

Prof. Dr. Gerald Siegmund
Justus-Liebig-Universität, Giessen (D)

Politik und Tanz: Möglichkeiten, Tanz politisch zu denken

IntegrART-Symposium 2017

On Politics and Bodies:

Auseinandersetzung mit dem Trend des normabweichenden Körpers auf der Bühne

29./30. März 2017

Tanzhaus Zürich & Gessnerallee Zürich

Schon seit seiner Entstehung als Kunstform an den oberitalienischen Höfen des 15. Jahrhunderts kann man dem Tanz eine enge Bindung zum Politischen nachsagen. Neben Fechten und Reiten und gehörte das Tanzen zur Grundausbildung eines jeden Höflings, zu dessen Aufgaben es gehört, durch richtiges Verhalten die Stimmung des Fürsten zu ergründen, um sich dadurch Handlungsvorteile im Spiel um Gunst und Einfluss zu verschaffen. Der Tanz diente ihm als Instrument der Selbstbeherrschung und Selbstbeobachtung, die den tanzenden Hofmann in den Stand versetze, die richtigen Schritte zu machen. Im Tanz ließen sich spielerisch die Beziehungen zwischen den Geschlechtern ausagieren sowie politische Allianzen schmieden. Macht über sich und seine Affekte um dadurch Macht über andere zu gewinnen, platzierte den Tanz seit der Renaissance auf dem Parkett des Politischen. Er erzeugte ein Subjekt, das sich der Macht des Fürsten unterwarf, durch Selbstbeobachtung und Affektkontrolle jedoch selbst Handlungsmacht zurückgewann.

Aus dieser Grundspannung resultieren bis heute grundsätzlich verschiedene Weisen über das Verhältnis von Tanz und Politik nachzudenken. Der amerikanische Tanzwissenschaftler Mark Franko hat dieses Verhältnis in seinem grundlegenden Artikel „Dance and the Political. States of Exception“ (2007) als „conjunctural“ bezeichnet, also als eine temporäre zeitliche Allianz, in der beide Handlungssphären zusammen auftreten und sich gegenseitig verstärken können. Tanz gewinne dann an politischer Bedeutung, wenn die gesellschaftspolitischen und sozialen Kontexte, in denen er stattfindet, selbst politische Züge annehmen. In politischen Zeiten - etwa zu Beginn des 20. Jahrhunderts oder den Arbeiterbewegungen der 1930er Jahre - gewinne der Tanz, so Franko, selbst größere Sichtbarkeit und an Bedeutung in der Öffentlichkeit. Das Verhältnis von Tanz und Politik als verbunden zu betrachten, bedeutet aber auch, dass Tanz und Politik zunächst unabhängig voneinander operieren. Tanz ist nicht Politik oder inhärent politisch. Tanz kann keine Gesetze erlassen und Politiker müssen ihre Körperlichkeit oder ihre Art sich zu bewegen nicht zum Thema ihres Handelns machen. Tanz und Politik agieren auf je unterschiedlichen gesellschaftlichen Feldern mit unterschiedlichen Zielsetzungen und operieren nach unterschiedlichen Maßgaben. Dennoch schreibt Franko dem Tanz prinzipiell die Möglichkeit zu, politische Effekte zu produzieren. Er kann dies tun, weil er immer schon ideologisch operiert. Tanz ist prinzipiell ideologisch und damit immer auch politisch, weil Ideologien, wie Franko definiert, „die überzeugenden kinästhetischen und visuellen Mittel sind, mit deren Hilfe individuelle Identitäten zu größeren Gruppenformationen zusammengerufen werden“ („Ideologies are the persuasive kinesthetic and visual means by which individual identities are called or hailed to larger group formations.“, 2007:14). Durch bestimmte Tanztechniken und Formen der Repräsentation werden tanzende Subjekte erzeugt, deren Art des

