sache näher bringt, sondern vielmehr ein sukzessive sich kristallisierendes Bewusstsein um die Differenzen, die die Singularitäten in ihrer Existenz verteilen.¹²⁵

Katarina Stegnar, eine Tänzerin von *Collect-if by Collect-if*, bringt in ihrer Reflexion der Gruppe die Differenzen im Gemeinsamen und das Gemeinsame in den Differenzen auf den Punkt und beschreibt die Disparität der am Projekt Beteiligten als eine Spaltung oder einen Riss der Rollen:

„We came together to make a performance. They [the audience] came together to see a performance. Their reasons why they came to the theatre are so much different, and so much the same, and so are ours. And then the roles in the audience split – as I suspect ours will.“¹²⁶

Eine Aufteilung der TänzerInnen findet tatsächlich bald statt, denn Alix Enaudy bringt den Vorschlag ein, dass jede/r ein Solo erarbeitet, für das er/sie die künstlerische Verantwortung übernimmt. Diese Solos sollen die Basis für eine *gemeinsame* Weiterarbeit bilden und mithilfe der, von Bojana Cvejić vorgeschlagenen und zuvor beschriebenen Methode der „Vergegenständlichung“ („objectification“) entwickelt werden. Das Ziel der Einzelarbeiten ist eine gewisse Überidentifizierung mit dem eigenen Solo, die es schwierig macht, eine distanzierte Position zu demselben einzunehmen. Die Distanz zu konkreten Handlungen, die in so manchen Diskussionen eingenommen wird, soll dadurch aufgebrochen werden.

Das Fehlen *eines* Autors führt die TänzerInnen von *Collect-if by Collect-if* bemerkenswerter Weise sehr bald dazu, sich getrennt voneinander zurückzuziehen, um allein an einer Sequenz zu arbeiten. Diese temporäre „Vereinzelung“ soll jedoch nicht als ein Zeichen für das Scheitern des *gemeinsamen* Arbeitens betrachtet

¹²⁵ Vgl. Agamben, *Die kommende Gemeinschaft*, S.23

¹²⁶ Bojana Cvejić (Hg.), *Collect-if by Collect-if*, Kapitel #4, keine Seitenangaben

werden, sondern vielmehr als ein konstitutives Moment kollektiver Prozesse anerkannt werden. Die darauffolgende Disposition der einzelnen Sequenzen ermöglicht eine erneute Konfrontation der Performer anhand von neuen Anknüpfungs- und Reibungspunkten, denn nachdem die Solos schließlich getrennt voneinander entwickelt und später einander präsentiert worden waren, wurden die Sequenzen unter den Teilnehmern diskutiert, von diesen befragt und beurteilt, um in weiterer Folge (nicht nur dadurch) von der Gruppe manipuliert zu werden.

„In this context, it is not only, for instance, Habermas' idea(l)s of egalitarian intersubjective communication, as well as Art and Language's strategy of group-working as rational collaboration and discussion between individuals/collaborators according to transparent rules etc. which is questionable and dubious in late postmodern elaborations of collective, but the very edge between individuality and collectivity is targeted.“¹²⁷

Die politische Dimension dieser Arbeit besteht nicht in einer ideologischen (=gemeinsamen) Botschaft, sondern in der exzessiven Produktion von Differenz und in der kompromisslosen Verhandlungspraxis der singular pluralen Autoren.

Die Herausforderung im Umgang mit den Solos besteht laut Bojana Cvejić darin, dass durch Wiederholung, Reinterpretation und Transfer die Originalität, sowie die ursprüngliche Intentionalität derselben verloren gehen und ein Phänomen entstehen kann, das, entfremdet von seinen Performern, die Aufführung einer Spur darstellt.

Die Spur dieses kollektiven Arbeitsprozesses wurde im Zeichen der Anerkennung der aporetischen und unromantischen Dimension kollektiven Arbeitens aufgeführt.¹²⁸

Wenn sich Künstler versammeln und die Versammlung von der Versammlung aufgeführt wird, dann nur mehr im Modus des „if“ (falls, sofern, wenn, als).

„Doch das, was es eigentlich zu denken gilt – das Wort *als*, die Beziehung der Ausstellung – bleibt ungedacht. Dieses ursprüngliche *als* ist der Gegenstand der Philosophie, die Sache des Denkens.“¹²⁹

In *Collect-if by Collect-if* bleibt das „Als“ nicht nur nicht ungedacht, sondern auch nicht unpraktiziert. *Collect-if by Collect-if*, als wäre es ein Kollektiv, das es nicht (mehr) sein kann, sofern kollektiv ein Prozess durchlaufen wurde, der kein kollektiver war und sofern »Kollektivität« von »Individualität« überhaupt nicht unterscheidbar ist.

¹²⁷ Ana Vujanović in: Bojana Cvejić (Hg.), *Collect-if by Collect-if*, Kapitel #1, keine Seitenangaben

¹²⁸ Emil Hrvatin in einem Interview mit Martina Ruhsam am 11. März 2008 in Ljubljana.

¹²⁹ Agamben, *Die kommende Gemeinschaft*, S.92

„[...] Worum es geht, ist nicht eine Wiederaneignung des *Mit* (des Wesens eines gemeinsamen Seins), sondern ein *Mit* der Wiederaneignung (wobei das Eigene nicht wiederkehrt oder nur mit kommt.)“¹³⁰

4. Spielerische Entbindungen und die Multiplikation von Teams bei Xavier Le Roy: *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* und *Projekt*

4.1. Der Körper als verbindendes Gewebe

Der französische Choreograph Xavier Le Roy betrachtet den Körper nicht als eine durch und mit der Haut abgeschlossene und begrenzte Einheit, sondern als ein verbindendes Gewebe oder einen extensiven Prozess. Er spricht von einem *kollektiven* Körper höchstens insofern, als er davon ausgeht, dass der Körper nie (mehr) einer und (s)ein eigener sein kann.

„Mit anderen Worten, weil ich aus der Anordnung einer Unendlichkeit von unendlichen Anordnungen extensiver Teile bestehe, höre ich nie auf, externes Material anzunehmen. Wahrnehmungen meiner selbst und meiner Beziehungen zu externem Material.“¹³¹

Das ist eine Anschauung, die der spitze Blickwinkel jener Personen, die (im Bestreben nach Vereinfachung) das Bild des Körpers als Metapher für einen Zusammenschluss, eine hierarchische Ordnung oder eine homogene Einheit sehen, nicht erlaubt.

Das Körperkonzept Xavier Le Roys basiert auf der Annahme, dass Körper Objekte, andere Körper und Diskurse in sich aufnehmen und zugleich selbst in Objekten, Körpern und Diskursen ihre temporäre Herberge finden. Demnach kann man sich dem Körper, der einen sich kontinuierlich transformierenden Prozess des Rearrangierens darstellt, nur unter Berücksichtigung seines soziohistorischen Kontexts subtil annähern.¹³²

„Alles, was in Berührung kommt mit Oberflächen des Körpers und Gelegenheit hat, da lange genug zu bleiben, wird in das Körperbild mitaufgenommen. So zum Beispiel Kleidung, Schmuck, andere Körper, Objekte, Worte, Lieder usw.“¹³³

¹³⁰ Nancy, *Singulär plural sein*, S.104

¹³¹ Xavier Le Roy, „Selbst-Interview am 27.11.2000“, in: Sasse/ Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.211

¹³² Vgl., ebd. S.210-211

¹³³ Ebd. S.210

Die permanente Integration von Körpern, Diskursen, Objekten, Bildern etc. verunmöglicht die Beschreibung eines stabilen und allgemein gültigen Körperbildes. ChoreographInnen müssen deshalb zum Beispiel das anatomische Körperbild als *ein* Bild in einer Vielfalt von konstruierten Entwürfen erkennen.

Der Körper ist weder bezeichnend noch bezeichnet. Er ist exponierend/exponiert: ausgedehnt, [...]“¹³⁴

Le Roy denkt Körper als Erweiterungen von menschlichen und nicht-menschlichen Körpern.¹³⁵ Wenn der Körper einer Person etwa unter anderem eine Extension jener Katze darstellt, die auf ihren/seinen Beinen liegt - welche Konsequenzen ergeben sich dann daraus für die Möglichkeiten des Mit-seins? Zunächst bedeutet das Denken in Ausdehnungen in Bezug auf das zuvor genannte Beispiel, dass der menschliche Körper genauso eine Extension der Katze darstellt, wie die Katze eine Extension des Körpers. Das zeigt wiederum, dass das Denken in Extensionen unweigerlich mit der Vorstellung eines permanenten Teil-seins verknüpft ist, eines Teil-seins, das selbst ohne die Anstrengung einer intentionalen Integration vorhanden ist und immer auch ein unaufhörliches Geteilt-sein (mit)bedeutet. Für Jean-Luc Nancy gibt es, wie ich schon ausgeführt habe, Sinn nur dort, wo sich die Präsenz verzweigt und sich im Mit-sein (wie in der Mitteilung) als Teilung ausstellt – genau in diesem unaufhörlichen Teil-sein als Geteilt-sein, das die verbindende und trennende Komponente der körperlichen Existenz ausmacht.¹³⁶

„Das Zwischen-den-Körpern bietet nichts, nichts als die Ausdehnung [*extension*], die die *res* selbst ist, die areale Realität, derzufolge es geschieht, dass die Körper untereinander exponiert sind.“¹³⁷

Der Fokus auf das Ausgedehnt-sein führt unter anderem deshalb zu einer Transformation des konventionellen Körperverständnisses, weil die Stabilität der traditionellen Subjekt-Objekt-Unterscheidung dadurch ins Wanken gerät.

„Ein Körper durchquert alle Körper, genauso wie er quer zu sich selbst steht: Das ist das exakte Gegenteil einer Welt von geschlossenen Monaden, es sei denn als

¹³⁴ Nancy, *Singulär plural sein*, S.26

¹³⁵ Vgl. Xavier Le Roy, „Selbst-Interview am 27.11.2000“, in: Sasse/ Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.213

¹³⁶ Vgl. Nancy, *Singulär plural sein*, S.20

¹³⁷ Nancy, *Corpus*, S.104

die Wahrheit des Einschneidens und der gegenseitigen Durchdringung der Monaden in ihrer Gesamtheit, endlich als *Körper*.“¹³⁸



Nancys Schreiben über eine »gegenseitige Durchdringung« oder das »singulär plurale Sein« ähnelt in manchen Aspekten dem, was Xavier Le Roy über »Extensionen« sagt. Le Roys Körperkonzept verwirft die Vorstellung eines, durch eine hierarchische Anordnung von Organen gebildeten und gesteuerten Körpers, der einen abgeschlossenen und unabhängigen Funktionszusammenhang darstellt und entwirft an dessen Stelle einen Körper, der „Raum und Zeit für Verkehr und Austausch“ ist.¹³⁹ Diese Definition erinnert wiederum an Nancys Analogiesetzung von Sein und Kommunikation.¹⁴⁰ Die Auflösung oder zumindest die Elastizität der Körpergrenzen impliziert, denkt man sie und ihre Auswirkungen radikal weiter, den Zusammenbruch der Denkkategorie »Individuum«. Explizit klingt diese Folgerung in den Worten Le Roys vorsichtig so:

„Würde man dieser Idee folgen, würde das bedeuten, dass jedes Individuum als eine Unendlichkeit von sich ausdehnenden Teilen verstanden werden könnte. Mit anderen Worten, es gäbe nur zusammengesetzte Individuen. Ein Individuum wäre eine Vorstellung, komplett ohne Sinn...einige Körperteile verlassen meinen Körper, gehen eine andere Beziehung ein, eine Beziehung mit irgendetwas, eine Beziehung mit einer Mücke, wenn sich mich sticht, die Beziehung....Ich integriere dauernd Teile in meine Beziehung.“¹⁴¹

¹³⁸ Nancy, ebd., S.28

¹³⁹ Le Roy, „Selbst-Interview am 27.11.2000“, in: Sasse/ Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.211. Le Roy bezieht sich mit dieser Bezeichnung auf Elisabeth Grosz.

¹⁴⁰ Vgl. Nancy, *Singulär plural sein*, S.55

¹⁴¹ Xavier Le Roy, „Selbst-Interview am 27.11.2000“, in: Sasse/ Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.211

Da dieses entgrenzte Körperbild zum Teil die Ästhetik zeitgenössischer Choreographien verändert und zu neuen Arbeits- und Repräsentationsstrategien geführt hat, möchte ich nun beleuchten, worauf das Denken in Ausdehnungen tatsächlich hinausläuft: Was bedeutet dieses Körperkonzept konkret für den zeitgenössischen Tanz und die Repräsentation von Körpern? Was können ein oder mehrere Körper auf der Bühne tun, um weniger ihre individuellen Körper als das Ausgedehnt-sein zu exponieren? Und um welche Ausdehnungen handelt es sich dabei konkret? Kann das Teil-sein im Kontext des Geteilt-seins überhaupt repräsentiert werden und sich als Disposition der Wahrnehmung einer Gruppe von Interessierten aussetzen?

Xavier Le Roys erste (ausdehnende) Forderung an den zeitgenössischen Tanz ist, dass eine Separation der Körperrepräsentation von dem Prozess, der diese hervorgebracht hat, vermieden werden soll. Er bezieht das Konzept der Ausdehnung zunächst auf drei Bereiche: das Körperbild, den Produktionsprozess und die Repräsentation beziehungsweise Performance.¹⁴² Später, in *Projekt*, wird er auch die Zuschauer als einen extensiven Teil der Performance begreifen.

4.2. E.X.T.E.N.S.I.O.N.S: Ein kollaboratives Experiment¹⁴³

“In the practice of *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* this [alternative body image] has on the one hand very concrete consequences for the borders of a body image. A chair can become the extension of a body sitting on it or vice versa. A group of bodies can be seen as a bodily entity with a common skin.

On the other hand the concept of extension has effects on the production of a choreography: Le Roy makes other persons become his artistic extension by asking them to develop their own works on their responsibility, which are then presented as an extensive part of *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.*”¹⁴⁴

¹⁴² Vgl. Pirkko Husemann, “Choreography as Experimental Practice. The Project Series *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* by Xavier Le Roy”, Website *in situ productions*, <http://www.insituproductions.net/deu/frameset.html>, Zugriff am 3.3.2008.

¹⁴³ Xavier Le Roy differenziert zwischen einer *Kollaboration* und einer *Kooperation*: Während ein *kollaborativer* Prozess den Akt des Arbeitens mit jemandem darstellt, in dem etwas produziert oder kreiert werden soll, ist eine *Kooperation*, laut Le Roy, ein gemeinsamer Arbeitsprozess, der zu einem gemeinsamen Ende führt. Le Roys Definition gemäß muss man in Bezug auf *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* also von einem *kollaborativen* Prozess sprechen. Xavier Le Roy hat diese Unterscheidung in einem Interview mit Martina Ruhsam am 13.4.2008 dargelegt.

¹⁴⁴ Pirkko Husemann, “Choreography as Experimental Practice. The Project Series *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* by Xavier Le Roy”, Website *in situ productions*, <http://www.insituproductions.net/deu/frameset.html>, Zugriff am 3.3.2008.

Nach der Gründung von *in situ productions*¹⁴⁵ mit Petra Roggel initiiert Xavier Le Roy 1998 das langfristig angelegte und an variablen Orten (in Europa) stattfindende künstlerische Research-Projekt *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* zur Befragung des Verhältnisses von Produkt und Produktion, zu dem er Tänzer, Choreographen, Theoretiker, Foto- und Videokünstler, sowie Kritiker einlädt. Entscheidende Kriterien für eine Einladung zur Teilnahme an dem Projekt waren neben der Heterogenität der Teilnehmer die Bereitschaft, Überlegungen mit einer Gruppe von Forschenden zu teilen und in einem offenen und experimentellen Setting zu arbeiten.¹⁴⁶

Das, nach neuen choreographischen Methodologien forschende Projekt, das als eine Serie von Workshops angelegt ist, beschäftigt sich unter anderem mit den Produktionsprozessen, die zu der Repräsentation eines bestimmten Körperbildes führen. In den Präsentationen von *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* soll unter anderem der Versuch unternommen werden, die Ko-Autorschaft der Produktionsbedingungen transparent zu machen. Xavier Le Roy kritisiert die Konzentration auf ein künstlerisches Endprodukt, das normalerweise durch den Ausschluss der Produktionsmodi aus der Repräsentation gekennzeichnet ist und dadurch den Eindruck der Abgeschlossenheit des Projekts produziert. Das Denken in Ausdehnungen führt hier in Bezug auf das künstlerische Produkt zu der Herausforderung, den Kontext in die Inszenierung mit-einzubeziehen und somit mit-aufzuführen. Da die, in einen Produktionsprozess involvierten Parameter und die Repräsentationen auf der Bühne nicht unabhängig voneinander sind, können sie, so argumentiert Xavier Le Roy, nicht getrennt voneinander analysiert oder erforscht werden.¹⁴⁷ Dies führt zu der Frage, inwiefern der Prozess repräsentiert werden kann beziehungsweise inwiefern die Repräsentation einen Prozess darstellen kann, sowie ob der Arbeitsprozess nicht eine spezielle Performance ist und die Performance eine spezielle Arbeitssituation.

Xavier Le Roy unterbreitet den Teilnehmern in *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* den Vorschlag, die konstitutiven Aspekte des Arbeitsprozesses in die Performance-Events einfließen zu lassen (und umgekehrt).¹⁴⁸

¹⁴⁵ »In situ« ist der lateinische Ausdruck für „am (Ursprungs-)Ort“, „am Platz“, „an Ort und Stelle“.

¹⁴⁶ Xavier Le Roy in einem Interview mit Martina Ruhsam am 13. April 2008.

¹⁴⁷ Vgl. Pirkko Husemann, „Choreography as Experimental Practice. The Project Series *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* by Xavier Le Roy“, Website *in situ productions*, <http://www.insituproductions.net/deu/frameset.html>, Zugriff am 3.3.2008.

¹⁴⁸ Vgl. Xavier Le Roy, „Selbst-Interview am 27.11.2000“, in: Sasse/ Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.209 und S.213

“Man könnte sich *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* als eine organisierende Idee oder Arbeitskonzeption vorstellen und gleichzeitig an Fragen zur Performance denken, an Körper-Repräsentationen. Zugleich ist es selbst eine Performance.“¹⁴⁹



Ein konstitutiver Aspekt jeder Produktion ist das Budget. *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* beginnt mit einer Einreichung Xavier Le Roys für eine Basisförderung beim Senat für Kultur, Forschung und Wissenschaft in Berlin, woraufhin der Senat *In Situ Productions* eine Unterstützung von 100 000 DM für die Jahre 1999 und 2000 zusagt. Xavier Le Roy erwähnt diese Subvention in *Self-Interview*¹⁵⁰, einer Performance, die er unter anderem in einer Präsentationsreihe von kurzen Arbeiten, die aus *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* hervorgegangen sind, aufführt, als einen wesentlichen Faktor des gesamten Projekts.

Dieses gliedert sich in drei Phasen: In der ersten Phase (*E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.#1*) wird in Workshops und Laboren nach neuen Arbeitsmethoden geforscht, um andere Zugänge zur Choreographie zu erkunden und zu testen. Diese Research-Phase findet in Berlin im Rahmen des Festivals *Tanz im August* und in Antwerpen (während des interdisziplinären Events *Laboratorium*) statt.¹⁵¹ Im zweiten Teil des Projekts wird

¹⁴⁹ Ebd., S.213

¹⁵⁰ *Self Interview* wurde zum ersten Mal am 7.Dezember 2000 während des Events *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.# 2.7* von Xavier Le Roy aufgeführt. Vgl: Website von *in situ productions*: <http://www.insituproductions.net/deu/frameset.html>, Zugriff am 25.5.2008.

¹⁵¹ *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.#1* fand 1999 in unterschiedlichen Besetzungen statt. Teilgenommen haben Alain Buffard, Antje Rose, Celia Brown, Christophe Wavelet, Claudia Triozzi, Jérôme Bel, Julie Andrée, Laurent Goldring, Marie Louise Guilcher, Mårten Spångberg, Meg Stuart, Nuno Bizzaro, Paul Gazzola, Peggy Phelan, Petra Roggel, Sabeth Buchmann, Stefan Geene, Stefan Gregory, Stefan Pente, Tara Herbst, Tino Sehgal und Xavier Le Roy. Sowohl in Berlin, als auch in Antwerpen war der Arbeitsprozess durchgängig für interessierte Zuseher zugänglich.

unter anderem diskutiert, wie die Arbeit für ein Publikum geöffnet werden könnte. Die Zielsetzung, den Prozess des Forschens auszustellen und damit den choreographischen Aspekt dieser Arbeit sichtbar zu machen, führt in den Jahren 2000 und 2001 zu mehreren öffentlichen Präsentationen mit je unterschiedlichen Performer-Konstellationen: *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.# 2.7* wird im Dezember 2000 im Podewil – der TanzWerkstatt Berlin gezeigt¹⁵², *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.# 3.2* wird im Rahmen des *Springdance Festivals* in Utrecht und *tricoter (working title)* beim *Kunstenfestival des Arts* in Brüssel gezeigt. Darüber hinaus werden Beiträge einzelner Beteiligter präsentiert. In der dritten Phase (2003) wird das Stück *Projekt* erarbeitet und aufgeführt.¹⁵³

„Ich wollte zwischen den Arbeitsprozessen arbeiten, die jeder von uns kennt und praktiziert, um neue zu finden.“¹⁵⁴

Im Zwischenraum der singular erprobten Arbeitsweisen forschen die Teilnehmerinnen nach neuen choreographischen Methoden, wobei Improvisationstechniken dabei nicht als Methoden zur spontanen Komposition, sondern höchstens zum Testen verschiedener Prozesse verwendet werden.¹⁵⁵

Sogenannte „freie“ Improvisationen können mit einer Fetischisierung des Ichs verbunden sein, wenn sie sich ganz der Selbsterfahrung und Erforschung widmen. Diese Praxis ist dann problematisch, wenn sie mit einem Glauben an Authentizität im essentialistischen Sinne eines ursprünglichen Selbst verbunden ist. Das Hören, Spüren und Folgen der eigenen Stimme werden in diesem Fall zum Kriterium und künstlerischen Auftrag gemacht, so als wären diese inneren Impulse kontext- und geschichtsunabhängig als solche – Beweise des Ureigensten – gegeben (und demnach auffindbar). Der Begriff der »Freiheit« fällt dabei oft als Credo des Individualismus, (der die individuelle Entscheidungsfreiheit favorisiert) und als Garant

¹⁵² Die fünfstündige Präsentation umfasste folgende Performances: *Moi, je suis au mois de mai!* (von Nicolas Siepen und Tara Herbst) ; *Images* (von Laurent Goldring); *MINUSGEGENSTÄNDEIMRAUM = RAUMWERDENDESLEBENSGEFÜHL*, ein stückfragment von *minimal club + andrea hagedorn + tino sehgal*. *Was passierte damals in der turnhalle + wie fühlt es sich an, im andauernden aussehen alleine gelassen zu werden?* (von StephanGeene); *What becomes me...* (von Nadia Cusimano und Paul Gazzola); *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. #1.1* (von Xavier Le Roy); *twisted* (von Antje Rose); *Ohne Titel* (von Tino Sehgal und Dorothea von Hantelmann) ; *Xavier Le Roy* (von Jérôme Bel); *l'architecture du cirque* (von Stefan Pente), *Spielsituation, table 1, fieldgame 2, extensions, opportunities, fame, Tanzkatalog, passinggame 1, passinggame 2*.

¹⁵³ Die Uraufführung fand in Lissabon in der Gulbenkian Foundation im Rahmen von *CAPITALS* statt.

¹⁵⁴ Le Roy, „Selbst-Interview am 27.11.2000“, in: Sasse/ Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.214

¹⁵⁵ Vgl. Le Roy, ebd.

der eigenen Autonomie, sowie der Möglichkeit der kreativen (Selbst)Verwirklichung.¹⁵⁶

„Tatsächlich handelt es sich hier um ein Problem, das wir auch während *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S # 1* hatten, als zum Beispiel der Gebrauch der Freiheit, in irgendeiner Form zu handeln, in eine Repräsentation der Freiheit transformiert wurde. Und das war aus meiner Sicht ein Fehler des Projekts.“¹⁵⁷

Le Roy distanziert sich von spontanen Kreationen, die durch Improvisationspraktiken entstehen insofern, als er den Transfer von privaten Entdeckungen in einen öffentlichen Raum mit der Annahme einer unbedingten Relevanz derselben für problematisch hält.

„Denn sie [die Improvisation] favorisiert die individuelle Überraschung in der Hoffnung, dass sie eine kollektive Überraschung sein wird.“¹⁵⁸

Die Praxis des kollektiven Forschens und Arbeitens erweist sich in den einzelnen Workshops von *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* als ein komplizierter Prozess. Le Roy schreibt in seinem, mittlerweile berühmten *Self Interview*, in dem er sich selbst Fragen zu *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* stellt und diese beantwortet, dass er „eine Zone des Zusammentreffens von Ideen“¹⁵⁹ schaffen wollte. Diese Zone, in der die Ideen heterogener Künstlerinnen zusammenkommen, ist von Paradoxien durchzogen. Die, von Xavier Le Roy ausgewählten TeilnehmerInnen bei *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* orientieren sich an den Fragestellungen und Ideen desselben. Zugleich entwerfen sie das Projekt mit diesem zusammen jedoch als ein hierarchieloses Experiment.

Rückblickend stellt Xavier Le Roy fest:

„Meine Vorschläge waren vielleicht zu totalitär und haben daher den Teilnehmern die Kraft genommen, ihnen aber gleichzeitig eine Illusion der Möglichkeit von Selbstaussdruck oder sozialem Ausdruck geboten. Und vielleicht hat gerade das eine Mischung aus Entfremdung und Trennung geschaffen. Meine Vorschläge wurden mitunter als ein Hindernis zum Selbstaussdruck gesehen.“¹⁶⁰

¹⁵⁶ Zu dieser Ansicht bin ich nach einer mehrjährigen Improvisationspraxis – vor allem im Kontext meiner Tanzausbildung an der Anton-Bruckner-Privatuniversität in Linz und einem Workshop in „Authentic Movement“ – gekommen.

¹⁵⁷ Le Roy, „Selbst-Interview am 27.11.2000“, in: Sasse/ Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.214

¹⁵⁸ Le Roy, ebd.

¹⁵⁹ Le Roy, ebd.

¹⁶⁰ Le Roy, ebd., S.215

4.3. Die Zirkulation von Rollen und Entscheidungsträgern



Auf die Frage, ob für Xavier Le Roy der Aspekt der *Kollektivität* während der Research-Phasen von *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* von Interesse gewesen wäre¹⁶¹, antwortet dieser:

“Yes, very much, because it was a try to activate ways of working together that would try to avoid the usual distribution of the work within a group. In short: I wanted to try to find forms of work with others that enable us to practise different rules than those provided by either a hierarchical model where information is passed from a decider to executers, or by a model that would be based on the agreement that everybody can do what she/he wants when she/he wants, while everybody would be hoping for an equality of roles. I was interested in looking for a circulation of roles and a repartition of decision-makers what would be the model in between the two models shortly described above.”¹⁶²

Konkret wird die Aufteilung von Autorität unter anderem dadurch erreicht, dass Xavier Le Roy die erhaltene Subvention für alle Teilnehmer des Research-Prozesses öffnet und diese zu einem eigenverantwortlichen Arbeiten innerhalb der Gruppe ermutigt. Die eigenständigen Arbeitsergebnisse einzelner TeilnehmerInnen(gruppen) werden bei den öffentlichen Präsentationen nebeneinandergestellt. *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.#2.7* und *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.#3.2* werden nicht von Xavier Le

¹⁶¹ Martina Ruhsam stellte diese Frage Xavier Le Roy in einem Interview am 13.April 2008. (Wörtlich lautete die Fragestellung: “Did the aspect of collectivity interest you in the research?”)

¹⁶² Xavier Le Roy in dem Interview mit Martina Ruhsam am 13.April 2008.

Roy, sondern von unterschiedlichen Teilnehmern des Prozesses initiiert. Das Budget wird unter anderem für diese singulären Präsentationen verwendet und aufgeteilt.

„[...] denn es ist ein Versuch, die Beziehungen zwischen Individuen zu de-institutionalisieren und die Existenz von Macht in den spektakulären Produktionsketten zu ersetzen.“¹⁶³

Xavier Le Roy hofft, dass man in/mit *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* der Frage nach der Autorschaft der verschiedenen künstlerischen Produkte, die darin/daraus entstehen, entgehen könnte, indem diese unter dem Namen *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* erscheinen. Das Label *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* soll als Signatur einer kollektiven Autorschaft fungieren und anstelle einer Auflistung singulärer Autorennamen stehen. Diesem Wunsch entspricht die tatsächliche mediale Berichterstattung allerdings nicht.¹⁶⁴ Das Langzeitprojekt und die daraus entstandenen Präsentationen werden großteils Xavier Le Roys Autorschaft zugeschrieben. Der Initiator des Projekts wird damit paradigmatischer Weise als dessen Autor dargestellt, während die anderen Ko-Autoren meist nicht namentlich erwähnt werden.

“In our society it is easier to communicate an idea identified to a person than an idea or a concept in itself. This works better on the market. But it implies a certain ideology or ethic of life and that's why I want to resist to this idea of signature.”¹⁶⁵

Xavier Le Roy stimmt der Auffassung zu, dass in medialen Berichterstattungen aufgrund von Zeit-, Platz-, und Bedeutungsökonomien nur selten eine komplexere Struktur von Autorschaft dargestellt wird.¹⁶⁶ Die Anforderungen des Marktes stehen in einem widersprüchlichen Verhältnis mit dem Bemühen der Künstlerinnen um kollektive Autorschaft.

