



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Frage nach der Autorschaft
im zeitgenössischen Tanz“

Verfasserin

Lisa Schmidt

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer: Univ.Prof. Dr. Stefan Hulfeld

Inhalt

Inhalt	1
1 Einleitung	3
2 Der Begriff der Autorschaft – Vom Künstlergenie	16
zur Marke	16
2.1 Autorschaft = Urheberschaft?	17
2.2 Entstehung und Entwicklung des Geniegedankens	20
2.3 Roland Barthes: <i>Der Tod des Autors</i>	22
2.4 Michel Foucault: <i>Was ist ein Autor?</i>	26
2.5 Klaus Weimar: <i>Doppelte Autorschaft</i>	31
3 Autorschaft in zeitgenössischen Choreographien am Beispiel von fünf Aufführungen im Tanzquartier Wien	36
3.1 Über das Tanzquartier Wien	36
3.2 Beschreibung aktueller Tendenzen anhand von fünf Stücken	37
3.2.1 Site Specific – <i>Cargo Sofia – Wien (Stefan Kaegi / Rimini Protokoll)</i>	38
3.2.1.1 Über Rimini Protokoll	38
3.2.1.2 Die Pluralität des (theatralen) Raumes in der Inszenierungen von Rimini Protokoll	41
3.2.1.3 Cargo – Sofia-X	42
3.2.2 Interaktiv – <i>Für alle (She She Pop)</i>	45
3.2.2.1 Der Zuschauer als Schicksal – Das Schicksal des Zuschauers... ..	46
3.2.2.2 Für alle	48
3.2.3 Intermedial – <i>Casino Wien (SUPERAMAS)</i>	49
3.2.4 Körperlich - <i>Elegy For The Brave.Dislocation (Oleg Soulimenko)</i>	52
3.2.5 Lecture Performance – <i>Directory: In Be Twin (deufert + plischke)</i>	53
3.3 Die Institution als Autor – Der Tanz der Zukunft	55
3.4 Interview mit Sigrid Gareis	56
4 Der Versuch der Dekonstruktion von Autorschaft – Xavier Le Roy	61
4.1 Theorie in Bewegung – über den Choreographen Xavier Le Roy	61
4.2 Exkurs: Lecture Performance	64
4.3 „Product of Circumstances“	68
4.4 „Le Sacre du Printemps“	76
5 Abstrakte Kollektive – Anne Juren	82
5.1 Exkurs: Kollektivarbeit	83
5.2 „Look Look“	86

5.3 „Komposition“.....	91
5.4 Interview mit Anne Juren.....	94
6 Resümee.....	97
7 Literaturverzeichnis	102
Appendix	106



Anne Juren bei den Proben zu *Look Look* (Foto: Roland Seidel)

1 Einleitung

Im zeitgenössischen Tanz wird immer seltener im traditionellen Sinn getanzt – und doch ist es Tanz, denn es handelt sich um inszenierte Körper, um Choreographie, die wiederum als Anordnung von Körpern in Zeit und Raum definiert ist. Bis heute bestehen kaum festzumachende Stilrichtungen oder allgemein verwendete Interpretationsansätze zum zeitgenössischen Tanz.

Da sich der zeitgenössische Tanz „als die gegenwärtigste, weil flüchtigste Kunstform“¹ jeglicher Kategorisierung entzieht, ist die Definition und das Ausmachen eines bestimmten Werkcharakters desselben fast unmöglich. An diese Frage, woran sich der Werkcharakter festmachen lässt, ist die Frage nach der Autorschaft geknüpft. An welchen Parametern lässt sich bestimmen, wer für das gezeigte Werk verantwortlich bzw. wer der Autor des Werkes ist?

Dieser Frage geht meine Arbeit nach, indem sie zuerst den Begriff der Autorschaft in der Literaturtheorie beleuchtet und die Entwicklung des Autors² vom Genie, über seinen postulierten Tod bis zu seiner Rückkehr beschreibt. Anschließend werde ich anhand von fünf ausgewählten Stücken, die in den letzten zwei Jahren im Tanzquartier Wien zu sehen waren, die Tendenzen im Feld des zeitgenössischen Tanzes umschreiben und dabei Facetten der Problematik der Autorschaft beleuchten. Danach werde ich genauer auf die Arbeiten von zwei Choreographen, Xavier Le Roy und Anne Juren, eingehen und diese explizit hinsichtlich der Frage nach der Autorschaft untersuchen.

Stücke, in denen die Zuschauer zu Akteuren, der Raum zu einem Mitspieler oder die Imagination des Publikums zum Ereignis und eigentlichem Ort des Geschehens werden, sind Beispiele für diese hybride Stilrichtung, die sich in den letzten zwei Jahrzehnten unter dem Namen zeitgenössischer Tanz entwickelt hat. Die Problematik, den Werkcharakter und die Autorschaft im zeitgenös-

¹ Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. (Tanz Scripte; Band 3). Bielefeld: transcript, 2006. S. 20.

² Aufgrund der besseren Lesbarkeit verwende ich in der gesamten Arbeit generische Maskulina.

sischen Tanz zu bestimmen, manifestiert sich schon in den terminologischen, kategorischen und methodischen Erörterungen der neueren Tanzwissenschaft.

Einen möglichen Ansatz zur Interpretation der performativen Praktiken des zeitgenössischen Tanzes liefert Gerald Siegmund mit seiner Habilitationsschrift *Abwesenheit - Eine performative Ästhetik des Tanzes*³. Der „Leitbegriff“ Abwesenheit habe sich für ihn aus der Betrachtung des Materials ergeben, weil die Stücke, die er für seine Arbeit zur Analyse herangezogen hat, auf unterschiedliche Arten und Weisen mit Leerstellen arbeiten.⁴

„Angefangen beim leeren Raum, über einen bestimmten Umgang mit Körper, bis hin zur Trennung von Hören und Sehen, wobei jeweils der eine Parameter abwesend gemacht wird, fügen sie dem Bühnengeschehen signifikante Lücken zu, die die Zuschauer zu imaginativen Eigenleistungen geradezu auffordern. [...] Nicht die Frage nach der Präsenz macht die Theatralität von Kunstwerken aus, sondern das, was diese erzeugt und was sie als ihr Anderes ausblenden muss.“⁵

In seinem Buch geht er vor allem auf vier Choreographen ein, die für die Entwicklung des zeitgenössischen Tanzes, oder besser der zeitgenössischen Choreographie, eine wichtige Rolle gespielt haben und dies teilweise heute noch tun: William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier LeRoy und Meg Stuart. Immer wieder wechselt Siegmund dabei zwischen Beschreibung und Interpretation und baut dabei Stück für Stück seine ästhetische (Theater- und Performance-) Theorie zum Thema Abwesenheit auf.