Zusammenkommens und Zusammenagierens immer schon ein Bild oder eine Vorstellung von einer Gemeinschaft oder gar Gesellschaft vermitteln, die nach eben jenen Vorgaben oder Idealen organisiert ist. Anker des ideologischen Verhältnisses von Tanz zur Politik ist der menschliche Körper. Der tanzende Körper kann sich nun auf verschiedene Weisen auf die politische Struktur beziehen, die ihn anruft und zum Tänzer macht: Er kann konform mit ihr sein, er kann Alternativen vorschlagen, oder sich, weil er als Tanzpraxis eben nicht identisch mit der politischen Praxis ist, gar kritisch von ihr abwenden. Franko bezeichnet die drei Formen des Verhältnisses von Tanz zur politischen Öffentlichkeit und zum Publikum, das sie repräsentiert, als „rhetorical, persuasive, and deconstructive“ (2007: 15). Das Verhältnis des Körpers zur Politik ist rhetorisch, wenn der Körper unmittelbar Politik verkörpert und ausstellt. Es ist überzeugend oder verführerisch, wenn der tanzende Körper wie im modernen Tanz dem Publikum andere Körperlichkeiten anbietet, und es ist dekonstruktiv, wenn Tanz sich selbstkritisch über die eigenen ideologischen Implikationen beugt und diese bearbeitet. Ein Beispiel für Letzteres wäre der postmoderne Tanz, den seine Chronistin Sally Banes als Ausdruck demokratischer Werte, als „Democracy's Body“, bezeichnet hat. (Banes 1993) In diesem Spannungsfeld gibt es nun verschiedene Möglichkeiten, wie sich das Zusammenspiel von Tanz und Politik ereignen kann. Ich möchte im Folgenden verschiedene Felder aufzeigen, auf denen sich das Verhältnis von Tanz und Politik beobachten lässt. Ich unterteile sie in die Rubriken Politik, Identität, und Macht.

I. Politik

1. Die Sphäre des Tanzes wird direkt an die Staatsmacht angeschlossen.

Der tanzende Körper repräsentiert die Macht, wie es vielleicht am Deutlichsten am absolutistischen Hof des Sonnenkönigs Ludwig XIV der Fall war. Eine solche Vorstellung war möglich, weil der Körper des Königs identisch mit dem Staatskörper war; jede seiner Bewegungen vom morgendlichen *Levé* bis hin zum Tanz als staatstragend und signifikant erachtet wurde, weshalb beides streng ritualisiert und reglementiert werden musste. Durch die Gründung der *Academie Royale de danse* 1661/62 legte Ludwig den Grundstein für die Vereinheitlichung der Tanzausbildung, die fortan unter staatlicher Kontrolle stattzufinden hatte. Damit übte er Kontrolle über die Landesteile aus, deren Repräsentanten er am Hofe in Versaille versammelte und miteinander tanzen ließ. Damit wurde der Tanz zur unmittelbaren Realisierung von politischen Beziehungen. Wer mit wem tanzte und was getanzt wurde, war politisch motiviert. An den Hofballetten nahmen Damen und Herren der königlichen Familie teil, in den abschließenden Bällen wurden ausländische Staatsgäste miteinander in Beziehung gebracht. Für uns heute ist es vielleicht schwer nachzuvollziehen, dass das Ballett sowohl eine symbolische Realisierung politischer Machtgefüge war als auch eine Art Gebet, das seine Erfüllung in der Praxis gleichsam schon vorwegnahm. Es war also nicht nur „bloße“ Symbolpolitik, wie wir heute sagen würden, sondern qua Repräsentation waren die Aktionen *real*, weil sie Politik gleichsam rituell ausübten.

Wenig später beauftragte Ludwig den Choreographen Pierre Beauchamps mit der Ausarbeitung eines Notationssystems, das von Raoul-Auger Feuillet 1700 zum ersten Mal veröffentlicht wurde. Fortan mussten alle Tänze, bevor sie körperlich ausgeführt werden

konnten, notiert werden. Die Notate, die als Choreographien bezeichnet wurden, mussten nach Paris an die Académie geschickt werden, die sie absegnen musste, bevor sie körperlich ausgeführt werden durften. (Laurenti 1994) Verbindlich in den Statuten der Académie blieb auch die Parallele zwischen T

und Militär, die schon der Abt Thoinet Arbeau ca. einhundert Jahre früher in seinem Buch *Orchésographie* festgehalten hatte. Sowohl Tanz als auch Militär ordnen den Körper, unterwerfen seine Glieder einem Rhythmus, der im Notfall auch militärisch eingesetzt werden kann.