“[...] contemporary programming favors a star-system matching of authors like Meg Stuart and Gary Hill, Jan Ritsema and Jonathan Burrows, Jérôme Bel and Forced Entertainment, whereby the phenomenon of temporary productive contact

¹⁶³ Le Roy, „Selbst-Interview am 27.11.2000“, in: Sasse/ Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.218

¹⁶⁴ Xavier Le Roy in einem Interview mit Martina Ruhsam am 13.April 2008.

¹⁶⁵ Xavier Le Roy in: „Interview Dorothea von Hantelmann - Xavier Le Roy. 9.11.2002/ version 30.1.2003“, Website *in situ productions*: <http://insituproductions.net/deu/frameset.html>, Zugriff am 7.6.2008.

Xavier Le Roy und Jérôme Bel haben sich auch in dem Stück *Xavier Le Roy* (von Jérôme Bel) kritisch mit dem Thema der Autorschaft auseinandergesetzt.

¹⁶⁶ Xavier Le Roy in einem Interview mit Martina Ruhsam am 13.April 2008.

is motivated by an exchange of different specialities so as to hopefully arrive at something new, unknown, "third" to the respective disciplines of collaborators."¹⁶⁷

Le Roy weist allerdings darauf hin, dass es in keinem Prozess nur *ein* Zentrum gibt. Selbst in Strukturen, die als zentralistisch wahrgenommen werden, ist mehr als ein Zentrum vorhanden. Kritiker halten nur deshalb so oft an einer zentralen Figur fest, weil es bequemer und einfacher ist, Prozesse auf diese oberflächliche Art und Weise darzustellen und einer Person zuzuschreiben.¹⁶⁸

"After these productions (the first I produced with some financial support 1996) I also had questions about the idea of collaboration, about my position as an author and at the same time what I would call today a kind of "director of a small enterprise".

There were a lot of discrepancies between our understanding of collaboration and how this was acknowledged by the media and the dance business. That's why I decided to work on "Self-Unfinished" completely alone without asking anything to anybody so that I could experience a work in an exclusive collaboration with myself and see what it produces."¹⁶⁹

*Self-Unfinished*¹⁷⁰ entstand ein Jahr vor Beginn der Laborreihe *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* In dieser verabschiedet Xavier Le Roy sich wieder von dem Arbeitsmodus einer „exklusiven Kollaboration mit ihm selbst“. Er lässt sich auf eine Kollaboration mit zahlreichen anderen KünstlerInnen und TheoretikerInnen ein. Die eigene Extension in der Konfrontation mit den Perspektiven all der involvierten Personen verläuft nicht immer plangemäß und den Konzeptionen entsprechend. Le Roy integriert selbst seine Enttäuschungen in die Performance von *Self-Interview*. Während der Präsentation von *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.#1* fragt er sich selbst:

"Why my position as an initiator was assimilated as the one of power? Why the set up didn't allow most of the time to change our method of work? Why did we have to reproduce typical group power games although there was no goal to reach, to produce, or to deliver at the end? Why did we fall into the clichés produced by collaboration?"¹⁷¹

¹⁶⁷ Bojana Cvejić, „Collectivity? You mean Collaboration“, *Republicart Webjournal*, http://republicart.net/disc/aap/cvejic01_en.htm Jänner 2005, Zugriff am 13.1.2008.

¹⁶⁸ Xavier Le Roy in einem Interview mit Martina Ruhsam am 13. April 2008.

¹⁶⁹ Xavier Le Roy in: „Interview Dorothea von Hantelmann - Xavier Le Roy. 9.11.2002/ version 30.1.2003“, Website *in situ productions*: <http://insituproductions.net/deu/frameset.html>, Zugriff am 7.6.2008.

¹⁷⁰ Xavier Le Roy, *Self-Unfinished*, uraufgeführt am 6. November 1998 im Rahmen des *Substanz Festivals— Cottbus* in Deutschland

¹⁷¹ Xavier Le Roy in: „Interview Dorothea von Hantelmann - Xavier Le Roy. 9.11.2002/ version 30.1.2003“, Website *in situ productions*: <http://insituproductions.net/deu/frameset.html>, Zugriff am 8.6.2008.

4.4. Das Stück *Projekt*

Was mit der Workshop-Serie und den Präsentationen im Rahmen von *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* als kollaboratives Experiment begann, findet in *Projekt*, in dem das Spiel als Choreographie erforscht wird, eine künstlerische Fortsetzung.¹⁷² „The title of this is *Projekt* and the subtitle could be *Extensions Workshop as a Piece*.“¹⁷³ In *Projekt* soll Xavier Le Roy als Autorinstanz endgültig zurückgedrängt werden.¹⁷⁴

„Die Teilnehmer sollten also nicht meine Ideen umsetzen oder meinen Anweisungen folgen. Ich wollte im Gegenteil eine Situation herstellen, in der kollektives Arbeiten möglich wurde, das wie eine nicht-repräsentative Demokratie funktionierte. Damit meine ich eine Art direkter Demokratie, in der nicht eine Person bestimmt und meint, die anderen zu repräsentieren und die Ausführung seiner eigenen Vorstellung an sie delegiert.“¹⁷⁵

Die Workshops im Rahmen von *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* fanden vor allem in verschiedenen Turnsälen statt. In *Projekt* spielen 19 Performer¹⁷⁶ abwechselnd diverse Ballspiele(r), die mit derartigen Turnsälen assoziiert werden - Produkt und Produktion fallen im Spiel in gewisser Weise tatsächlich zusammen.

Xavier Le Roy konstatiert in einem Interview mit Dorothea von Hantelmann¹⁷⁷ explizit, dass es ihm in *Projekt* nicht um das Spiel als einer gesellschaftlichen Metapher geht. Thema und Methode zugleich, fungiert das Spiel vielmehr als eine performative Praxis. *Projekt* wirft dadurch interessante Fragen in Bezug auf das , für das traditionelle Theater und das soziale Auftreten oft signifikante Rollenverhalten im Wechselspiel von Fiktion und Realität auf.

¹⁷² Von einer Fortsetzung (von *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S*) kann man primär in thematischer Hinsicht und was die spezifische kollaborative Arbeitsweise in *Projekt* betrifft, sprechen, nicht jedoch im Hinblick auf die involvierten Personen. Mit Ausnahme von Tino Sehgal, Paul Gazzola und Mårten Spångberg sind die Performer in *Projekt* nicht dieselben wie die Teilnehmer von *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S*.

¹⁷³ Vgl. Xavier Le Roy in einem Interview mit Capitals auf der Website von *in situ productions*: <http://insituproductions.net/deu/frameset.html>, Zugriff am 13.5.2008.

¹⁷⁴ Dorothea von Hantelmann behauptet in einem Interview mit Xavier Le Roy, dass dieser in *Projekt* die Frage des kollektiven Körpers adressiere. Vgl. „Interview Dorothea von Hantelmann - Xavier Le Roy. 9.11.2002/ version 30.1.2003“, Website *in situ productions*: <http://insituproductions.net/deu/frameset.html>, Zugriff am 7.6.2008.

¹⁷⁵ Xavier Le Roy zitiert nach: Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, S.400-401

¹⁷⁶ Zu den Performern, die in *Projekt* auftreten, zählen: Susanne Berggren, Raido Mägi, Mart Kangro, Amaia Urra, Raquel Ponce, Juan Domínguez, Tino Sehgal, Paul Gazzola, Frédéric Seguet, Mårten Spångberg, Alice Chauchat, Carlos Pez Gonzalez, Pirkko Husemann, Ion Munduate, Nadia Cusimano, Geoffrey Garrison, Kobe Matthys, Christine De Smedt und Anna Koch.

¹⁷⁷ Vgl. „Interview Dorothea von Hantelmann - Xavier Le Roy. 9.11.2002/ version 30.1.2003“, Website *in situ productions*: <http://insituproductions.net/deu/frameset.html>, Zugriff am 7.6.2008.

In *Project*, everyone involved is a performer of the game, but also an artist and an individual, ready to appropriate and negotiate the rules of the game according to their own history. The game is also a model for living together, which brings up another question: our lives are made of representations, yet how do people live *in* a representation? How do performers 'live' on stage?"¹⁷⁸

Wie man in der Repräsentation *lebt* und im Leben repräsentiert – das ist das ambivalente Spannungsfeld, das in *Projekt* ausgelotet wird.

Im Kontext einer Auseinandersetzung mit den Strategien und Potenzialen kollaborativer Prozesse ist *Projekt* darüber hinaus deshalb besonders relevant, weil es Xavier Le Roy und den 19 ChoreographInnen gelingt, die konventionelle Zuschreibung von Performern, Objekten und Zuschauern zu bestimmten Gruppen zu verwirren und damit eine (allzu) einfache Logik der Zuordnung, Zugehörigkeit und Verkörperung durchzustreichen beziehungsweise deren Ambivalenz auszustellen. Während die Ökonomie der Zugehörigkeit im Sport traditionell eine eindeutige und ausschließliche ist, stellt *Projekt* ein Spiel der Entbindung (oder Auflösung) von Mannschaften und der ständigen Neubildung von Gruppenkonstellationen dar, wobei der Genuss, (temporär) Teil eines Teams zu sein, voll ausgeschöpft wird.

„Die Auseinandersetzung mit den Paradoxien der Freiheit im Theater oder in der bildenden Kunst beziehen sich immer auch auf politische, soziale oder naturwissenschaftliche »Experimente«. Man hat es einerseits mit einer Aufführung von Wissen in der Kunst zu tun, die zeigt, wie Sinngebungsprozesse vonstatten gehen, und umgekehrt mit Experimenten, die sich ästhetischer Verfahren bedienen.“¹⁷⁹

Anstelle eines „Aufzeigens von Sinngebungsprozessen“¹⁸⁰ kann man, wie später gezeigt werden wird, in Bezug auf *Projekt* eher von einer Entschreibung des Sinns¹⁸¹ aus konventionell sinnvoll erscheinenden Spielregeln sprechen. Eine „Aufführung von Wissen“ wird dabei eher von einer Aufführung einer konstitutiven Unentschiedenheit ersetzt.

¹⁷⁸ Jeroen Peeters, „Living together on stage“, *herbst. Theorie zur Praxis*, Katalog des Festivals Steirischer Herbst, S.22

¹⁷⁹ Sylvia Sasse, „Ideale Unfreiheit. Regisseure und Regeln (in) der Kunst.“, in: Sasse/ Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.121

¹⁸⁰ Sylvia Sasse bezieht diese Aussage auf die Arbeiten der russischen Regisseure Boris Arvatov, Vsevolod Mejerchol'd, Sergej Ėjzenštejn und Aleksandr Bogdanov.

¹⁸¹ Der Neologismus des »entschreibens« ist von Jean-Luc Nancy entlehnt. Dieser schreibt in *Corpus* vom „Entschreiben des Körpers“. Vgl. Nancy, *Corpus*, S.15

In gewisser Weise dehnt Xavier Le Roy die Idee einer ständigen Transformierbarkeit und Instabilität des Körpers, die er in dem Solo *Self-Unfinished*¹⁸² in Bezug auf den einzelnen Körper veranschaulichte, in *Projekt* auf eine Gruppe von Performern (oder einen ständig permutierenden *Kollektivkörper*) aus.

Spiele stellen als kollektive Erfahrungsräume fiktive Konstrukte dar, die nach bestimmten Regeln ablaufen und damit eine soziale und kulturelle Realität herstellen. Der Gebrauch der Regeln ist jedoch von den individuellen Entscheidungen der (Mit)Spielenden abhängig.

Dorothea von Hantelmann: "I think *choice* and *imposed* are not binary opposites, to choose is an action as well as a reaction, active and passive.

Xavier Le Roy: "Yes, exactly that's what I realised. Although I have understood since a long time that freedom exists only within restrictions. It is again about the *driven-drivers*."¹⁸³

Projekt ist ein Stück, das sich im Dazwischen von Improvisation und einstudierter Choreographie entfaltet. Die PerformerInnen/ ChoreographInnen sind tatsächlich „driven drivers“, denn was sie tun ist weder improvisiert (also ein Ergebnis spontaner Entscheidungen aller Performer) noch ist jede Bewegung fixiert, geplant, inszeniert oder absehbar. Die stabile choreographische Struktur und die flexible Beweglichkeit, Spontanität und Entscheidungsfreiheit der Spieler/Performer innerhalb derselben bringen den Versuch zum Ausdruck, zu einer kollektiven Autorschaft zu gelangen, ohne die Gleichheit oder die Spontanität aller Beteiligten zum obersten Prinzip zu erklären.

Im Werkverzeichnis Xavier Le Roys auf der Website von *in situ productions*¹⁸⁴ werden die involvierten Personen unter zwei verschiedenen Kategorien angeführt: Das Konzept von *Projekt* wird Xavier Le Roy zugeschrieben, während die 19 auf der Bühne agierenden Spieler als Choreographen bezeichnet werden.

Sylvia Sasse schreibt in ihrem Text „Ideale Unfreiheit. Regisseure und Regeln (in) der Kunst“, dass künstlerische Experimente im Kontext von Kollektivmodellen oft an einer „Kreativität der Organisation“ und an den Regeln von Improvisationen

¹⁸² Xavier Le Roy, *Self-Unfinished*, uraufgeführt am 6. November 1998 im Rahmen des *Substanz Festivals — Cottbus*

¹⁸³ Vgl. „Interview Dorothea von Hantelmann - Xavier Le Roy. 9.11.2002/ version 30.1.2003“, Website *in situ productions*: <http://insituproductions.net/deu/frameset.html>, Zugriff am 7.6.2008.

¹⁸⁴ Vgl. Website *in situ productions*: <http://www.insituproductions.net/deu/frameset.html>, Zugriff am 21.5.2008.

interessiert sind, sowie der Frage, wie man zugleich „Organisiertes und Organisator“ sein kann, nachgehen.¹⁸⁵

4.5. Darstellung der Unmittelbarkeit & Unmittelbarkeit der Repräsentation

Projekt wurde am 12.9.2003 im Rahmen des Festivals *CAPITALS* in der Fundação Calouste Gulbenkian in Lissabon uraufgeführt. Ich beziehe meine Ausführungen auf die Aufführung von *Projekt* am 1. November 2003 im Tanzquartier Wien/ Halle G. Während die Zuschauer die Halle G betreten und sich auf ihre Plätze begeben, befinden sich einige der 19 Performer/ChoreographInnen bereits auf der Bühne und bereiten sich auf die (Performance der) kommenden Spiele vor. Die, mit weißem Tanzboden ausgelegte Bühne ist bis auf acht Lautsprecherboxen, welche paarweise an allen vier Bühnenseiten wie Tore aufgestellt sind und die sich aufwärmenden Performer leer.

Eine Performerin übt, wie sie elegant auf den Boden fallen und wieder aufstehen kann, ein anderer läuft in ein Lautsprecher-Tor und reißt die Arme hoch, als würde da ein Ball auf ihn zufliegen. Einen solchen sieht man jedoch nicht. Abrupt lässt er seine Arme wieder fallen und setzt sich auf einen Platz in der ersten Reihe der Zusehertribüne.

„Ich sehe Spiele eher als eine Konstruktion innerhalb anderer Konstruktionen, mit denen wir tagtäglich umgehen, und daher sind Spiele selbst zu nutzen, um Aspekte des Rollenverhaltens und der Vorstellungen von Rollen im täglichen Leben zu erforschen. Mehr noch denke ich, dass die Vorstellung von einem Spiel ein großartiges Werkzeug ist, Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen beiden Situationen zu erkunden.“¹⁸⁶

Durch ein Black Out verstummen die Zuseher, die mittlerweile alle auf ihren Sesseln Platz genommen haben. Die Dunkelheit lässt sie das Quietschen der Sportschuhe, die Schritte, Schreie und sonstige von der Bühne kommenden Geräusche verstärkt wahrnehmen. Mit dem Angehen des Lichts setzt auch laute Musik ein: Der Electro-Disco-Song „Crack it“ von Léonard de Léonard¹⁸⁷ begleitet das Spielszenario, das sich auf der Bühne darbietet.

¹⁸⁵ Sylvia Sasse, „Ideale Unfreiheit. Regisseure und Regeln (in) der Kunst.“, in: Sasse/ Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.121

¹⁸⁶ Le Roy, „Selbst-Interview am 27.11.2000“, in: Sasse/ Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.216

¹⁸⁷ Léonard de Léonard, „Crack it“, aus dem Album *Leonizer Fever*

Die Performer werfen einander einen imaginären Ball zu und versuchen offensichtlich alle, den Ball mit der Hand in eines der vier Tore zu bringen. Wer hier mit und gegen wen spielt, ist allerdings unklar, denn alle Performer tragen die gleichen grauen Hosen und T-Shirts und die Tormänner und Frauen wechseln ständig.

Mit längerem Beobachten der Spieler, die in all der Leichtigkeit und vermeintlichen Selbstvergessenheit des Spielens euphorisch dem imaginären Ball nachlaufen und damit unmittelbar Lust, Sympathie und Identifikation bei den imaginär mitspielenden Zuschauern hervorrufen, erkennen diese bestimmte Bewegungen und Wendungen im Ringen um den unsichtbaren Ball wieder. Was in den ersten Augenblicken wie ein ausgelassenes Spiel wirkte, entpuppt sich als eine genau inszenierte Choreographie, die sich vor den Augen der Zuschauer als Schleife wiederholt und (ab)gespielt wird. „Das Ballspielen als Vollzug und Präsentation einer Handlung auf der Bühne wird zur Darstellung und damit zur Repräsentation eines Ballspiels“¹⁸⁸, bringt es Gerald Siegmund auf den Punkt. Das Staunen, das mit dem Erkennen vermeintlich spontaner Bewegungen als Repräsentationen einhergeht, ist signifikant für unseren Umgang mit Realität und Theater.

“In our society in general games are understood as being a kind of second reality, something which is not really real or a bit unreal. But at the same time it's completely real because the game exists only if you play it. It is telling a lot about how we understand reality. So it has a double sense which is also for the player, he or she has a role which is at the same time fake, like every role but also "real" for the duration of the game. This is also something we have in society in most situations of our daily life. That's one major reason why I am interested in games. I try to displace into games these questions about society. I'm not interested in games as a metaphor of society, but more as a connection between different understandings about fake, real, performed, authentic... I try to use these ideas in my work.”¹⁸⁹

Spätestens als die Musik gestoppt wird, ist klar, dass selbst die Rufe der Performer, die wie spontane Kommentare auf die unmittelbare Spielsituation wirkten, einstudiert sind. Was schon dieses erste Spiel verdeutlicht, ist, dass dem Eindruck der Authentizität und Unmittelbarkeit selten vertraut werden kann und dass im Dispositiv des Theaters Aktionen nur innerhalb des künstlichen Spielraumes der Repräsentation stattfinden (können).

¹⁸⁸ Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, S.399

¹⁸⁹ Xavier Le Roy in: „Interview Dorothea von Hantelmann - Xavier Le Roy. 9.11.2002/ version 30.1.2003“, Website *in situ productions*: <http://insituproductions.net/deu/frameset.html>, Zugriff am 7.6.2008.

„Es [das Spiel] ist daher ein privilegiertes Feld, um an Körperbeziehungen zu arbeiten, die vor allem durch die Konstruktion geprägt sind, in die sie eingebunden sind und umgekehrt.“¹⁹⁰

Manche Performer setzen sich in die erste Reihe der Zuschauertribüne, die als eine Art Ersatzbank fungiert, manche ziehen sich einen kurzen Wickelrock über die Hose und gehen zurück auf die Spielfläche, wo sie zwei neue Teams bilden, die sich diesmal optisch voneinander unterscheiden: vier Performer mit und vier Performer ohne Rock formieren sich nebeneinander in einer Reihe – das Szenario am Beginn großer Fußballspiele nachstellend, in denen die Fußballer sich in einer Reihe aufstellen, um dann die jeweils „eigene“ Nationalhymne zu singen, während die Fernsehkameras in das Gesicht eines jeden Spielers zoomen und damit die Protagonisten der folgenden 90 Minuten vorstellen. In *Projekt* betritt kein Fernsehteam die Bühne. Das Rockteam spielt gegen das Hosenteam (mit einem tatsächlich vorhandenen Ball) Fußball. Ob die sich uns darbietende Choreographie ein Resultat der Spielregeln oder vielmehr eine Modifizierung derselben darstellt, sei dahingestellt.

“During a performance, situations are as much real as fictional, or as a real illusion. Or is it more fictionally fictional than really fictional? So play, as you said, is accompanied by a special awareness of a second reality or of a free unreality, as opposed to real life, but the most interesting to me is that it indicates the passage from *unreal* to *real* or from an *unreal fiction* to a *real fiction*, which is also a characteristic of choreography and dance in its present(ce).”¹⁹¹



¹⁹⁰ Le Roy, „Selbst-Interview am 27.11.2000“, in: Sasse/ Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.217

¹⁹¹ Xavier Le Roy in einem Interview mit Capitals, vgl. die Website von *in situ productions*: http://insituproductions.net/_deu/frameset.html, Zugriff am 13.5.2008.

4.6. Multiple Zugehörigkeit

„Wir: jedes Mal ein anderer, jedes Mal mit anderen.“¹⁹²

Die Spielsituation bleibt aufgrund der Tatsache, dass in vier verschiedene Tore mit permanent wechselnden Tormännern und Frauen gespielt wird, verwirrend. Nach zwei Minuten tritt ein Performer von der „Ersatzbank“ vor ein Mikrofon und verlautbart den Spielstand: „No skirts: zero goals, zero points. Skirts: one goal, one point.“¹⁹³ Die Spieler stellen sich, ein dem Zuseher unbekanntes Ritual exekutierend, diszipliniert in zwei geordneten Reihen hintereinander auf.

Die nächsten beiden Teams (vier Spieler mit und vier Spieler ohne Kappen) spielen zwei Minuten lang eine Art Football (wieder mit einem realen Ball), woraufhin erneut der Punktestand vorgelesen wird, der von einigen Zuschauern mit Applaus kommentiert wird.

Was die darauf folgenden beiden Teams unterscheidet, ist die Farbe der T-Shirts. Die Mannschaft, die es schafft, ihre vier Spieler als erste in jeweils eines der vier Lautsprecher-Tore zu bringen, bekommt vier Punkte. Sind die Regeln dieses Spiels noch relativ schnell durchschaubar, so ist der Zuschauer in seinem Bemühen um das Erkennen des zugrunde liegenden Regelsystems angesichts des nächsten Spiels mit einer Vielzahl von Schwierigkeiten konfrontiert. Zum einen sind die Spieler nur schwer einem Team zuzuordnen, da sie unterschiedliche Kleidungsstücke tragen, zum anderen werden sie ständig mit zuvor in der ersten Zuschauerreihe sitzenden Spielern ausgewechselt und darüber hinaus werden offenbar zwei unterschiedliche Spiele mit zwei verschiedenen Bällen gleichzeitig gespielt. Die Spieler manipulieren den Ball manchmal mit dem Fuß, manchmal mit der Hand und spielen zum Teil in Richtung des frontalen, zum Teil in das seitliche Tor. Das Vorlesen des Punktestandes klärt auf, wie viele Teams hier eigentlich gespielt haben: „No hats: eight points, hats: seven points, no skirts: six points, skirts: five points, yellow: one corner - four points, pink: two corners - eight points.“¹⁹⁴

Das komplexe Spiel rekapitulierend kann rückgeschlossen werden, dass jeder Spieler ein Mitglied dreier Teams gleichzeitig war (und möglicherweise auch drei Spiele parallel spielte).

¹⁹² Nancy, *Singulär plural sein*, S.65

¹⁹³ Ein Performer in *Projekt* am 1.11.2003 im Tanzquartier Wien

¹⁹⁴ Ein Performer in *Projekt* am 1.11.2003 im Tanzquartier Wien



Die Kleidungsstücke – im Sport üblicherweise die Indikatoren der Zugehörigkeit - werden in dieser Szene durch ihre Rekombinierbarkeit zu den Bedeutungsträgern eines multiplen Teil-Seins. Da es sechs Teams gab, gestaltet sich auch die Aufstellung in zwei Teams als ein einigermaßen schwieriges Unterfangen: Die Gruppenformation am Schluss stellt kaum mehr eine Referenz auf die Spielsituation dar und verliert dadurch ihren repräsentativen Charakter. Schien das Spiel durch die individuellen Interpretationen und Überschreitungen der Regeln irgendwie zu funktionieren, so zeugt das absurde Bemühen um eine repräsentative Aufstellung in zwei gegnerische Gruppen am Schluss nur mehr von der Aporie dieses Unternehmens.



„»Wir« drückt immer eine Pluralität aus, eine Teilung [partition] und ein Wirrwarr von »wir«.“¹⁹⁵

¹⁹⁵ Nancy, *Singulär plural sein*, S.105

Die unmögliche Meisterung der sinnlosen Aufgabe einer Zerteilung des „Wirrwarres von »Wir«“ in Komplizen und Gegner oder in ein »Wir« und ein »Andere« legt auf humorvolle Weise die verwirrte Verstrickung von Zugehörigkeiten dar, die letztlich jede Repräsentation (als eine Identifikations-Schablone) an die Grenzen ihrer (Un)möglichkeit treibt und dennoch innerhalb derselben stattfinden (und weiter verstrickt werden) muss.



„Vielmehr müssen wir uns als Uns des-identifizieren von aller Art des »Wir«, das Gegenstand seiner eigenen Repräsentation ist, und wir müssen dies tun, *insofern* »wir« mit-erscheinen: Das »Denken« von »uns«, das jedem Denken vorausgeht – und in Wahrheit nichts anderes als seine Bedingung ist –, ist kein repräsentatives Denken (keine Idee, keine Vorstellung, kein Begriff), sondern *Praxis* und *Ethos*: die Inszenierung der Mitherscheinung, jene Inszenierung, die Mitherscheinung ist.“¹⁹⁶

4.7. Teil-Subjekte und Teil-Objekte

In der nächsten Spielrunde stellen sich jeweils zwei Spieler in den Ecken auf und heben langsam ihre Arme. War das synchrone Aufwärts-Bewegen der Arme in einer anderen Spielrunde das Signal für den Beginn des Spiels, woraufhin die Performer losrannten, passiert nun zunächst nichts außer dem, in verschiedenen Tempi ausgeführten Heben und Senken der Arme selbst. Die Zuseher, die offenbar konditioniert sind durch die Bedeutung, die dieser Geste beim ersten Mal zukam, sehen auf der Bühne das Gegenteil des Erwarteten: Die Performer bewegen sich allmählich in Zeitlupe, manche verfolgen den Ball bewegungslos mit ihren Augen, wiederholen einige Bewegungssequenzen aus den vorherigen Spielrunden, die aus dem Kontext gerissen und dadurch von ihrer Funktion und Zielgerichtetheit

¹⁹⁶ Nancy, *Singulär plural sein*, S.112-113

entbunden, als komische Selbstzitate im Raum stehen bleiben und den Zusehern eine absurde Choreographie darbieten.

Ein Performer etwa markiert in Zeitlupe ein Manöver mit dem linken Fuß während der Ball sich in diesem Moment auf der anderen Seite der Bühne befindet. Eine andere Spielerin antizipiert die Bewegung des Balles und legt sich (anstatt auf den Boden zu fallen aufgrund der Bemühung, den Ball zu erwischen) elegant auf den Boden bevor der Ball in ihre Nähe kommt - von wo aus sie umständlich nach dem Ball greift.



Das Aktions-Reaktions-Schema ist gestört und dies führt dazu, dass die Performer den Eindruck erwecken, sich von der Bewegung des Balles emanzipiert zu haben.

Diktieren zuvor die Spielregeln und das Ziel des Gewinnens in gewisser Weise die großteils automatisierten Bewegungen der Performer, die auf die Bewegung des Balles und jene der Gruppenkonstellation reagierte, so sind ihre Bewegungen nun nicht mehr auf den Ball und das Tor fixiert. Dadurch erhalten Bewegungsabläufe, die im Kontext der letzten Spielrunde ausgeführt wurden und dem Zuschauer deshalb in ihrer Form bereits bekannt sind, eine völlig andere Bedeutung (beziehungsweise sie gehen der Bedeutung verlustig). Jetzt scheinen die Performer den Zeitpunkt, das Tempo und die Richtung ihrer Bewegungen zu bestimmen und nicht der Ball.

Brian Massumi weist darauf hin, dass, während die Tore, das Spielfeld und die darin befindlichen Spieler das Spiel in Gang setzen, der Ball als Katalysator des Spiels

fungiert, der die tatsächlichen Bewegungen der Spieler bestimmt. Massumi schließt daraus, dass das Subjekt des Spiels nicht die Spieler sind, sondern vielmehr der Ball, denn nicht die Spieler sind es, die den Ball manipulieren, der Ball ruft vielmehr die Bewegungen der Spieler hervor.

„Superficially, when the player kicks the ball, the player is the subject of the movement, and the ball is the object. But if by subject we mean the point of unfolding of a tendential movement, then it is clear that the player is not the subject of the play. The ball is. The tendential movements in play are collective, they are team movements, and their point of application is the ball.“¹⁹⁷

Xavier Le Roy erwähnt in dem Interview mit Dorothea von Hantelmann¹⁹⁸, dass Menschen oft von ihren Objekten kontrolliert werden, auch wenn sie an dem Glauben festhalten, dass sie es sind, die diese kontrollieren.

Klar ist allerdings auch, dass sich der Ball in keinem Fußballspiel bewegt, wenn da nicht die Körper um ihn herum sind, von deren Bewegungen dessen Bewegung abhängt. Und da die Spieler sich wiederum innerhalb eines Regelsystems bewegen, das ihnen nur einen eingeschränkten Aktionsradius erlaubt, nennt Brian Massumi den Ball ein »Teil-Subjekt«: Er beeinflusst zwar das ganze Spiel, ist selbst jedoch kein Ganzes.