Die Öffnung des Choreographiebegriffes und die Vermischung von Tanz, Theater und Performance, sowie der Einsatz verschiedener Medien erschwert eine Einordnung oder gar eine Abgrenzung der verschiedenen Stücke, die Gerald Siegmund in seinem Text skizziert. Und das, obwohl Formate, Themen und Hintergründe teils sehr unterschiedlich sind.

³ Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. (Tanz Scripte; Band 3). Bielefeld: transcript, 2006.

⁴ Vgl.: Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. S. 10.

⁵ Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. S. 10.

Hingegen stark auf die Präsenz und das Körperliche anstatt auf die Absenz beziehend, beschreiben Claudia Jeschke und Gabi Vettermann das Auflösen von Richtungen und Tendenzen im Tanz:

"Das performative Verständnis von Tanz betont das instrumentale Potenzial von Körperbewegung, begreift sie als Generator und Katalysator von Aktionen im Gewebe kultureller Muster. Von Interesse ist dabei besonders die bewegungsorientierte, präsentische und ereignishaftige Qualität des Körperlichen. Die Abkehr von traditionellen Tanzformen ist radikal und generell: Unterschiede zwischen europäischen und angloamerikanischen Annäherungen lassen sich deshalb aktuell kaum noch finden. Richtungen und Tendenzen lösen sich auf in allgemeine Fragestellungen an die performativen Dimensionen von Körpergeschehen."⁶

Auf der einen Seite ist es mit Sicherheit nicht das Ziel einer dieser Künstler, Stücke zu schaffen, die in eine Kategorie einzuordnen wären. Auf der anderen Seite bleibt bei der theoretischen Auseinandersetzung, die von Künstlern wie Meg Stuart, Xavier LeRoy oder Jérôme Bel ja geradezu herausgefordert wird, die Frage nach der Interpretation nicht aus.

Die in den Neunziger Jahren entstandene Definition von Theater, die eine Kopräsenz (die gleichzeitige Anwesenheit von Zuschauer und Künstler) bedingt, ist nicht weiter auf die Arbeiten der erwähnten Künstler anzuwenden. Denn, wie schon oben zitiert, macht nicht die Frage nach der Präsenz die Theatralität von Kunstwerken aus, „sondern das, was diese erzeugt und was sie als ihr Anderes ausblenden muss.“⁷ Es wird nicht mehr unbedingt eine Situation erzeugt, in der sich Zuschauer und Darsteller im Hier und Jetzt live begegnen. Die von Siegmund besprochenen Arbeiten sowie auch die, die ich in dieser Arbeit zur Analyse heranziehe, sind nicht mehr als reine Konzeptkunst zu verstehen, wie zum Beispiel die Arbeiten Steve Paxtons aus den Siebziger Jahren.

„Der Unterschied zwischen den Choreographien von Stuart, Le Roy und Bel und denen des *Judson Dance Theater* lässt sich gerade auf der Grenze zwischen Negativität und

⁶ Jeschke, Claudia und Gabi Vettermann: Die Schritt-Macher in Europa und Amerika. In: du765-Es tanzt. Eine Freiheitsbewegung. (Zeitschrift für Kultur Nr.3, April 2006). Sulgen, Schweiz: Nigli Verlag, 2006. S. 64.

⁷ Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. S. 10.

Negation bestimmen, denn im Gegensatz zum programmatischen Nichttanz des postmodernen Tanzes versteht sich der zeitgenössische Tanz als ästhetische Subversion, die die Konvention von Produktion und Rezeption mit den ihr eigenen Mitteln unterläuft und dadurch Choreographie zum Ereignis werden lässt.“⁸

Pirkko Husemann spricht hier den Bruch mit den Erwartungshaltungen der Zuseher an, die Tanz immer noch mit rhythmischen Bewegungen von Körpern auf der Bühne, oftmals zu Musik, oder gar, wie im klassischen Ballett, mit der Erzählung einer Geschichte verbinden.

Dadurch, dass die Choreographen den Blick auf die Beschaffenheit der Choreographie lenken und somit die Lust am Reflektieren und Wahrnehmen beim Zuschauer wecken, wird aus der für das Theater konstitutiven Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern eine Komplizenschaft, in der Produktion und Rezeption als ineinander verschränkte und aufeinander angewiesene Prozesse im Hier und Jetzt der Theatersituation ablaufen. Dieser Einbezug des Zuschauers in den Prozess der Aufführung ist für Husemann ein eklatanter Unterschied zu den konzeptionellen Arbeiten der Postmoderne, bei denen die Erfahrung dem Aufführenden selbst vorbehalten gewesen sei.⁹

Deshalb hält Husemann eine „Neudefinition von Körper, Choreographie und Tanz“¹⁰ für notwendig.

„Der Körper ist nicht länger nur das klar definierte Werkzeug des Tänzers zur Produktion von Bewegung, sondern er hat die Eigenschaft einer produktiven Matrix und kann daher als Modul im Gefüge der Inszenierung fungieren. Die Choreographie, d.h. die Tanzschrift, die die Anordnungen und Bewegungen des Körpers in Raum und Zeit bestimmt, ist selbst eine stoffliche und prozessuale Textur, ein bewegter ‚Text‘-Körper. Durch diese Verlagerung von Bewegung in den Körper und von Bewegung und Körperlichkeit in die

⁸ Husemann, Pirkko: Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel. Norderstedt: Books on Demand GmbH, 2002. S. 14.

⁹ Vgl.: Husemann, Pirkko: Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel. S. 24 ff.

¹⁰ Husemann, Pirkko: Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel. S. 9.

Choreographie hinein behauptet der Tanz in seiner Negativität
kurioser Weise mit Recht, Tanz zu sein.“¹¹

Auch Hans-Thies Lehmann spricht in seinem Buch *Postdramatisches Theater* von neuen Körperbildern und vergleicht die Entwicklung des Tanzes mit den Kategorien der Linguistik.

„Nicht zufällig ist es der Tanz, an dem sich die neuen Körperbilder am deutlichsten ablesen lassen. Ihn kennzeichnet drastisch, was im postdramatischen Theater überhaupt gilt: er formuliert nicht Sinn, sondern artikuliert *Energie*, stellt keine Illustration, sondern ein Agieren dar. Alles ist hier Geste. Man hat den Übergang vom klassischen zum modernen und dann zum postmodernen Tanz als eine Verschiebung beschrieben, die – mit den Kategorien der Linguistik zu reden – von der Semantik auf die Syntax und dann auf die Pragmatik, das emotionale ‚Sharing‘ von Impulsen mit den Zuschauern in der Kommunikationssituation des Theaters führte. Diese Verschiebung gilt allgemein für das Erscheinen des Körpers im postdramatischen Theater. Die sinnferne Eigenrealität der körperlichen Spannungen tritt an die Stelle dramatischer Spannung.“¹²

Die Loslösung von dramatischen Strukturen im Tanz sieht Claudia Jeschke als Folge des „Performative Turn“. Doch auch sie beschreibt zwar die Fusion der Künste und ihrer Verzweigungen, schlägt aber keine neue Definition vor.