2. Tanz wird für Nationalismus und nationale Identitätsbildung benutzt.

Als Repräsentanten eines, „ihres“ Staates galten Tänzerinnen und Tänzer und ihre Tanzformen auch lange nach dem Ende feudal-absolutistischer Systeme. Die Gemeinschaften, die der Tanz ausbildet, symbolisieren die Ideale und die Macht eines Staates, wie es etwa in den Ballett-Kriegen des Kalten Krieges der Fall war. Seit Mitte der 1950er Jahre schickten nicht nur die Sowjetunion, sondern auch die USA Tanz- und Ballettkompanien ins jeweils feindliche Gebiet, um dort mit Tanz als Kulturgut für das kommunistische oder das kapitalistische System zu werben. Weltberühmte Tänzer, wie Rudolf Nurejew, Mikhail Baryshnikov oder Natalie Makarowa nutzen die Tourneen des Mariinski-Balletts St. Petersburg, um sich in den Westen abzusetzen. Die zunehmende Indienstnahme des Tanzes für nationalistische Zwecke lässt sich jedoch schon vor dem 2. Weltkrieg beobachten. War der moderne, freie Tanz wie er sich um die Wende zum 20. Jahrhundert entwickelt hatte, zunächst ein globales Phänomen, das sich durch zahlreiche Kontakte, Reisen und Auftritte seiner Protagonistinnen und Protagonisten rund um die Welt auszeichnete, wurde der moderne Tanz, wie Susan Manning festgestellt hat, ab Mitte der 1930er Jahre nationalistisch. Martha Graham begann in ihren Choreographien „amerikanische Themen“ zu bearbeiten und in bewusster Abgrenzung zum deutschen Ausdruckstanz die Moderne für Amerika als Land der Freiheit für sich zu reklamieren. Mary Wigman verfasste 1935 ihr Buch „Deutsche Tanzkunst“, in dem sie den Ausdruckstanz als „wesenhaft“ deutsch zu definieren suchte, wobei das Deutsche am Tanz sein Ringen um „Mensch und Schicksal, um Ewiges und Vergängliches“ als Zugang zum „Urgrund des Seins“ sei. (Sorell 1986: 186)

3. Eine weitere Verbindung in der Rubrik Politik muss hier zumindest Erwähnung finden: Das Verhältnis von Tanz und Politik umfasst auch die verschiedenen staatlichen, öffentlichen oder privaten Fördersysteme des Tanzes in ihrem jeweiligen Zielsetzungen, die auf das Zusammenkommen der Körper Einfluss haben.

Was geschieht, wenn wie der französische Politologe und Philosoph Claude Lefort schreibt, wenn das Zentrum der Macht leer ist, wir also in einer Zeit der entkörperlichten Macht leben, die den König abgeschafft oder gar geköpft hat? Mit der Aufklärung und der Erstarkung moderner Industriestaaten demokratischer Prägung ist politische Macht ein symbolisches Mandat das, wie jeder Gang zur Wahlurne zeigt, von wechselnden Körpern eingenommen werden kann. (Gaus 2004) Damit wird auch

das Verhältnis von Tanz, Politik und Körper ein anderes. Wenn es keinen ultimativen Körper der Macht mehr gibt, bedeutet das, dass Politik sich immer wieder neu begründen und legitimieren muss, bevor sie ins politische Zentrum rücken darf. D.h. es kann verschiedene Körper geben, die sich in diese Leere hineinentwerfen. Dies wird mit Beginn der Tanzmoderne und ihren subjektiven Entwürfen, was Tanz sei und wie er gestaltet wird, besonders deutlich. In meinem zweiten Punkt geht es also um Fragen der Identität.