„If the ball is a part-subject, each player is its part-object.“¹⁹⁹

Die Spieler, aus Massumis Perspektive also Teil-Objekte des Balles, führen keine bewusst reflektierten Bewegungen aus, sondern reagieren vielmehr auf die Bewegung des Balles, wobei die reflexartigen Aktionen der Spieler als Ausdifferenzierungen menschlicher Aktualität nicht als präreflexive Handlungen verstanden werden dürfen. Sie sind immer schon von sprachlichen und reflexiven Elementen durchdrungen. Massumi stellt sich die Körper der Spieler nicht als Objekte vor, denn dann wären diese wieder nur substantielle Elemente unter anderen - er beschreibt sie vielmehr als Übersetzungskanäle, die zur Übertragung und Umwandlung von substantiellen Elementen in wahrgenommenes Potential da sind.

¹⁹⁷ Massumi, *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*, S.75

¹⁹⁸ Vgl. „Interview Dorothea von Hantelmann - Xavier Le Roy. 9.11.2002/ version 30.1.2003“, Website *in situ productions*: <http://insituproductions.net/deu/frameset.html>, Zugriff am 7.6.2008.

¹⁹⁹ Massumi, *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*, S.75

„The player's body is a node of expression, not a subject of the play but a material channel for the catalysis of an event affecting the global state of the game. [...] The player does not play on the ground. He looks past it and past the ball to the field of potential – which is insubstantial, real but abstract. He plays the field of potential directly.“²⁰⁰

Was Xavier Le Roy in der zuvor beschriebenen Szene macht, ist, dass er die von Massumi skizzierte Objekt-Subjekt-Relation umkehrt.



Indem die Spieler nicht mehr auf den Ball reagieren, sondern künstlich und inszeniert anmutende Bewegungen ausführen, treten sie aus dem Reaktionsschema aus und in einen Aktionsmodus ein, der das regelhafte Spielen des Spiels verunmöglicht, indem er die Spieler zu den Subjekten des Spiels macht.

Die Szene erweckt außerdem den Eindruck, als hätten die Spieler sich darüber hinaus von ihren Teams emanzipiert. Den Teamgeist links liegend konzentrieren sie sich - weder Komplizen, noch Gegner - auf ihre eigenen Bewegungsspiele, wobei die Respektlosigkeit gegenüber den Spielregeln und der demonstrative kollektive Ungehorsam in Bezug auf die Spielkonvention und Tradition zu verschmitztem Lächeln in den Gesichtern der Zuschauer führen.

Andererseits befolgen die Performer jedoch bloß ein neues (künstlerisches) Regelsystem, das sich von dem sportlichen in einigen Punkten unterscheidet. Reagierten die Bewegungen der Performer zuvor auf den Ball, die anderen Spieler, ein Signal und den „Schiedsrichter“ (oder Vorleser des Punktestandes), so finden die Bewegungen in dieser Spielrunde unabhängig von derartigen Impulsen und nicht mehr um eines gemeinsamen Zieles oder der Punkte wegen statt, sondern aufgrund

²⁰⁰ Massumi, *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*, S.74/75

der (selbstironischen) Exposition ihrer selbst. Können und Effizienz spielen als Kriterien dabei keine Rolle mehr.

Als der Ball einer Performerin zugespielt wird, bewegt diese ihre nach vorne gestreckten Arme ganz einfach nicht, sodass der Ball an ihrer Brust abprallt und auf den Boden springt. Durch die explizite Verweigerung, den Ball zu fangen und damit das regelhafte und korrekte Verhalten eines Football-Spielers zu performen, setzt die Saboteurin der Sport- und Spielkonvention, die den Akt des Sich-Hinwegsetzens über die Regeln mit Ruhe und Genuss zelebriert, auch ein Fragezeichen vor die Zuschauer, die nach der mehrmaligen Wahrnehmung der „klassischen“ Spielweise eine ehrgeizige und zielgerichtete Reaktion auf die Bewegung des Balles erwarten.

In einer Arbeitsphase von *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* verteilte Xavier Le Roy ein Blatt mit verschiedenen Spieldefinitionen an die anderen Teilnehmerinnen. Eine davon lautete:

„Spiele, um einen Prozess in Gang zu bringen, der gleichzeitig Zugang zu Experimenten und zur Forschung verschafft. Performance und Repräsentation von Körpern und ihrer Umgebung, um die Autorität der Simulation zu entkörpern. Dank an Hakim Bey.“²⁰¹

Indem das Durchspielen verschiedener Ballspiele unterbrochen wird, findet erneut ein Bruch mit dem „Als ob“ der Unmittelbarkeit des Spielens statt. Dieser Bruch kann insofern als ein antiautoritärer Akt gesehen werden, als die Hegemonie des „Glauben-machens“, die in der simulativen Realität des traditionellen Theaters erkennbar ist, durch die dekontextualisierten Selbstzitate zäsiert wird. Diese wiederum sagen in ihrer Wiederholung vor allem eines, nämlich: Wir sind im Theater.

„Die Macht der Selbstbestimmung im Konzept des Tanzes könnte potenziell transformativ wirken, wenn sie auch auf die Arbeits-, Produktions- und Präsentationsbedingungen zuträfe. Im Moment ist sie in der Lage, etwas wie einen Sprechakt zu artikulieren: "Das ist eine Performance, das ist Choreographie", indem sie die Rolle analytischer oder kritischer Eigeninterpretation, ähnlich wie in der Konzeptkunst, einnimmt.“²⁰²

Bojana Cvejić hat darauf hingewiesen, dass Strategien zur Offenlegung theatraler Mechanismen und Funktionsweisen, in denen die Bedeutung des Werks an Selbstbestimmung und Selbstreferentialität gekoppelt ist, immer an das Dispositiv

²⁰¹ Le Roy, „Selbst-Interview am 27.11.2000“, in: Sasse/ Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.218

²⁰² Bojana Cvejić, „Collectivity? You mean Collaboration“, *Republicart Webjournal*, http://republicart.net/disc/aap/cvejic01_en.htm Jänner 2005, Zugriff am 13.1.2008.

des Theaters gebunden bleiben. Sie arbeiten vor allem an einer Erweiterung der Definitionen von Choreographie, Tanz und Kritik und bleiben dabei meist an – für das Medium Tanz -spezifischen Fragen orientiert.²⁰³ Dies verdeutlicht wiederum, dass konzeptuelle ChoreographInnen in den 90er Jahren in Europa kaum mehr an einer unmittelbaren gesellschaftspolitischen Wirksamkeit von Choreographie interessiert sind.

Gerald Siegmund spricht dem Bruch mit der Als-ob-Realität in *Projekt* gesellschaftspolitische Relevanz insofern zu, als er das Aufzeigen von theatralen Funktionsmechanismen und das „Durchstreichen der Fiktion“ als ein Indiz dafür hält, dass eine „Verlagerung des Konflikts auf die gesellschaftliche Ebene“ stattfindet.²⁰⁴

„Das Spiel dient Le Roy nicht mehr nur als Spiegel der Gesellschaft, in den man im Theater hineinschaut, sondern als „Werkzeug, um mit den durch es erzeugten Konstruktionen umzugehen.“ Voraussetzung hierfür ist die Annahme einer strukturellen Äquivalenz von Spiel und Alltag. [...] Da es sich in *Projekt* aber in jedem Moment um die *Darstellung* eines Spiels handelt, wir uns also im selbstreflexiven Bezugsrahmen des Theaters befinden, können wir uns der Möglichkeitsbedingungen unserer Wirklichkeitskonstruktion gewahr werden.“²⁰⁵

Xavier Le Roy selbst kommentiert den paradoxen Status von Theater im Spannungsfeld eines Rückzugs von und einer Rückwirkung auf soziale(n) Zusammenhänge mit einem Verweis auf den formalisierten Charakter von Choreographie als einem „Schreib-Spiel“.

“Both [choreography and game] are fields where practices are formalised, and games by definition have to be detached from effective social practices. At the same time choreography is a “writing-game”, or more precisely it relates to writing which by definition is the production of a system, a space for formalisation which “meaning” is to send back to a reality of which (the “writing- game”) it was established to be able to change the reality, it points toward a social efficiency. So choreography is detached from effective social practices (like a game is) and at the same time, (because it can be perceived as a “writing - game”) it points toward a form of social efficiency.”²⁰⁶

²⁰³ Bojana Cvejić, ebd.

²⁰⁴ Vgl. Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, S.399-400

²⁰⁵ Siegmund, ebd., S.400. Gerald Siegmund zitiert eine Aussage von Xavier Le Roy, die innerhalb des Zitats mit Anführungszeichen markiert ist und der folgenden Publikation entnommen ist: Lecker (Hg.), *Maschine, Medien, Performances: Theater an der Schnittstelle zu den digitalen Medien*, S.96

²⁰⁶ Xavier Le Roy in einem Interview mit Capitals, vgl. die Website von *in situ productions*: http://insituproductions.net/_deu/frameset.html, Zugriff am 20.5.2008.

4.8. Bild & Ton: Entkoppelungen

Der Punktestand dieser Spielrunde kann wahrlich in keine logische Relation mit dem Beobachteten mehr gebracht werden. Da man keinen Torschuss gesehen hat, und schon gar nicht eine Aufteilung in sechs Teams, die drei verschiedene Spiele spielten, ist das Verlesen des Spielstandes in seiner Sinnlosigkeit zu einer Performance geworden, die keine Referenz zum Spielverlauf mehr aufweist.

In der nächsten Spielrunde drängt sich ob der Vielfalt an Kleidungskombinationen eine Frage erneut zunehmend in den Vordergrund: Wer gehört eigentlich zu wem? Interessant ist, dass die Identifikation der Zuschauer mit den Spielern und das damit in Verbindung stehende Mitfiebern mit denselben auch dann problemlos zu funktionieren scheint, wenn nicht klar ist, wer eigentlich gegen wen spielt. Eine Antwort auf die Frage der Zugehörigkeit kann wenige Minuten später gegeben werden, als die Performer sich ausschließlich frontal zum Publikum bewegen und dieses nun als das gegnerische Team betrachten. Mit Rufen und Kommentaren kommunizieren die Performer untereinander und mit den Zuschauern, als wäre ihre Spieltaktik jetzt von deren Bewegungen abhängig. Der Rollenwechsel zeichnet nicht nur das repräsentative Spiel der Performer auf der Bühne, sondern ebenfalls das rezeptive Spiel der Zuseher aus.

„Extensionen bestehen also zwischen dem Körper und anderen belebten oder unbelebten Körpern, zwischen dem Geschehen in Bühnen- und Zuschauerraum, da Produktion und Rezeption situativ unmittelbar miteinander verknüpft sind und zwischen den am Arbeitsprozess Beteiligten [...]“²⁰⁷

Wenn das Theater einen Möglichkeitsraum darstellt, dann vielleicht zuerst und vor allem aufgrund der Tatsache, dass die Zuordnung von Personen, Objekten, Emotionen und Ähnlichem zu bestimmten Gruppen in jedem Moment geändert werden kann und eine Stabilität der Zugehörigkeit deshalb von vornherein potenziell abwesend ist.

Das nächste Spiel in *Projekt* wird nur über die verbale Kommunikation der Spieler ausagiert, es findet nämlich im Dunkeln statt. Die Spieler rufen einander mit der Aufzählung jener Merkmale, die diese zu Mitgliedern bestimmter Teams machen:

²⁰⁷ Pirkko Husemann, "Choreography as Experimental Practice. The Project Series E.X.T.E.N.S.I.O.N.S by Xavier Le Roy", Website *in situ productions*, <http://www.insituproductions.net/deu/frameset.html>, 3.3.2008.

„Yellow, are you ready?“²⁰⁸. Das repräsentative Kennzeichen des Teams fungiert als entindividualisierte Anrede.

Als das Licht wieder angeht, sehen die Zuschauer auf der Bühne ein Tableau vivant: Die Spieler haben bestimmte Positionen eingenommen und stehen, wie zu einem Bild gefroren da, während sie einander immer noch zurufen – so als würde das Spiel noch im Gange sein. Der Soundtrack ist von den Bewegungen der Spieler losgelöst worden und hinterlegt als sprachliches und klangliches Ready-made das dreidimensionale Standbild. Wieder werden die Zuseher Zeugen einer Entkoppelung der visuellen und auditiven Ebene, sowie der Dekontextualisierung eines Spielelements. Die Trennung von Hören und Sehen rückt die Signifikantenketten zueinander auf Distanz und macht Abwesenheiten zwischen ihren Registern wahrnehmbar.²⁰⁹

Anstelle einer letzten Verlautbarung des Punktestandes liest ein Performer vor, wer welchen Spieler ersetzen soll. Die Performer tauschen ihre Positionen allerdings nicht einfach, sondern nehmen Plätze ein, auf denen sich kein Performer im letzten Tableau befand. Was aus diesen Substitutionen unsichtbarer Spieler entsteht, ist ein Tableau vivant, das den Zusehern bereits bekannt ist, stellte es doch die Anfangspositionen der Spieler zu Beginn des Stücks dar.

In der mehrmaligen Wiederholung der anfänglichen Spiel-Choreographie werden die



²⁰⁸ Ein Performer in *Projekt* am 1.11.2003 im Tanzquartier Wien

²⁰⁹ Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, S.172

Performer nun kontinuierlich ausgewechselt, wobei sie im Reigen der gegenseitigen Substitution sukzessive die Kappen, die gelben und pinken T-Shirts und die Röcke ablegen, bis sie wieder indifferente graue Hosen und T-Shirts tragen. Was jetzt gespielt wird, ist ein Remake der anfänglichen Spielrunde, in dem die Spieler als Schau-Spieler ihre einstudierte Choreographie zum Besten geben und nach und nach die Bühne verlassen, während die Rufe der Spieler selbst nach deren Abgang noch zu hören sind.

“With *Project* we wish to transpose the principles of games in the choreographic work environment and to come and go between the two fields (or activities). This requires transforming and transferring the non-productive characteristic of games into the production of choreography. Using this idea, we also wish to implement situations that would present bodies simultaneously during the execution of movements (in conformity with the rules of the game) and in the field of free decisions (acting on the game and the unfolding of the situation).”²¹⁰

Die auf Tonband aufgezeichneten Spielgeräusche werden selbst dann noch eingespielt, als nur mehr ein Spieler seine Rolle exekutierte, indem er einen imaginären Ball einem abwesenden Gegenüber zuschießt. Als alle Performer die Spielfläche verlassen haben und das Licht ausgegangen ist, wird das Spielgeräusch-Ready-made, ähnlich wie die Imaginationen am Ende von Ivana Müllers *While we were holding it together*, noch über die – jetzt unsichtbaren - Lautsprechertore eingespielt.

²¹⁰ Xavier Le Roy in einem Interview mit Capitals, vgl. die Website von *in situ productions*: http://insituproductions.net/_deu/frameset.html, Zugriff am 20.5.2008.

5. Momente der Verbindung: Artistwin Deufert + Plischke

5.1. Die Mikroebene der Kollaboration: Zwillingskonstruktion und Paarbildung

Die promovierte Theaterwissenschaftlerin Katrin Deufert und der Tänzer, Choreograph und Videokünstler Thomas Plischke arbeiten seit 2003 als *Artistwin Deufert + Plischke*. Beide haben Erfahrungen mit der Arbeit in und der Gründung von Kollektiven: Katrin Deufert war ein Gründungsmitglied von *Breakthrough*, sowie der *Diskursiven Poliklinik (Berlin)*. Thomas Plischke gründete in den 90er Jahren das Kollektiv *Tom Plischke/B.D.C.*, nach dessen Auflösung im Jahr 2001 Thomas Plischke, Katrin Deufert und Pirkko Husemann die *Frankfurter Küche (FK)* ins Leben riefen. Diese wurde 2003 jedoch – mit dem Ausstieg von Pirkko Husemann – in das Label *Artistwin Deufert + Plischke* umgetauft. Am 20. April 2008 gründeten Thomas Plischke und Katrin Deufert außerdem die Assoziation *Gemeinschaftspraxis Hamburg e.V.*

Die beiden Choreographen versuchen als Lebens- und Arbeitspartner dem konventionellen Bild des heterosexuellen und gemeinsam arbeitenden Künstlerpaares durch die Fiktion des Künstlerzwillings zu entgehen. Die binäre Einteilung in Mann und Frau und die damit in Verbindung gebrachte normgemäße hegemoniale Heterosexualität werden unter anderem durch die inzestuöse Dimension der geschwisterlichen Selbstsetzung irritiert. Die Figur des Künstlerzwillings als die Konstruktion eines sozialen Geschlechts zu bezeichnen, birgt die Gefahr, dadurch den Eindruck des Vorhandenseins eines, dieser Figur präexistenten, nicht sozial determinierten Geschlechts hervorzurufen. Gender soll jedoch nicht in einer Sukzession zu einem biologischen Geschlecht verstanden werden, es existiert immer schon. Die Konstruktion der Zwillingsfigur stellt deshalb vielmehr einen Akt des Sich-Vergewisserns der sozialen, politischen und imaginären Dimension der geschlechtlichen Identität dar. Das bewusste Wählen einer sexuellen Identität oder Verwandtschaftsbeziehung fernab von jenen „Vorbildern“ und Verwandtschaftslinien, in die man hineingeboren wird, kann mit Judith Butler auch als ein Akt der Verwirklichung bezeichnet werden, der gerade in der Entwirklichung dessen besteht, was leichtfertig als „natürlich“ oder angeboren bezeichnet wird.

„Wenn das soziale Geschlecht aus den sozialen Bedeutungen besteht, die das biologische Geschlecht annimmt, dann *wachsen* dem biologischen Geschlecht nicht soziale Bedeutungen als zusätzliche Eigenschaften *zu*, sondern es wird vielmehr durch die sozialen Bedeutungen *ersetzt*, die es aufnimmt; das biologische Geschlecht wird im Zuge dieses Aufnehmens preisgegeben und das soziale Geschlecht tritt hervor, und zwar nicht als ein Begriff, der sich auf das biologische Geschlecht als Gegensatz weiterhin bezieht, sondern als derjenige Begriff, der das „biologische Geschlecht“ absorbiert und ersetzt, als Markierung seiner vollständigen Verwirklichung im sozialen Geschlecht, was von einem materialistischen Standpunkt aus gesehen, seine vollständige *Entwicklung* sein dürfte.“²¹¹

Kunsthistorisch gesehen haben kollaborative Projekte von Zwillingspaaren bereits Tradition. In der bildenden Kunst und in der Performance-Art gibt es zahlreiche Künstler, die – zum Teil als geborene, zum Teil als wahlverwandte – Zwillingspaare arbeiten beziehungsweise arbeiteten: Unter anderen können beispielsweise der *Twin Gabriel* (Else Gabriel und Ulf Wrede), *Bigert & Bergström*, Christine & Irene Hohenbühler, *Gilbert & George* und das britische Performerduo *Lone Twin* (Gregg Whelan und Gary Winters) genannt werden. Noch um einiges zahlreicher sind Künstlerpaare. Man denke an das 13-jährige Zusammenleben und Arbeiten von Marina Abramović und Ulay (F. Uwe Laysiepen), an Eva & Adele, Pierre & Gilles oder im Feld der Choreographie an Emilio Greco und Pieter C. Scholten (EG | PC), José Montalvo und Dominique Hervieu, Jack Hauser und Sabina Holzer, Linda Samaraveerova und Karl Karner, Veronika Zott und Marcos Rondon, Amanda Piña und Daniel Zimmermann, sowie viele andere.

Im Vergleich zu den bisher besprochenen Modellen der Kollaboration bringen die kollaborativen Praktiken von Künstlerpaaren und die darin wirksame „Mikropolitik des Kollektiven“²¹² grundsätzlich eine Destabilisierung der Grenze zwischen Arbeit und Leben mit sich.

Das Sinnbild des Zwillings erinnert zunächst an den Doppelgänger, an das Double, an eine Entsprechung oder Übereinstimmung, an ein Alter Ego. In seiner narzisstischen Dimension birgt es das Fantasma der eigenen Verdoppelung.²¹³

Michel de Montaigne träumte davon, dass Freunde einer vollendeten Freundschaft alles gemeinsam hätten: Wünsche, Gedanken, Güter, Frauen, Kinder und Leben. Er stellte sich vor, dass der Wille der beiden Freunde verschmilzt, sodass die

²¹¹ Butler, *Körper von Gewicht*, S.26

²¹² Titel eines Textes von Stefanie Wenner: Wenner, „Mikropolitik des Kollektiven“, in: Sasse, Sylvia/Wenner, Stefanie (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.221-236

²¹³ Die Website des *Artistwin* Deufert + Plischke hieß bis April 2008 *narcissusmaschine*.

Verpflichtung oder Schuld zu Wohltaten, Großzügigkeiten und Diensten obsolet wird, weil der Bund schlicht so vollkommen wäre, dass die Verantwortlichkeiten und Pflichten nicht mehr als Pflichten wahrgenommen werden würden.²¹⁴ Dieser Traum von der vollkommenen Freundschaft und Verschmelzung, der nicht nur in zahlreichen literarischen Texten verschiedenste Ausformulierungen gefunden hat, sondern darüber hinaus oftmals eine Motivation für die Gründung künstlerischer Kollektive darstellte, wird von Jacques Derrida vorsichtig so kommentiert:

„Aber dieser Kommunismus träumt insgeheim vom Geheimnis, wir werden es sehen, er ist politisch und apolitisch zugleich, ein Kommunismus, in dem man nicht mehr zählt und nicht mehr zu zählen ist, nicht mehr als einer und also nicht einmal mehr einer [...]“²¹⁵

Das Bild der Verschmelzung und das Paradigma der Vereinigung gehen bis auf Aristoteles zurück. Dieser beschrieb die Zusammengehörigkeit von Freunden als „eine *einzig*e Seele, die in *zwei* Körpern wohnt“²¹⁶. In diesem Punkt ist eine interessante Analogie zu einer Kritik von Fred Arctor über den Künstlerzwilling Deufert und Plischke erkennbar. Arctor schreibt in Bezug auf den *Artistwin Deufert + Plischke*: „Hier aalt sich eine Seele in einer Doppelbrust.“²¹⁷ Das antike Freundschaftsbild der *einen* Seele in *zwei* Körpern lebt in diesem Essay über das Stück *REportable* weiter. Fred Arctor interpretiert die Zwillingskonstruktion unter anderem als ein Gegenkonzept zu der existenzialistischen Zerrissenheit, die in dem von Faust ausgerufenen „Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust“²¹⁸ den populärsten Ausdruck gefunden hat. Das Bild der *einen* Seele in *zwei* Körpern irritiert nicht nur die Autonomie, die Zahl und die Aufteilung der Subjekte, es vermittelt die Unheimlichkeit einer gewissen Auflösung:

„Der Buchstabe dieser Antwort lässt vielleicht niemandem mehr Ruhe. Sie [die Verschmelzung] formuliert ein Prinzip der Unrast, sie bringt die Logik und die Identität des Territoriums im allgemeinen aus den Fugen. Sie gibt uns zu denken auf, dass ein Freund, da mehr als einen, niemals einen eigenen Ort hat.“²¹⁹

²¹⁴ Derrida/ De Montaigne, *Über die Freundschaft*, S.24

²¹⁵ Derrida, ebd.

²¹⁶ Aristoteles zitiert nach: Derrida/ De Montaigne, *Über die Freundschaft*, S.21

²¹⁷ Arctor, „Pentagrammatische Zwillinge“, *corpus – Internetmagazin für Tanz, Choreographie und Performance*, Zugriff am 14.April 2008

²¹⁸ Goethe, *Faust I*, Vers 1112 1117

²¹⁹ Derrida/ De Montaigne, *Über die Freundschaft*, S.21

5.2. Gemeinschaftspraxis Theater? Der Mythos der Verschmelzung

„The theatre is an exercise in pure community“²²⁰

Die Bejahung der gegenseitigen Durchdringung von Arbeit und Leben, sowie der Traum einer totalen Verschmelzung der Mitglieder innerhalb der Gruppe (und darüber hinaus) waren beispielsweise konstitutiv für die Gründung und das Arbeiten des Performance-Kollektives *The Living Theatre*. Das 1947 von Judith Malina und Julian Beck in New York gegründete Performance-Kollektiv war vor allem in den 60er Jahren erfolgreich und auf zahlreichen Tournéeen in Europa aktiv, bis die Gruppe, die für einen anarcho-kommunistischen gesellschaftlichen Wandel kämpfte, 1971 in Brasilien inhaftiert wurde und sich danach in New York neu gründete. Das Mysterium des Gemeinsam-seins als Eins-sein wird in zahlreichen Passagen des, von Julian Beck verfassten Buches *The life of the theatre* dargelegt, in dem dieser seine künstlerische Tätigkeit und die Arbeit des Kollektives reflektiert und dessen Scheitern, Erfolge und sozialpolitische Anliegen skizziert.

“The living theatre has become my life the living theatre. We devour each other. I can’t tell one from the other. Judith and I merge in it. Others with us. There are actors who hang on like Jeffers’ lice on the eagle. There are actors who are my eyes and technicians who are our wings. The nest we build my crawl with maggots. The eggs breed carnivores. My theatre. I hold up the mirror till my arms ache.”²²¹

Dieses Zitat legt Zeugnis davon ab, dass Julian Beck nicht nur eine Verschmelzung seiner selbst mit Judith Malina sah, sondern darüber hinaus mit allen anderen Schauspielern seiner Gruppe. Die singulären Personen verschwinden in/durch der/die Passion einer Einverleibung.

„Hier finden wir uns mit Schwierigkeiten konfrontiert, die nicht leicht zu meistern sind. Die Gemeinschaft, sei sie nun zahlenmäßig groß oder klein [...] scheint sich darzubieten als Tendenz zu einer *Kommunion*, ja sogar zu einer Verschmelzung, das heißt zu einer Aufwallung, die die Elemente nur versammeln würde, um einer Einheit (einer Überindividualität) Raum zu schaffen, die aber den gleichen Einwänden ausgesetzt wäre wie die bloße Betrachtung eines Einzelindividuums, das in seiner Immanenz eingeschlossen ist.“²²²

²²⁰ Beck, *The life of the theatre*, Abschnitt 6 (keine Seitenangaben)

²²¹ Beck, ebd.

²²² Blanchot, *Die uneingestehbare Gemeinschaft*, S.18

Die Auflösung ineinander wird von Beck durch die Metapher eines Kollektivkörpers zum Ausdruck gebracht: Die Schauspieler werden als die Augen Julian Becks und die Techniker als die Flügel der Performer bezeichnet. Signifikanterweise beschwört Julian Beck das Bild einer Inkorporation herauf. Das gegenseitige Verschlingen („We devour each other“) kündigt von einer erhöhten Geschwindigkeit (und) einer rasenden Leidenschaft. Das, was dieser Kollektivkörper hervorbringt, bewegt sich, so Beck metaphorisch, durch das Kriechen von Maden. Diese leben bevorzugt in toten Substanzen. Welche Leiche jedoch könnte hier als Wohn- und Nahrungsstätte der Brut fungieren, die der Theater-Kollektivkörper hervorgebracht hat? Handelt es sich um die toten singulären Körper der Performer, um deren Individualität, deren Ego, um das jeweilige Selbst, das zugunsten eines „kollektiven Körpers“ aufgegeben wurde?²²³ Am Ende dieses markanten Zitats steht Julian Becks Bekenntnis, dass es sich dabei um *sein* Theater handelt, womit die totale Auflösung im Dienste eines Possessivpronomens dann doch wieder einer (männlichen) Autoritätsfigur unterstellt wird.

Die naturalistische Metaphorik des Kollektivkörpers wird in dem nächsten Absatz von der Parallelisierung von Theater und Synagoge abgelöst („I go to the theatre instead of going to the synagogue.“²²⁴). Die Theatergemeinde tritt die Nachfolge der religiösen Glaubensgemeinschaft an. Stellt die Synagoge einen Versammlungsraum für die an Gott Glaubenden dar, so stellt Beck sich das Theater als einen Ort vor, in dem diejenigen vereint sind, die an die Wirkung und Kraft des Theaters, sowie an einen revolutionären kommunistischen Gesellschaftswandel und eine pazifistische „Erlösung“ glauben. („Not to worship but to discover the way to salvation.“²²⁵) In vielen Abschnitten des Buches werden der Wunsch und die Forderung nach Einheit artikuliert und eine gewisse Affinität zu religiösen Vorstellungen ist dabei nicht zu überhören.

“Unity. That is, when the people are together and not set against one another there is that harmony which dispels despair, extends being, and makes possible all the impossible hopes.“²²⁶

²²³ Ich möchte an dieser Stelle darauf hinweisen, dass die Performer in dem Projekt *Collect-if by Collect-if*, das in Kapitel 3 analysiert wurde, im Research-Prozess zum Thema Kollektivität die Inszenierung eines kollektiven Selbstmordes auf der Bühne imaginierten. Die Publikation *Collect-if by Collect-if* enthält beispielsweise mehrere Abschiedsbriefe von Ugo Dehaes an Freunde und Verwandte, die im Zuge der spielerischen und metaphorischen Diskussion über einen öffentlichen kollektiven Selbstmord zugunsten des Kollektivkörpers verfasst wurden.

²²⁴ Beck, *The life of the theatre*, Abschnitt 6 (keine Seitenangaben)

²²⁵ Beck, ebd.

²²⁶ Beck, ebd., Abschnitt 8 (keine Seitenangaben)

Gegen Ende des Buches findet sich jedoch erstaunlicherweise eine Passage, in der die Trennung der Subjekte betont und eingestanden wird. Die Schlucht, die sich zwischen den Individuen auftut, rückt eine totale Einswerdung in den Bereich des Unmöglichen.