„Mit dem Ausgang des 20. Jahrhunderts steht in Amerika wie in Europa jeder Aspekt von Tanz zur Diskussion. Diese Entwicklung verdankt sich unter anderem dem ‚Performative Turn‘; er ist als Echo auf die sogenannte Krise der Repräsentation zu werten, welche die Geistes- und Sozialwissenschaften in den Achtzigern proklamierten. Im Modell des Performativen erscheint Kultur weniger als Konzept denn als Praxis, in der die Grenzen zwischen Expertenwissen und Populärkultur, zwischen ‚high art‘ und

¹¹ Husemann, Pirkko: Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel. S. 9.

¹² Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 2005. S. 371.

„low art‘ durchlässig und Stile und Genres zu eklektisch vernetzbaren Denkfiguren wurden.“¹³

Andere Tanzwissenschaftler versuchen, durch die Neueinführung einer selbst formulierten Begrifflichkeit das hybride, sich beständig verändernde Erscheinungsbild des zeitgenössischen Tanzes¹⁴ zu bändigen.

So bezeichnet Jochen Schmidt in seiner *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band*, die 2002 erschienen ist, das Geschehen im letzten Jahrzehnt als „Stop Dance“.

„Dem Choreographen stehen am Ende des 20. Jahrhunderts beinahe unbegrenzte Möglichkeiten zur Verfügung, aus denen er nur auszuwählen braucht; das Choreographieren ist gleichzeitig leicht und schwer geworden – ein Dilemma, aus dem sich manche dadurch zu befreien suchen, indem sie gleich das Ende von Tanzkunst und Choreographie propagieren und allen Ernstes ‚Stop Dance‘ auf ihre Fahnen schreiben.“¹⁵

Das neue Zauberwort, so Schmidt, heiße „Performance“ und decke alles ab, was sich nur noch schwer als Tanz bezeichnen ließe.¹⁶ Um dieses Phänomen der Tanzentwicklung zu beschreiben, habe er die Choreographen Meg Stuart und Jérôme Bel ausgewählt, um diese bzw. deren künstlerisches Schaffen am Ende seines Buches zu portraituren – „auch wenn sie nicht unbedingt unsere Vorstellung von Tanz repräsentieren“.¹⁷

Mit wesentlich mehr Begeisterung für die Choreographen und deren Werke schlägt Helmut Ploebst ein Jahr zuvor den Begriff „Neue Choreographie“ vor.

„Im Gegensatz zu den historischen Avantgarden, deren Programme starke Oppositionshaltungen betonen, gibt sich die Neue Choreographie keineswegs kämpferisch, verschweigt aber nicht das Bewußtsein ihrer Differenz – etwa zur Moderne, zur Postmoderne der 60er und 70er Jahre, der modernistischen amerikanischen Post-Postmoderne (wie etwa

¹³ Jeschke, Claudia und Gabi Vettermann: Die Schritt-Macher in Europa und Amerika. In: du765-Es tanzt. Eine Freiheitsbewegung. S. 64.

¹⁴ Vgl.: Dahms, Sybille: Tanz. Kassel: MGG Prisma Bärenreiter, 2001. S. 181.

¹⁵ Schmidt, Jochen: *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band*. Henschel Verlag: Berlin, 2002. S. 428.

¹⁶ Vgl.: Schmidt, Jochen: *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band*. S. 429.

¹⁷ Schmidt, Jochen: *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band*. S. 430.

Stephen Petronio, Bill T. Jones, Neil Greenberg oder Doug Elkins), zum postmodernen Ballett eines William Forsythe oder Jiri Kylian genauso wie zum New Dance oder der stark von Cunningham beeinflussten französischen Tanzästhetik seit den 80er Jahren.“¹⁸

Damit wird Ploebst den Künstlern wohl am meisten gerecht, da er ihr Schaffen zumindest klar von festgeschriebenen Begriffen des Postmodernen oder Postdramatischen befreit. Ich schlage an dieser Stelle den Begriff „zeitgenössische Choreographie“ vor, da dieser weder etwas negiert noch für sich in Anspruch nimmt, neue Inhalte oder Formate hervorzubringen.

Bei Aufführungen zeitgenössischer Choreographen wird die klassische Aufgabenteilung zwischen aktiv präsentierenden Künstlern und passiv konsumierendem Publikum durch eine reziproke Aktivität ersetzt. Die Anwesenheit des Publikums fordert den Künstler dazu auf, etwas zu tun, was weniger als definitives Statement denn als „Trigger“ für die Reflexion der eigenen Wahrnehmungsprozesse und Gewohnheiten fungiert. Die Aufforderung zur Selbstverantwortlichkeit des Publikums im Umgang mit dem audio-visuell Präsentierten und den eigenen Wahrnehmungsmechanismen hängt mit einer Erweiterung und Destabilisierung der Identifikationsmöglichkeiten zusammen, die es dem Zuschauer nicht mehr erlauben, in der sicheren Position des Auditoriums zu verweilen, sondern ihn vielmehr zu einem Mitspieler machen, der den Verlauf des Geschehens beeinflusst.

Wie diese „Zusammenarbeit“ von Publikum und Akteuren verstanden werden kann, erläutert Pirkko Husemann in ihrem Text *Ceci est de la danse*.

„[...] durch den Entzug des Tanzens im Tanz wird dieser zu einem Möglichkeitsraum, in dem sich Produktion und Rezeption gemeinsam reflektieren und vollziehen können.“¹⁹

Husemann beschreibt den negativen Tanz als Platzschaffer. Durch den Entzug des Tanzens entsteht also eine Lücke, ein Raum, in dem Platz für Anderes ist.

¹⁸ Ploebst, Helmut. No wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels. München: Kieser, 2001. S. 266.

¹⁹ Husemann, Pirkko: Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel. S. 9.

Auch Gerald Siegmund beschreibt die Entstehung eines leeren Raumes anhand der Arbeiten von Meg Stuart und sieht, ähnlich wie Husemann, den Einzug des Psychischen in diesen entstandenen Leerraum als die Erweiterung von Wahrnehmung und Reflexion, die mehr als einen Lückenfüller für die entstandene Leere darstellen.