II. Identität

1. Sind Körper und Staat voneinander getrennt, ohne jedoch ihren Bezug aufeinander aufgeben zu können oder gar dürfen, etwa im Konzept des Bürgers, dessen Körper der Staat Schutz gewährt, entstehen Frei- und Spielräume, verschiedene Formen der Identität herauszubilden. Eben dies hat der moderne oder freie Tanz weidlich genutzt. In unterschiedlichen Ausprägungen analysierten und strukturierten die Tänzerinnen und Tänzer die natürlichen Bewegungsprinzipien des Körpers. Sie setzen den Körper ins Verhältnis zu dem, was man Natur oder gar Leben nennt und verorteten den tanzenden Körper im Raum, den sie durch ihre Bewegungen allererst erzeugten. Zentrales Anliegen war es dabei eine andere Art der Kommunikation zwischen Tänzern und Zuschauern zu entwickeln. Der moderne Tanz bearbeitet Energie und nicht mehr wie noch das Ballett, geometrische Formen, die ein lesbares Figurenrepertoire aufbauen. Wie kann man diesen neuen Tanz dann aber verstehen, wenn er nicht mehr länger pantomimisch Geschichten erzählt? Der amerikanische Theoretiker John Martin hat hierzu einen entscheidenden Beitrag geleistet. Mit seinem Prinzip der „Meta-Kinesis“ beschreibt er die Kommunikationsform des neuen Tanzes als eine primär physiologische und kinästhetische, d.h. eine über Muskelanspannung funktionierende Kommunikation, die gleichsam biologisch und ohne Zutun des Verstandes abläuft. Der Zuschauer vollzieht in seinem Sitz muskulär die Bewegungen der Tänzer auf der Bühne nach und erfährt dadurch das Fremde am eigenen Leib. Mehr noch: Da Muskelanspannungen mit Gefühlen verbunden sind, fühlt er oder sie sogar das Gleiche wie die Tänzer. Diese neuen Körperformen und -bilder sowie deren kinästhetische Kommunikationsweise sind deshalb politisch, weil sie eine andere Körperlichkeit vorschlagen und ins Spiel bringen. Sie erzielen durch ihre ideologische Prägung hindurch politische Effekte im Sinne Frankos, weil sie dazu in der Lage sind, über die kinästhetische Sphäre alternative Gemeinschaften aufzubauen, die auf der Reziprozität von Erfahrungen und Gefühlen basieren. Im Gegensatz zur industriellen Zergliederung der Körper und ihrer Bewegungen entwickeln sie ein anderes, vielleicht ganzheitlich zu nennendes Körperverständnis, das dennoch im Austausch mit der Gesellschaft und ihren herrschenden Prinzipien der Rationalisierung steht. Dieser Austausch kann auch durchbrochen werden.

Alternative Gemeinschaften – Tanzgemeinschaften - entstehen, die wie in Teilen der Lebensreformbewegung rund um den Monte Verità bis an die Grenze dessen gehen, was wir unter Kunst verstehen können. Wie zahlreiche historische Avantgardebewegungen, die etwa zur gleichen Zeit ihre Manifeste verfasst haben, steht am Horizont die Auflösung der Kunst im Leben, d.h. also das Ästhetisch- werden des Lebens selbst, das sich nach künstlerischen

Prinzipien neu gestaltet. Der Tanz hätte die Erfüllung seiner Versprechen dann erreicht, wenn er sich im Leben auflöst. Er wäre eine Kunstform, die keine mehr ist, weil sie unmittelbar ethisch ist und wirkt. Und ethisch ist sie, weil sie die „gute“ Gemeinschaft durch den Tanz und dessen kinästhetische Wirkung tatsächlich herzustellen vermag.

In diesem Zusammenhang sind auch die Arbeiterchöre Labans oder die Versuche der Gewerkschaftsbewegung in den USA, Tanz als politisches Prinzip der Mobilisierung zu nutzen. Hier werden Körper nach anderen relevanten Prinzipien zusammengerufen, um eine Gruppe oder eine Gemeinschaft zu bilden, die sich im Klassenkampf als aktiv handelnde, vielleicht sogar widerständige Kraft erfährt.

Als Gegenbild zur guten Gemeinschaft des Ausdruckstanzes fungieren für den Kritiker Sigfried Kracauer die Revue-Girls großstädtischer Unterhaltungsshows. Wie die Tiller Girls haben die Revuegirls der 1920 und 1930er Jahre das industrielle Prinzip der Mechanisierung in ihren Körper aufgenommen, anstatt dieses – so der Vorwurf Kracauers an den Ausdruckstanz - zu leugnen und durch die Vorstellung einer mythischen Ganzheit von Körper und Bewegung zu ersetzen.