“I am seperated from you and you from me until death, and no union. Why should it be otherwise? Of what advantage is it if there were no ravine between us? But you know the sadness in my beat-skipping heart. All separate. Wrong. All different, all individuals, but all relating to each other or dependent upon one another.”²²⁷

Eine *Verschmelzung* Julian Becks mit seiner Partnerin Judith Malina und den anderen Schauspielern wird in *The life of the theatre* andernorts meist als eine Voraussetzung für das Arbeiten der Theatergruppe beschrieben.

Trotz oberflächlicher Übereinstimmungen mit dem Künstlerzwilling Deufert und Plischke – wie dem gemeinsamen Leben und Arbeiten – weisen die Statements Julian Becks radikale Differenzen zu der Selbstdefinition des *Artistwin Deufert + Plischke* auf. Deufert und Plischke haben den Mythos der Verschmelzung mit dem Begriff des *Teilens* und die Vorstellung der personalen Einheit mit der Konstruktion der Zwillingfigur ersetzt. Zwillinge sind immer zwei. Das Merkmal des Zwilling ist seine Zweiheit schlechthin. Geborene Zwillinge können einander im Aussehen gleichen oder nicht als Zwillinge erkennbar sein. Nie aber ist der Zwilling eine Person. Der Wunsch nach einer Einswerdung, der von Julian Beck oftmals angesprochen wurde, ist bei Deufert und Plischke zu einer Anerkennung des Geteiltheits und der Heterogenität der Verwandten geworden, wenngleich eine gewisse Mystifizierung der eigenen Beziehung auch beim *Artistwin Deufert und Plischke* erkennbar ist. Trotz aller Affinität und Verflechtung hoffen Katrin Deufert und Thomas Plischke nie auf eine Synchronisation.

„Das Wesen strebt nicht nach Anerkennung, sondern nach Bestreitung: um zu existieren, begibt es sich zum anderen, der es bestreitet und es manchmal negiert, damit es nur in diesem Entzug zu sein beginnt, der ihm die Unmöglichkeit bewusst macht [...], es selbst zu sein, als *Ipse* zu insistieren oder, wenn man so will, als separates Individuum: so wird es vielleicht ek-sistieren, sich als stets vorgängige Exteriorität erfahren oder als durch und durch zerborstene Existenz, die sich nur in dem Maße sammelt, wie sie beständig, gewaltsam und schweigend zerfällt.“²²⁸

²²⁷ Beck, ebd., Abschnitt 27 (keine Seitenangaben - geschrieben in Brescia, Italien, 24. Oktober 1969)

²²⁸ Blanchot, *Die uneingestehbare Gemeinschaft*, S.16

In der autobiographischen Darstellung des *Artistwins Deufert und Plischke* schreiben Katrin Deufert und Thomas Plischke von einer irreduziblen Nicht-Totalität („irreducible non totality“)²²⁹ der individuellen Kunstformen in Bezug auf die verwendeten Medien in der Performance (Ton, Bild, Bewegung etc.) und davon ausgehend von einer Heterogenität, die auch die Körper auf der Bühne sichtbar werden lassen sollen. Diese sollen nicht als Projektionsflächen stereotyp(isiert)er Blicke fungieren, sondern temporäre Verwandtschaftsmomente der einzelnen Tänzer im Fluss der Ereignisse zum Vorschein bringen.

Der Verweis auf eine „irreduzible Nicht-Totalität“ der Künste findet sich in einem Text von Jean-Luc Nancy unter dem Titel „Das Bild: Mimesis & Methexis“:

„Deshalb bemühen sich die Künste, ihre Differenzen zu kultivieren: nicht aus einem Mangel an Vollkommenheit, sondern im Gegenteil auf Grund einer verschwenderisch ausgreifenden Ur-Teilung des Sinns und der Wahrheit. Jede der Künste stellt die Invention oder Intensivierung eines Sinn-Registers durch Ausschluss anderer Register dar: Daher evoziert das bevorzugte Register, gemäß einer Erscheinung, die man als kontrastierte Nähe bezeichnen könnte: Im Bild hallt eine Klanglichkeit des Schweigens nach [...] Wenn es so etwas wie ein Prinzip der Kunst gibt, dann ist es ihre irreduzible Nicht-Totalität: Ein Folgeprinzip aber eröffnet zwischen den Künsten eine unendliche wechselseitige Resonanz.“²³⁰

Würde man dieses Prinzip auf den *Artistwin Deufert & Plischke* oder in weiterer Folge auf die Tänzer des Stücks *Reportable* anwenden, so könnte man behaupten, dass deren irreduzible Nicht-Totalität eine unendliche wechselseitige Resonanz ermöglicht.

Was das Zwillingenbild betrifft, so lässt sich abschließend feststellen, dass es eine Blutsverwandtschaft suggeriert, die im Fall des *Artistwins Deufert und Plischke* jedoch nicht vorliegt. Die beiden „Wahlzwillinge“ bringen die Ordnung des Natürlichen zusätzlich durch die Tatsache der gelebten Liebesbeziehung ins Wanken. Und dennoch legt das Zwillingenkonstrukt das Denken in Verwandtschafts-, Nähe- und Analogieverhältnissen nahe, deren Überwindung Jacques Derrida gerade als konstitutiv und notwendig für das Eingehen einer Freundschaft betrachtet, da diese so oft durch eine An- und Zugehörigkeit, eine *oikeiotes* (oder *convenance*) definiert

²²⁹ Deufert/ Plischke auf der Website: *narcissusmachine*: <http://www.artistwin.de/>, „auto-portrait“, Zugriff am 5.4.2008.

²³⁰ Nancy, „Das Bild: Mimesis & Methexis“, in: Huber, Jörg (Hg.), *Ästhetik Erfahrung*, Wien: Springer, 2004

wurde und damit auf die familiäre Vertrautheit und die Wesensverwandtschaft zurückgeführt wurde.²³¹

„Es sei denn, man würde in gewisser Weise die Gleichheit, eine gewisse Gleichheit, in der Achtung vor der Singularität von Einzelnen in ihrer Asymmetrie und Heteronomie gerade retten. Eine Gleichheit, die berechenbar und unberechenbar zugleich ist, die mit dem Unberechenbaren rechnet.“²³²

In den ersten beiden Projekten der *Directory*-Trilogie (2002-2006), die sich aus *Directory: In Be Twin*²³³ und *Directory: Tattoo* zusammensetzt, wird am stärksten auf die Beziehungskonstellation des Künstlerzwillings und das Verschwimmen der beiden singulären Identitäten Bezug genommen. Der *Artistwin Deufert und Plischke* zeichnet in der videodominierten Performance *Directory: In Be Twin* die Verwobenheit der eigenen Erfahrungen mit denen des anderen nach. Deufert und Plischke nähern sich der Realitäts/Fiktionstextur, die durch ein Über- und Ineinanderlegen der Lebensgeschichten der beiden Performer entsteht, unter anderem durch eine Poesie des Strickens an – ein Loch mit dem Nächsten verknüpfend.



Aus all den realen und fiktiven, künstlerischen und intimen, biographischen und medialen Fragmenten, die ohne einander nicht denkbar sind, stricken wir unseren eigenen privaten politischen Körper. Wie sehr sich das Leben in die Kunst und wie sehr sich die Kunst in das Leben einbringt, zählt zu den vorrangigen Fragestellungen des Künstlerzwillings in *Directory: In Be Twin*. So wie die

²³¹ Vgl. Derrida, *Politik der Freundschaft*, S.240

²³² Derrida, *Politik der Freundschaft*, S.264

²³³ *Directory: In Be Twin* setzt sich aus den Projekten *Directory: Europe Endless* und *Directory: Songs of Love and War* zusammen.

künstlerische Tätigkeit in den Biographien der beiden Performer thematisiert wird, so werden die eigenen enteigneten fiktiv-realen Biographien hier auch zum Thema der künstlerischen Auseinandersetzung gemacht. Während diese auf dem projizierten Videofilm stattfindet, sitzen Katrin Deufert und Thomas Plischke still vor dem Publikum und stricken.

„In stillschweigender Übereinkunft indes, in einem schweigsamen Einklang, in dem die Geschiedenen zusammen sind und doch bleiben, was zu sein ihnen bestimmt ist und was sie zweifellos in diesem Einklang mehr denn je sind: getrennt, vereinzelt, *vereinsamt*, monadische Alteritäten, die sich dort konstituieren, wo das Eigene des *alter ego*, mit dem Phänomenologen zu reden, keiner originär gebenden Anschauung jemals als solches zugänglich sein wird, sondern nur in analogischer Appräsentation erschlossen werden kann. Keine Verbündeten sind diese Entzweiten vielmehr Einsame, aber eins im Wissen um die Notwendigkeit, miteinander und doch jeder für sich zu schweigen.“²³⁴



²³⁴ Derrida, *Politik der Freundschaft*, S.87

5.3. *REportable*/ Die Methode des Reformulierens

REportable zeichnet sich, im Vergleich zu *Directory: In Be Twin* zunächst dadurch aus, dass der Künstlerzwilling aus der eigenen Konstellation hinausblickt und sich ausdehnt: Kattrin Deufert und Thomas Plischke arbeiten mit drei weiteren Performern beziehungsweise Ko-Choreographen (Helena Golab, Hanna Sybille Müller und Benjamin Schoppman), sowie mit dem Komponisten Hubert Machnik und dem Bühnenbildner Herman Sorgeloos zusammen, mit denen sie eine von ihnen vorgeschlagene und bereits erprobte Methode der Kollaboration, die auf einen choreographischen Prozess mit kollektiver Autorschaft aufbaut, anwenden. Schon der Titel des Stücks verweist auf einen Übertragungsprozess: „Portable“ bedeutet „tragbar“. „Reportable“ könnte mit „wieder-übertragbar“ übersetzt werden. Darüber hinaus bedeutet „reportable“ aber auch „berichtspflichtig“.



Kattrin Deufert und Thomas Plischke haben von 2001 bis 2007 eine Methode des kollektiven Schreibens und Choreographierens entwickelt, die auf das Weitergeben von Texten und Bewegungen basiert.²³⁵ *REportable* ist auf die Methode des Reformulierens zurückzuführen, deren Grundprinzip darin besteht, dass ein Performer eine Bewegung(ssequenz) aufschreibt und diese Beschreibung an einen

²³⁵ Ich beziehe meine Beschreibung der Methode des (Re)Formulierens unter anderem auf Gespräche mit Kattrin Deufert und Thomas Plischke und auf die Erfahrungen bei der *herbst academy 2007* im Rahmen des Festivals *Steirischer Herbst* in Graz. Ich habe an dem Workshop „Kinship and other Monstrosities“, der von 24.9. bis 29.9.2007 unter der Leitung von Kattrin Deufert und Thomas Plischke zu dem Thema des kollektiven Schreibens stattfand, teilgenommen und eine Woche lang die Methode des Reformulierens mit den anderen TeilnehmerInnen praktiziert.

anderen Performer weitergibt. Dieser versucht folglich, die skizzierte Bewegung(sfolge) zu tanzen, schreibt sie daraufhin wieder auf und spinnt sie weiter. Die reformulierte Bewegungsskizze wird wiederum an einen anderen Performer weitergegeben. Aus diesem Grundprinzip entsteht ein komplexer verbaler und körperlicher Prozess von Übertragungen.

„Wir suchten nach einer Zusammenarbeit jenseits der Modelle, die wir bis dahin kennen gelernt hatten und die uns frustrierten, denn die Versprechen nicht-hierarchischer oder nicht-disziplinärer Arbeitsweisen wurden dort nicht erfüllt. Reformulieren erlaubt durch seine formale Strenge, durch die Stille des Schreibens, sowie durch die Kommunikation in der Gemeinschaft der Fremden jedem Beteiligten eine Teilnahme und Teilhabe am Prozess, der eben nicht durch diejenigen kontrolliert werden kann, die immer (wieder und nur) zuerst sprechen.“²³⁶

Da das Schreiben in Stille stattfindet und nicht durch Diskussion und Dialog aufgebrochen wird, geht es weniger um ein (Mit)teilen von Argumenten, als um die Erfahrung einer von allen (im gleichen Raum Anwesenden) geteilten Stille. In zahlreichen Research- und Probenprozessen im Kontext zeitgenössischer Tanzproduktionen stellt das Diskutieren der am Projekt Beteiligten eine der Hauptmethoden des Arbeitens dar. Diskursive Prozesse und Verfahren stehen etwa auch in dem Projekt *Collect-if by Collect-if* oder in den Research-Phasen von *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* im Vordergrund. Das „diskursive Problem“, dass gewisse Personen durch ihre rhetorische Stärke eine Machtposition einnehmen, die die „freie“ Meinungsäußerung anderer verunmöglicht, wurde bereits im Kapitel *Collect-if by Collect-if* reflektiert. Die Methode des Reformulierens ermöglicht jedem Partizipierenden (Partner), dass er seine Stimme unabhängig von seinem Volumen und von der Position und dem Umfang seines Wissens zu Papier bringt. Deufert und Plischke gehen davon aus, dass partizipative Prozesse mit einer Konspiration des Teilnehmens beginnen und nicht mit der Selbstpositionierung des Sprechers.²³⁷

„Sie [die Singularität] ist nicht die Individualität, sie ist jedes Mal die Punktualität eines »Mit«, die einen gewissen Ursprung des Sinns verknüpft und die ihn mit der Unendlichkeit anderer möglicher Ursprünge verbindet. [...] Das Individuum ist ein Knotenpunkt von Singularitäten, die diskrete – diskontinuierliche und transitorische – Exposition ihrer Simultanität.“²³⁸

²³⁶ Dieses Zitat ist aus dem Newsletter des *Artistwin Deufert und Plischke* entnommen, der im November 2007 von Katrin Deufert und Thomas Plischke verschickt wurde.

²³⁷ Vgl. Deufert/ Plischke, „out of the crisis – into the crisis“, auf der Website TWIN: www.artistwin.de, Zugriff am 20.5.2008.

²³⁸ Nancy, *Singular plural sein*, S.133

Während in Diskussionen und Abstimmungen oft primär der Geschmack und die ästhetischen Präferenzen der Teilnehmer abgewogen werden, wird durch die anti-dialektische Arbeit des Formulierens und Reformulierens das Ausspielen polarer Positionen vermieden und das Verweben eigener Formulierungen mit den Worten anderer in den Mittelpunkt gestellt. Und da die zirkulierenden sprachlichen Notizen in Bewegungen transferiert werden, gilt dieses Prinzip des kollektiven Weiterentwickelns auch für die langsam entstehenden Bewegungsgeflechte. Da Giorgio Agamben das Oszillieren zwischen Eigenem und Gemeinsamem als Gebrauch oder Ethos bezeichnet, kann *REportable* als ein »ästhetisches« Projekt verstanden werden.²³⁹

Die formale Strenge der Methode verlangt Disziplin von allen Performern, da der Prozess in seiner Abhängigkeit von der permanenten Zirkulation des Materials durch die Abwesenheit einer Person unvermeidlich gestoppt wird. Der *Artistwin Deufert und Plischke* hat eine Art stummes Kommunikationssystem geschaffen, das sicher stellt, dass alle Performer in jeder Bewegung, die getanzt wird, partizipiert haben. Das Weitergeben („passing on“) als zentrale Regel dieses Spiels verunmöglicht die Zuschreibung der einzelnen Choreographien zu *einem* Autorsubjekt.

„Deshalb auch ist der Dialog oder wesentliche Polylog der Sprache *identisch* mit dem, wie wir miteinander sprechen und mit dem, durch den ich zu »mir selbst« spreche und dabei eine ganze »Gesellschaft« bin – eine Wahrheit, in der Sprache und als Sprache, *stets simultan* »wir« und »ich«, und »ich« als »wir« ebenso wie »wir« als »ich«.²⁴⁰“

5.4. Kollektive Autorschaft: Paradoxien der Auflösung

Nun ist die Praxis des Reformulierens gewiss keine vollkommen neue Erfindung. Sie geht zum einen auf eine Beschäftigung mit Mythen zurück, die in ihren oralen Wiedererzählungen (im Vergleich zu der fixierten und vermeintlich wahren Version eines niedergeschriebenen Mythos) immer wieder neue Gestalt annehmen. Zum anderen erinnert die Methode an das alte Gesellschaftsspiel „Consequences“. Die Surrealisten erfanden ein Spiel, das eine vereinfachte Version von „Consequences“ darstellt und nannten es 1925 „Cadavre Exquis“. Dieser Name geht auf jenen Satz zurück, welcher in der ersten gemeinsamen Spielrunde der Surrealisten (Jacques Prévert, Yves Tanguy, André Breton, Marcel Duhamel und Benjamin Péret)

²³⁹ Vgl. Agamben, *Die kommende Gemeinschaft*, S.25

²⁴⁰ Nancy, *Singulär plural sein*, S.132

entstanden ist: „Le cadavre exquis boira le vin nouveau.“²⁴¹ „Cadavre Exquis“ funktioniert so, dass eine Person ein Wort oder einen Satzteil auf ein Blatt Papier schreibt und dieses anschließend so faltet, dass das Geschriebene nicht mehr sichtbar ist. Nun wird das Blatt Papier an andere Personen weitergegeben, die diese Prozedur wiederholen: Sie fügen dem unbekannten Satzteil neue Wörter hinzu, falten diese ein und geben sie durch die Runde, bis am Ende der letztlich entstandene Satz laut vorgelesen wird. Wollten die Surrealisten mit diesem Spiel den Verstand und das kritische Denken ausschalten, um durch zufällige Wortkombinationen kollektiv einen assoziativen Text zu generieren, der eine unbewusste Logik offenbart, so ist das Zufallsmoment bei Deufert und Plischke durch die permanente Einsicht in die vorhergehenden Beschreibungen und die bewusste Bezugnahme auf diese weitgehend ausgeschaltet.

For us it is a downright challenge to deal with the input of the others and to come into thinking with it, to expand ideas and suggestions, to combine sketches, to suggest a possible proceeding. It is fundamental in this principle of formal strictness to take the responsibility of one's decisions and to constantly confront the other with claims in order to develop a communication, a circulation and production in the community of strangers. (Re)formulating should enable everybody to partake in the process. Just as in knitting from a single thread (the shared theme) and a knitting pattern (the permanent passing on), a complex texture evolves that formulates a possible work.“²⁴²

Gemeinsam haben beide Praktiken aber, dass die individuelle Äußerung von einer Polyphonie von Stimmen abgelöst wird und dass die gem-einsame Stille als eine Voraussetzung für das kollektive Schreiben erachtet wird.

Der choreographische Prozess von *REportable* gliederte sich in zwei Phasen: In der ersten Phase stand das Entwickeln und Generieren von Bewegungsmaterial durch die oftmalige Übertragung von Bewegung in Schrift und von Schrift in Bewegung im Vordergrund. In der zweiten Phase wurden die singulären Bewegungssequenzen der einzelnen Performer anhand des Auffindens von Verwandtschaftsmomenten verbunden und in eine räumliche und zeitliche Komposition gebracht. Das Resultat dieser Arbeitsprozesse ist eine formal, räumlich und zeitlich exakt fixierte Choreographie, in der fast nichts dem Zufall überlassen bleibt. Die Exaktheit sei ein Resultat einer gewissen Frustration, sagen Deufert und Plischke, denn Tanz sei

²⁴¹ Prévert, Tanguy, Bréton, Duhamel und Péret zitiert auf: <http://www.exquisitecorpse.com/definition/About.html>, „About Exquisite Corpse“, Zugriff am 22.Mai 2007.

²⁴² Deufert/ Plischke auf ihrer Website *TWIN*: <http://www.artistwin.de/>, „out of the crisis - into the crisis“, Zugriff am 13.5.2008.

entweder ironisch oder er stelle eine Rekonstruktion dar. Sie würden die Probenphase allerdings eher als einen Prozess der Subjektivierung verstehen.²⁴³ Indem die Teilnehmenden am Prozess sich zu einer Arbeitsmethode „verpflichten“, ermöglichen sie der Gruppe, Entscheidungen zu treffen, die über den Geschmack der einzelnen Tänzer hinausgehen. Die Choreographie ist eine Art „Mediator“, der Formulierungen einbringt, während die Erfahrung des Verlusts der eigenen Präsenz vorherrscht. Zu den beliebtesten Arbeitsmethoden im zeitgenössischen Tanz zählen das gegenseitige Präsentieren so genannter „erfundener“ Bewegungen und das Imitieren von Bewegungen anderer, sowie das Improvisieren, wobei die Improvisation oft mittels Videokamera gefilmt wird, sodass selektierte Bewegungen im Nachhinein vom Video abgelernt und imitiert werden können. Die Methode des Reformulierens bedient sich keiner dieser Methoden. Hier ist die von Jean-Luc Nancy beschriebene Vielheit von Ursprüngen choreographisches Programm: Es gibt nicht mehr ein Original und dann Variationen dieses Originals, sondern „nur“ gleich(ge)wichtige und heterogene Versionen mehrerer Urheber.

Je mehr es zu einem Autoritätsverlust eines Choreographen kommt, desto mehr nähern sich Produktions- und Rezeptionsebene einander an. Der Diskurs um die Politik künstlerischer Zusammenarbeit ist unweigerlich mit der Debatte um die Autorschaft verknüpft.

„Vielleicht ist es an der Zeit, Diskurse nicht mehr nur nach ihrem Ausdruckswert oder ihren formalen Transformationen zu untersuchen, sondern in ihren Existenzweisen: [...] die Art, wie sie sich über die gesellschaftlichen Beziehungen äußert, lässt sich meiner Meinung nach direkter durch die Funktion Autor und ihre Veränderungen entziffern als in den Themen und Begriffen, die sie verwenden.“²⁴⁴

Seit Roland Barthes 1968 den Tod des Autors²⁴⁵ ausgerufen und Michel Foucault ein Jahr später die bahnbrechende Frage „Was ist ein Autor?“²⁴⁶ gestellt hat, hat die Theorie der Autorschaft nicht nur in Bezug auf literarische und wissenschaftliche Texte, sondern auch in der bildenden Kunst und mit einer gewissen Verspätung in der darstellenden Kunst eine dynamische Entwicklung erfahren. Diese koinzidiert mit der Geschichte des Subjekts insofern, als die begrifflichen Hilfskonstruktionen *Autor*

²⁴³ Katrin Deufert und Thomas Plischke in einem Publikumsgespräch, das anschließend an die Aufführung von *REportable Portraits* im *Dom im Berg* in Graz am 24.9.2007 in *The Theatre* stattfand.

²⁴⁴ Foucault, „Was ist ein Autor?“, in: Jannidis, Fotis/ Lauer, Gerhard/ Martinez, Matias/ Winko, Simone (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, S.198-233

²⁴⁵ Barthes, Roland, „Der Tod des Autors“, ebd., S.185-198

²⁴⁶ Foucault, „Was ist ein Autor?“, ebd., S.198-233

und *Subjekt* auf die, vor allem im 18. Jahrhundert populäre Vorstellung eines autonom empfindenden und handelnden, sowie eines in sich (ab)geschlossenen Individuums zurückzuführen sind. Der Kult um den Autor markierte einen Kulminationspunkt in der Individualisierung der Ideen- und Tanzgeschichte.

In der Moderne wurde dieses Konzept von Autorschaft zugunsten eines offeneren Text-, Werk- und Subjektbegriffs aufgelöst, denn mit zunehmenden Zweifeln an der Autonomie und Einheit des Subjekts erfuhr auch der Autorbegriff eine Dezentrierung. Der moderne Text agierte eher die Auflösungen des Subjekts, als dessen Genese aus. Hinterfragten Barthes und Foucault zunächst die Funktion der Autorschaft in Bezug auf Texte und Diskurse, so setzen sich zeitgenössische Choreographen vermehrt mit der Unmöglichkeit auseinander, Bewegungen *einem* Autor zuzuschreiben. Selbst wenn man eine Choreographie nicht als einen Text betrachten möchte, sind Foucaults Fragestellungen und Differenzierungen auch für das Feld der Choreographie relevant. Foucault verstand die Gleichgültigkeit gegenüber dem Autor eines Textes Ende der 60er Jahre geradezu als eine ethische Haltung. Dies hängt unter anderem damit zusammen, dass sich das Interesse immer mehr vom literarischen Endprodukt zum Prozess des Schreibens verlagerte und damit Selbstreflexivität und Selbstreferenzialität an Bedeutung gewannen. Wenn es nicht mehr primär um Ausdruck geht, dann steht die Identifikation nicht mehr im Zeichen der Innerlichkeit, sondern findet mit der eigens entfalteten Äußerlichkeit statt.²⁴⁷ Foucault macht klar, dass das Lebenswerk eines Autors diesen nicht unsterblich macht, wie es sich die Romantiker ausmalten, die den Autor in seinem individuellen Werk nach seinem Tod weiterleben sahen, sondern dass das Werk den Autor vielmehr schon zu Lebzeiten tötet. Damit wurde der Mythos vom *einen* Ursprung eines Textes zerschlagen, die Rückführung eines Werks auf *ein* originäres Schöpfersubjekt fragwürdig. Der Begriff des „Tötens“ kann von Foucault in diesem Zusammenhang allerdings nur metaphorisch, beziehungsweise als ein Zeichen der Radikalität verwendet worden sein, denn tatsächlich kann das Ziel nicht in einer Auslöschung des Autors, es muss in der Diffusierung der Autorität erkannt werden: der Anerkennung einer Ko-Existenz mehrerer Autoren. Wenn das Autorsubjekt permanent im Verschwinden begriffen ist, dann nicht, weil man in zeitgenössischen Choreographien zu einer anonymen Schöpfung zurückkehren und eine transzendente Anonymität an die (Leer)Stelle des Autorsubjekts setzen will. Wird

²⁴⁷ Vgl. Michel Foucault in: Jannidis, Fotis/ Lauer, Gerhard/ Martinez, Matias/ Winko, Simone (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, S.203

der Autor jenseits von Erfahrung und Bewusstsein verortet, dann kündigt sich ein Ab- (bzw. Auf- oder Ent-)gleiten in eine theologistische Sphäre an, wo die heiligen Zeichen, der verborgene Sinn und die unwandelbare Tradition sich zu einem Mysterium verbinden. Das Verschwinden *des* Autors ist dessen Pluralisierung und Choreographieren ist demzufolge ein fundamental kollaboratives Unternehmen. Was Jean-Luc Nancy als das „singulär plurale Sein“ bezeichnet, findet schon bei Foucault im Begriff der „Ego-Pluralität“ eine frühe Ausformulierung.

„Alle Diskurse mit der Funktion Autor haben diese Ego-Pluralität“²⁴⁸

Die „Ego-Pluralität“ besteht in der Zersplitterung des Egos, dem mehrere Subjektstellungen inhärent sind, welche von verschiedenen Gruppen von Individuen besetzt werden können. Unter den Subjektstellungen versteht Foucault in Bezug auf den Autor das Ich, das die Umstände des Schreibprozesses beschreibt, das Ich, das eine Theorie oder ein Produkt vermittelt beziehungsweise kommuniziert und das Ich, das über die Schwierigkeiten und Probleme der Arbeit reflektiert. Die Pluralisierung des Ichs ist konstitutiv für die Funktion der Autorschaft(en), denn der Rückzug des Autors gibt der Ko-Existenz mehrerer Autoren Raum.

„»Sprechen mit« in diesem Sinne, eher als sprechen-zu oder zu-sich-sprechen, eher als »sagen« (verkünden, benennen) und aussprechen (weitertragen, ans Tageslicht bringen), »sprechen mit« als die Unterhaltung und der *conatus* eines Exponiert-seins, das kein Geheimnis exponiert, abgesehen von seiner Exposition selbst.“²⁴⁹

5.5. *REportable*/ Die Performance

Man könnte *REportable* insofern als ein Tanzstück im klassischen Sinne bezeichnen, als von Anfang bis Ende der Performance eine Konzentration auf die Bewegungschoreographien der Performer stattfindet, die, neben der elektronischen Musik von Hubert Machnik und dem, von Herman Sorgeloos entworfenen Bühnenbild, die ausschließlichen Kompositionselemente des Stücks darstellen. Eine projizierte Bild- oder Textebene auf Video, wie in *Directory: Europe Endless* oder in *Directory: Tattoo*, gibt es in *REportable* nicht. Das 60 Minuten lange Stück wurde im

²⁴⁸ Michel Foucault zitiert nach: Jannidis, Fotis/ Lauer, Gerhard/ Martinez, Matias/ Winko, Simone (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, S.217

²⁴⁹ Nancy, *Singulär plural sein*, S.142

Rahmen des Festivals *Steirischer Herbst* am 22. September 2007 im *Dom im Berg* in Graz uraufgeführt.²⁵⁰

Hanna Sybille Müller betritt die Bühne, bleibt in deren Mitte stehen, schaut kurz ins Publikum und schließt die Augen – so als würde sie sich den Anblick der sie Anblickenden vergegenwärtigen. Langsam in sie selbst zusammensinkend, richtet sie sich plötzlich auf, blickt mit einem kaum erkennbaren Lächeln zuerst ins Publikum und dann zu ihrer rechten Seite, wo sie die Augenlider erneut fallen lässt und den Rücken langsam abrollt. Dann bewegt sie sich bedächtig auf den linken Bühnenrand zu, um dort eine Stellwand des Bühnenbildes mit der rechten Hand zu berühren. Ihr Blick verfolgt währenddessen nicht ihre Handfläche, sondern ist direkt ins Publikum gerichtet, womit sie die Blicke der Beobachtenden zum Schauen auffordert und einlädt. Die Performerin geht quer über die Bühne, die Hand wie zuvor zur Berührung ausgestreckt – als würde sie diese Geste der Berührung nun durch den Raum tragen. Ihre Bewegung zieht eine Spur, die durch eine Wiederholung der Berührungsgeste am rechten Bühnenrand als Erinnerung (der Bewegung) markiert wird. Nach und nach kommen die anderen vier Performer mit je unterschiedlichen Kostümen auf die Bühne und widmen sich konzentriert und langsam ihren spezifischen Bewegungsfolgen. Sie scheinen gleichzeitig wie in eine Traumwelt versunken und hellwach zu sein.