„Meg Stuart zeigt uns den theatralen Raum des Körpers, der wesentlich durch die Abstände zwischen den Körpern, zwischen Bewegungen und Körperteilen definiert ist. Dieser negative Raum der Abwesenheit, der bewegt, der uns sehen lässt, bezeichnet phänomenologisch eine Leerstelle. Gleichzeitig eröffnet er dadurch einen psychischen Raum, der alles andere als leer ist, weil er als das Bewegende Körper hervorbringt.“²⁰

Husemann beschreibt diesen Vorgang nicht mehr als Tanz der Körper, sondern als inneren Tanz der Choreographie, der eine Nähe zwischen Publikum und Bühne herstelle, die durch eine offensichtliche Virtuosität im konventionellen Tanz der Körper kaum gegeben sei.²¹

Durch die gegenseitige Wahrnehmung entsteht eine gleichzeitige Reflexion der Geschehnisse, die durch die Reflexion der eigenen Wahrnehmung und der Selbstreflexivität der Künstler zu einer Metareflexion wird.

Der (nicht vorhandene) Tanz ist also zu einem Metatanz geworden – ein Tanz des Diskurses.

Husemann skizziert ihren Versuch, eine bewegliche Theorie zur diskursiven Praxis zu entwickeln, als auf einer ganzen Reihe von Paradoxa basierend, die die Komplexität des Diskurses deutlich machen:

„Tanz, der kein Tanz ist.
Choreographie, die Nichttanz ist.
Nichttanz, der nicht negiert.
Anwesendes, das abwesend ist.
Tänzer, die nicht tanzen.
Offensichtliches, das nicht evident ist.“

²⁰ Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. S. 414.

²¹ Vgl.: Husemann, Pirkko: Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel. S. 95.

Banalität, die Virtuosität verlangt.
Raum, der utopisch ist.
Zeitfolgen, die unlogisch sind.
Präsens ohne Präsenz.
Produktion, die kein Produkt hervorbringt.
Autoren, die keine Verfasser sind.
Choreographie, die Körper ist.
Choreographie, die tanzt.
Sehen, das berührt, denkt und schreibt.
Distanz, die Nähe schafft.
Zwischen, das atopisch ist.

Und gerade diese Widersinnigkeit hält die Theorie in der Schwebel. Indem sich die Theorie an den Paradoxa entlangbewegt, sich darin verfängt und wieder daraus befreit, wird auch sie zum Ereignis, zum Tanzen des theoretischen Diskurses, das dem Tanz des Diskurses unmittelbar verwandt ist.“²²

Damit zeigt Husemann die Verwandtschaft - die enge Verknüpfung zwischen Theorie und Tanz - auf, die sich auch in dem Format der lecture-performance widerspiegelt, in dem Lecture und Performance ineinander verschränkt präsentiert werden und auf das ich später noch genauer eingehen werde.

Das „Sich Entziehen“ lässt sich in der Theorie nicht nur in Bezug auf den Tanz wiederfinden²³, sondern auch, oder vielleicht sogar in Folge dessen, wenn es um die Autorschaft geht. So erwähnen Claudia Jeschke und Gabi Vetterman in ihrem Essay *Die Schritt-Macher in Europa und Amerika*, dass Meg Stuart ihre Rolle als Autorin und damit als potenziell stilbildende Choreographin zurückweise, und setzen dies in Zusammenhang mit der Tatsache, dass Stuart grundsätzlich als Mitglied ihrer eigenen Kompanie *Damaged Goods*, die sie 1994 gegründet hat, mittanzte. Sie entzieht sich also der Autorschaft und verteilt die Verantwortung auf ein Kollektiv.

Ob diese Ablehnung von Autorschaft überhaupt stattfinden kann, ist fraglich. Denn stellt die Ablehnung von Autorschaft dieselbige nicht gerade in den

²² Husemann, Pirkko: Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel. S. 97 f.

²³ „Der zeitgenössische Nichttanz hat also ein Potential, denn durch den Entzug des Tanzens im Tanz wird dieser zu einem Möglichkeitsraum, in dem sich Produktion und Rezeption gemeinsam reflektieren und vollziehen können.“ Husemann, Pirkko: Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel. S. 9.

Vordergrund? Und ist die Ablehnung von Autorschaft in Zeiten, in denen der Markt von Namen und Labels bestimmt wird, überhaupt möglich? Außerdem ist es in diesem Fall vielleicht besser, von einer Aufteilung der Autorschaft als von ihrer Ablehnung zu sprechen.

Im Bereich der zeitgenössischen Choreographie finden immer mehr Zusammenschlüsse und Kollaborationen statt. Stuart ist also bei weitem nicht die einzige, die die Arbeitsweise in einem Kollektiv bevorzugt. Dafür kann es natürlich verschiedene Gründe geben.

So sind nicht zuletzt die Bedingungen des Marktes ein Grund dafür, dass es nur noch wenige freie Gruppen gibt. Das Arbeiten in der Form einer fixen Kompanie, bestehend aus Choreograph, Tänzer/Performer, Techniker, Musiker etc., in der es meist hierarchische Strukturen gibt, ist zu einer Seltenheit auf dem Markt des Tanzes geworden. Denn eine längere Zusammenarbeit und die dazugehörigen Strukturen lassen sich fast nur mit einem über mehrere Jahre abgesicherten Jahresbudget verwirklichen, welches nur sehr wenigen Künstlern zu Verfügung steht. Die meisten Künstler arbeiten deswegen projektbezogen. Dabei ist zum einen die Tendenz zu Soloarbeiten zu erkennen, die gerade bei (noch) nicht etablierten Künstlern das einzige finanzierbare Format darstellt. Aber auch das Arbeiten im Kollektiv erfreut sich immer größerer Beliebtheit, und der Begriff „Kollektiv“ ist in der Szene zu einer Art Mode geworden. Da die Autorschaft in so einer Zusammenarbeit zumindest auf die Mitglieder des Kollektivs verteilt ist, interessiert mich die Untersuchung solcher Arbeiten.

Deswegen habe ich für die Analyse konkreter Aufführungen hinsichtlich der Frage nach der Autorschaft zum einen zwei Arbeiten von der in Wien lebenden Choreographin Anne Juren gewählt. Beide Arbeiten, *Look Look* (2007) und *Komposition* (2008), sind Zusammenarbeiten mit anderen Choreographinnen und haben den Anspruch, als Kollektivarbeit wahrgenommen zu werden. Ob dies gelungen ist, ist eine interessante Frage, die wiederum Rückschlüsse auf den Markt der Tanzwirtschaft aufwirft, auf die ich im dazugehörigen Kapitel eingehen werde.

