

Vera Nitsche: 69 *positions* – ein Archiv für Utopien?

In: Publikum im Gegenwartstheater. Hg. v. Beate Hochholding-
Reiterer, Géraldine Boesch, Marcel Behn. Berlin: Alexander 2018
(itw : im dialog 3), S. 153–161.

<https://doi.org/10.16905/itwid.2018.12>

Vera Nitsche

(Universität Hildesheim/Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)

***69 positions* – ein Archiv für Utopien?**

Mit *69 positions*¹ leitete die dänische Tänzerin, Choreografin und Konzeptkünstlerin Mette Ingvarsten ihren dreiteiligen Performancezyklus *The Red Pieces* ein (vgl. Ingvarsten o. J.a). In diesem ersten Teil führt Ingvarsten die Zuschauer_innen durch ein selbst zusammengestelltes Archiv der Performancegeschichte. Das archivarische Material, das sich aus Texten, Videoaufnahmen und Fotografien zusammensetzt, wird von der Performerin im Laufe der Aufführung kommentiert und kontextualisiert. Die Dokumente, erklärt Mette Ingvarsten eingangs, habe sie »for the way how they expose an explicit relationship between sexuality and public sphere« ausgewählt. Betrachtet man das im Archiv zusammengestellte Bildmaterial, fällt auf, dass der nackte menschliche Körper das zentrale Motiv aller Darstellungen ausmacht. *69 positions* nimmt größtenteils die Form einer Ausstellungsführung an, welche in drei Abschnitte gegliedert ist: Im ersten Teil beschäftigt sich Ingvarsten mit Performances von verschiedenen Künstler_innen aus den 1960er-Jahren, im zweiten Teil zeigt sie eine Auswahl ihrer eigenen früheren Arbeiten und im letzten Abschnitt widmet sie sich gegenwärtigen performativen Praktiken. Die Exponate sind auf Stellwänden an den Außenseiten eines ansonsten leeren Raumes angebracht. Innerhalb dieses Ausstellungsraumes wird das Publikum von einer Station zur nächsten geführt. Die leere Fläche in der Mitte dient als Bühne für die Darbietungen der Performerin. Diese verbindet ihre Erläuterungen mit fragmentarischen Reenactments und Lecture Performances. Die Zuschauer_innen werden immer direkt angesprochen und teilweise auch in die performativen Handlungen eingebunden.

Das erste Ausstellungsstück, das Ingvarsten in ihrer Führung durch die Performancegeschichte der 1960er-Jahre vorstellt, ist der

Ausdruck einer E-Mail der US-amerikanischen Künstlerin Carolee Schneemann, deren Performance *Meat Joy* (1964) die Öffentlichkeit durch explizit ausgestellte Nacktheit und Sexualität schockierte. Die Idee, Schneemanns Performance mit der Originalbesetzung zu wiederholen, sei der Ausgangspunkt des Projekts *69 positions* gewesen, erklärt Mette Ingvartsen dem Publikum. In den neoavantgardistischen Performances der 1960er-Jahre galt der entblößte, exponierte Körper als Politikum. Die ostentative Nacktheit sollte »die sexuelle[n] Starrheiten« einer vermeintlich »sex-negative[n] Gesellschaft« (Schneemann/McPherson 1997:194) aufbrechen. Der Einsatz des nackten Körpers stand für die Utopie einer befreiten, befreienden und selbstbestimmten Sexualität. Die Form der »guided tour«, die Mette Ingvartsen für ihre Performance wählt, erinnert an eine Museumsführung. Ebenso verweist die Bezeichnung der Dokumentensammlung als Archiv auf die Historizität des Gegenstands. Dies wirft die Frage auf, ob die den Performances der 1960er-Jahre eingeschriebene Utopie der Nacktheit der Vergangenheit angehört und nur noch als ideelles Artefakt Interesse verdient. Im Folgenden soll untersucht werden, inwiefern das utopische Potenzial der historischen Performances in Ingvartsens Archiv konserviert oder im Reenactment zu neuem Leben erweckt werden kann. Vermag ihr spezifischer Umgang mit den historischen Quellen gar ein neues utopisches Potenzial hervorbringen?