Etwas windschiefe dünne Holzpfeiler, die überdimensionale Stellwände einfassen, umringen die Bühnenfläche. Schwarze Tafeln bilden die Bühnenhinterseite, weiße Stellwände die Begrenzung an der rechten und linken Bühnenseite. Vor jeder weißen Tafel steht wiederum ein Holzpfeiler, in den senkrecht lange weiße Neonröhren gesteckt sind, die ein kaltes Licht abgeben. Die Verkabelung hängt unverdeckt zu Boden. Das Bühnenbild von Herman Sorgeloos wirkt insgesamt leicht provisorisch. Signifikant für die Art und Weise wie Kattrin Deufert und Thomas Plischke die Gruppe von Performern auf der Bühne repräsentieren, ist ein Vermeiden jeglicher Form von Uniformität. Was die Performer verbindet, ist vor allem ihre Heterogenität. Sie ignorieren einander zwar nicht, lassen sich andererseits aber kaum beeinflussen von den Aktionen der anderen. Obwohl sie einander nie entsprechen, gehören die Performer dennoch offensichtlich irgendwie zusammen. Sie bilden eine polyphone Gemeinschaft ohne gemeinsamen Nenner.

²⁵⁰ Ich beziehe meine Ausführungen auf die Aufführung von *REportable* am 24.9.2007 im Dom im Berg in Graz und auf eine Videoaufzeichnung der Aufführung vom 10.11.2007 im Kampnagel Hamburg.

„A project to embark upon an understanding of choreography as a proposal of complexity instead of uniformity, to break with the encrusted aesthetics of the virtuos, the singular voice, the hierarchical setting of relationships and replace it by the polyphony of companionship.“²⁵¹

Die unformalisierte und je spezifische Bewegungssprache der fünf Performer schreibt sich asynchron in den Raum ein, wobei das Bewegungsvokabular von Gesten der Hände und Arme dominiert wird. Die Choreographien beinhalten alltäglich und manchmal fast pantomimisch wirkende Gesten und stellen oft eine Aneinanderreihung von Details dar. Zumal ist eine Bewegung nur in den Füßen oder Fingerspitzen sichtbar. Die Arme sind wie Sensoren vom Körper gestreckt und scheinen oft die Distanzen zwischen den Körpern zu vermessen oder Verbindungslinien zu etablieren. Die behutsamen Bewegungen sind insgesamt wenig raumgreifend – Gehen stellt die primäre Fortbewegungsart im Raum dar. Die meditative Atmosphäre der konzentriert und unprätentiös agierenden Performer lässt die intensive Beschäftigung Katrin Deuferts mit John Cage spürbar werden.²⁵² Betrachtete Cage die Stille als Musik und die Absenz von Tönen als ein konstitutives Element einer Komposition, so stellt die gelegentliche Absenz von Bewegungen in *REportable* ein konstitutives Element der Choreographie dar. Immer wieder sitzt oder liegt ein Performer bewegungslos und mit geschlossenen Augen auf der Bühne oder die Gruppe verharrt in einem Tableau. Der Blick wird permanent als ein Medium des Adressierens und sich Entziehens eingesetzt, er fungiert als ein primärer Aushandlungsort der intersubjektiven Beziehungen.

5.6. Politik der Trennung und Ästhetik der Verwandtschaft

Die Performer erwecken durchgehend den Eindruck, auf sie allein gestellt und von den anderen abgetrennt – wenn auch in permanenter Kommunikation mit ihnen zu sein. Als ein Indiz dafür ist auch die Absenz jeglicher körperlicher Berührungen der Performer in *REportable* anzuführen. Es ist nicht nur immer ein räumlicher Abstand zwischen denselben, sondern darüber hinaus eine Polyphonie von Blicken, Rhythmen und Bewegungen im Raum vorhanden. An manchen Stellen zeichnet die

²⁵¹ Deufert/ Plischke auf der Website *narcissusmachine*: <http://www.artistwin.de/>, „auto-portrait“, Zugriff am 5.4.2008.

²⁵² Deufert, Katrin, *John Cages Theater der Präsenz*, Norderstedt: Books on Demand GmbH (medien I materiaaI txt), Dissertation der FU Berlin, 2001.

Performer grundsätzlich eine Art Zurückgezogenheit aus, die sich in dem häufigen Schließen der Augenlider und in dem Bedecken des Gesichts ausspricht und die Intimität desjenigen vermittelt, der noch im eigenen Entzug oder in dem fragilen Zustand des Schlafes, den Blick des anderen gelassen auf sich ruhen lässt. In dieser ungeschützten Preisgabe vermittelt sich ein großes Vertrauen.

„Das Vertrauen, in dem die Autonomie zergeht, sprengt alle Formen reflexiven Wissens und Bewusstseins, über die ein Subjekt verfügen mag, alle Gewissheiten eines *ego cogito*.“²⁵³



Nach 18 Minuten wird ein lang anhaltender Ton eingespielt, aus dem ein komplexes Soundscape entsteht. Fußsohlen klatschen auf den Boden, eine Performerin hüpfte ausgelassen in die Luft, der Bewegungsradius der Performer vergrößert sich und die Bewegungsdynamik nimmt zu. Wie auch in Ivana Müllers Stück *While We Were Holding It Together*, sowie in Xavier Le Roys *Projekt* wird die Performance dem Blick der Zuschauer auch hier durch gelegentliche Black Outs entzogen. Die elektronische Musik von Hubert Machnik, die im Stil der minimal music gehalten ist und repetitiven Charakter besitzt, transformiert die Bühne nach und nach in einen dichten Klangraum, in dem Klaviertöne, eine Stimme und ein Akkordeon übereinandergelegt werden und mit den Rhythmen der Performer kommunizieren. Zum Teil setzt die

²⁵³ Derrida, *Politik der Freundschaft*, S.262

Musik nur stoßweise ein - dieses kompositorische Prinzip erinnert wiederum an Kattrin Deuferts und Thomas Plischkes Definition des Strickens als ein Verknüpfen von Leerstellen. Im letzten Teil des Stücks verdichtet sich die Choreographie, oft befinden sich viele Performer räumlich nahe beieinander oder in einer Linie. Sie lassen über Blickkontakte, vereinzelte synchrone Bewegungen und Übereinstimmungen im Rhythmus oder in der Qualität der Bewegungen, sowie in der Analogie der Aktivität bestimmter Körperteile Momente der Verbindung und Verwandtschaft sichtbar werden. Obwohl permanent derartige Bezugspunkte, Verbindungslinien und Ähnlichkeiten den fließenden und heterogenen Bewegungstext durchziehen und punktieren, verflüchtigen diese temporären Resonanzen und Schnittstellen sich so unvermittelt wie sie auftauchen und hergestellt wurden. Jede Geste scheint zwar mit Bedeutungen aufgeladen zu sein, was durch das oft bedächtige Ausführen derselben noch betont wird, dennoch wirken die Performer in ihrer unprätentiösen Konzentration nie pathetisch, da es zu keiner Stilisierung bestimmter Bewegungen kommt.



5.7. Teilnehmen und Teilhaben: Eine partizipative Konspiration

In *REportable* werden die Bewegungen der Performer selbst zu deren „Alter Egos“. Die Performance, die sich an den Grenzen ihres Rückzugs darbietet, stellt

phänomenologisch gesprochen insofern eine kontinuierliche Appräsentation dar, als das Alter Ego oder vielmehr die Alter Egos im Ausführen jeder Bewegung mitvergegenwärtigt werden. Wenn das Eigene des Alter Egos nur in analogischer Appräsentation erschlossen werden kann, dann ist *REportable* auch der Versuch, sich dem Eigenen durch die Konfrontation und Kommunikation mit anderen anzunähern und das „authentische“ Moment (einer Bewegung) gerade in der Mitautorschaft der anderen zu erkennen. Von einer Analogie kann man insofern sprechen, als eine Bewegung oder Bewegungsbeschreibung bei verschiedenen Performern zwar verschiedene Bedeutungen, Erinnerungen und Assoziationen aufruft und demnach unterschiedliche Realisierungen (Performances) hervorbringt, diese aber noch eine gewisse Ähnlichkeit zueinander behalten.

So wie das Eigene im Alter Ego keiner originären Anschauung zugänglich ist, so entzieht sich auch das Authentische einer Bewegung jeder originären Erkennbarkeit. In den Proben für *REportable Portraits*²⁵⁴ gingen Deufert und Plischke von der Ansicht aus, dass der Versuch, sich selbst zu tanzen und sich mit Hilfe von Bewegungen selbst zu charakterisieren, notwendigerweise die Anwesenheit des anderen voraussetzt.

„It is a collaborative practice that acknowledges the impossibility to dance or write one's own portrait without the presence of others. This process finds an extension on stage: *reportable portraits* proposes what we might call a 'semi-heteronymic' choreography. Not so much the heteronym of the 'artist twins' deufert + plischke is at stake, but the many doubles that populate the bodies of five people in a group constellation.“²⁵⁵

Der portugiesische Schriftsteller Fernando Pessoa, der die Auflösung seiner Identität zu einer literarischen Praxis machte, nannte die „Ichs“ seiner zersplitterten Persönlichkeit Heteronyme. Er gab ihnen spezifische Namen und ließ sie in unterschiedlichen Stilen und zum Teil sogar in unterschiedlichen Sprachen literarisch tätig sein. „Sein“ berühmtes *Buch der Unruhe*²⁵⁶ geht auf das literarische Schaffen des von ihm selbst, ob seiner Nähe zu Pessoa „Semi-Heteronym“ genannten, Bernardo Soares zurück. Alberto Caeiro, Ricardo Reis und Alvaro de Campos, Personenschöpfungen mit spezifischer Biographie und Persönlichkeit, zählen zu den

²⁵⁴ *REportable Portraits* war der Arbeitstitel des Projekts, der gegen Ende der Probenphase auf den Titel *REportable* verkürzt wurde.

²⁵⁵ Jeroen Peeters, „A choreography of disquiet“, *corpus – Internetmagazin für Tanz, Choreographie und Performance*, Zugriff am 3.4.2008.

²⁵⁶ Fernando Pessoa, *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares* (Originaltitel: *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*), übers. von Ines Koebel, Frankfurt: Fischer, 2006

anderen Heteronymen Pessoa's, deren schriftstellerische Tätigkeit die Vielgestaltigkeit einer Person zum Ausdruck bringt.

Die Schöpfung des Künstlerzwillings kann insofern nicht als ein Heteronym bezeichnet werden, da es sich dabei nicht um eine Personenschöpfung, sondern um eine sprachliche Konstruktion eines Verwandtschaftsverhältnisses handelt. Jeroen Peeters schreibt in Bezug auf *REportable* schließlich von einer „semi-heteronymen Choreographie“. Obwohl diese aus Bewegungen ohne Ursprung und Urheber besteht, steht sie dennoch in einem extremen Nähe-Verhältnis zu den sie Ausführenden. Ist das Semi-Heteronym Pessoa's *eine* fiktiv-reale Gestalt seiner selbst, so stellen die semi-heteronymen Bewegungssequenzen der Performer in *REportable* Derivate eines kollektiven Schreibprozesses dar. Die, in einer stillen Kommunikation der Tänzer niedergeschriebenen Bewegungsskizzen sind als geisterhafte Matrizen für die jeweiligen Bewegungsfolgen immer noch in den Köpfen der Performer präsent. Die einzelnen Matrizen wurden in einer Art Partitur übereinandergeschichtet. Die Performer haben diese in Form von Heften vor jeder Performance bei sich, um sich vor der Aufführung noch einmal den eigenen „score“ ins Gedächtnis rufen zu können. Da es keinen totalen Zugang zum anderen gibt, kann die Auseinandersetzung mit dem anderen nur über die Mitarbeit (Kollaboration und Kontribution) der Imagination stattfinden – bleibt doch der Andere (und damit laut Rimbaud auch wir selbst) letztlich immer unser fiktives Konstrukt, das zwar aus konkreten Erfahrungen und einem konkreten Wissen gebildet ist, dessen Surplus jedoch imaginär ergänzt werden muss. Kommunikation kann „nur“ zunehmend differenzierte Gespenster des anderen erschaffen. *REportable* ist die räumliche und zeitliche Zusammenführung und Kombination der fiktiv-realen Bewegungen derartiger Gespenster.



Lautete die entscheidende Frage in *europa endless*: "How to knit your own private political body?"²⁵⁷, so könnte für *REportable* die Frage: How to knit your own portrait by giving the thread to the others? stehen.

Katrin Deufert stellte in einem Künstlergespräch²⁵⁸, das anschließend an die Aufführung von *REportable* in Graz stattfand, die Frage: „Does community without narrative exist?“ Und sie beantwortete ihre Frage mit: "That is intimacy." Sie stellt die Frage nach der Narrativität nicht nur in Bezug auf die Performance, sondern ebenso in Bezug auf das Mit-sein der Performer. Die Suche nach einer Darstellung, die ohne Narrativität auskommt und dennoch kein Abstraktum darstellt, führt an die Grenzen des Denkbaren.

Katrin Deufert fragte weiter: „How can we be without narrative?“ Und sie lachte: „That's impossible.“ Kann es eine *Gemeinschaft* ohne roten Faden geben? In der, von Paradoxien und Unmöglichkeiten durchzogenen Schrift *Die uneingestehbare Gemeinschaft* schreibt Maurice Blanchot, dass die Unmöglichkeit der Gemeinschaft als eine Gemeinschaft mit dem Unmöglichen die Chance für eine „starke Kommunikation“ eröffnet.²⁵⁹ *REportable* ist, als ein Prozess/Resultat einer intensiven schweisgsamen Kommunikation aller Beteiligten ein Projekt, das den kollektiven Aspekt des Choreographierens äußerst konsequent verfolgt.

Katrin Deufert und Thomas Plischke interessiert die Idee der „Polyphysis“ und das Konzept der Synästhesie, der Koppelung differenter Wahrnehmungsphänomene im Akt des Choreographierens und Rezipierens. Da wir uns zwar mitunter tönen hören, jedoch selten beim sehen zusehen, plädiert Nancy für ein „Sehen, das nach Art eines Hörens vorgeht“:

„ein Sehen, das in der »Ansicht« (*vue*; *veduta*; *Bild*; *tableau*) die Bewegung seiner Aufnahme in mich und seiner Rückkehr zu mir spüren würde. Wenn es auf diese Weise seine Resonanz spürt, würde das Bild den Klang eines Sehens und die Bildkunst eine Sehmusik darstellen. Oder einen Tanz, wenn der Tanz in der Ordnung des Körpers als solchem eine ähnliche Bewegung der Resonanzbildung darstellt.“²⁶⁰

²⁵⁷ Deufert/ Plischke auf ihrer Website *TWIN*: <http://www.artistwin.de/>, Zugriff am 13.5.2008.

²⁵⁸ Das Künstlergespräch mit Katrin Deufert und Thomas Plischke fand am 24.9.2007 in „The Theatre“ statt im Rahmen des Festivals „Steirischer Herbst“ statt.

²⁵⁹ Blanchot, *Die uneingestehbare Gemeinschaft*, S.47-48

²⁶⁰ Nancy, „Das Bild: Mimesis & Methexis“, in: Huber, Jörg (Hg.), *Ästhetik Erfahrung*, S. 178

5.8. Das Publikum und der vielfältige Blick

““Open” and “indeterminate” recur not as a relief from failure of miscommunication. On the contrary, they unfold the condition in which the spectator cannot lean on a pre-secured self-contained motivation *in* the work for her understanding, but has to conceive her view as a self-reflective act of *attribution* to performance — the same operation by which the performance itself acquired an indifferent attitude to the aesthetics of its phenomenon.”²⁶¹

Sowohl in *REportable*, als auch in *While We Were Holding It Together* und in *Projekt* handelt es sich um konventionell angelegte Theatersituationen, in der Bühnen- und Zuschauerraum klassisch voneinander getrennt sind und das Publikum als eine im Dunkeln und auf Sesseln sitzende Gruppe konzipiert ist. Die Zuschauer versammeln sich für eine bestimmte Dauer an einem bestimmten Ort, um wahrzunehmen, was ihnen (nicht) dargeboten wird, wobei es (von den ChoreographInnen) nicht vorgesehen oder intendiert ist, dass sie durch ihr Verhalten in den Verlauf der Performance eingreifen, diesen verändern oder beeinflussen (abgesehen von dem gestischen, lautlichen und energetischen Feedback, das die Performer permanent vom Publikum erhalten und das sich immer auf eine Live-Performance auswirkt beziehungsweise diese mitkonstituiert.) Die Zuschauer befinden sich in geordneten Sesselreihen in einer schweigenden Masse und verharren ruhig und unbeweglich auf ihren Plätzen, während sie alle in eine Richtung, nämlich auf die Performer schauen.

„[...] it seems that the prerequisites of the image and also the conditional character of spectatorship are consciously denied to create an idea of collectivity.”²⁶²

Es fällt auf, dass in der deutschsprachigen theaterwissenschaftlichen Literatur fast durchwegs von „dem Zuschauer“ in der Einzahl gesprochen wird, wenn eine Analyse des Beziehungsverhältnisses zwischen Zuschauern und Performern durchgeführt wird. Claudia Benthien betrachtet dieses Schreiben im Modus der Einzahl als eine Spiegelung des Vorgangs der Kollektivbildung (der Zuschauer) im Kontext des Theaters, wo „aus einer Vielheit eine symbolische und auch rezeptive, physische Einheit“ entsteht.²⁶³ Auch wenn Benthien den Kollektivkörper des Publikums als einen zunehmend fragilen bezeichnet, fokussiert sie in ihrer Analyse die Frage, was

²⁶¹ Cvejić, Bojana, “The Accursed Share: Accounting for the Open, Once Again”, *Frakcija – Performing Arts Magazine (Vague-Volatile-Incomprehensible)*, Nr.28/29, Sommer-Herbst 2003, S.30

²⁶² Jeroen Peeters zitiert nach: Cvejić (Hg.), *Collect-if by Collect-if*, Kapitel 1 (ohne Seitenangaben)

²⁶³ Vgl. Claudia Benthien, „Die Performanz der schweigenden Masse. Zur Kollektivität der Zuschauenden in Theatersituationen“, in: Sasse, Sylvia/Wenner, Stefanie (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.173

die Kollektivität der Zuschauenden in der Theatersituation konkret entstehen lässt. Im Hinblick auf Jean-Luc Nancys Ausführungen über ein singulär plurales Sein möchte ich das Publikum aber nicht als eine rezeptive Einheit, sondern als eine rezeptive Vielheit betrachten, die nicht mehr gemeinsam hat, als das Interesse an zeitgenössischen Tanzperformances, sowie die Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit dem Dargebotenen und der eigenen Wahrnehmung.

“[...] the sense of belongingness is no longer a result of common corporeal rituals and collective passivity, where individual perception is subject to a unified group of people sharing the same space. On the contrary, it is formed by heterogeneous practices of belonging, which are not confined within the territory of an individual community. Namely, communities are formed unintentionally, as a multitude of different, also contradictory identities, positionings and connections.”²⁶⁴

Das Publikum schaut nicht mit dem symbolischen „einen Auge“ und es hört nicht mit dem symbolischen „einen Ohr“ - anstatt auf die Konstituierung eines homogenen Zuschauerkörpers sind zeitgenössische Tanzperformances auf eine Vervielfachung des Blicks ausgerichtet. Jeder Zuschauer schaut mit mehr als einem Auge in mehr als eine Richtung gleichzeitig. Wenn man sich anhört, wie andere Leute Performances beschreiben, denen man selbst beigewohnt hat und man glaubt, das Wahrgenommene in der Beschreibung nicht wiederzuerkennen, dann bringt das genau die konstitutive Heterogenität des Publikums zum Ausdruck, die einer Kollektivwerdung im Sinne eines Entstehens einer rezeptiven und physischen Einheit entgegengesetzt ist.

Die Komplexität einer Inszenierung kann nie in ihrer Totalität wahrgenommen werden (nicht nur weil zunehmend unklar ist, wo die Inszenierung anfängt und aufhört) und die Selektion als konstitutives Prinzip der Wahrnehmung verunmöglicht prinzipiell einen „gemeinsamen Blick“. Die Art und Weise der Wahrnehmung ist dabei geprägt von einer, sich permanent verändernden Vielzahl von kulturellen, geschichtlichen, emotionalen, physischen und genderspezifischen Faktoren, deren Synchronisation nicht nur nicht durchführbar ist, sondern keine Intention der in dieser Arbeit besprochenen ChoreographInnen darstellt. Die Zuschauer nehmen als Zuschauer (die nicht nur schauen, sondern auch hören, empfinden, riechen etc.) wahr, was sich während der Performance „in Szene“ setzt und das sind im Rahmen einer

²⁶⁴ Bojana Kunst, „Slovenes upraised by Slovenes“, auf der Website von *Maska – institute for publishing, production and education*: www.maska.si/en/productions/performing_arts/slovenes_upraised_by_slovenes/, Zugriff am 10.7.2008.

Performance nicht nur die Performer, sondern, wie es Amanda Piña und Daniel Zimmermann in ihrem Stück *WE* humorvoll zeigen, auch die Zuschauer (in ihrer augenblicklichen Befindlichkeit mit ihrem Vorwissen, ihrem Nicht-Wissen, ihren Ängsten, Erfahrungen, ihrem Begehren, ihren Wünschen und vielem mehr).

„[...] the gaze or perspective of the spectator is highly fragmentary, depending on its role, context, point of view and so on, a bunch of fragments that will never crystallise in an Olympic overview where perception and reality would coincide. The fiction of this collective, unified, distant and neutral gaze, has been and is nevertheless an important concept in philosophy and art, at least as an (imaginary) point of reference.“²⁶⁵

In *WE*²⁶⁶ werden die Zuschauer mit einer versteckten Videokamera gefilmt und über eine Rückprojektion auf eine vor ihnen befindliche Leinwand projiziert. Während sie sich ausgiebig bei ihrer Rezeptionstätigkeit beobachten können, tauchen über den Köpfen der einzelnen Zuseher auf der Leinwand wie in einem Comic Gedankenblasen auf, die wiederum die Gedanken und Blicke der Zusehenden – das eigene Abbild abtastend - tanzen lassen, wobei die Gedanken in den Blasen zum Teil die totale Unterschiedlichkeit der einzelnen Zuschauer in der Rezeption offen legen und zum Teil das Gefühl des Eingebundenseins in ein Zuschauerkollektiv vermitteln. Was in Szene gesetzt wird, ist hier nur mehr das Publikum selbst: die Rezeptionsperformance oder das Interpretationsspektakel. Das *We*, das in den Gedankenblasen auftaucht und für die, auf die Leinwand projizierten Zuseher steht, wird zum Fragezeichen des Stücks. Denn auf die Frage, wen dieses *We* umklammert, könnten die Zuseher nur im Hinblick auf (ihre) Projektionen antworten. Erika Fischer-Lichte skizziert in ihrem Buch *Ästhetik des Performativen* wie verschiedene Regisseure im 19.Jahrhundert das Publikum als *Gemeinschaft* konzipierten. Dabei wird deutlich, wie sehr diese (Wunsch)Vorstellung jeweils von politischen Zielen und Ideologien beeinflusst war. Georg Fuchs (1909) stellte sich das Publikum etwa als eine einheitlich bewegbare und bewegte Menge vor, die im Theater in einen „seltsamen Rausch“ versetzt werden könne. Die Ansicht, das Theaterpublikum sei die proletarische Masse und damit eine politische Gemeinschaft und ein klassenkämpferisches Kollektiv gehörte zu den Eckpfeilern Erwin Piscators

²⁶⁵ Jeroen Peeters in: Cvejić (Hg.), *Collect-if by Collect-if*, Kapitel 1 (The Project Proposal), keine Seitenangaben

²⁶⁶ Ich beziehe meine Ausführungen auf ein Showing einer ersten Fassung von *WE* in den Studios im Tanzquartier Wien und auf den Mitschnitt der Performance *WE* am 13.März 2008 im Rahmen des Festivals *imagnetanz* im Brut in Wien.

Theaterverständnis und die Vorstellung, dass Akteure und Zuschauer im Theater in „Volksgenossen“ verwandelt werden könnten und eine modellhafte „Volksgemeinschaft“ bilden würden, hatte großen Einfluss auf die Theaterprojekte Erwin Piscators und Max Reinhardts.²⁶⁷

Diese wenigen Beispiele für Konzeptionen des Theaterpublikums als faktische und symbolische *Gemeinschaft* zeigen, dass die symbolische Dimension dieser Setzung durchwegs eine politische Intention versinnbildlicht. Nachdem der Nationalsozialismus dem Nachdenken über und dem Experimentieren mit *Gemeinschaften* eine Zäsur versetzt hatte, tauchten in den 60er Jahren Diskussionen in Bezug auf eine *Gemeinschaft* von Akteuren und Zuschauern im Theater auf. Experimente standen unter dem Vorzeichen einer Nivellierung von Differenzen zugunsten der Betonung der Gleichheit der Schauspieler und Zuschauer und der Aktivierung des Zuschauers.

Die Intention, die Zuschauer zu einer Partizipation in der Performance zu bringen, verdeckt dann eine manipulative Komponente, die den Anspruch an eine Gleichberechtigung der Zuschauer als einen Widerspruch entlarvt, wenn diesen die Entscheidung, nicht zu partizipieren nicht eingeräumt wird und damit eine Entmündigung in Form einer Bevormundung unter dem Deckmantel der Integration stattfindet.²⁶⁸

„Together we make a community. We can celebrate together. Be joyous together. [...] So join us in what we do next. It's a circle dance around the sacred spot of my birth.“²⁶⁹

In Richard Schechners Theaterexperimenten und den Projekten von *The Performance Group* wird das hartnäckige Streben nach einer Partizipation der Zuschauer im Sinne einer physischen Aktivierung deutlich, wobei die Differenzen zwischen Akteuren und Publikum verleugnet werden. Die Performer besitzen immer einen signifikanten Wissensvorsprung in der Aufführungssituation, auch wenn diese noch so unkontrolliert und improvisiert ist. Dieser steht nicht zuletzt mit der gegenseitigen Vertrautheit der Performer in der Aufführungssituation in Verbindung, die den, einander unbekannten Zusehern gegenübersteht.

²⁶⁷ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 84-85

²⁶⁸ In dem Stück *Commune* von *The Performance Group* wird die Verweigerung der Partizipation von Zusehern zum Beispiel sogar mit dem Abbruch der Performance sanktioniert. Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.65

²⁶⁹ Richard Schechner zitiert nach: Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.64

Vielleicht ist das ein Grund dafür, warum Xavier Le Roy das Wort »Partizipation« nur ungern verwendet.

“In general the participation of the audience is not a word I like to use. But I am interested in searching for different kinds of relationships with the spectators: Relationships that should be as active as possible and not reduced to a reactive or passive mode. Although I like relationships that are passive in the way Spinoza defines it. He proposes to understand 'passive' as related with passion.”²⁷⁰

Auch für Katrin Deufert und Thomas Plischke hat die Partizipation der Zuschauer während der Performance unmittelbar nichts mit einer physischen In-Bewegung-Setzung derselben zu tun. Sie ist ihrer Meinung nach dann möglich, wenn die Arbeit bis zu einem gewissen Grad kryptisch bleibt und dadurch die Mitarbeit der Beobachtenden in der Sinnkonstitution erfordert.

“And it has to remain hermetic and cryptic to some extent, because this is what challenges an observer into thinking, into active participation.”²⁷¹

Katrin Deufert und Thomas Plischke maßen sich nicht an, dem Publikum Lektionen zu erteilen, der Schock als Aufmerksamkeitserreger (und oftmals pädagogisierender Imperativ), sowie Provokationen der Privatsphäre der Zuschauer liegen ihnen fern. Der *Artistwin Deufert und Plischke* operiert mit persönlichen Fragmenten und entschleunigten, asketischen Choreographien und das in unendlicher Distanz zu den Zusehenden, wodurch eine unendliche Intimität entsteht.

Es geht ihnen nicht darum, eine (Op)Position zu den Themen der Tagespolitik einzunehmen, sondern darum, die politische Brisanz des Beisammenseins, der eigenen Sexualität und des Liebens paradoxerweise durch einen Selbstentzug aus dem Bereich des Politischen zu verdeutlichen. Vielleicht könnte man *REportable* mit den Worten Krassimira Kruschkovas als „eine Inszenierung des Potenziellen“ beschreiben. Eine solche unterbricht nämlich, laut Kruschkova, das totalitäre Denken über Kollektivität.²⁷²

²⁷⁰ Xavier Le Roy in einem Interview mit Martina Ruhsam am 13.4.2008.

²⁷¹ Deufert/ Plischke, „out-of-the-crisis-into-the-crisis“, auf der Website *narcissusmachine*: <http://www.artistwin.de/>, Zugriff am 24.4.2008.