Zum anderen werde ich zwei Arbeiten des in Berlin lebenden Choreographen Xavier Le Roy zur Analyse heranziehen. Dieser hat die ausgewählten Arbeiten, *Product of Circumstances* (1999) und *Le Sacre du Printemps* (2007), sowohl alleine konzipiert als auch auf der Bühne verkörpert. Hier ist zwar auf den ersten

Blick nur eine Person verantwortlich und somit Autor des Werkes, doch bei genauerer Betrachtung treten auch bei diesen beiden Beispielen noch eine Reihe von Instanzen dazu, die einen gewissen Teil der Autorschaft in Anspruch nehmen könnten. Die lecture-performance *Product of Circumstances* ist zum Beispiel eine Abhandlung der Biographie des Menschen und Künstlers Xavier Le Roy, die von ihm selber dargestellt wird. Dabei macht Le Roy immer wieder klar, wie stark sich die Umstände und Ereignisse in seinem Leben auf seine künstlerische Arbeit auswirken. Er zitiert in seiner Arbeit Bewegungsmaterial aus eigenen vorangegangenen Arbeiten sowie auch aus Werken, bei denen er als Tänzer/Performer mitgewirkt hat. So kann man also schwer behaupten, dass Le Roy der alleinige Autor des Werkes ist. Doch wer, bzw. welche anderen Instanzen sind noch verantwortlich für das stattfindende Ereignis?

Abschließend werde ich die verschiedenen Arbeitsweisen und deren Konzepte hinsichtlich der Autorschaft gegenüberstellen und miteinander vergleichen.

Da der Begriff „Zeitgenössischer Tanz“ zwar allgegenwärtig ist, sich die bezeichneten Praktiken und deren Vertreter aber einer kategorisierenden und historisch eindeutigen Einordnung entziehen, kann auch ich nur durch eine Einschränkung versuchen, dieses hybride, sich beständig verändernde Erscheinungsbild des zeitgenössischen Tanzes²⁴ zu beschreiben. Dieses möchte ich anhand der Programmierung des Tanzquartier Wien der letzten zwei Jahre tun. Ich habe fünf Stücke ausgewählt, die sich vor allem in ihrem Aufführungsformat unterscheiden und verschiedene Problematiken der Bestimmung der Autorschaft aufzeigen.

Zuvor halte ich es jedoch für notwendig, genauer auf den Begriff der Autorschaft einzugehen. Die Frage nach der Autorschaft wurde und wird vor allem in Diskursen der Literaturwissenschaft debattiert. In meiner Arbeit sehe ich deswegen einen Teil vor, der sich so ausführlich wie nötig und gleichzeitig so knapp wie möglich mit der Historie des Begriffes der Autorschaft befasst.

Doch auch im Bereich des zeitgenössischen Tanzes wurde in den letzten Jahren immer wieder die Frage nach der Autorschaft gestellt. Dies geschah zum Beispiel durch den Versuch, sich der Autorschaft zu entziehen, sie abzulehnen oder sie offensichtlich durch eine bestimmte Arbeitsweise oder

²⁴ Vgl.: Dahms, Sybille: Tanz. S. 181.

Aufführungspraxis zum Thema zu machen, womit sie immer auch ein Stück weit in Frage gestellt wurde.

Auf die zeitgenössische Choreographie bezogen äußert sich Gerald Siegmund folgendermaßen zum Autorbegriff:

„Die Individualisierung, die mit dem Autorbegriff verbunden ist (und auch urheberrechtliche Konsequenzen hat), zielt dennoch nicht auf das Individuum, das die Texte geschrieben hat, sondern auf dessen Funktion innerhalb eines gesellschaftlichen Diskurses, der bestimmten Regeln gehorcht, einen bestimmten Stoff zur Erscheinung bringt und eine Summe von Aussagen umfasst, die diesen wiederum konstituieren. Der Name des Autors grenzt eine Gruppe von Diskursen von einer anderen ab.“²⁵

Doch auch diese Funktion wird in der zeitgenössischen Choreographie versucht zu unterwandern. Jérôme Bel, der schon in seinem ersten Stück *Nom donné par l'auteur* (entstanden 1992, uraufgeführt 1994) den Autornamen, seinen Eigennamen, bereits im Titel negiert, gibt seinem Kollegen Xavier Le Roy im Jahr 2000 den Auftrag, ein Stück zu entwickeln, dem er in der Folge den Namen *Xavier Le Roy* gibt. Bel hat die Rechte an dem Stück inne, obwohl er dieses zum ersten Mal bei der Premiere sieht. Er tut also nichts weiter, als den Auftrag, den er selber von *Victoria* in Gent erhalten hatte, weiterzugeben. Er bezahlt Le Roy als Ausführenden. Bel selber bleibt trotz seiner - im künstlerischen Sinn gesehenen - Untätigkeit der Autor des Stückes. Durch diese subversive Strategie der Verwirrung bringen die beiden Künstler ihre Kritik am System der Tanzproduktion an die Oberfläche und beleuchten die Autorschaft im Hinblick auf die übliche Annahme, dass der Name, mit dem ein Kunstwerk signiert wird, für dessen alleinigen Autor steht.

Krassimira Kruschkova kommentiert die Handlung der beiden Choreographen und stellt fest, dass es trotz des Versuchs, den „Klauen“ des Marktes zu entkommen, der gerne in Schubladen sortiert und den Stempel einer Marke auf Kunstwerke verteilt, unmöglich ist, sich der Autorschaft komplett zu entziehen.

„In der Performance ‚Xavier Le Roy‘ (2000) gibt sich Bel als Autor/Regisseur aus, indem er jedoch den gleichgesinnten

²⁵ Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. S. 349.

Regiekollegen Xavier Le Roy das Konzept entwerfen und inszenieren lässt: Performancepraktiken eines autorlosen Schwindels, die angeblich die Frage nach der Urheberschaft unerheblich und Autor schwinden lassen, jedoch in diesem Paradox ob?scene, den restlosen Entzug des sich darstellenden Autors verunmöglichen. Der Autor gibt der Performance den Namen ‚Xavier Le Roy‘ und nimmt Xavier Le Roy gleichzeitig den Namen als Autor weg – eine groß-zügige Enteignung: *ob?scene*, die Gabe des Autors als ‚still‘.²⁶

Auf einer wesentlich weniger pragmatischen, da philosophischen, Ebene bewegt sich der literaturwissenschaftliche Diskurs über die Autorschaft, der in erster Linie von Roland Barthes und Michel Foucaults Aufsätzen über den Autor, dessen Tod und die nachfolgende Auferstehung im Leser geprägt wurde.

²⁶ Kruschkova, Krassimira: Einleitung. In: Kruschkova, Krassimira: *Ob?scene*. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film. Wien: Böhlau Verlag, 2006. (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft; 51. Jhg., Heft 1). S. 23.