Die Utopie der Nacktheit

In den Performances der 1960er-Jahre galt der nackte Körper »as a vehicle for political resistance and social transformation« (Osterweil 2014:144). Er entfaltete sein politisches und utopisches Potenzial durch die Schockwirkung, die der öffentlich zur Schau gestellte bloße Körper verursachte und die Grenzüberschreitung, die er darstellte. Heute jedoch, so Mette Ingvartsen, wäre der Anblick explizit ausgesetzter Nacktheit (in den Medien) zu einer alltäglichen Erfahrung geworden:

We are surrounded by images of sexual bodies. Commercials, cinema, magazines, internet, all kind of media expose the intimate and the erogenous. Flesh, fluids, skin, tits and muscles belong [...] to our daily life input. (Ingvarstsen o. J.b).

Medial vermittelte Nacktheit entfaltet eine andere Wirkung als die direkte Konfrontation mit einem entblößten Körper im Rahmen einer theatralen Aufführung. Von einem gewissen Gewöhnungseffekt kann dennoch ausgegangen werden. Mette Ingvarstsens Nacktheit in *69 positions* hat jedenfalls nichts Skandalöses oder Provokantes an sich. Das liegt allerdings nicht (nur) daran, dass der nackte Körper zu einem ›alltäglichen‹ Anblick geworden wäre, sondern (auch) an der Art und Weise, wie er in der Performance eingesetzt wird. Wenn Ingvarstsen beispielweise eine Szene aus *Dionysus in 69* (1968) der Performance Group nachspielt, während dabei eine Videoaufnahme der Originalszene im Hintergrund auf einem Fernsehbildschirm gezeigt wird, findet eine Art Doppelung statt: Der nackte Körper der PerformerIn weist über sich hinaus auf denjenigen des Dionysus-Darstellers William Finley und beide Körper scheinen sich zu überlagern. Was Mette Ingvarstsen im weiteren Verlauf der Performance über ihre Produktion *50/50* (2004) aussagt, könnte ebenso für diese Szene gelten: »Nudity is worn as a costume«. Auch schafft die Darstellungsweise der PerformerIn, die ihren Körper zu einem Demonstrationsobjekt werden lässt, Distanz zu ihrer Nacktheit. In Ingvarstsens Spiel überwiegt der Zeige-Gestus – sie agiert als »Demonstrierende« (Brecht 1963a: 71) im Sinne Brechts, die ein vergangenes Ereignis nachspielt, um es dem Publikum zu vergegenwärtigen und zur Beurteilung anheimzugeben. Ingvarstsens theoretisch-interpretative Erläuterungen der ausgestellten Dokumente nimmt dabei einen quasi wissenschaftlichen Charakter an. Dieser rationale Umgang mit den Quellen des Archivs sowie der freundlich-neutrale Tonfall ihres Vortrags entsexualisieren ihren Körper auch dann, wenn sie sich orgiastisch zuckend auf dem Boden wälzt. Denn bereits im nächsten Moment fährt sie mit klarer Stimme in ihren Beschreibungen und Kontextualisierungen fort. Der abrupte Wechsel zwischen Darstellung und Kommentar zeigt eine ähnliche Wirkung, wie Brecht sie mit dem Verfremdungseffekt beabsichtigt (vgl. Brecht



69 positions, *Mette Ingvarsten*

Foto: *Fernanda Tafner*

1963b:155–164): Er verhindert, dass sich das Publikum emotional auf das theatrale Geschehen einlässt. Die intendierte Wirkung der Original-Performance kann sich somit in Ingvarstens Reenactment nicht oder lediglich in sehr abgeschwächter Form entfalten.