²⁷² Krassimira Kruschkova zitiert nach: Cvejić (Hg.), *Collect-If by Collect-If*, Kapitel 1 (keine Seitenangaben)

6. Von der Inszenierung des »Wir« zur Inszenierung des »Mit«: Strukturelle Konsequenzen

6.1. Kollektiv-Körper-Konferenz

Im Rahmen der Tagung *Kollektiv-Körper-Konferenz [kkk]* luden das Graduiertenkolleg *Körper-Inszenierungen* und die Schaubühne am Lehniner Platz (von 8. bis 10. Juni 2001) Wissenschaftler²⁷³ und ChoreographInnen²⁷⁴ dazu ein, sich mit „Performances des Kollektiven“ auseinander zu setzen und „die Inszenierung von Kollektivkörpern“, sowie eine diesen Inszenierungen inhärente „Ästhetik der Verbindung“ zu diskutieren.²⁷⁵ Die Vorträge, die in der Schaubühne am Lehniner Platz in Berlin gehalten wurden, sind 2002 von Sylvia Sasse und Stefanie Wenner mit ergänzenden Textbeiträgen in dem Buch *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung* publiziert worden.²⁷⁶

Der Begriff »Kollektivkörper« suggeriert die Vorstellung eines Körpers, der durch eine Ansammlung von Menschen gebildet wird und weckt die Assoziation einer Gruppe von Menschen, die einen *gemeinsamen* Organismus haben, kurz: einen *Gemeinschaftskörper*.

²⁷³ Zu den Vortragenden zählten der Philosoph Michael Ryklin, Thomas Hauschild, Robert Schmidt, Inge Baxmann, Slavoj Žižek, Sylvia Sasse, Inke Arns, Claudia Benthien, Stephan May, Stefanie Wenner, Schamma Schahadat, Ethel Matala de Mazza, Josef Vogl, Cornelia Zumbusch, Dietmar Kamper und Christina von Braun.

²⁷⁴ Zu den eingeladenen ChoreographInnen zählten Christine De Smedt, die das Stück *9x9* präsentierte, Uli Ertl und Rut Waldeyer, die ihre Arbeit *Primärenergie* zeigten, Katrin Deufert und Beate Maurer mit der *fRAge da oben im käFig*, sowie die russische Künstlergruppe *Kollektive Aktionen*. Weitere Gäste waren Paul Gazolla, der seine Performance *Handshake – Shaking hands* präsentierte und Samuel Zach, der die Aktion *Leib-Speisung* realisierte. Xavier Le Roy brachte im Rahmen der Konferenz *Self-Interview* in der Schaubühne am Lehniner Platz zur Aufführung.

²⁷⁵ Vgl. Sasse/ Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.9-11. Die gemischte Einladungs politik, die Experten aus dem Feld der Kunst und der Wissenschaft an einen Tisch brachte (und in einen uneinen Diskurs mit heterogenen Artikulationsweisen verwob), wurde programmatisch gesehen und durchaus progressiv eingeschätzt. So groß der Glaube an die Existenz eines »Kollektivkörpers« in der thematischen Setzung und Ausformulierung des Tagungsthemas zu sein scheint, so vorsichtig nimmt man in Bezug auf die disziplinenübergreifende Intention der Konferenz *Kollektivkörper. Theorie und Performance* Stellung. Der programmatische Text von Sylvia Sasse, Stefanie Wenner und Jochen Sandig, die für die Konzeption der Konferenz verantwortlich waren, legt kein *Miteinander* der Konferenzteilnehmer, sondern ein gleichgewichtiges *Nebeneinander* nahe. Vgl. Sasse, Sylvia/ Wenner, Stefanie/ Sandig Jochen, *Programm Kollektiv-Körper-Konferenz*, <http://www.dpklinik.de/kkk/default.html>, Zugriff am 4.5.2008.

²⁷⁶ Sasse, Sylvia/ Wenner, Stefanie (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, Bielefeld: transcript Verlag, 2002

„Uns interessiert, ob und wie sich jenseits dieser Anthropomorphisierung des Sozialen und der biologistischen Verwendung gesellschaftlicher Prozesse von einem Kollektivkörper, Gemeinschaftskörper oder von Körperschaften sprechen lässt. [...] Wir nähern uns diesen Fragen über die Analyse von cultural performances der Gemeinsamkeiten, Verbindungen, Identitäten, Aus- und Einschlüsse, die einen Körper in einen Kollektivkörper versetzen. Dazu gehören Paarbildungen, Gruppenrituale, Kommunen, Meuten, Massen wie auch die künstlerische Auseinandersetzung mit der Ästhetik der Verbindung.“²⁷⁷

Was in den, im Programm zur Tagung skizzierten Fragestellungen, die als Anhaltspunkte für die Konferenz fungieren auffällt, ist, dass der Fokus nicht auf eine (ontologische) Hinterfragung der Existenz von *Kollektivkörpern* gelegt wird, sondern primär die Art und Weise wie *Gemeinsamkeit* und Verbindung hergestellt werden können, beziehungsweise wie cultural performances den Körper in einen *Kollektivkörper* „versetzen“, zur Debatte stehen. Diese Fragen setzen die Sinnhaftigkeit einer „Herstellung“ von *Gemeinsamkeit* und *Kollektivität* gewissermaßen voraus.

„Wie geht die Inszenierung von Kollektiv-Körpern in Gemeinschaftsritualen über die Repräsentation und Verkörperung von Ideen hinaus? Wie wird Verbindung, Gemeinsamkeit oder Einigkeit hergestellt, und wie wird das Herstellen von Verbindung zu einem körperlichen Prozess?“²⁷⁸

Die Konzentration auf das *Wie* der Produktion von *Gemeinsamkeit* und *Einigkeit* stellt gewissermaßen die entgegengesetzte Denkrichtung zu Jean-Luc Nancys Problematisierung intentionaler Gruppenkonstruktionen dar, speziell wenn diese entlang einer Etablierung von Einigkeit gebildet werden (sollen). Die Gefahren, die für Nancy mit der Absicht einer „Herstellung“ von *Gemeinsamkeit* verbunden sind, wurden in Bezug auf seine Texte bereits im ersten Kapitel ausführlich beschrieben.

6.2. Der (Kollektiv)Körper als Metapher für Staat und Kirche

In dem Text „Der Kollektivkörper und seine Säfte“ in der besagten Publikation von Sylvia Sasse und Stefanie Wenner analysiert die Kulturwissenschaftlerin und Filmemacherin Christina von Braun den Ge- und Missbrauch des Wortes »Kollektivkörper« in unterschiedlichen geschichtlichen und politischen

²⁷⁷ Sasse, Sylvia/ Wenner, Stefanie/ Sandig, Jochen, Programm *Kollektiv-Körper-Konferenz*, <http://www.dpklinik.de/kkk/default.html>, Zugriff am 4.5.2008.

²⁷⁸ Ebd., Zugriff am 4.5.2008.

Zusammenhängen.²⁷⁹ Auch wenn es fragwürdig ist, warum Christina von Braun die Körpermetaphern für soziale Konstellationen in ihrem Text nicht nur als Figuren in historischen Texten analysiert, sondern stark in ihre Sprache einfließen lässt (wie man schon im Titel bemerkt), wird in ihren Ausführungen deutlich, wie die Sorge um einen sozialen *Gemeinschaftskörper* und die Analogiesetzung von Körper und *Gemeinschaft* ein dominantes Motiv in verschiedensten politischen Schriften in diversen historischen Kontexten darstellt. Die Verwendung von Körpermetaphern in Bezug auf die Gesellschaft, den Staat oder das Volk als *Gemeinschaft* hat eine lange Tradition, die in verfassungs- und staatstheoretischen Schriften, sowie in literarischen und philosophischen Texten von der Antike bis zur politischen Romantik nachvollzogen werden kann.²⁸⁰

Als ein Beispiel kann etwa das antike Lehrstück *Streit der Glieder mit dem Magen*²⁸¹ von Titus Livius angeführt werden, in dem die Glieder die Plebejer symbolisieren, die im Dienst der Patrizier stehen und für diese arbeiten müssen.²⁸² Die Patrizier, die das politische Zentralorgan darstellten, wurden im Bild des Magens versinnbildlicht. So konnte die gesellschaftspolitisch hegemoniale Stellung der Patrizier als eine natürliche und für das gute Funktionieren des Organismus (des sogenannten *Kollektivkörpers*) notwendige Hierarchie erklärt werden.

Die Bedeutung der Körpermetapher hängt von dem Körperbild der jeweiligen Epoche und demzufolge von dem jeweiligen naturwissenschaftlichen und medizinischen Wissen über den Körper ab. Diverse Vorstellungen von *Gemeinschaft* prägen dabei wiederum das Bild vom menschlichen Körper.²⁸³ Neue Theorien über körperliche Zusammenhänge, Prozesse und Funktionen, sowie über den Körperbau und ein daraus resultierendes verändertes Körperbild wurden rückwirkend oft zur Rechtfertigung staatskonzeptioneller Veränderungen eingesetzt, indem der (*Kollektiv*)Körper als Metapher zur Veranschaulichung einer vermeintlichen Analogie sozialpolitischer, kultureller und biologistischer Vorgänge und dadurch zu einer

²⁷⁹ Vgl. Christina von Braun, „Der Kollektivkörper und seine Säfte“, in: Sasse/ Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.301-315

²⁸⁰ Vgl. Sylvia Sasse/ Stefanie Wenner, „Vorwort“ und Christina von Braun, „Der Kollektivkörper und seine Säfte“ in: Sasse/ Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.9 und S.301-313

²⁸¹ Liv., *ab urbe condita*, 2, 32, S.8-12

²⁸² Vgl. Cornelia Zumbusch, „Das Unbewusste des Kollektivs und seine Physis“, in: Sasse/ Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.266

²⁸³ Vgl. Christina von Braun, „Der Kollektivkörper und seine Säfte“, in: Sasse/ Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.301

Legitimierung politischer Regeln instrumentalisiert wurde.²⁸⁴ So konnten Politik unter dem Deckmantel einer Naturlehre betrieben und der konstruierte Aspekt gesellschaftlicher Realität geleugnet werden.

Als ein anderes Beispiel dafür nennt Christina von Braun die Darstellung des Geldflusses als Blutkreislauf bei Thomas Hobbes.²⁸⁵ Der englische Staatstheoretiker, Philosoph und Mathematiker propagierte in seinem, 1651 erschienenen Hauptwerk *Leviathan* die Gründung des Staates und stellte eine absolute und unbedingte Unterwerfung unter den Souverän als eine Notwendigkeit für das *gemeinsame* Leben dar.

„Das Kollektiv, so Hobbes, werde zwar durch einen Souverän beziehungsweise durch eine Versammlung >verkörpert<, die die alleinige Autorität ausübe. Doch setze diese Autorität die absolute Unterwerfung des einzelnen voraus. Hobbes gesteht dem einzelnen weder Glaubens- noch Gewissensfreiheit zu, weil er in diesen den Ausgangspunkt von Uneinigkeit sieht. Das heißt, im Hobbes'schen *Leviathan* nimmt die Idee Gestalt an, dass die Gemeinschaft erst dann eine Gemeinschaft bildet, wenn die Individuen tatsächlich zu einem einzigen Körper verschmolzen sind.“²⁸⁶

Hobbes schreibt über den „Blutkreislauf des Staates“ (die Zirkulation des Geldes im *Kollektivkörper*) und erklärt, wie die Venen das Blut aus den verschiedenen Teilen des (*Kollektiv*)*Körpers* zum Herzen leiten, wo es „belebend gemacht und durch die Arterien wieder ausgesandt wird, um alle Glieder des Körpers zu beleben und zur Bewegung fähig zu machen.“²⁸⁷ Der Souverän als das Herz und als die zentrale Geldumlaufstelle und das Volk als die zuleitenden Venen: Wieder stützt die biologische Symbolik die Setzung der politischen Hierarchie.²⁸⁸

An die christliche Vorstellung einer gemeinschaftsstiftenden Funktion des Blutes erinnernd, vergleicht Hobbes den Blutkreislauf mit dem Geldfluss und suggeriert damit dessen Natürlichkeit.

Christina von Braun weist darauf hin, dass sich in Texten, in denen der Staat metaphorisch als der Körper des Souveräns dargestellt wird, eine christliche (Bild)Logik fortschreibt, die die Staatskirche als den Leib Gottes dachte.

²⁸⁴ Christina von Braun nennt unter anderem das Konzept des „Volkskörpers als Einheit des Blutes“ und das Konzept des „Kollektivkörpers als Nervensystem“, das sie mit der Entdeckung der nervösen Krankheiten in Verbindung bringt, als Beispiele für das 19. Jahrhundert. Vgl. Christina von Braun, „Der Kollektivkörper und seine Säfte“, in: Sasse/ Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.301-304

²⁸⁵ Vgl. Christina von Braun, „Der Kollektivkörper und seine Säfte“, in: Sasse/ Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.311

²⁸⁶ Christina von Braun, ebd.

²⁸⁷ Vgl. Christina von Braun, ebd., S.312

²⁸⁸ Christina von Braun verweist auf die wenige Jahrzehnte davor gemachte Entdeckung des Blutkreislaufes von William Harvey.

„Vom Glauben gedrängt sind wir verpflichtet, an *eine* heilige Kirche, katholisch und auch apostolisch, zu glauben [...], die *einen* mystischen Leib darstellt, dessen Haupt Christus ist, und das Haupt Christi ist Gott.“²⁸⁹

Mit dem für den Katholizismus konstitutiven Dogma der Transsubstantiation und dem damit verordneten Glauben, dass durch die Konsekration von Wein und Brot in der Messe eine Verwandlung dieser Speisen in den Leib und das Blut des Herren stattfindet, findet die im Christentum intendierte Verschmelzung der Gläubigen mit Gott Eingang in das kirchliche Gesetz. Durch den performativen Akt der Kommunion sollen nicht nur die versammelten Gläubigen zu einem *Gemeinschaftskörper* vereinigt werden, sie sollen darüber hinaus *ein* Fleisch und *ein* Blut mit Gott werden.

„Wie nämlich der Leib nur einer ist, jedoch viele Glieder hat, alle Glieder des Leibes aber trotz ihrer Vielheit einen einzigen Leib bilden, so ist es auch mit Christus. Denn in *einem* Geiste sind auch wir alle zu *einem* Leibe getauft worden.“²⁹⁰

Das Bild eines geschlossenen, einheitlichen und unteilbaren *Kollektivkörpers* ist auch im christlichen Gesetz der unauflösbaren Ehe erkennbar.²⁹¹

Christina von Braun behauptet, dass der Glaube an ein „besonderes Blut“ und an eine „besondere Reinheit“, der zuvor auf den Körper Christus projiziert wurde, im Mittelalter mit dem König in Verbindung gebracht wird.²⁹² Laut römisch katholischer Interpretationen musste Christus sich für die Unsterblichkeit der *Gemeinschaft* der Gläubigen opfern. Im weltlichen Staat des Mittelalters erkürt man das „königliche Blut“ zu einem Garanten für das Fortbestehen der *Gemeinschaft*, was im Erbfolgerecht seine realpolitische Konsequenz hat. So wird mit dem Thronfolgerecht die vormals christliche Einheit von Vater und Sohn vom politischen System kopiert.²⁹³ Mit der empfundenen Verankerung in einem mystischen *Gemeinschaftskörper* hängt auch der Gedanke zusammen, dass man bereit sein müsse, für einen *Kollektivkörper* den eigenen Körper hinzugeben (beziehungsweise andere zu töten). Dieser Glaube wird im Katholizismus durch die Verehrung der Bereitschaft Christus zu sterben

²⁸⁹ Papst Bonifaz VIII. zitiert nach Christina von Braun, *Der Kollektivkörper und seine Säfte*, in: Sasse/ Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.309

²⁹⁰ 1 Kor. 12, 12, zitiert nach: Christina von Braun, *Der Kollektivkörper und seine Säfte*, in: Sasse/ Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.308

²⁹¹ Vgl. ebd. S.310

²⁹² Vgl. ebd., S.312

²⁹³ Vgl. ebd., S.309

gespiegelt. Der Märtyrer verfolgt ein Motiv, das vor allem in fundamentalistischen religiösen und in nationalistischen Kreisen Zuspruch findet.

„Hatte Johannes verkündet, dass sich jeder, der für seine Brüder den Tod erleidet, „Gott als lebende Hostie“ anbietet, so vereinigte sich nun auch der, der für die Nation sein Leben ließ, mit dem unsterblichen Kollektivkörper der nationalen Gemeinschaft.“²⁹⁴

Mit diesen anachronistischen und viel zu kurz umrissenen Beispielen habe ich versucht, das Bild einer „Gesellschaft beziehungsweise *Gemeinschaft* als *Kollektivkörper*“ als eine diskursprägende sprachliche Form zu skizzieren, die konsequent kaschiert, dass die Natur der *Gemeinschaft* nur in der Künstlichkeit ihrer (Ver)Bindung(spolitik) besteht.

Zeigt Christina von Braun auf, wie *Gemeinschaften* sich „durch die Analogie zum individuellen Körper oder Organismus“ oft den Anschein „eines lebendigen und geschlossenen Leibes zu geben“²⁹⁵ versuchen, so wird die Fiktion von der abgeschlossenen Gemeinschaft spätestens seit dem Zweiten Weltkrieg – vor allem im Kunstkontext – kritisch hinterfragt und dekonstruiert. TheoretikerInnen und KünstlerInnen suchen nach offeneren Gemeinschaftsmodellen, in denen eine Partizipation ohne Berufung auf Exklusivität, Egalität oder Natürlichkeit möglich ist und erforschen beziehungsweise erfinden postkonsensuelle kollektive Praktiken. Das Bedürfnis nach einer stabilen Verankerung in einem „natürlichen *Kollektivkörper*“ wird zunehmend von temporären Anbindungen und Kollaborationen abgelöst. Das Eingebunden-sein in heterogene Teams mit mobilen Hierarchien gewinnt an Bedeutung.

²⁹⁴ Christina von Braun, „Der Kollektivkörper und seine Säfte“, in: Sasse/ Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, S.310

²⁹⁵ Vgl. ebd., S.301

6.3. Komplizenschaft

Die Philosophin Gesa Ziemer sieht ein zeitgenössisches Konzept von Gemeinschaft und eine subversive Form der Zusammenarbeit am ehesten im Begriff der »Komplizenschaft« ausgedrückt.²⁹⁶

„Es beschreibt neue Formen des Zusammenseins - sei es als Arbeits- oder Lebensform. Gerade aufgrund hoher Individualisierung sind wir aufeinander angewiesen. Wir finden uns in (Kleinst-)Gruppen zusammen, um zu unserem Ziel zu gelangen. [...] Es gilt die Illusion der Autonomie zu hinterfragen. Abhängigkeiten sind nicht eliminierbar und werden in unserer Forschung positiv verstanden und gelebt.“²⁹⁷

Der Begriff der »Komplizenschaft« wird aufgrund seiner kriminalistischen Konnotation oft als Pejorativ verwendet. Er weckt Assoziationen zu einer gewissen Mitwisserschaft oder einer Teilnahme an einer kriminellen Tat, denn Komplizen zeichnen oft dafür verantwortlich, dass ein Verbrechen vollzogen wird ohne dass die Spuren eines Täters ausgemacht werden könnten. Gesa Ziemer ist nun genau an dieser kriminalistischen Komponente interessiert und möchte das negativ konnotierte Verhalten komplizenhafter Verbrecher in eine produktive Taktik umgewandelt beziehungsweise als positive Kreativität genutzt wissen – unabhängig davon, ob die Täter sich im legalen oder im illegalen Bereich befinden.

Sie definiert Komplizen als Verbündete, die gemeinsam und eng miteinander verflochten agieren. Auch wenn sie wie Einzelgänger wirken, handeln sie nie allein, und dennoch sind sie keine Freunde, weil sie sich nur flüchtig kennen.²⁹⁸ Gemeinsam haben sie vor allem ein (und dasselbe) Ziel und den Profit von den komplementären Kompetenzen des/der anderen.

„Komplizenschaft ist businessorientiert, weil sie Nutzen für die Beteiligten schafft. Im optimalen Fall ist der Nutzen beidseitig und geht nicht auf Kosten einer Partei.“²⁹⁹

²⁹⁶ *Komplizenschaft – Arbeit in Zukunft* ist ein KTI-Forschungsprojekt des Instituts für Theorie (ith) an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich (HGKZ) unter der Leitung von Gesa Ziemer und der Mitarbeit von Andrea Notroff, Nina Aemisegger und Barbara Weber.

²⁹⁷ „11 Regeln der Komplizenschaft“ auf der Website des Forschungsprojekts *Komplizenschaft – Arbeit in Zukunft*, <http://www.ith-z.ch/komplizenschaft/index/home/> Dezember 2007, Zugriff am 3.6.2008.

²⁹⁸ Vgl. Gesa Ziemer, „Vortrag „Komplizenschaft“ für das *Dictionary of war* im Rahmen des Steirischen Herbst am 14.10.2006, u.a. dokumentiert auf: [http://dictionaryofwar.org/en-dict/v2v/Komplizenschaft - Gesa Ziemer,10.2006](http://dictionaryofwar.org/en-dict/v2v/Komplizenschaft_-_Gesa_Ziemer,10.2006), Zugriff am 15.Juni 2008.

²⁹⁹ „11 Regeln der Komplizenschaft“ auf der Website des Forschungsprojekts *Komplizenschaft – Arbeit in Zukunft*, <http://www.ith-z.ch/komplizenschaft/index/home/> Dezember 2007, Zugriff am 3.6.2008.

Was in der Wirtschaftsterminologie eine »Win-Win-Situation« genannt wird, bedeutet im künstlerischen Kontext pragmatische, affektive und temporäre Zweckgemeinschaften, welche in Allianzen und Netzwerken, also Kooperationen, die ohne lange Bindung auskommen, gepflegt wird. Hier wird mit Ereignissen gespielt und nach günstigen Gelegenheiten Ausschau gehalten, die neoliberalistischen Attribute *Effizienz* und *Wirksamkeit* sind ausschlaggebend für den Zusammenschluss.

„Sie [die Komplizen] sind immer schneller und deshalb nicht an der Gemächlichkeit von Teamarbeit oder Kollektivität interessiert.“³⁰⁰

Was aber vereint die Komplizen jenseits des *gemeinsamen* Nutzens und der größeren Effizienz? Das subversive Potential der Komplizenschaft liege, so Ziemer, im Leben einer *Gemeinschaft* ohne fixierten Ort und ohne fixe Konzeption von Subjektivität.³⁰¹ In (räumlich) flexiblen Kooperationen, in denen die Verbindung unterschiedlicher Kompetenzen als eine Strategie der Ermächtigung fungiert, wird die Komplizenschaft zu einer Kraft der Schwachen. Wenn in künstlerischen Kollaborationen etwa ständig die Rollen gewechselt werden und die Struktur der Gruppe dadurch undurchschaubar wird, dann erkennt Ziemer darin eine Methode der Unterminierung von Hierarchien.

Ziemers Konzeption der Komplizenschaft weist kaum mehr Übereinstimmungen mit dem Selbstverständnis von Künstlerkollektiven in den 60er Jahren auf, in denen die Mitglieder durch Liebe, Freundschaft und sexuelle Beziehungen eng miteinander verbunden waren und die permanente physische Nähe konstitutiv für das *gemeinsame* Arbeiten und Leben erachtet wurde – auch wenn, so Gesa Ziemer, Komplizenschaft in Liebe übergehen kann. In dem folgenden Zitat von Julian Beck werden, in Kontrast zur Beschreibung Gesa Ziemers Komplizen, Liebe, physischer Kontakt und gegenseitige Anziehung als konstitutive Aspekte einer (als möglich verstandenen) *Gemeinschaft* (der Performer) beschrieben:

³⁰⁰ Vgl. Gesa Ziemer, „Projektbeschreibung“ des Forschungsfeldes *Komplizenschaft – Arbeit in Zukunft* auf der Website des Forschungsprojekts, <http://www.ith-z.ch/komplizenschaft/index/projektbeschreibung/> Dezember 2007, Zugriff am 6.6.2008.

³⁰¹ Vgl. Gesa Ziemer, „Komplizenschaft: Eine Taktik und Ästhetik der Kritik?“, in: Huber, Jörg/ Stoellger Philipp (Hg. u.a.), *Ästhetik der Kritik. Verdeckte Ermittlung*, S.7

„In the community there are always problems, conflicts, and sickness. The community is unified (woven together) by love, finding persistent expression in warm affection and physical contact.“³⁰²

Dauerhaftigkeit in Bezug auf einen *gemeinsamen* Arbeitsort, physischen Kontakt oder eine freiwillige Unterordnung unter eine *gemeinsame* Identität der Gruppe ist temporären Anbindungen gewichen, die schnell wieder gewechselt werden können. Es ist nicht mehr der *gemeinsame* Kampf gegen ein ideologisches Regime oder das *gemeinsame* Engagement für eine sozialpolitische Richtungsänderung, für die die Öffentlichkeit mobilisiert werden müsste³⁰³, was die Komplizen näher bringt, ist vielmehr der Zugang zu bestimmten Netzwerken.

„Die schöpferischen Personen der Gegenwart sind im Unterschied zu jenen der 60er Jahre an keine definierte Ideologie gebunden und stehen daher auch nicht mehr in der verbindenden Klammer einer gemeinsamen Idee, wie etwa jener von „Democracy’s Body“, oder einer trendhaften formalen Ausrichtung.“³⁰⁴

Da die Komplizen nicht von einem definierten Territorium aus agieren, können sie in künstlerischen, wirtschaftlichen oder politischen Kontexten, sowie in allen Sprachräumen tätig sein, wenn es nur dem gemeinsamen Ziel dient, so Ziemer.³⁰⁵ Das Agieren in heterogenen Tätigkeitsbereichen bringt gerade durch die Konfrontation mit und die Involvierung in disparate Netzwerke und „Communities“ ein (körperliches) Wissen hervor, das den postdisziplinären Künstler zum singulären Spezialisten macht. Der kombinatorische und eklektische Habitus produziert ein vielseitiges Wissen, dessen heterogene Quellen nicht mehr in *einer* Disziplin, *einer* Institution, *einer* Autorität oder *einer* Praxis nachvollzogen werden können. Auch wenn Gesa Ziemers Gemeinschaftskonzeption keine romantischen Töne mehr anklingen lässt, fällt auf, dass sie noch an einem *gemeinsamen* Ziel der Komplizen festhält. Das ist eine Prämisse, die im letzten Kapitel noch hinterfragt werden wird. Denn wenn es nichts mehr gibt, für das ein Publikum „mit vereinten Kräften“ mobilisiert werden müsste, dann verlieren auch die „gemeinsamen Ziele“ zunehmend an Bedeutung und Relevanz.

³⁰² Beck, Julian, *The life of the theatre. The relation of the artist to the struggle of the people*, S.122

³⁰³ Vgl. zum Beispiel: Beck, Julian, *The life of the theatre. The relation of the artist to the struggle of the people*, S.33 oder S.45-47

³⁰⁴ Ploebst, *No wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels*, S.265

³⁰⁵ Vgl. Gesa Ziemer, „Komplizenschaft: Eine Taktik und Ästhetik der Kritik?“, in: Huber, Jörg/ Stoellger, Philipp u.a. (Hg.), *Ästhetik der Kritik. Oder: Verdeckte Ermittlung*, S.7

Wenn Künstler pragmatisch und temporär *Komplizenschaften* eingehen, wodurch sie sich ihr wirtschaftliches (und künstlerisches) Überleben sichern, dann verdeutlicht dies auch, dass den Komplizen vor allem eines gemein ist: das *Gemein-sam-sein* im Neoliberalismus.

“But in neo-liberalism we do enjoy a “being-together,” if you like. What we have in common is commerce and communication – in one word: the network.”³⁰⁶

Als Schaltstelle von Kommerz und Kommunikation kann das Institutionsgefüge im Kunst- und Kulturbereich Pirkko Husemann zufolge längst nicht mehr als ein „parasitäres Außen“ betrachtet werden, das bloß um den Verkauf der Kunstgüter bemüht ist. Spricht man von Kollaboration oder Partizipation, so muss das kulturelle Feld als Teil einer „kollektiven Kreativität“ wahrgenommen werden.³⁰⁷

„Dieses Verständnis von Gemeinschaft beschränkt sich nicht nur auf die der Tänzer und Choreografen untereinander. [...] Folglich kann eine Tanzproduktion auch nicht mehr unabhängig von ihrem produktions- und rezeptionsästhetischen Kontext betrachtet werden.“³⁰⁸

Der Choreograph Martin Nachbar wählt den Begriff der *Komplizenschaft*, um die temporär funktionierende Zusammenarbeit von Künstlern und Produzenten zu benennen.³⁰⁹ Diese gehen Verbindungen ein, die auf einem gemeinsamen Interesse für eine Arbeitsweise oder einen Gegenstand basieren, sich aber im Wandel von Interessen und Arbeitsmöglichkeiten wieder auflösen.³¹⁰

Wurden in Bezug auf *Projekt, E.X.T.E.N.S.I.O.N.S., REportable, Collect-if by Collect-if* und *While We Were Holding It Together* bereits die Repräsentation von Gruppen, Paaren und Meuten (das „Ko“ der Performance), sowie die Pluralität des Körpers und verschiedene Modelle des Zusammenarbeitens (das „Ko“ des Choreographierens - als „Koreographieren“) besprochen, so muss eine Auseinandersetzung mit

³⁰⁶ Bojana Cvejić, „Collectivity? You mean Collaboration“, *Republicart Webjournal*, http://republicart.net/disc/aap/cvejic01_en.htm Jänner 2005, Zugriff am 13.1.2008.

³⁰⁷ Vgl. Pirkko Husemann, „Gemeinschaft und Partizipation im Tanz. Aktuelle Tendenzen beim Festival Tanz made in Berlin“, *Corpus – Internet Magazin für Tanz, Choreographie und Performance*, http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=336&Itemid=32 Dezember 2006, Zugriff am 15.12.2007.