2. Mit der Frage nach Identitäten verbunden sind Fragen nach der Möglichkeit subjektiver, individueller Sprecherpositionen, die die Tänzerinnen und Tänzer in der Öffentlichkeit einnehmen können. In der Verhandlung zwischen Privatem, subjektiv Empfundenes und Gewusstem, sowie Öffentlichem, der Art und Weise wie dies gesagt werden kann, lässt sich ein Element der Formierung von Subjektivität erkennen. So wurde Isadora Duncan zum tanzenden Subjekt und zum Subjekt ihrer Tänze, indem sie öffentlich subjektive Impulse in tänzerischer Form vorstellte. Sie spricht in ihrem Tanz ausgehend von subjektiven Impulsen, die in ihr durch Musik ausgelöst werden und die daraufhin in ihrem Geist ein Bild erzeugen, das dann einen Bewegungsimpuls auslöst, den sie anschließend tänzerisch in den Raum hinein verlängert respektive ausdrückt. Sie wurde aber erst dadurch zum Subjekt, dass ihre Empfindungen gleichsam objektiviert und damit ein Stück weit entpersönlicht wurden. Die Form der Museumsdarbietung vor antiken griechischen Vasen und Skulpturen verlieh ihrem Tanz Nobilität und damit Anerkennung. In diesem Spannungsfeld schaffen sich die Tänzerinnen Subjektpositionen, von denen aus sie sprechen und agieren können, als weibliche Subjekte, die Handlungsmacht besitzen, ohne dabei ihre persönliche Biografie oder gar ihr Leben zu tanzen. Sie fungieren als öffentliche Persona, durch die hindurch sich Objektives, Kulturelles plastisch vermittelt und zur Diskussion gestellt wird.
3. Am Horizont dieser neuen zur Diskussion gestellten Identitäten steht natürlich der Skandal, der von einem radikalen Bruch zwischen den Erwartungen und Seegewohnheiten des Publikums und den Entwürfen der Tänzerinnen und Tänzer zeugt. Eine Aufführung wie Nijinskys *Le Sacre du Printemps* 1913 im Pariser Theater Champs Elysées erzeugt dadurch politische Effekte, weil es unendliche öffentliche Debatten und Diskussionen darüber auslöst, wie sich eine Gesellschaft im Theater ein Bild von sich und ihrem Werten machen will, wie sie es nicht will und warum sie es will oder nicht will.

Damit komme ich zu meinem dritten Punkt, die Frage der Macht. Macht entsteht so Michel Foucault, wenn jemand handelnd auf das Handeln von jemand anderem einwirkt, d.h letztlich überall und ständig. (Foucault 2005: 255) Macht ist, wie Michel Foucault gelehrt hat, Verhandlungssache. Im Gegensatz zum Prinzip der Herrschaft, die Gewalt von oben nach unten hierarchisch ausübt, ist Macht unweigerlich mit dem Prinzip der Freiheit verbunden. „Macht“, so Foucault, „kann nur über ‚freie Subjekte‘ ausgeübt werden.“ (2005: 257) Weil sich als „Existenzbedingung“ der Macht also eine „gewisse ‚Widerspenstigkeit‘ und störrische Freiheit findet“, so folgert Foucault, „gibt es keine Machtbeziehung ohne Widerstand, ohne Ausweg oder Flucht, ohne möglichen Umschwung.“ (2005: 261) Und weiter: „Vor den Machtbeziehungen muss sich ein ganzes Feld möglicher Antworten, Reaktionen, Wirkungen und Erfindungen öffnen.“ (2005: 255) Die Macht unterjocht also die Subjekte nicht nur, sie erzeugt auch Momente der Desidentifizierung und Freiheit, anders zu sein, anderes zu wissen, sich zu verhalten und darzustellen. Die Macht, die subjektiviert, enthält zugleich immer die Möglichkeit der Ent-Subjektivierung, des Abstandnehmens von herrschenden Ansprüchen und Vorstellungen, was nach Judith Butler immer dann geschieht, wenn das Prinzip der Rationalisierung innerhalb bestimmter Lebensformen und Wissensformationen zu stark wird als dass es sich noch leben ließe. (Butler 2014: 238) Fragen der Macht im Bereich des Tanzes sind deshalb nicht nur Fragen nach der Deutungs-Macht über die Relevanz bestimmter Stücke. Vielmehr wird die Machtfrage dann kritisch gestellt, wenn der Tanz die Grenzen seiner historisch tradierten Formen auslotet und in Frage stellt, d.h. wenn der Tanz sich gegen sich selbst wendet und selbst-reflexiv seine Praxen der Repräsentation und der Rollenverteilung im Apparat stellt.