2 Der Begriff der Autorschaft – Vom Künstlergenie zur Marke

Zu Anfang möchte ich eine grundlegende Abhängigkeit feststellen: Das Autorbild ist grundsätzlich wandelbar, da es in erster Linie davon abhängig ist, was als künstlerische Leistung anerkannt wird. Durch diese Abhängigkeit gibt es unterschiedliche Auffassungen über den Autor in der Geschichte, die alle für Bernhard Scholz nicht als Resultate einer sich kontinuierlich entwickelnden Begriffsgeschichte des Autors zu rekonstruieren sind, sondern

„allenfalls als eine Reihe einander ablösender, bisweilen miteinander konkurrierender, in erster Linie jedenfalls kontextuell motivierter Versuche, die für das Verständnis des literarischen Werkes analytisch notwendig erachtete Urheberinstanz in Übereinstimmung zeitgenössischen literarischen und kulturellen Dogmen und Idealen auf den Begriff zu bringen.“²⁷

Das Profil eines Autorbegriffs werde in hohem Maße durch die Kombination der Diskurse bestimmt, in welche die fragliche Beschreibung der Urheberinstanz eingeschrieben sei, ebenso aber auch durch die Menge der Diskurse, in die diese Instanz aus irgendeinem Grunde im Gegensatz zu früher nicht länger eingeschrieben werden könne.²⁸

So stehe bei den Verfechtern der These vom Tod des Autors vielmehr diese Urheberinstanz zur Disposition. Zur Diskussion stehe also nicht der Autor im Sinne einer analytisch notwendigen Bedingung des literarischen Artefakts als Artefakt, sondern der Autor als hinreichender Erklärungsgrund für jeweils andere für klärungs- und erklärungsbedürftig gehaltene Aspekte dieser Sorte von

²⁷ Scholz, Bernhard F.: Alciato als emblematum pater et princeps. Zur Rekonstruktion des frühmodernen Autorbegriffs. In: Jannidis, Fotis (u.a.): Rückkehr des Autors. Tübingen: Niemeyer, 1999. S. 323.

²⁸ Vgl.: Scholz, Bernhard F.: Alciato als emblematum pater et princeps. Zur Rekonstruktion des frühmodernen Autorbegriffs. In: Jannidis, Fotis (u.a.): Rückkehr des Autors. Tübingen: Niemeyer, 1999. S. 327.

Artefakten, beziehungsweise klärungs- und erklärungsbedürftig geachtete Aspekte des Umgangs mit dieser Sorte von Artefakten.²⁹

Die Frage nach der Autorschaft wurde - und wird - vor allem in der Literaturwissenschaft diskutiert. Aus diesem Grund greife ich bei der Umschreibung der Entwicklung des Autorschaftsbegriffes auf die Diskussionen und Theorien aus literaturwissenschaftlichen Diskursen um den Autor zurück.

2.1 Autorschaft = Urheberschaft?

Die Frage nach der Autorschaft ist eng mit der Frage nach der Urheberschaft verknüpft. Das Urheberrecht wird dabei eher mit der Frage nach Eigentum und Recht, die Autorschaft eher mit der Zuschreibung von Ideen und den Folgen der Rezeption verknüpft.

„Die Beziehung der Urheber von Texten zu ihren Produkten und anderen Institutionen ist in jeder Gesellschaft durch eine Reihe von Konventionen geregelt.“³⁰, stellt Fotis Jannidis in seinem Beitrag in *Rückkehr des Autors* fest. Neben den Annahmen über die Rolle des Autors für die Bedeutungskonstitution, die für die literaturwissenschaftliche Tätigkeit von besonderem Interesse seien, treten eine Reihe weiterer Konventionen zur Regelung dieser Beziehung. Jannidis nennt im Folgenden drei Hauptkategorien, Eigentum, Verantwortung und Geschichte, deren Interpendenz mit literaturtheoretischen Fragestellungen zunehmend bewusst geworden sei.³¹

²⁹ Vgl.: Scholz, Bernhard F.: Alciato als emblematum pater et princeps. Zur Rekonstruktion des frühmodernen Autorbegriffs. In: Jannidis, Fotis (u.a.): *Rückkehr des Autors*. Tübingen: Niemeyer, 1999. S. 322.

³⁰ Jannidis, Fotis: Einführung: Der Autor in Gesellschaft und Geschichte. In: Jannidis, Fotis (u.a.): *Rückkehr des Autors*. Tübingen: Niemeyer, 1999. S. 297.

³¹ Vgl.: Jannidis, Fotis: Einführung: Der Autor in Gesellschaft und Geschichte. In: Jannidis, Fotis (u.a.): *Rückkehr des Autors*. Tübingen: Niemeyer, 1999. S. 297.

Eigentum

Im deutschen Urheberrecht, welches auf die Berner Übereinkunft von 1886 zurückgeht, wird das Eigentum über ein geistiges Werk wie folgend festgelegt: „Urheber ist der Schöpfer des Werkes“ und Werke im Sinne dieses Gesetzes seien nur persönliche „geistige Schöpfungen“. Der Begriff Schöpfung wiederum werde durch die Kriterien „Individualität“ und „Gestaltungshöhe“ bestimmt. Die Anforderungen an das Prädikat „individuell“ seien aber sehr niedrig, sie seien erfüllt, sobald der Gestalter eines Werks einen Gestaltungsspielraum habe.³² Diesen hat ein Gestalter sehr schnell, selbst wenn er bei der Gestaltung seines Werkes ausschließlich auf fremde „geistige Schöpfung“ zurückgreift, ist doch alleine die Entscheidung, es zu tun, ein Gestaltungsspielraum. Er hätte sich ja genau so gut für anderes vorhandenes Material entscheiden können. Denn bei dem Rückgriff auf „schon da Gewesenes“ gibt es unerschöpflichen Gestaltungsspielraum; zum Beispiel: wie, in welcher Reihenfolge, in welchem Kontext etc. das Vorhandene dargeboten und somit als ein neues Werk gekennzeichnet wird.

Verantwortung

Da die Veröffentlichung und Verbreitung von Texten - spätestens seit der Erfindung des Buchdrucks, der dies erstmals in größerem Stil ermöglichte - als Akt öffentlicher Kommunikation gesehen werde, und sich an diesen Akt nicht nur Folgekommunikationen anschließen, sondern manchmal auch andere tatsächliche Handlungen³³, stellt sich die Frage nach der Verantwortung für diese. Jannidis bezeichnet diese Zuschreibung als in zwei Richtungen gehend: Zum Einen werden Autoren von gesellschaftlichen Institutionen zur Verantwortung gezogen, teils sogar juristisch, zum Beispiel bei Verleumdung oder Beleidigung. Zum Anderen, und dies sei weitaus verbreiteter, werden Gedanken oder Einstellungen als Folge der Lektüre indirekt dem Autor zugeschrieben, vor allem, wenn diese als unliebsam betrachtet würden: „Unmoralisches Schreiben ist verantwortlich für vorgefundene Unmoral, oder die revolutionäre Schrift hat die Revolution verursacht.“³⁴ Dies erinnert zum Beispiel an die Reaktionen auf den Briefroman *Die Leiden des jungen Werther* von

³² Vgl.: Jannidis, Fotis: Einführung: Der Autor in Gesellschaft und Geschichte. In: Jannidis, Fotis (u.a.): Rückkehr des Autors. Tübingen: Niemeyer, 1999. S. 297.