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Vgl. Michael Freundt, „Komplizenschaften. Michael Freundt diskutiert neue Produktionsweisen sowie Netzwerke zwischen Veranstaltern und Künstlern“, in: Odenthal, Johannes (Hg.), *tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – eine neue Wissenschaft*, Theater der Zeit, Arbeitsbuch 14, S.123

³¹⁰ Vgl. ebd.

zeitgenössischen kollaborativen Methoden auch das Verhältnis von Performern und Publikum, sowie die – neben den Performern und Choreographen - in einen Produktionsprozess involvierten Personen und Institutionen miteinbeziehen.

6.4. Netzwerkeffekt³¹¹: Koproduktion

“If one principle could be seen to inform the opaque surface of what in the 1990s was called a “new economy” – the shifts and changes, the dynamics and blockades, the emergencies and habit formations taking place within the realm of immaterial production – it would certainly be: “Work together”.³¹²

Die kulturelle Globalisierung hat zur Bildung transnationaler Netzwerke von Veranstaltern, Produzenten, Künstlern, Kritikern, Festivalleitern, Intendanten, Theoretikern, Online-Foren, Forschungslabors, künstlerischen Residency-Programmen, Dramaturgen und Online-Communities geführt, in denen vor allem mittels der Kommunikationstools des Internets (Homepages, Websites, Blogs, E-mails, Skype, Messenger, Facebook, Youtube, Flickr) die Form der Kooperation ausgehandelt wird. Das Netzwerk bietet nicht nur ein potenzielles Feld³¹³ zur persönlichen Weiterentwicklung und Anknüpfung an internationale Strukturen, es ermöglicht darüber hinaus eine Kombination von Kompetenzen, Wissen und Ressourcen.

Wenn das Netzwerk, wie Brian Massumi es behauptet, das Beziehungsgeflecht derer ist, die es verteilt, also in Beziehung setzt, was es verbreitet, dann wird offensichtlich, dass es sich bei Netzwerken um de- beziehungsweise multizentrale, rhizomatische Verbindungsstrukturen handelt.³¹⁴

„The network distributes. Interlinks. Relates. The network is the relationality of that which it distributes. It is the being of collective becoming. Communicational technologies *give body to relationality as such* and as set in motion – as the passing-on of the event.“³¹⁵

³¹¹ Jean-Luc Nancy schreibt von einem »Netzwerkeffekt« in Bezug auf die, in den 60er Jahren von Bataille gegründete Zeitschrift *Critique*: „Sie wurde ein Gemeinplatz, ein gemeinsamer Platz für jene, die sich von jeder Gemeinschaft fernhielten.“ Vgl. Nancy, *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, S.18

³¹² Florian Schneider, „Collaboration - 7 notes on new ways of learning and working together“, *formatLabor*, <http://www.formatlabor.net/blog/?p=151> Jänner 2007, Zugriff am 7.3.2008.

³¹³ Der Begriff des Feldes ist in diesem Zusammenhang insofern problematisch als er eine Nähe zu territorialen Konzepten suggeriert.

³¹⁴ Zum Begriff der Rhizomatik vergleiche: Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix, *Rhizom*, Berlin: Merve, 1977

³¹⁵ Massumi, Brian, *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*, S.86

Das internationale „Weitergeben“ von Events und Performances wurde im zeitgenössischen Tanz vor allem durch die zunehmende Finanzierung von Projekten durch Koproduktionshäuser zur üblichen Praxis. Die strukturelle Vernetzung stellt eine Konsequenz und eine Voraussetzung für die globale Aneignung oder sogar Usurpation der Zugehörigkeit dar, die Brian Massumi als konstitutiv für den Kapitalismus betrachtet. („Capitalism is the global usurpation of belonging.“³¹⁶)

Das Prinzip der Koproduktion von Tanz- und Performanceprojekten setzte sich in Europa in den 80er und 90er Jahren durch und forcierte die europaweite Präsentation von Produktionen außerhalb der regionalen Kontexte der Entstehung derselben.³¹⁷ Allein im deutschsprachigen Raum hat sich mit TAT (Theater am Turm Frankfurt), Hebbel am Ufer (HAU), Pact Zollverein (Performing Arts Choreographisches Zentrum NRW), Sophiensæle, Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt, Szene Salzburg, Tanzquartier Wien, den Festivals *Tanz im August - Internationales Tanzfest Berlin*, *ImPulsTanz – Vienna International Dance Festival*, den *Wiener Festwochen*, dem *Sommerszene-Festival*, Brut Wien und ähnlichen Festivals und Institutionen, die das Koproduktionsprinzip verfolgen, ein Netzwerk von Veranstalterinnen und Künstlerinnen etabliert, das die örtliche Gebundenheit eines Ensembles oder einer Künstlerin an ein Haus abgelöst hat³¹⁸.

Die fixe Anstellung einer Choreographin oder eines Tänzers an einer Institution ist der permanenten Zusammenarbeit gewichen und ein längerfristiges kommunales Arbeiten eines Ensembles für ein lokales Publikum ist im zeitgenössischen Tanz (zumindest in Europa) zur Ausnahme geworden, wobei die (für den Künstler) notwendige Vervielfachung von Präsentations- und Produktionsstätten mit einer Vervielfachung künstlerischer Kollaborationspartner einherzugehen scheint. Diese tauchen stets in unterschiedlichen Konstellationen auf, wodurch sich unterschiedliche Backgrounds, Persönlichkeiten, Kompetenzen und Netzwerke für einen bestimmten Zeitraum verbinden, um danach wieder in anderen Konstellationen eingesetzt zu werden.

³¹⁶ Brian Massumi, ebd., S.88

³¹⁷ Vgl. Michael Freundt, „Komplizenschaften. Michael Freundt diskutiert neue Produktionsweisen sowie Netzwerke zwischen Veranstaltern und Künstlern“, in: Odenthal, Johannes (Hg.), *tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – eine neue Wissenschaft*, Theater der Zeit, Arbeitsbuch 14, S.120

³¹⁸ Vgl. ebd. Michael Freundt erwähnt auch Produzentennetzwerke wie das „Junge Hunde“-Netzwerk, die „Association of Performing Arts Presenters“ (APAP), Dance Roads und das Informal European Theatre Meeting (IETM). Dieser Aufzählung wäre etwa das, vom Tanzquartier Wien initiierte Projekt IDEE (Initiatives in Dance through European Exchange) hinzuzufügen, das von Mai 2005 bis Mai 2008 in einer Kooperation von sieben europäischen Tanzhäusern realisiert wurde.

Florian Schneider, Filmmacher, Autor und Initiator zahlreicher Internetplattformen, Konferenzen und Festivals, macht sich für Methoden der Kollaboration stark, die - im Gegensatz zu kooperativen Modellen - von schwer kategorisierbaren und identifizierbaren Involvierten entwickelt werden. Er favorisiert damit eine komplexe und undurchschaubare Zusammenarbeit heterogener Singularitäten im Vergleich zu Kooperationen eindeutig identifizierbarer Subjekte, die innerhalb und zwischen Institutionen stattfinden und realisiert werden.³¹⁹

Während Pirkko Husemann das institutionelle Gefüge in eine „kollektive Kreativität“ miteinbezieht, hält Florian Schneider Kollaborationen, die in diffusen Netzwerken mit undurchschaubarer Autorschaft stattfinden für besonders produktiv und diese verortet er primär außerhalb der etablierten Organisationen – manchmal sogar an der Grenze zur Illegalität.³²⁰ (Das wäre eine von zahlreichen Parallelen, die seine Thesen zur Kollaboration mit Gesa Ziemers Konzept der Komplizenschaft aufweisen.) Ob eine Division in ein Außerhalb und ein Innerhalb von institutionellen Einrichtungen angesichts der multiplen Zugehörigkeit von Künstlern und Wissenschaftlern zu institutionellen und nicht-institutionellen Netzwerken noch Sinn macht, ist fragwürdig. In diesem Kontext ist Heiner Goebbels dritte von vier Thesen, die er zu *Call Cutta*, einem Projekt des deutschen Regiekollektivs *Rimini Protokoll* aufstellt, relevant, weil auch er eine derartige Trennung vornimmt.

„Wenn die Produktionsweisen nicht von den künstlerischen Prozessen zu trennen sind, können Alternativen zur zentrierten Form der darstellenden Künste selten an den Institutionen entstehen, die in ihrer Schwerkraft und hierarchischen Ausrichtung darauf nicht eingestellt sind. Solche Alternativen bilden sich eher in neuen Konstellationen, deren Struktur bereits die Vielstimmigkeit einer Produktion begünstigt, die uns Zuschauer nicht auf eine Perspektive verpflichtet, sondern für unsere Blicke offen bleibt. Wer programmatisch zu zweit, zu dritt arbeitet, Regieteams und Performancegruppen bildet, in denen die Zuständigkeiten ständig wechseln und nicht arbeitsteilig zementiert sind, dem kann das vielleicht eher gelingen [...]“³²¹

Bestimmt begünstigen unkonventionelle Kontexte, Räume und Konstellationen unvorhersehbare Arten der Kollaboration, in denen Entscheidungen oft eher aufgrund von Affekten als aufgrund von Vereinbarungen getroffen werden. Derartige Räume können heute sowohl von institutionellen, wie von unabhängigen Initiativen

³¹⁹ Florian Schneider, „Collaboration - 7 notes on new ways of learning and working together“, *formatLabor*, <http://www.formatlabor.net/blog/?p=151> Jänner 2007, Zugriff am 7.3.2008.

³²⁰ Vgl. ebd.

³²¹ Heiner Goebbels in: Dreyse, Miriam/ Malzacher, Florian (Hg.), *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, S.125

geschaffen werden. Deshalb spricht Manuela Zechner in einem Gespräch mit Florian Malzacher von einem Trend zum »Extradisziplinären« – einem künstlerischen Arbeiten, das zum Teil im Kontext von etablierten Institutionen stattfindet und zum Teil in Kollaborationen, die sich außerhalb dieser Systeme entwickeln.³²²

Die prekären Arbeitsfelder außerhalb von Institutionen, die (nicht zuletzt aufgrund ihrer finanziellen Instabilität) stets selbst und neu organisiert und aufgebaut werden müssen, stellen ein Möglichkeitsfeld und eine Krise zugleich dar. Permanente Kollaboration und vielseitige Anbindungen stellen schließlich auch ein Resultat eines wirtschaftlichen Kampfes um das finanzielle Überleben dar.

Wenn Choreographen sich den kurzweiligen Verwertungszusammenhängen und der spektakelhaften Selbstvermarktung am institutionellen Markt nicht ausliefern wollen, wenn sie also innerhalb des dominanten Systems eigenen Raum schaffen wollen, dann sind sie erst recht auf Netzwerke angewiesen. Gerade im Freelance-Bereich müssen die Künstler sich zunehmend als Unternehmer profilieren.

“The freelance artist, in order to pursue a so-called independent position in the institutional market, is forced to *commune* with the programmer, his/her material producer on the grounds of this promise. But if s-/he steps out of this relationship, [...] s-/he is to organize her/his own field in cooperation with other artists and cultural producers, which necessarily involves transforming and mobilizing a community into something based more on the need to collaborate, a frame of collectivity.”³²³

Eine unabhängige Plattform von Tanz- und Performancekünstlerinnen ist etwa die *Association LISA*³²⁴. Im Oktober 2003 von den Choreographinnen Nicole Beutler, Hester van Hasselt, Ivana Müller, Paz Rojo und David Weber-Krebs gegründet, ist *LISA* eine *gemeinsame* Produktionseinrichtung für die jeweiligen Arbeiten der Mitglieder, welche allerdings in Anbindung an nationale und internationale Produktionshäuser entwickelt werden.

Ein ganz anderes Beispiel für die Mobilisierung eigenständiger Performer und ChoreographInnen abseits von institutionellen Strukturen ist das, von Jan Ritsema ins Leben gerufene Performing Arts Forum (PAF)³²⁵ in Frankreich, das eine

³²² Vgl. Manuela Zechner in: “Große Gesten, kleine Gesten” (Florian Malzacher im Gespräch mit Peter Vujica, Veronica Kaup-Hasler und Manuela Zechner) in: *herbst. Theorie zur Praxis*, Katalog des Festivals Steirischer Herbst, Graz: September 2007, S.62

³²³ Bojana Cvejić, „Collectivity? You mean Collaboration“, *Republicart Webjournal*, http://republicart.net/disc/aap/cvejic01_en.htm Jänner 2005, Zugriff am 13.1.2008.

³²⁴ Vgl. Website der Association LISA: <http://www.associationlisa.com/>, Zugriff am 2.6.2008.

³²⁵ Vgl. Website des Performing Arts Forum: http://pa-f.net/files/pa-f/PAF_INFO_dt.pdf, Zugriff am 4.6.2008.

unabhängige Lern- und Kurationsstätte darstellt. In einer ehemaligen Klosterschule stehen großzügige Räume für das Arbeiten an eigenen Projekten zur Verfügung. Abgesehen von den möglichen Begegnungen mit anderen Künstlern gibt es im PAF aber keine, über die Räumlichkeiten hinausgehende Produktionsunterstützung.

Aktuelle Beispiele für die Mobilisierung einer „Community“ außerhalb von institutionellen Einrichtungen sind rar.³²⁶ Auch bei den beiden zuvor genannten Beispielen handelt es sich nicht um Präsentationsplattformen, sondern eher um Initiativen, die Produktionsressourcen zur Verfügung stellen und in Verbindung bringen.

6.5. Netzwerkeffekt: Selbstreferentialität

Dass kollaborative Prozesse heute nicht mehr das Streben der Mitglieder nach Solidarität auszeichnet, sondern das Verfolgen eigener Interessen im Vordergrund steht, ist eine Ansicht, die sich vor allem in Diskursen über neue kollaborative Modelle im Kontext neuer Technologien durchzusetzen beginnt. Florian Schneider behauptet, dass sich Kollaborationen nicht mehr durch die Großzügigkeit oder die Selbstlosigkeit der einzelnen Personen einer Gruppe auszeichnen, sondern dass es sich zunehmend um Praktiken handelt, in denen sich die Individuen umso mehr aufeinander verlassen, je mehr sie sich von ihren eigenen Interessen leiten lassen.³²⁷

“Unlike cooperation, collaboration does not take place for sentimental reasons, for philanthropic impulses or for the sake of efficiency; it arises out of pure self interest.”³²⁸

Dieses Zitat ähnelt zwar in der Entbehrung jeglicher Freundschaftsromantik der Pragmatik Gesa Ziemers Komplizen, unterscheidet sich von diesen aber dadurch, dass Effizienz keinen Grund für die Zusammenarbeit darstellt. Die gegenseitige Abhängigkeit entsteht Schneider zufolge gerade aus dem Verfolgen eigener Agenden.³²⁹ Diese egoistisch anmutende Motivation wird jedoch von Florian Schneider keineswegs pessimistisch gesehen: Das immense Potential einer

³²⁶ In Wien ist das *studio wolv* ein Beispiel für einen, von Künstlern selbst verwalteten außerinstitutionellen Probe- und Präsentationsraum. Die Performerin Veronika Zott und der Medienkünstler Markus Rondon veranstalten im *studio wolv* gelegentlich selbst organisierte und kuratierte Performanceabende, Trainings und Showings.

³²⁷ Vgl. Florian Schneider, „Collaboration - 7 notes on new ways of learning and working together“, *formatLabor*, <http://www.formatlabor.net/blog/?p=151> Jänner 2007, Zugriff am 7.3.2008.

³²⁸ Florian Schneider, ebd.

³²⁹ Vgl. Florian Schneider, ebd.

Kollaboration bestehe in der Ermöglichung von Prozessen, in denen es nicht um Vermittlung gehe, sondern um das In-Bewegung-setzen einer Kette unvorhersehbarer Zugänge.

Collaboration entails rhizomatic structures where knowledge grows exuberantly and proliferates in unforeseeable ways. In contrast to cooperation, which always implies an organic model and a transcendent function, collaboration is a strictly immanent and wild praxis.³³⁰

Laut Schneider entspringt der Austausch in Kollaborationen einer gewissen Notwendigkeit, die nicht das Resultat eines Bedürfnisses nach Gegenseitigkeit oder Identifikation, genauso wenig wie einen Effekt des Begehrens darstellt. Jeglicher transzendenten Funktion entbunden arbeiten die Beteiligten am Projekt „Kollaboration“, bei dem gerade die jeweils eigenen Interessen im Mittelpunkt stehen und jeder versucht, das Netzwerk zur Ermöglichung der eigenen Ideen zu nutzen, wofür wiederum eigene Fähigkeiten zur Unterstützung anderer Interessen eingesetzt werden. Peter Weibel hält den „vernetzten Egoisten“³³¹ allerdings bloß für eine Übergangstheorie.

„Und hier differiere ich von den bisherigen Thesen – es wird eigentlich nicht um Subjekte gehen. Die vernetzten Subjekte, der vernetzte Egoist, das ist sozusagen die Übergangstheorie. Was in der Tat vernetzt wird, sind digitale Daten, finanzielle Transaktionen – jenseits von Raum und Zeit, jenseits von geopolitischen Überlegungen.“³³²

Peter Weibel spricht in diesem Zitat freilich von einer tatsächlichen Vernetzung im Internet und nicht von einem offeneren Netzwerk-Begriff wie Florian Schneider es tut. Durch die digitalen Kanäle werden demnach vor allem Daten und Codes geschleust und verknüpft. Es geht laut Weibel weniger um eine Verbindung von Subjekten. Die digitalen Kommunikationsstränge sind weniger als die Tentakel egoistischer Individuen zu verstehen, denn als interdependente und ziellos wuchernde Kommunikationskanäle. Dort wo die digitalen Kommunikationsstränge zusammenlaufen und sich verdichten, dort findet vor allem eines statt (ohne statt zu haben): eine Produktion von Kollaboration.

³³⁰ Florian Schneider, ebd.

³³¹ Peter Weibel bezieht sich mit dieser Bezeichnung auf den Text „Gesellschaft im Jahr 2010: Der vernetzte Egoist?“ von Johann Günther in: Robertson von Trotha, Caroline Y. (Hg.), *Vernetztes Leben. Soziale und digitale Strukturen*, Heft 12, S. 37-55

³³² Peter Weibel, „Individuum und Gemeinschaft. Das Unteilbare und das Gemeinsame“, in: Robertson von Trotha, Caroline Y. (Hg.), *Vernetztes Leben. Soziale und digitale Strukturen*, Heft 12, S. 57-58

Indem sich der Fokus vom Werk auf die Zusammenarbeit verlagert, rückt in den performativen und transformativen Prozessen einer Kollaboration primär die Zufriedenstellung des Bedürfnisses nach einer Überschreitung der bekannten Grenzen der eigenen Erfahrung, der eigenen Fähigkeiten, Ausdrucksmöglichkeiten und intellektuellen Ressourcen in den Vordergrund³³³.

„Der Knoten im Netz ist nicht das Ich, das Entscheidende ist nicht die Vernetzung von Egoisten, sondern das Entscheidende ist die Vernetzung ohne Werk.“³³⁴

Sich explizit auf Jean-Luc Nancy beziehend, erkennt Peter Weibel die von Nancy favorisierte Gemeinschaft ohne Werk (»Communauté désœuvrée«³³⁵) heute gerade in der exzessiven kommunikativen Vernetzung im Internet. Die Selbstreferentialität eines derartigen Unternehmens, einer derart „entwerkten Vernetzung oder Gemeinschaft“ verweist auf eine Verschiebung des Sinns auf das Ko- des Arbeitens (laborare). Sinn macht die Zusammenarbeit selbst und nicht ein ihr übergeordnetes Projekt. Nicht zuletzt das ist es, was *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* und *Collect-if by Collect-if* gezeigt haben. Die Resultate der jeweiligen Arbeitsprozesse wurden in beiden Fällen weniger wahrgenommen, rezipiert und analysiert als die angewandten Methoden der Kollaboration.

„Wir »haben« keinen Sinn mehr, weil wir selbst der Sinn sind, ganz und gar, ohne Rückhalt, unendlich, ohne einen anderen Sinn als »uns«.“³³⁶

Diese Dynamik stößt uns an seinen Grenzen an die Frage, ob künstlerische Kollaborationen im Bereich Tanz und Performance in Zukunft noch etwas produzieren werden oder ob das Produkt vielmehr von einer Ausstellung der kollaborativen Praktiken ersetzt werden wird, denn gerade der Leerraum, der zusammen erarbeitet wird, stellt das unmessbare und unkalkulierbare Potenzial zeitgenössischer Kollaborationen dar. (Er hat nicht nur die Darstellbarkeit und das Werk des Kollektives verschluckt, sondern einer unüberschaubaren Anzahl an Relations- und Realisierungsmöglichkeiten Raum verschafft.) Florian Schneider

³³³ Vgl. Florian Schneider, „Collaboration - 7 notes on new ways of learning and working together“, *formatLabor*, <http://www.formatlabor.net/blog/?p=151> Jänner 2007, Zugriff am 7.3.2008.

³³⁴ Peter Weibel, „Individuum und Gemeinschaft. Das Unteilbare und das Gemeinsame“, in: Robertson von Trotha, Caroline Y. (Hg.), *Vernetztes Leben. Soziale und digitale Strukturen*, Heft 12, S. 59-60

³³⁵ *La Communauté désœuvrée* ist der Titel eines Buches von Jean-Luc Nancy, auf das im ersten Kapitel schon hingewiesen wurde: Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris: Mesnil-sur-L'Estrée (Verlag Christian Bourgois), 1983

³³⁶ Jean-Luc Nancy, *Singulär plural sein*, S.19

beschreibt die künstlerische Kollaboration metaphorisch als ein schwarzes Loch, das vor allem einen opulenten Leerraum hervorbringt.

“Collaborations are the black holes of knowledge regimes. They willingly produce nothingness, opulence and ill-behaviour. And it is their very vacuity which is their strength.”³³⁷

Dass das Endprodukt in seiner gemeinschaftsstiftenden Funktion an Bedeutung verliert, dem stimmt auch Peter Weibel zu:

„Es wird den klassischen Begriff von Werk nicht mehr geben, der uns gemeinsam verbindet, so dass eine Gruppe von Menschen sagen kann, das ist unser Werk, das hat unsere Gemeinschaft gestiftet.“³³⁸

Im Gegensatz zu Nancy, der in der Werklosigkeit der *Gemeinschaft* die Möglichkeit des Mit-seins erkennt, beschwört Weibel darin jedoch eine große Gefahr, denn eine Gesellschaft ohne gemeinschaftliches Werk glaubt er mit einem Stillstand der Kommunikation gleichsetzen zu können. In Anlehnung an Maurice Blanchot beruft Weibel sich auf die Implosion der »communauté« im Kommunismus, die einer Explosion der »communauté« in der globalen Vernetzungsgesellschaft gegenübersteht. Das Resultat ist laut Weibel in beiden Fällen dasselbe: nämlich das Ende der Kommunikation oder in anderen Worten: totale und permanente Scheinkommunikation.³³⁹

6.6. Internet-Performances: Neue Arten des Mit-seins

Peter Weibel betrachtet den Verlust des Ortes in einer zunehmend digitalen Gemeinschaft (die eine soziale Gemeinschaft ablöst) als ein Hauptproblem der Zukunft. Jean-Luc Nancy beschreibt in *Singulär plural sein* das Teilen des Ortes und der Zeit als die Voraussetzung einer Gleichzeitigkeit des Mit.³⁴⁰ Andererseits schreibt er in *Corpus*, dass es keinen Kontakt ohne Abstand gibt³⁴¹, was für eine potenziell intime Kommunikation über Internet sprechen würde.

³³⁷ Florian Schneider, „Collaboration - 7 notes on new ways of learning and working together“, *formatLabor*, <http://www.formatlabor.net/blog/?p=151> Jänner 2007, 7.3.2008

³³⁸ Peter Weibel, „Individuum und Gemeinschaft. Das Unteilbare und das Gemeinsame“, in: Robertson von Trotha, Caroline Y. (Hg.), *Vernetztes Leben. Soziale und digitale Strukturen*, Heft 12, S. 60

³³⁹ Vgl. Peter Weibel, ebd., S. 61

³⁴⁰ Vgl. z.B.: Jean-Luc Nancy, *Singulär plural sein*, S.99

³⁴¹ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, S.52

Welche Kollaborationen und welche Arten des Mit-seins beziehungsweise der Partizipation kreieren und ermöglichen Performances, die (ausschließlich) im Internet stattfinden?

Der Salon Panoplie.org³⁴² von Annie Abrahams veranstaltete von Oktober 2007 bis Jänner 2008 zum Beispiel das zweite Mal *Breaking Solitude*, eine Reihe von Internet-Performances. Für ungefähr 20 Minuten treffen sich maximal 30 Personen online. Die Zuschauer können über ein Passwort in den virtuellen Salon eintreten, in dem die Performance und die darauf bezogene Unterhaltung stattfinden werden. Mittels Live-Web-Cam wird die Performance eines Künstlers (in welchem Land auch immer) aufgenommen und in Echtzeit auf die jeweiligen Server der 30 Zuschauer übertragen. Schon während der Performance können die Zuschauer in einem Chat-Fenster neben dem Video-Fenster die Performance kommentieren und Fragen stellen. Die Performance findet demnach nicht nur im Live-Video-Fenster statt, sondern umfasst außerdem die auftauchenden Kommentare und Statements der übrigen „Zuschauer“, die sich im Anschluss an die Performance im Chat-Stil über das Gesehene unterhalten und die Möglichkeit haben, dem Künstler im Chat-Fenster Fragen in Bezug auf die Performance zu stellen. Der Slogan von *Breaking Solitude* lautet: „Art experiments new ways of being together“.³⁴³, was in Bezug auf den Salon panoplie.org insofern paradox ist, als die Zuschauer sich während der Performance jeweils allein vor ihren Bildschirmen befinden. Das Beisammensein ist in diesem Fall auf die zeitliche Koinzidenz beschränkt, die räumliche Übereinstimmung der Zuschauer fällt weg, es sei denn, man denkt den virtuellen Raum als eine räumliche Übereinstimmung. Welche Potenziale das Mit-sein ohne gemeinsamen Ort birgt, müsste noch eingehend erforscht werden. Für Peter Weibel geht es im Hinblick auf den Ort des Stattfindens in Internet-Performances aber vielmehr um die Frage, „was bei der Vernetzung wirklich getilgt wird.“³⁴⁴

Da seiner Meinung nach jede Gemeinschaft die Utopie als gemeinschaftsstiftenden Horizont braucht, die »Utopie« jedoch einen »Nicht-Ort« darstellt, müsse die Utopie, so schließt Weibel in einer überraschenden und - für den Bereich Tanz und Performance entscheidenden Umdrehung - in der Verortung der Dinge bestehen.

³⁴² Vgl. die Website von Panoplie.org - *Revue Web de Création Contemporaine depuis 1999*, <http://panoplie.emakimono.org/index.php/projets/voir/15>, Zugriff am 10.5.2008.

³⁴³ Vgl. ebd.

³⁴⁴ Peter Weibel, „Individuum und Gemeinschaft. Das Unteilbare und das Gemeinsame“, in: Robertson von Trotha, Caroline Y. (Hg.), *Vernetztes Leben. Soziale und digitale Strukturen*, Heft 12, S.58

Das Paradoxon besteht darin, dass die Utopie in der atopischen Realität des hier und jetzt, im Topos, also im Ort stattfinden muss.

„[...] aus der Ortlosigkeit des Netzes müssen die Gemeinschaften wieder in die Verortung zurückfinden.“³⁴⁵

Diesem Pädoyer möchte ich ein Zitat Blanchots hinzufügen, in dem (unter anderem) das Paradoxon des Ortes als Nichtort erwähnt wird, womit die Grenze des Verstehbaren erreicht wäre:

„[...] während die Gemeinschaft, wie Jean-Luc Nancy sagt, sich nur behauptet als der Ort – der Nichtort -, an dem nichts festzuhalten ist, geheimnisvoll darin, kein Geheimnis zu haben, nur die Werklosigkeit bewerkstellend, die das Schreiben selbst durchquert oder die in jedem öffentlichen oder privaten Austausch der Rede das endgültige Schweigen widerhallen lässt [...]“³⁴⁶

Vielleicht wird in der Performance *While We Were Holding It Together* von Ivana Müller das oben genannte Paradoxon einer Utopie der atopischen Realität insofern ausgestellt, als die Performer sich verbal durch den Abend imaginieren und sämtliche Gruppenutopien durchspielen, während sie sich körperlich im Hier und Jetzt der Aufführung befinden und dadurch Raum und Zeit mit dem Publikum „teilen“. Was die Performer in diesem Stück verbindet, ist nicht eine *gemeinsame* Bewegungssprache oder eine *gemeinsame* Botschaft, es ist auch nicht der Körperkontakt (die Performer haben großteils nicht einmal Blickkontakt). Was sie verbindet, sind zwei Praktiken: jene des Imaginierens und jene des Stillstehens. „Was die Leute verbinden wird, ist die Gemeinsamkeit der Praktiken.“³⁴⁷

³⁴⁵ Peter Weibel, „Individuum und Gemeinschaft. Das Unteilbare und das Gemeinsame“, in: Robertson von Trotha, Caroline Y. (Hg.), *Vernetztes Leben. Soziale und digitale Strukturen*, Heft 12, S. 61

³⁴⁶ Maurice Blanchot, *Die uneingestehbare Gemeinschaft*, S.39

³⁴⁷ Peter Weibel, „Individuum und Gemeinschaft. Das Unteilbare und das Gemeinsame“, in: Robertson von Trotha, Caroline Y. (Hg.), *Vernetztes Leben. Soziale und digitale Strukturen*, Heft 12, S. 62

SCHLUSSWORT

Handelte es sich bei den künstlerischen Kollaborationen in den 60er und in den 80er Jahren, so die slowenische Philosophin Bojana Kunst, um eine Kollaboration von Gespenstern („a collaboration of ghosts“), da diese ihre Arbeit an einer Utopie ausrichteten und vor allem durch ihre Vision der Zukunft vereint waren, so liegt die spezifische Produktivität heutiger Kollaborationen darin, dass die involvierten Personen nicht primär darüber nachdenken, wozu die Zusammenarbeit irgendwann beziehungsweise irgendwo führen wird.³⁴⁸ Kollaborationen werden nicht mehr durch die gemeinsame Projektion eines zukünftigen Resultats zusammengehalten. Auch Bojana Kunst sieht die Potentialität zeitgenössischer Kollaborationen (vor allem im Bereich Tanz und Performance) darin, dass der Grund für die Zusammenarbeit die Zusammenarbeit selbst ist. Können sich die involvierten Personen von einer Orientierung an ein mögliches Produkt in ferner Zukunft lösen, so kann die spezifische Art und Weise der Zusammenarbeit Einfluss auf die Arbeitsmethoden und dadurch auf das Produzierte nehmen.³⁴⁹

Progressive künstlerische Formen der Zusammenarbeit lösen sich von der Prämisse der Gleichheit der Mitglieder und der Berufung auf gemeinsame Ziele. Die Praxis des „zusammen Arbeitens“ kann grausam, langsam, fragil, instabil, verletzlich und diskontinuierlich sein, wobei es weniger um die Division der Mitglieder, denn um die Multiplikation derselben geht.