In anderen Szenen zeigt sich jedoch die Wirkungsmächtigkeit, die die performativ ausgestellte Nacktheit einstmals entfaltet haben mochte. Zum Beispiel wenn die Performerin versucht, die Schallwellen musikalischer Darbietungen mit schlackernden Bewegungen ihres Pos sichtbar werden zu lassen oder wenn sie in einer »very available position«, wie Ingvarsten selbst es nennt, mit weit gespreizten Beinen vor ihrem Auditorium liegt und damit Einsichten gewährt, die auch heute noch die Toleranzgrenzen des in der Öffentlichkeit Zeigbaren überschreiten. Das hin und her wabernde Gesäß sowie das ostentativ ausgestellte Genital der Performerin zeugen davon, wie wenig der öffentlich exponierte straff-glatte Hochglanz-Körper mit dem real existierenden gemein hat. Die auf diese Weise ausgestellte Nacktheit entlarvt die Normativität der in Werbung und Medien präsentierten Körper, die Modelle von Jugend und Makellosigkeit propagieren. In

jenen Momenten, in denen den Zuschauer_innen ihre Verlegenheit deutlich anzusehen ist, scheint der nackte Körper seine politische Sprengkraft wiederzuerlangen.

Die vorangegangenen Überlegungen haben gezeigt, dass die Utopie der Nacktheit sich aufgrund der grundsätzlich verschiedenen gesellschaftlich-moralischen Ausgangssituation in gegenwärtigen Performances anders als in den 1960/70er-Jahren artikulieren muss. Da das unmittelbare Einlassen der Zuschauer_innen auf das performative Geschehen in *69 positions* sehr viel weniger gegeben ist, als es in den neoavantgardistischen Performances der Fall gewesen sein mochte, kommt die (utopische) Wirkkraft des nackten Körpers der Performerin nicht auf dieselbe Weise zur Geltung wie beispielweise in *Dionysus in 69*. Durch das Reenactment wird die Nacktheit zum Zitat und schafft Distanz. Dennoch scheint der spezifische Umgang Mette Ingvartsens mit Nacktheit seinerseits utopische Dimensionen erzeugen zu können.

Die Utopie der Virtualität

In *Die Kunst des Kollektiven* thematisiert der Theaterwissenschaftler Kai van Eikels die Dysfunktionen partizipatorischer Dynamiken in den mit Nacktheit experimentierenden Performances der 1960er-Jahre wie *Dionysus in 69* (1968) oder *Paradise Now* (1968) (vgl. van Eikels 2013:177–190). Gemäß dem Gründer der Performance Group, Richard Schechner, hätten die Zuschauenden sich angesichts der partizipatorischen Angebote häufig Freiheiten herausgenommen, welche die Performer_innen zu Objekten degradierten (vgl. Schechner 1994:41). Auch Judith Malina, die Mitbegründerin des Living Theatre, habe laut Kai van Eikels von »Übergriffen an der Grenze zur Vergewaltigung« berichtet (van Eikels 2013:183). Aus den Zeugnissen dieses Fehlverhaltens folgert der Theaterwissenschaftler, dass die »Diplomatie des Aushandelns« (ebd.:183), die in partizipativen Performanceformaten die Interaktion zwischen Darsteller_innen und Zuschauer_innen bestimme, »angesichts des sexuellen Begehrens« (ebd.) versagt hätte. Das »Ideal eines ›respektvollen‹ Umgangs miteinander,