III. Macht

1. Das Theater, die Bühne unterwirft seine Subjekte unter die Prinzipien der Repräsentation, mit deren Hilfe sie als Subjekte sicht- und hörbar werden. Daran knüpft sich unmittelbar die Frage an: wer darf auf der Bühne tanzen und unter welchen Bedingungen? Was und wer kann überhaupt gezeigt werden, und wer darf wen und welchen Teil einer Gesellschaft repräsentieren? Diese Fragen werden immer dann erneut gestellt, wenn die Sphären der Politik und des Tanzes sich „conjunctural“ parallel artikulieren. So wurden sie bereits mit dem romantischen Ballett gestellt, in dem die mythologischen Stoffe und Figuren, die das Ballett bis weit ins 18. Jahrhundert hinein dominiert hatten, plötzlich durch bürgerliche Szenen ersetzt werden. Denken Sie an den ersten Akt von *Giselle*, in dem sich das gemeine Dorfmadchen Giselle in den schönen Fremden verliebt, der sich als Albrecht, Sohn des Herzogs von Schlesien entpuppt. Gemeine Dorfmadchen erzeugen auf der Bühne heute wohl keinen Widerstand mehr, vorausgesetzt allerdings, dass sie tanzen können. Sie müssen also ausgebildet sein in einer der als legitim erachteten Tanztechniken vom Ballett über Modern bis hin zu den zahlreichen zeitgenössischen Techniken, die einen professionellen Umgang und eine artikulierte Gestaltung von Energien und Bewegung erlauben. Da jede Tanztechnik bestimmte der Technik gemäße Körper erzeugt, erwarten wir auf der Bühne nur fitte, virtuose, durchlässige, muskulöse, artikulierte und in der Regel schlanke Körper. Denn nur der ausgebildete Körper ist in der Lage seine individuelle Körperlichkeit zu überwinden und die

Seele tanzen zu lassen, wie es die ewige Seele ist und nicht der vergängliche Körper, der das Wesen des Menschen ausmache. Der französische Rechtsphilosoph Pierre Legendre führt diese westliche Vorstellung von Bühnentanz auf das christliche Erbe zurück. (Legendre 2000). Ein politisches Statement des sogenannten Konzepttanzes vor nunmehr zwanzig Jahren war es diese expliziten und impliziten Normen zu hinterfragen, sich mit dem zeitgenössischen Tanz, seinen Techniken und Körpern zu dis-identifizieren, um andere Körper, andere Formen der Bewegung als legitime Formen auf der Bühne zuzulassen. Legendres These ist deshalb so erhellend, weil sie gerade heute noch einmal an einen wichtigen Grund erinnert, der nicht-normierte, behinderte, dicke, nicht ausgebildete Körper von der Bühne fernhält: weil man diesen Körpern schon ansieht, dass sie nicht mit Vernunft ausgestattet sind, die es ihnen erlaubte, ihre Materialität in Idealität zu verwandeln. Sie bleiben gefallene Körper. Vor diesem Hintergrund gewinnt Raimund Hoghes Formulierung, dass er seinen Körper in den Kampf wirft, in dem er Abend für Abend seinen Buckel auf der Bühne ausstellt, besonderes Gewicht. Nicht-normierte Körper, deren Singularität plötzlich auf Interesse stößt, nicht professionelle Tänzer, deren individuelle Art zu tanzen, fasziniert – mit ihnen verknüpft sich die politische Frage, warum diese Menschen nicht auch repräsentativ für unsere Gesellschaft sein können, deren althergebrachte Vorstellung von geistiger Idealität anderen Prinzipien weichen müsste, um Gesellschaft unter heutigen Bedingungen neu oder anders zu begründen. Wer also hat Zugang zum Theater als repräsentativem Ort – sowohl auf der Bühne als auch im Zuschauerraum?