³³ Vgl.: Jannidis, Fotis: Einführung: Der Autor in Gesellschaft und Geschichte. In: Jannidis, Fotis (u.a.): Rückkehr des Autors. Tübingen: Niemeyer, 1999. S. 298.

³⁴ Jannidis, Fotis: Einführung: Der Autor in Gesellschaft und Geschichte. In: Jannidis, Fotis (u.a.): Rückkehr des Autors. Tübingen: Niemeyer, 1999. S. 299.

Johann Wolfgang von Goethe. Der Freitod des jungen Werther, den er aus Liebeskummer zu seiner Verehrten Lotte begeht, ist damals als Grund für etliche Suizidfälle angesehen worden. Noch heute gibt es den Begriff *Werther-Effekt* in der Medienwirkungsforschung, der die Nachahmung medial verbreiteten Suizids beschreibt. Psychologisch ist die Wirkung dieses Effektes jedoch umstritten. Klar wird hierbei aber, dass auf der Suche nach Verantwortung schnell auf Autoren, beziehungsweise Urheber bestimmter Werke zurückgegriffen wird. Der Autor ist ein gefundenes Fressen auf der Suche nach dem Schuldigen. So kommt es zum Beispiel in der Geschichte der Populärmusik in regelmäßigen Abständen vor, dass Autoren für bestimmte, nicht gern gesehene, Verhaltensweisen von Jugendlichen verantwortlich gemacht werden. Zum Beispiel gilt dies für Autoren, die der so genannten Szene der „Gangster-Rapper“ zugehören und in den Augen vieler Erwachsener zur Gewalt und Kriminalität von Jugendlichen beitragen.

So wird zum Beispiel der, spätestens seit seinem Album *Staatsfeind Nr.1* sehr erfolgreiche, deutschsprachige Rapper *Bushido* zu Talkshows im öffentlich-rechtlichen deutschen Fernsehen eingeladen, um zu seiner Verantwortung bezüglich gewaltbereiter jugendlicher Stellung zu nehmen. Mit seinen obszönen, teils gewalttätigen und sogar manchmal ausländergefeindlichen Texten provoziert er vor allem die Medien, die seinen Erfolg, genau so wie die Zensurierung mancher Texte, damit noch verstärken.

Doch verändern sich die Tendenzen dieser Zuschreibung und deren Heftigkeit mit der Zeit immer wieder und sie können durchaus auch mit positiven Folgen in Verbindung gebracht werden, wie zum Beispiel die Wirkung klassischer Musik auf Kinder als entwicklungsfördernd gilt etc..

„Die Konzeptualisierung dieser Verantwortung hat sich ständig geändert – von der moralischen Besserung bis zur Veränderung des politischen Bewusstseins –, aber eine Auseinandersetzung mit der Verantwortung für die Kommunikationsakte bleibt.“³⁵

Geschichte

In unterschiedlichen Epochen gab es unterschiedliche Verwendungen des Autornamens und somit differierende Autorkonzepte, die oft aus bestimmten Notwendigkeiten heraus entstanden sind. All diese Konzepte näher zu

³⁵ Jannidis, Fotis: Einführung: Der Autor in Gesellschaft und Geschichte. In: Jannidis, Fotis (u.a.): Rückkehr des Autors. Tübingen: Niemeyer, 1999. S. 299.

beleuchten würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen und ist zudem auch nicht nötig für das Verständnis. Einen kurzen Überblick über die Entstehung und die Entwicklung des Geniegedankens möchte ich jedoch im Folgenden geben, da dieser, im Zusammenhang mit der Begrifflichkeit des Originalkünstlers, immer wieder auftauchen wird. Dieses Konstrukt des sich aus dem Geniegedanken speisenden Originalkünstlers führt zuerst zur Befreiung des Künstlers aus seiner Knechtschaft als Handwerker, der nur Ausführer ist, und wird spätestens in der Postmoderne, aber vor allem für die Poststrukturalisten, zum großen Feindbild.

2.2 Entstehung und Entwicklung des Geniegedankens

„Der epochale und zentral wichtige, bis heute maßgebliche Wendepunkt in der Autorkonzeption findet sich dort, wo der Autor nicht länger als ‚Kunsthandwerker‘, der wie im Mittelalter nach Vorgabe von rhetorischen und anderen Normen für einen Auftraggeber arbeitet, sondern als Originalkünstler gesehen wird.“³⁶

Für Andreas Pfister, der sich in seiner Dissertation mit dem *Autor in der Postmoderne* beschäftigt, entsteht dieses Autorbild des Originalkünstlers im 18. Jahrhundert im Rahmen der bürgerlichen Autonomiebestrebungen. Es findet im Genie seine radikalste Form und prägt die Autorbilder nachfolgender Epochen auf verschiedene Art und Weise. Der Originalkünstler befreie sich von bis ins 18. Jahrhundert gültigen Normen und Zwängen und trete als autonomer Produzent aus der Anonymität des Auftragskünstlers heraus.

Interessant sei dabei, dass es zunächst die Stellen der Zensur waren, welche die Namensnennung von Autor und Verlag vorgeschrieben hätten. Dies unterstreiche, dass mit der Urheberschaft zunächst die Verantwortung für das Werk auf den Autor übertragen worden ist und dem Autor erst später im 18. Jahrhundert sein geistiges Eigentum auch juristisch zugesichert wurde. Das

³⁶ Pfister, Andreas: Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind. URL: <http://ethesis.unifr.ch/theses/downloads.php?file=PfisterA.pdf> (Stand: 18.03.2007), S. 9.

geistige Eigentumsrecht habe zu der Zeit als eine Errungenschaft des revolutionären Bürgertums gegolten.

Die Merkmale des neuen Autortyps seien Autonomie, Verantwortung und Eigentumsrechte gewesen und machten den Künstler zum „Prototyp des autonomen Subjekts – das Genie“. Der Geniegedanke sei jedoch noch weitgehend von religiösen Strukturen geprägt, dem an die Stelle Gottes gerückten Menschen wurden Attribute wie Schöpfertum, Autorität und Unhintergebarkeit übertragen – das „originale Schaffen“ wird zum eigentlichen Künstlertum erhoben.³⁷

„Da das Genie in seiner Originalität und Innovation repräsentativ ist für alle Subjekte, wird die Abweichung von der Norm nicht als Defizit, sondern im Gegenteil als Grundgestus künstlerischen Schaffens angesehen.“³⁸

Sowohl in der Moderne, als auch in der Postmoderne wird auf Bestehendes zurückgegriffen. Mit dem Unterschied, dass die Moderne dieses nicht selbst hervorgebrachte Material als Zitat kennzeichnet, da für sie das Sprechen mit fremden Stimmen ein Zeichen der Entfremdung sei.³⁹

Beim Postmodernen Autor hingegen entsteht das Eigene gerade aus dem Fremden heraus:

„Der Autor in der Postmoderne sucht seine eigene Stimme nicht hinter oder ausserhalb, sondern in der Bearbeitung der fremden Stimmen selbst. Seine Stimme resultiert aus der Auswahl, Kombination, Veränderung usw. der fremden Stimmen.“⁴⁰

Pfister stellt jedoch fest, dass - trotz der Kritik am Geniegedanken - nicht nur die Moderne, sondern auch die Postmoderne dem Konzept des Künstlergenies verhaftet bleibt, da beide an den Kriterien der Originalität und Innovation

³⁷ Vgl.: Pfister, Andreas: Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind. S. 9 f.