einer Moderation von Annäherung und Wahrnehmung von Distanz« (ebd.:182) ergebe sich offenbar, entgegen der damals vorherrschenden Annahme, nicht »von selbst« (ebd.). Obwohl auch in *69 positions* einzelne Zuschauer_innen mit dem nackten Körper der Performerin interagieren, scheint sich hier der respektvolle Umgang miteinander und insbesondere mit dem entblößten Körper der Performerin tatsächlich wie von selbst zu ergeben. Die Berührungen und Interaktionen finden ausschließlich unter der expliziten Anleitung von Mette Ingvarsten statt. Sie gibt ihrem jeweiligen Spielpartner klare Anweisungen und setzt dessen Handlungsspielraum somit klare Grenzen. Im Gegensatz zu der Performancekunst der 1960er-Jahre findet die Einbeziehung des Zuschauers nicht mittels dessen unmittelbarer (körperlicher) Involvierung statt, sondern dadurch, dass Wissen geteilt und Perspektiven eröffnet werden. Auch findet Partizipation häufig als imaginärer Akt statt. In der zweiten Archiv-Sektion kommentiert Mette Ingvarsten beispielsweise ihre Performance *to come* aus dem Jahr 2005. In dieser Arbeit stecken die Performer_innen in hautenganliegenden blauen Ganzkörperanzügen und finden sich zu immer neuen Gruppenkonstellationen zusammen, die Bebilderungen des Romans *Justine* (1791) von Marquis de Sade nachstellen. In Anlehnung an *to come* schlägt Mette Ingvarsten den Zuschauer_innen vor, ebenfalls eine »huge orgy-sculpture« zu bilden. Die dabei entstehenden Kontakte sollten einen »highly sexual« Charakter haben, wie beispielsweise eine »hand-to-penis-« oder »lip-to-breast-connection«. Das Zusammenfinden zu dieser Orgien-Skulptur findet in *69 positions* allerdings als ein »entirely imaginary« Akt statt. Die Skulptur nimmt ausschließlich auf sprachlicher Ebene, mittels Mette Ingvarstens Beschreibung, und dadurch ausgelöst in der Fantasie der Zuschauer_innen, Form an. Da die Performerin die Zusammensetzung und Gestalt der Skulptur im Detail erläutert sowie einzelne Personen aus dem Publikum direkt anspricht und dazu auffordert, sich in einer bestimmten Position darin einzugliedern, wird die virtuelle Teilhabe zu einer quasi realen Erfahrung. Gleichzeitig dient die Virtualität als Schutzraum, der die Zuschauer_innen vor dem vermutlich Verlegenheit und Scham auslösenden realen Kontakt bewahrt.

Die Utopie des Wohlbefindens

In den Performances der 1960er-Jahre wurde mit Techniken der Verstärkung und des Schocks gearbeitet. Häufig wiesen sie destruktive Tendenzen dem (eigenen) Körper gegenüber auf. In *69 positions* zeigt sich hingegen eine vorwiegend positive Sichtweise. Anstatt den Körper als Schlachtfeld zu begreifen, in und auf dem gesellschaftliche Kämpfe ausgetragen werden, begibt sich Ingvarsten auf die Suche nach körperlichen Freuden, an denen sie auch das Publikum teilhaben lassen möchte. Man könnte die freundlich-dominante Spielhaltung der Performerin als die einer Gastgeberin beschreiben, die ihre Gäste – deren Wohlbefinden immer im Blick behaltend – sicher und bestimmt durch den Abend geleitet. Dadurch, dass Ingvarsten ihre Schwierigkeiten beim Durchführen der Reenactments (wie zum Beispiel die Schwierigkeit, sich aus- und wieder anzuziehen, ohne dabei den Blickkontakt zu einer Zuschauerin beziehungsweise einem Zuschauer zu unterbrechen) dem Publikum kumpelhaft augenzwinkernd mitteilt, stellt sie Nähe und Vertrautheit her. Das Teilen ihrer (vermeintlich) persönlichen Befindlichkeiten lässt so etwas wie Komplizenschaft² als eine »affektive und gleichzeitig kreative, aber immer temporäre« (Ziemer 2013: 9) Gemeinschaft entstehen. Die Gemeinschaftsbildung findet auf der Basis des geteilten Interesses an Kunst und Kunstgeschichte, der geteilten Zeitgenossenschaft sowie des gemeinsamen Menschseins als sinnlich-intellektuellem Zwitterwesen statt. Statt Schmerz, Ekel oder Unbehagen steht in *69 positions* das körperliche Wohlergehen und Lustempfinden im Vordergrund, sowohl thematisch als auch in der Interaktion zwischen der Performerin und den Zuschauenden.

Die Utopie des ›living archive‹

Das Konzept des ›living archive‹, wie es sich beispielsweise in den Projekten des Berliner Instituts für Film und Videokunst Arsenal abzeichnet, geht davon aus, »dass ein Archiv nur in Bezug auf die künstlerische Praxis der Gegenwart Bedeutung haben kann« (Arsenal o. J.).