In einer Podiumsdiskussion unter dem Titel *Happy Together – Communities, Scenes, Circles, Networks and Other Modes of Collaboration and Friendship from the 1960s until Today*, die im Rahmen des Kongresses des *International Network for Contemporary Performing Arts (IETM)* im Mai 2008 in Ljubljana stattfand, wehrt sich Bojana Kunst gegen eine Verknüpfung des, aus der Hippie-Ära entlehnten Titels „Happy Together“ mit zeitgenössischen kollaborativen Methoden. Das Problem in der Übernahme der Credos aus den 60er Jahren (freie Liebe, Gemeinschaft, glückliches Beisammensein, Befriedigung körperlicher Bedürfnisse etc.), die man in

³⁴⁸ Bojana Kunst in ihrer Stellungnahme in der Podiumsdiskussion *Happy Together – Communities, Scenes, Circles, Networks and Other Modes of Collaboration and Friendship from the 1960s until Today*, die im Rahmen des IETM (International Network for Contemporary Performing Arts) – Kongresses im Mai 2008 in Ljubljana stattfand.

³⁴⁹ Bojana Kunst, ebd.

den Kollektiven und Kollaborationen dieser Zeit zu verwirklichen versuchte, ist, dass diese Attribute im 21. Jahrhundert längst vom kapitalistischen System einverleibt worden sind und mittlerweile wesentliche Bestandteile der neoliberalen (Werbe)Produktion darstellen. Diese muss systembedingt permanent an unseren Hedonismus appellieren, um aus unseren Lüsten Kapital schlagen zu können. Das Geschäft neoliberaler und postindustrieller Unternehmen ist eng an die Proklamation von Liebe, Glück, körperlicher Befriedigung und ähnliche Werte gekoppelt, als deren Produzenten sich die Dienstleister ausgeben.

Gründe für ein *gemeinsames* Arbeiten im Bereich Zeitgenössischer Tanz und Performance sind heute (unter anderem) deshalb weniger die Illusion eines glücklichen Zusammenseins, als vielmehr Bedürfnis und Bedarf, Dringlichkeit und Not(wendigkeit). Bojana Cvejić sieht im Moment allerdings mit dem Hype um das Phänomen Kollaboration bereits eine ähnliche Dynamik am Werk wie in Bezug auf die Slogans der 60er Jahre:

“Collectivity and collaboration, thus, no longer appear as viable models of experimentation and critique as they are already subsumed under the institutional order and a cultural policy trend.”³⁵⁰

„I can work with you because I can speak for myself.“³⁵¹ In Anlehnung an die bolivianische Aktivistin Maria Galindo verdeutlicht Bojana Kunst in ihrer Stellungnahme den Konnex zwischen der Offenheit, die man in Bezug auf die Meinungen und Vorschläge eines anderen braucht und dem Vertrauen, das man den eigenen Überzeugungen entgegenbringen kann. Produktive kollaborative Praktiken zeichnen sich durch die Singularität der einzelnen Involvierten aus, die beisammen in heterogenen Sprachen artikulieren können, was keinem *Wir* der Gruppe untergeordnet oder auf ein solches angewiesen ist.

„Ich bin keine Sprecherin von irgendjemandem, nicht einmal die Stimmen meiner Schwestern, der Frauen von Mujeres Creando³⁵², kann ich vertreten. Es sind komplexe und direkte Stimmen, die keinerlei Vertretung zulassen und die auch

³⁵⁰ Bojana Cvejić, „Collectivity? You mean Collaboration“, *Republicart Webjournal*, http://republicart.net/disc/aap/cvejic01_en.htm Jänner 2005, Zugriff am 13.1.2008.

³⁵¹ Bojana Kunst in ihrer Stellungnahme in der Podiumsdiskussion *Happy Together – Communities, Scenes, Circles, Networks and Other Modes of Collaboration and Friendship from the 1960s until Today*, die im Rahmen des IETM (International Network for Contemporary Performing Arts) – Kongresses im Mai 2008 in Ljubljana stattfand.

³⁵² *Mujeres Creando* ist ein feministisches Kollektiv, das 1992 in La Paz gegründet wurde. (Die Mitglieder des Kollektives deklarieren ihre Projekte als politische Akte und nicht als künstlerische Arbeiten.)

keine Vertretung wollen. Wir sprechen in der ersten Person und sind keine Interpretinnen der Bewegungen, und wir sind auch keine Sprecherinnen für die Praktiken der anderen, wir sprechen nicht in deren Namen. Ich bin selbst die andere, wenn ich sage, was ich denke und was ich fühle in einer Szenerie, die niemals gegeben oder bloß geliehen ist.“³⁵³

In dieser Szenerie des *Zwischen-uns* werden Wissen, Fähigkeiten, Affekte und Imaginationen geteilt und kombiniert.

„[...] exponiert, Körper an Körper, Rand an Rand, berührt und im Zwischenraum, *nahe daran, keine gemeinsame Annahme mehr zu haben, sondern nur noch das Zwischen-uns unserer Bahnen, die partes extra partes sind.*“³⁵⁴

Myriam Van Imschoot warnt, dass ein kollaboratives Set-Up die Aura eines Künstlers nicht unterläuft, sondern dieses multipliziert.³⁵⁵ Die Subversivität progressiver Kollaborationen besteht genau darin, diesen Effekt zu verhindern und zu vermeiden, dass die Performer, als Klone einer choreographischen Autorität, eine Multiplikation dessen/deren Präsenz aufführen. Für Peter Weibel besteht diese Subversivität vor allem in einem Wissen um die Heterogenität der Kollaborierenden, das eine Wahrnehmung von Unterschieden und Unterscheidungen voraussetzt.

„Die kommenden Gemeinschaften werden von dem Wissen geleitet, dass die Informationsgesellschaft eine Gesellschaft der Unterscheidung und der Unterschiede ist – also gerade das Gegenteil davon, was uns die Utopisten des Freien Marktes erzählen. Die Utopie der vernetzten Egoisten ist die der Unterscheidung.“³⁵⁶

Gerade durch Methoden der Desidentifikation (von einem »Wir«, das anstrebt, Repräsentationsobjekt zu werden) werden in zeitgenössischen Choreographien divergierende Arten der Inszenierung des »Mit« erarbeitet. All die unterschiedlichen kollaborativen Praktiken, sowie deren Aufführungen fungieren als Teststationen für die Möglichkeiten des Mit-seins und führen im besten Fall zu einer Erweiterung des Möglichkeitsspielraumes denk- und praktizierbarer Arten der Verbindung. Künstlerische Kollaborationen zeitgenössischer ChoreographInnen und Performer

³⁵³ Maria Galindo, „Öffentlichkeiten der Mujeres Creando. Wir besetzen das Fernsehen genauso wie die Straße“, http://republicart.net/disc/publicum/galindo01_de.htm, Jänner.2005, Zugriff am 1.6.2008. (Der Titel der englischen Übersetzung des spanischen Textes „Así como tú me quieres“ lautet: „No matter how much you love me, I do not want to belong to you“.)

³⁵⁴ Nancy, *Corpus*, S.79

³⁵⁵ Myriam Van Imschoot zitiert nach: Bojana Cvejić, „Collectivity? You mean Collaboration“, *Republicart Webjournal*, http://republicart.net/disc/aap/cvejic01_en.htm Jänner 2005, Zugriff am 13.1.2008.

³⁵⁶ Peter Weibel, „Individuum und Gemeinschaft. Das Unteilbare und das Gemeinsame“, in: Robertson von Trotha, Caroline Y. (Hg.), *Vernetztes Leben. Soziale und digitale Strukturen*, Heft 12, S.63

müssen sich heute die Frage stellen, wie Kollektivität mit einer Singularisierung verhandelt werden kann, die eine Loslösung von konsensuellen Standpunkten erfordert, ohne dass der künstlerische Prozess dabei (durch eine, aus disparaten Zugängen resultierende Entscheidungsunfähigkeit) lahmgelegt wird. Sie müssen sich der Herausforderung stellen, wie kollektive Strukturen die Äußerung subjektiver Standpunkte fördern und vermeiden können, dass die internen Differenzen der Mitglieder des Kollektives einer idealisierten und utopischen inneren Harmonie geopfert werden. Wenn es gelingt, zu vermeiden, dass die konstitutive Heterogenität der Mitglieder eines künstlerischen Kollektives aufgrund eines Bedürfnisses nach konsensuellen Entscheidungen verleugnet oder ignoriert wird, dann können fragile, unerhörte, unkonventionelle und subversive Begegnungen stattfinden, die die Verräumlichung der Zirkulation von Bedeutung als permanente Praxis sichtbar machen. Diese findet gerade durch die Strukturierung von Leerräumen statt, die sich durch den Entzug von Identifikationsvorlagen aktualisieren. Diese Herausforderungen werden nicht zuletzt von der Frage begleitet, wie singulär plurale Strukturen für singulär plurale Äußerungen gefunden beziehungsweise geschaffen werden können.

„Wir müssen uns nicht als Uns, als ein »Wir« identifizieren. Vielmehr müssen wir uns als Uns des-identifizieren *von* aller Art des »Wir«, das Gegenstand seiner eigenen Repräsentation ist, und wir müssen dies tun, *insofern* »wir« miterscheinen: Das »Denken« von »uns«, das jedem Denken vorausgeht – und in Wahrheit nichts anderes als seine Bedingung ist –, ist kein repräsentatives Denken (keine Idee, keine Vorstellung, kein Begriff), sondern Praxis und Ethos: die Inszenierung der Mitererscheinung, jene Inszenierung, die Mitererscheinung ist. Wir sind schon dabei, schon immer, in jedem Augenblick. Das ist keine Neuigkeit – aber man muss, *wir* müssen sie jedes Mal neu erfinden, jedes Mal von neuem auf die Bühne treten.“³⁵⁷

³⁵⁷ Nancy, *Singulär plural sein*, S.112-113

LITERATURVERZEICHNIS

Agamben, Giorgio, *Die kommende Gemeinschaft*, übers. von Andreas Hiepko, Berlin: Merve, 2003

Arctor, Fred, „Pentagrammatische Zwillinge. Perspektive #1: Deufert + Plischke mit der Uraufführung von *Reportable Portraits* beim Grazer *Steirischen Herbst 2007*“, *corpus – Internet Magazin für Tanz, Choreographie und Performance*, http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=556&Itemid=35 September 2007, Zugriff am 8.4.2008.

Beck, Julian, *The life of the theatre. The relation of the artist to the struggle of the people*, San Francisco: Limelight Edition, 1986

Blanchot, Maurice, *Die uneingestehbare Gemeinschaft*, übers. von Gerd Bergfleth, Berlin: Matthes & Seitz, 2007

Butler, Judith, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, übers. von Karin Wördermann, Berlin: Berlin Verlag, 1995

Cramer, F. Anton, „Sollbruchstellen. Die Vielfalt der zeitgenössischen Tanzszene schöpft aus dem Bewusstwerden der eigenen Geschichte“, in: Odenthal, Johannes (Hg.), *tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – eine neue Wissenschaft*, Arbeitsbuch 14, Berlin: Theater der Zeit, 2005, S. 74-80

Cvejić, Bojana (Hg.), *Collect-If by Collect-If*, Ljubljana: Maska Publications, 2003

Cvejić, Bojana, „Collectivity? You mean Collaboration“, *Republicart Webjournal*, http://republicart.net/disc/aap/cvejic01_en.htm Jänner 2005, Zugriff am 13.1.2008.

Cvejić, Bojana, „The Accursed Share: Accounting for the Open, Once Again“, *Frakcija – Performing Arts Magazine (Vague-Volatile-Incomprehensible)*, Nr.28/29, Sommer-Herbst 2003, S.30-40

Debord, Guy, *Die Gesellschaft des Spektakels*, übers. von Jean-Jacques Raspaud, Hamburg: Edition Nautilus, 1978

Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix, *Rhizom*, Berlin: Merve, 1977

Derrida, Jacques/ De Montaigne, Michel, *Über die Freundschaft*, Suhrkamp Verlag, 2000

Derrida, Jacques, *Politik der Freundschaft*, übers. von Stefan Lorenzer, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002

- Deufert, Katrin, *John Cages Theater der Präsenz*, Norderstedt: Books on Demand GmbH (medien I materiaaI txt), Dissertation der FU Berlin, 2001
- Dreyse, Miriam/ Malzacher, Florian (Hg.), *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin: Alexander Verlag, 2007
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004
- Foucault, Michel, *Von der Freundschaft. Michel Foucault im Gespräch*, übers. von Marianne Karbe/ Walter Seitter/ Peter Gente, Berlin: Merve, 1985
- Freundt, Michael, „Komplizenschaften. Michael Freundt diskutiert neue Produktionsweisen sowie Netzwerke zwischen Veranstaltern und Künstlern“, in: Odenthal, Johannes (Hg.), *tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – eine neue Wissenschaft*, Arbeitsbuch 14, Berlin: Theater der Zeit, 2005, S. 120-123
- Galindo, Maria, „Öffentlichkeiten der Mujeres Creando. Wir besetzen das Fernsehen genauso wie die Straße“, *Republicart Webjournal*, http://republicart.net/disc/publicum/galindo01_de.htm Jänner.2005, Zugriff am 1.6.2008.
- Gržinić, Marina/ Erjavec, Aleš (Hg.), *Ljubljana, Ljubljana*, übers. von Mojca Majcen und Milan Mlačnik, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991
- Von Hantelmann, Dorothea, „Interview Dorothea von Hantelmann - Xavier Le Roy. 9.11.2002/ version 30.1.2003“, Website *in situ productions*: <http://insituproductions.net/deu/frameset.html>, Zugriff am 7.6.2008.
- Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer, 2006
- Husemann, Pirkko, „Choreography as Experimental Practice. The Project Series E.X.T.E.N.S.I.O.N.S by Xavier Le Roy“, Website *in situ productions*, <http://www.insituproductions.net/deu/frameset.html>, 3.3.2008
- Husemann, Pirkko, „Gemeinschaft und Partizipation im Tanz. Aktuelle Tendenzen beim Festival Tanz made in Berlin“, *corpus – Internet Magazin für Tanz, Choreographie und Performance*, http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=336&Itemid=32 Dezember 2006, Zugriff am 15.12.2007.
- Iser, Wolfgang, *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993
- Jannidis, Fotis/ Lauer, Gerhard/ Martinez, Matias/ Winko, Simone (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam, 2003
- Klein, Gabriele/Sting, Wolfgang (Hg.), *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld: Transcript, 2005

Malzacher, Florian, "Große Gesten, kleine Gesten" (Florian Malzacher im Gespräch mit Peter Vujica, Veronica Kaup-Hasler und Manuela Zechner) in: *herbst. Theorie zur Praxis*, Katalog des Festivals Steirischer Herbst, Graz: September 2007, S. 58-63.

Massumi, Brian, *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*, Durham&London: Duke University Press, 2002

Milevska, Suzana, "Partizipatorische Kunst. Überlegungen zum Paradigmenwechsel vom Objekt zum Subjekt", übers. von Gaby Gehlen, *Theory now, Springerin. Hefte für Gegenwartskunst*, 2/06, http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=1761&lang=de September 2007, 1.2.2008

Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, übers. von Nils Hodyas und Timo Obergöker, Berlin: Diaphanes, 2003

Nancy, Jean-Luc, „Das Bild: Mimesis & Methexis“, in: Huber, Jörg (Hg.), *Ästhetik Erfahrung*, Wien: Springer, 2004

Nancy, Jean-Luc, *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, übers. von Esther von der Osten, Zürich-Berlin: Diaphanes, 2007

Nancy, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris: Mesnil-sur-L'Estrée (Verlag Christian Bourgois), 1983

Nancy, Jean-Luc, *Singulär plural sein*, übers. von Ulrich Müller-Schöll, Berlin: Diaphanes, 2004

Peeters, Jeroen, „Living together on stage“, *herbst. Theorie zur Praxis*, Katalog des Festivals Steirischer Herbst, Graz: September 2007, S. 20-23

Peeters, Jeroen, "A choreography of disquiet. Perspective #2: Deufert + Plischke's Premiere Reportable portraits at the Steirischer Herbst Festival in Graz", *corpus – Internet Magazin für Tanz, Choreographie und Performance*, http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=563&Itemid=35 September 2007, Zugriff am 8.4.2008.

Pessoa, Fernando, *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares*, übers. von Ines Koebel, Frankfurt: Fischer, 2006

Ploebst, Helmut, "While we were holding it together (Ivana Müller)", *corpus – Internet Magazin für Tanz, Choreographie und Performance*, http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=520&Itemid=35#m%C3%BCller August 2007, Zugriff am 10.3.2008.

Ploebst, Helmut, *No wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels*, München: Kieser, 2001

Rakow, Christian, „Von der Gedankenleere zum Zusammenhalten“, *nachtkritik.de*, http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=724&Itemid=40 November 2007, Zugriff am 6.3.2008.

Sasse, Sylvia/ Wenner, Stefanie (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, Bielefeld: transcript Verlag, 2002

Sasse, Sylvia/ Wenner, Stefanie/ Sandig, Jochen, Programm *Kollektiv-Körper-Konferenz*, <http://www.dpklinik.de/kkk/default.html>, Zugriff am 4.5.2008.

Schneider, Florian, „Collaboration - 7 notes on new ways of learning and working together“, *formatLabor*, <http://www.formatlabor.net/blog/?p=151> Jänner 2007, Zugriff am 7.3.2008.

Schneider, Florian, „Collaboration: The Dark Site of the Multitude“, *Theory-kit*, <http://kit.kein.org/node/1>, Zugriff am 3.6.2008.

Siegmund, Gerald, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld: Transcript Verlag, 2006

Weibel, Peter, „Individuum und Gemeinschaft. Das Unteilbare und das Gemeinsame“, in: Robertson von Trotha, Caroline Y. (Hg.), *Vernetztes Leben. Soziale und digitale Strukturen*, Heft 12, Karlsruhe: Universitätsverlag, 2006, S. 55-65.

Ziener, Gesa, „Komplizenschaft: Eine Taktik und Ästhetik der Kritik?“, in: Huber, Jörg/ Stoellger, Philipp (Hg. u.a.), *Ästhetik der Kritik. Verdeckte Ermittlung*, Wien: Springer, 2007

VERWENDETE VIDEOS UND DVDS

(Ich bedanke mich bei den Künstlern und Institutionen für das Einsehen beziehungsweise die Kopien der DVDs und Videos.)

Deufert, Katrin/ Plischke, Thomas, *REportable*, Hamburg: 2007
(Mitschnitt der Performance *REportable* am 10.11.2007 im Kampnagel Hamburg, © Dorothea Griebach)

Hrvatina, Emil/ Cvejić, Bojana (u.a.), *Collect-If By Collect-If*, Ljubljana: Maska Production, 2004
(Mitschnitt der Performance *Collect-if by Collect-if* am 23.2.2004 im Hebbel am Ufer)

Le Roy, Xavier, *Projekt*, Wien: 2003
(Mitschnitt der Performance *Projekt* am 1.11.2003 im Tanzquartier Wien)

- Müller, Ivana, *While we were holding it together*, Rotterdam: 2006
(Zuschnitt der Aufnahmen der Performances von *While we were holding it together* am 25. und 26. Oktober 2006 in der Rotterdamse Schouwburg)
- Piña, Amanda/ Zimmermann, Daniel, *WE*, Wien: nadaproductions, 2008
(Mitschnitt der Performance *WE* am 13. März 2008 im Rahmen des Festivals *imagnetanz* im Brut in Wien)
- Müller, Ray, *Leni Riefenstahl: Olympia 1+2 & Die Macht der Bilder*, 2006
- Ziemer, Gesa, *Komplizenschaft*, Graz: Festival *Steirischer Herbst*, 2006
(Mitschnitt des Vortrages „Komplizenschaft“ von Gesa Ziemer für das *Dictionary of war* im Rahmen des Festivals *Steirischer Herbst* in Graz, u.a. dokumentiert auf: <http://dictionaryofwar.org/en-dict/v2v/download/torrent/3TOFC6JMFNPAUKPTGXMO5PEPNSNNQMLV> 10.2006, Zugriff am 6.6.2008)

WEBSITES

- Association LISA: <http://www.associationlisa.com/>
- Corpus – Internet Magazin für Tanz, Choreographie und Performance: www.corpusweb.net
- Deufert Katrin und Plischke Thomas, *TWIN* <http://www.artistwin.de>
- Formatlabor – Ästhetik des Wissens – Publikations- und Mitschreibprojekt: <http://www.formatlabor.net>
- Forschungsgruppe *Komplizenschaft* – *Arbeit in Zukunft*, Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst (ith) an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK): <http://www.ith-z.ch/komplizenschaft/index/home/>
- Maska – Institute for publishing, production and education: www.maska.si
- Panoplie.org – Revue Web de Création Contemporaine depuis 1999: <http://panoplie.emakimono.org/>
- Performing Arts Forum (PAF): <http://www.pa-f.net/>
- Republicart – Ein transnationales Forschungsprojekt des eipcp (European Institute for Progressive Cultural Policies): <http://www.republicart.net>
- Sasse, Sylvia/ Wenner, Stefanie/ Sandig Jochen, Programm *Kollektiv-Körper-Konferenz*, <http://www.dpklinik.de/kkk/default.html>

Xavier Le Roy/ *in situ* productions:

http://www.insituproductions.net/_eng/frameset.html

LEBENS LAUF

Martina Ruhsam: geboren am 12. April 1981 in Linz

1999: Matura mit Auszeichnung am Adalbert Stifter Gymnasium in Linz

STUDIEN

_ 1 Semester Musik- und Bewegungserziehung an der Universität für Musik in Wien

_ 3 Semester Philosophie und eine freie Fächerkombination an der Universität Wien

_ Zeitgenössischer Tanz an der Bruckner-Universität in Linz, am 19. Juni 2004 mit einem Bachelor abgeschlossen

_ Seit 2004 Fortsetzung des Studiums Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

STIPENDIEN

_ Danceweb-Stipendium von Impulstanz Wien

_ Teilstipendium für die herbst-Academy des Steirischen Herbst (Graz)

_ Stipendium der Universität Wien für kurzfristiges wissenschaftliches Arbeiten im Ausland

PERFORMANCE PROJEKTE (Auswahl)

2006

_ „EXHILATION X“ im Tanzquartier Wien/Galerie im Rahmen der Carte Blanche/ X Change – Abend (Choreographie: Martina Ruhsam)

_ „StrgC_StrgV“ (Choreographie: Martina Ruhsam in Zusammenarbeit mit den TeilnehmerInnen des Research-Prozesses) im Rahmen der „Choreographic Platform Austria“ im CCL in Linz

_ „StrgC_StrgV“ im Rahmen von imagetanz/TURBO im Dietheater in Wien.

_ Performerin in „BIG – 3rd Episode“ im Akademietheater Wien (Impulstanz)

_ Konzept und Performance „The fiction of function“ im Rahmen von „Keep it private“ (Tanzquartier Wien)

_ Teilnahme beim Research-Labor „Schichtwechsel“ im Tanzquartier Wien

2007

_ Performerin und Choreographin (u.a.) in/von „ONE DOLLAR ONE DOLLAR“, uraufgeführt im Dietheater Künstlerhaus in Wien im Rahmen des Festivals imagetanz

_ Teilnahme beim Labor „ex.e.r.ce for exchange – FRANCEDANSE EUROPE / AUTRICHE: Nouvelle Vague“ im Tanzquartier Wien

_ Performerin und Choreographin (gemeinsam mit Vlado Gotvan Repnik) des Stücks „H STORY“, das im Stadtmuseum in Ljubljana Premiere hatte

2008

_ „Blank_Protest“ in Ljubljana/Stadtmuseum Ljubljana im Rahmen des Performance-Festivals Mladi Levi

THEORIE-PROJEKTE + PUBLIKATIONEN

- _ Teilnahme beim Theorie-Workshop „If the skin is faster than the word“ unter der Leitung von Bojana Cvejic, Xavier Le Roy, Mette Ingvartsen und Brian Massumi beim Steirischen Herbst 2006
- _ seit 2006 Redaktionsmitglied von corpus – internet magazin für tanz, choreographie und performance (www.corpusweb.net)
- _ Teilnahme beim Theorie-Workshop „Kinship and other monstrosities“ unter der Leitung von Katrin Deufert und Thomas Plischke im Rahmen des Steirischen Herbst 2007
- _ Veröffentlichung zahlreicher Artikel zu tanz/performance-bezogenen Themen auf corpus – internet magazin für tanz, choreographie und performance (siehe: www.corpusweb.net)
- _ „You only live twice“ – Artikel für den Apap-Katalog 2008
- _ „Performing the Future. Reporting perspectives. A glimpse of the '(Precise) Woodstock of Thinking' (Dokumentationstexte zu 50 Vorträgen und Lectureperformances im Tanzquartier Wien, veröffentlicht auf: www.tqw.at)
- _ Oktober 2008 bis März 2009: Stellvertretung der Theorieleitung des Tanzquartier Wien
- _ Mitarbeit bei der Herausgabe der Publikation „Ungerufen. Versuche über Tanz und Performance der Zukunft“ (Gareis, Sigrid / Kruschkova, Krassimira (Hrsg.), *Ungerufen. Versuche über Tanz und Performance der Zukunft*, Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2009
- _ Publikation des Textes „Mit mehr als einem Auge in mehr als eine Richtung“ in: „Ungerufen. Versuche über Tanz und Performance der Zukunft“

ABSTRACT

Die Arbeit „Staging the way of collaboration. Zeitgenössische Choreographien: Von der Inszenierung des »Wir« zur Inszenierung des »Mit«“ ist eine Analyse kollektiver und kollaborativer Arbeitsmethoden und Prozesse im Feld der zeitgenössischen Choreographie und widmet sich einer umfassenden Befragung des Phänomens »Kollektivität«.

Basierend auf Texte des französischen Philosophen Jean-Luc Nancy, in denen dieser zum einen die Unmöglichkeit einer Gemeinschaft formuliert und zum anderen ein neues Konzept des Mit-seins vorschlägt, bespreche ich progressive und unkonventionelle Arten der Repräsentation von Gruppen auf der Bühne, sowie spezifische, von KünstlerInnen entwickelte Methoden der Kollaboration, in denen starre Hierarchien und eindeutige Rollen- bzw. Autorschaftszuschreibungen unterminiert werden. Nicht zuletzt umfasst diese Auseinandersetzung die Kollaboration von TänzerInnen/PerformerInnen und ZuschauerInnen, die durch die Konfrontation derselben während einer Performance stattfindet, sowie die strukturellen Konsequenzen, die durch eine zunehmende Zusammenarbeit und Netzwerkbildung von KünstlerInnen, TheoretikerInnen und VeranstalterInnen im Bereich des zeitgenössischen Tanzes entstehen.

Zeitgenössische Choreographien können als Aufführungen kollaborativer Praktiken gelesen werden. Genau diesen Praktiken spüre ich in der Darstellung der von Katrin Deufert Thomas Plischke entwickelten Methode des Re-Formulierens nach (die vor allem in Bezug auf das Stück *Reportable* betrachtet wird), in der Gedanken und Bewegungen kontinuierlich in der Gruppe weitergegeben und weitergesponnen werden. Die Diffusierung von Autorität stellt auch das Anliegen des kollaborativen Experiments *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* dar, zu dem Xavier Le Roy 1998 zahlreiche internationale ChoreographInnen und PerformerInnen einlud, um das Verhältnis von Produkt und Produktion zu befragen. Dieses Research-Projekt mündete in das Stück *Projekt*, in dem die Zugehörigkeit der PerformerInnen zu bestimmten Gruppen und Teams völlig ad absurdum geführt wird.

Den konstruierten Charakter jedes »Wir« und die imaginäre Dimension einer solchen Setzung bespreche ich anhand der Performance *While We Were Holding It Together* von Ivana Müller und die Potenziale und Aporien kollektiver Arbeitsprozesse diskutiere ich im Hinblick auf das, von Emil Hrvatin initiierte Projekt *Collect-if by*

Collect-if, in dem sich eine Gruppe von PerformerInnen zum Ziel setzte, ein Stück zu entwickeln ohne dass es einen Choreographen oder eine Choreographin gibt.