2. Neben der Repräsentation rücken im Zusammenhang mit Fragen der Macht die Arbeitsweisen der Kompagnien ins Blickfeld. Das Verhältnis Choreograph - Tänzerin und Tänzer gewinnt politische Implikationen. Sind die Tänzerinnen und Tänzer bloße Befehlsempfänger, choreografiert man Schritte „auf sie“, oder entwickelt man Arbeitsweisen, die sie, wie es William Forsythe formuliert hat, emanzipieren? Entwickelt man wie Forsythe Methoden - *Improvisation Technologies* - die es ihnen ermöglichen, selbstständig zu arbeiten? Stellt man sich als Autor, wie es Jérôme Bel in seinen Tänzerporträts *Veronique Doisneau* und *Cédric Andrieux* getan hat, in den Dienst der Emanzipation der Tänzer? Reflektiert der Choreograph seine Machtposition wie Jérôme Bel in *Disabled Theater* im Stück selbst und macht sich dadurch angreifbar? Basiert man das Stück, wie es Xavier Le Roy 2003 in seinem Projekt *Project* getan hat, allein auf kollektive Entscheidungen der Gruppe, die während der Proben mühevoll und zeitintensiv ausgehandelt werden müssen? Machtverhältnisse sind gerade im Theater, in dem durch ein Handeln, das auf dem Einwirken auf das Handeln anderer ein Ergebnis, eine Produktion oder Vorstellung, entstehen soll unvermeidbar. Aber es gibt Strategien und Taktiken wie man produktiv mit ihnen umgehen kann.

Ich möchte abschließend die unter dem Stichwort der Macht gemachten Beobachtungen und Fragen auf eine abstraktere und damit allgemeinere Ebene heben. Dabei steht auch die Frage nach der Gemeinschaft in ihrem Verhältnis zur Kunst, zur Bühne, zu Tanz und Theater auf dem Spiel. Für den

französischen Philosophen Jacques Rancière gehören Kunst und Politik nicht zwei getrennten Sphären an. Beides sind vielmehr Modi unsere Wirklichkeit zu ordnen. Kunst und Politik greifen also auf die gleiche Rohmasse von sensuellen Daten und sinnlichen Wahrnehmungen von Dingen, Sachverhalten und Beziehungen zu, aber sie tun dies auf eine andere Art und Weise. Wo die institutionalisierte Politik, die Rancière Polizei nennt, Gesetze erlässt und damit jedem seinen Platz zuweist und definiert, was und wer gehört werden kann, setzt die Politik auf den Dissens. Sie fügt der hegemonialen Ordnung der Polizei einen Riss zu und eröffnet dadurch die Möglichkeit, „die sinnlichen Rahmenbedingungen neu (zu)gestalt(en), innerhalb derer die gemeinsamen Gegenstände bestimmt werden. Sie bricht mit der sinnlichen Offensichtlichkeit der ‚natürlichen Ordnung, die die Individuen und Gruppen jeweils zum Befehlen und Gehorchen, zum öffentlichen Leben oder zum privatem Leben bestimmt, indem sie sie zuerst diesem oder jenem Typus von Raum und Zeit, dieser oder jener Seins-, Sicht- und Sprechweise zuweist.“ (Rancière 2009: 73) Die Ordnung definiert, wer wo auftreten darf, wer eine Stimme hat und wer nicht, wer zum öffentlichen wer zum privaten Leben gehört.