Ein zeitgemäßer Umgang mit Archiven und dem Archivieren würde demnach nicht nur dem Erhalt, sondern ebenso der innovativen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit dienen. Im Rahmen des Living-Archive-Projekts (2013-2015) lud das Arsenal 38 Künstler_innen und Kurator_innen ein, die – ausgehend von den Beständen seines Archivs – eigene, neue Kunstprojekte wie Performances, Installationen oder Filmvermittlungsveranstaltungen entwickelten.³

Die Idee, aus dem Umgang mit archivarischem Material etwas Neues entstehen zu lassen, zeichnet sich auch in der Performance *69 positions* ab. Zwar muss die Utopie der Nacktheit, wie sie sich in den Performances der 1960er- und 1970er-Jahre artikuliert, als historisch-gesellschaftlich bedingtes Phänomen betrachtet werden, das sich nur schwerlich konservieren lässt und dessen Wirkungsmacht sich im Reenactment nur als schwaches Echo entfalten kann. Im spezifischen Umgang Mette Ingvartsens mit Nacktheit zeigt sich jedoch ein neues, zeitgenössisches utopisches Potenzial, beispielweise in der virtuellen Körper(kontakt)erfahrung oder der Betonung des körperlichen Wohl- und Lustempfindens. Somit kann man sagen, dass die Utopie des nackten Körpers in *69 positions* als einer Form des ›living archive‹ zu neuem Leben erweckt wird.

Verwendete Literatur

- Arsenal. Institut für Film und Videokunst (o. J.): »living archive«, auf: <https://www.arsenal-berlin.de/living-archive/ueber-living-archive/allgemein.html> (letzter Zugriff: 27. 9. 2017).
- Arsenal. Institut für Film und Videokunst (2013): *Living Archive: Archivarbeit als künstlerische und kuratorische Praxis der Gegenwart*, Berlin: b_books.
- Brecht, Bertolt (1963a): »Die Straßenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters«, in: Hecht, Werner (Hg.): *Bertolt Brecht. Schriften zum Theater* 5, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 69–86.
- Brecht, Bertolt (1963b): »Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt«, in: Hecht, Werner (Hg.): *Bertolt Brecht. Schriften zum Theater* 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 155–164.
- Eikels, Kai van (2013): *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*, München: Fink.

- Ingvartsen, Mette (o. J.a): »69 positions«, auf: www.metteingvartsen.net/performance/69-positions/ (letzter Zugriff: 25. 9. 2017).
- Ingvartsen, Mette (o. J.b): »to come«, auf: www.metteingvartsen.net/performance/to-come/ (letzter Zugriff: 25. 9. 2017).
- Osterweil, Ara (2014): *Flesh Cinema. The corporeal turn in American avant-garde film*, Manchester: Manchester University Press.
- Schechner, Richard (1994): *Environmental theater. An expanded new edition including »Six axioms for environmental theater«*, New York: Applause.
- Schneemann, Carolee/McPherson, Bruce Rice (Hg.) (1997): *More than meat joy. Performance works & selected writings*, Kingston/New York: McPherson.
- Ziemer, Gesa (2013): *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität*, Bielefeld: transcript.

Verwendete Aufzeichnung

Ingvartsen, Mette (2014): *69 positions*, Videoaufzeichnung der Aufführung vom 10. 10. 2014 im Kaaistudio's in Brüssel, Privatarchiv V. N.

Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *69 positions* vom 16. 5. 2017 in der Dampfzentrale in Bern besucht. Eine unveröffentlichte Videoaufzeichnung einer Brüsseler Vorstellung wurde freundlicherweise vom Kaaitheater zur Verfügung gestellt (vgl. Ingvartsen 2014).
- 2 Komplizenschaft soll hier nicht nur im Sinne Gesa Ziemers verstanden werden, sondern sich auch an dem französischen Begriff »complicité« orientieren, der die affektive Verbundenheit und das Vertrauen zwischen den Komplizen betont.
- 3 Eine Dokumentation der verschiedenen Projekte des Living Archive findet sich in dem gleichnamigen Katalog (vgl. Arsenal 2013).

© by Alexander Verlag Berlin 2018

Alexander Wewerka, Postfach 18 18 24, 14008 Berlin
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der aus-
zugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publish-
ing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative
Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingun-
gen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter:
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-478-5

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-506-5