Was Politik nun mit der ästhetischen Erfahrung verbindet ist ihre gemeinsame Voraussetzung des Dissenses. Auch die Kunst unterbricht die gegebene Ordnung der Dinge, weil sie, das, was sie zeigt und exponiert, abtrennt von ihren pragmatischen Kontexten, Handlungslogiken und Zwecken. Dadurch ermöglicht sie es, dass all das gesehen und gehört werden kann, was vorher nicht gesehen oder gehört werden konnte. Sie ermöglicht es, neue Beziehungen zwischen den Dingen herzustellen, die bisher nicht möglich waren. Für Rancière kann Kunst dies nur leisten, wenn sie nicht wie die Avantgarden dem Missverständnis aufsitzt, mit dem Leben verschmelzen zu wollen, das unweigerlich immer ihre andere Seite bildet. Sie kann es auch nur leisten, wenn sie nicht auf Nachahmung pocht, wenn sie also kein moralisches Vorbild für die Rezipienten sein will. Um dies sein zu können, müsste sie die Welt vorsorglich schon einmal neu und besser ordnen, was wiederum ganz *politically correct* zu neuer polizeilicher Tätigkeit führen würde. Beide Möglichkeiten verschließen also den konstitutiven Dissens zwischen der Ordnung und deren Auflösung, der Loslösung und dem Erscheinen von anderen Stimmen und Körpern und deren Beziehungen, von denen man gerade noch nicht weiß, wozu sie gebraucht werden können. Hier nun taucht doch ein Unterschied zwischen Kunst und Politik auf, den wir vielleicht offen lassen sollten, um uns der spezifischen politischen Möglichkeiten der Kunst nicht zu berauben. „Wenn die Politik im eigentlichen Sinne in der Erzeugung von Subjekten besteht, die den Namenlosen eine Stimme verleihen, dann besteht die Politik der Kunst (...) in der Ausarbeitung der sinnlichen Welt der Namenlosen, der Arten des *Dies* und des *Ichs*, aus denen eigene Welten des politischen *Wir* hervortreten.“ (2009: 80) Die Kunst macht überhaupt erst einmal sichtbar, sie breitet Möglichkeiten aus, die der „Aktion politischer Kollektive“, wie Rancière schreibt, „eigen sind.“ (2009: 80) Damit schlägt sie mögliche, noch-nicht-realisierte Gemeinschaften vor, die eben im Gegensatz zu bestimmten Bestrebungen der Tanzmoderne in der Kunst *nicht* bereits schon etabliert sind, sondern die wir durch unser politisches Handeln gesellschaftlich erst herstellen müssen. Nur weil geistig oder körperlich benachteiligte Menschen auf der Bühne sichtbar und hörbar werden, ist ihre gesellschaftliche und politische Subjektwerdung noch lange nicht erreicht oder gar eingelöst. Aber ihr Auftreten ermöglicht ihre Sicht- und Hörbarkeit, zeigt Möglichkeiten des Verstehens und Nicht-Verstehens auf, lotet Gemeinsames und Trennendes aus und bildet so eine spielerische *Voraussetzung* für ihre gesellschaftliche Emanzipation.

Hinweise

Banes, Sally. 1993. *Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962-1964*. Durham and London: Duke University Press.

Butler, Judith. 2014. Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend. In *Was ist Kritik?*, hg. von Rahel Jaeggi und Tilo Wesche, 221- 246. Berlin: Suhrkamp.

Foucault, Michel. 2005. Subjekt und Macht. In *Analytik der Macht*, hg. von Thomas Lemke, 240-263. Frankfurt a. M: Suhrkamp.

Franco, Mark. 2007. Dance and the Polical. States of Exception. In *Dance Discourses. Keywords in Dance Research*, hg. von Susanne Franco und Marina Nordera, 11-28. London and New York: Routledge.

Gaus, Daniel. 2004. Demokratie zwischen Konflikt und Konsens. Zur politischen Philosophie Claude Leforts. In *Die Rückkehr des Politischen*, hg. von Oliver Flügel, Reinhard Heil und Andreas Hetzel, 65-88. Darmstadt: WBG.

Kowal, Rebekah, Siegmund, Gerald, and Martin, Randy (Hg.). 2017. *The Oxford Handbook of Dance and Politics*. New York: Oxford University Press.

Laurenti, Jean-Noel. 1994. Feuillet's Thinking. In: *Traces of Dance. Drawings and Notations of Choreographers*, hg. von Laurence Louppe, 81-108. Paris: Éditions Dis Voir.

Legendre, Pierre. 2014 (2000). *Die Leidenschaft ein anderer zu sein: Versuch über den Tanz*. Wien: Turia + Kant.

Rancière, Jacques. 2009. Die Paradoxa der politischen Kunst. In *Der emanzipierte Zuschauer*, 68 – 99. Wien: Passagen Verlag.

Sorell, Walter. 1986. *Mary Wigman Ein Vermächtnis*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.