³⁸ Pfister, Andreas: Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind. S. 10.

³⁹ Vgl.: Pfister, Andreas: Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind. S. 40.

⁴⁰ Pfister, Andreas: Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind. S. 40.

festhalten und das Interesse an der Person des Autors nicht erloschen ist. „Dieser ist nicht in die Anonymität zurückgekehrt.“⁴¹

„Vielmehr sieht die Postmoderne im Beharren auf Originalität und Innovation eine Selbsttäuschung und eine Verdrängung dessen, was sie für realistischer hält: nämlich dass Kunstschaffen immer – ob bewusst oder unbewusst – Übernahme von Bestehendem impliziert. Zum anderen wird der produktive Umgang mit fremdem Material zum eigentlichen Kunstschaffen aufgewertet.“⁴²

Diesen Widerspruch - die Ablehnung des Genies, trotz gleichzeitiger Fokussierung auf den Autor und das Festhalten an Originalität und Innovation - kritisieren die Poststrukturalisten in den 60er Jahren heftig. Pfister merkt an, dass es für den Poststrukturalismus Originalität im Sinne einer Genie-Ästhetik gar nicht gebe, Autoren seien nur „Wiederverwerter und Kompilatoren“. Weder Autorschaft noch Urheberschaft beschränke sich allein auf ein Individuum. Der Autor sei ein Glied in einer unendlichen Kette von Urhebern und die Urheberschaft an sich sei überindividuell und somit anonym.⁴³

Die zwei wichtigsten Texte dieser Bewegung, *Der Tod des Autors* von Roland Barthes und *Was ist ein Autor?* von Michel Foucault, möchte ich im Folgenden kurz skizzieren.

2.3 Roland Barthes: *Der Tod des Autors*

„Unsere heutige Kultur beschränkt die Literatur tyrannisch auf den Autor, auf seine Person, seine Geschichte, seinen Geschmack, seine Leidenschaften“⁴⁴, schreibt Roland Barthes in einem 1968 veröffentlichten Text, der einer ganzen Debatte den Namen gibt – *Der Tod des Autors*.

⁴¹ Pfister, Andreas: Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind. S. 11.

⁴² Pfister, Andreas: Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind. S. 6.

⁴³ Vgl.: Pfister, Andreas: Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind. S. 12.

⁴⁴ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 186.

Diese Abhandlung ist, zusammen mit dem Text *Was ist ein Autor?* von Michel Foucault, „das wohl einflussreichste Plädoyer für eine Verabschiedung des Autors aus der Interpretation literarischer Texte“⁴⁵.

Barthes polemische, revolutionär-utopische Rhetorik ist vor dem besonderen Hintergrund der französischen Tradition zu verstehen, und richtet sich in erster Linie gegen die so genannte *explication du texte*, deren erklärtes Ziel es war, eine Korrespondenz zwischen Autorbiographie und Werkbedeutung herzustellen.⁴⁶

„Die Schrift ist der unbestimmte, uneinheitliche, unfixierbare Ort, wohin unser Subjekt entflieht, das Schwarzweiß, in dem sich jede Identität aufzulösen beginnt, angefangen mit derjenigen des schreibenden Körpers.“⁴⁷

Der Autor sterbe, sobald ein Ereignis ohne weitere Absichten erzählt werde. Diese Art von Text läge dann vor, wenn das erzählte Ereignis nicht direkt auf die Wirklichkeit einwirke, sondern lediglich zur Ausübung eines Symbols erzählt werde.⁴⁸

Hier bezieht sich Barthes auf Austins Sprechakttheorie bei der ein performativer Satz, ein „performative“, durch folgende Merkmale gekennzeichnet ist:

- Den Satz äußern, heißt etwas zu tun.
- Äußerungen sind nicht wahr oder falsch und
- sind als offenkundig festgestellt und nicht begründet.

Zusammenfassend lässt sich eine performative Äußerung so definieren: Wer eine solche Äußerung tut, vollzieht damit eine Handlung.⁴⁹ Austin relativiert diese These zwar später selber, in dem er allen Äußerungen einen illokutionären, einen perlokutionären und einen lokutionären Gehalt zuspricht, doch darauf kann hier nicht weiter eingegangen werden.

⁴⁵ Einleitung zu Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 181.

⁴⁶ Vgl.: Einleitung zu Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 181.

⁴⁷ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 185.

⁴⁸ Vgl.: Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 185.

⁴⁹ Vgl.: Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words). Stuttgart, Reclam, 2002.

Festzustellen ist, dass die Verwendung des Begriffs „performative“ bei Barthes einen Widerspruch in sich birgt, da Barthes eine Ablösung des Textes von seinem „ursprünglichen Entstehungskontext“ postuliert, wohingegen Austin den Erfolg einer performativen Äußerung gerade „notwendig an ihre originale Äußerungssituation und an die Autorität des Sprechers“⁵⁰ bindet.

Literarische Texte sind für Barthes zwingend autorlos, sie müssen von ihrem Bezugspunkt, dem Autor, befreit werden. Er schlägt die Figur des modernen Schreibers, des „scripteur“, vor, der im selben Moment wie sein Text geboren werde und den Autor begraben habe.⁵¹

Als Folge dieser Negation des klassischen Autorbildes, das sich aus dem Geniegedanken speist und in dem der Autor über seinem Text, und somit über dessen Leser steht, entwirft Barthes vor allem einen neuen Leser – dieser ist nun der Ort, in dem der Text zu einer Einheit wird und seine Bedeutung hervorbringt.

„Der Leser ist der Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne dass ein einziges verloren ginge. Die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt [...]“⁵²

Der Leser decodiert nicht länger den einen, vom Autor intendierten Sinn, sondern kreiert seine eigene Wahrheit aus einer unendlichen Bedeutungsvielfalt. Für Barthes ist der Text „ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur“⁵³ und der „Schreiber“ nicht mehr als ein Nachahmer einer immer schon geschehenen, niemals originellen Geste.⁵⁴ „Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen.“⁵⁵

⁵⁰ Einleitung zu Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 182 f.

⁵¹ Vgl.: Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 189.

⁵² Barthes, Roland: Der Tod des Autors. S. 192.

⁵³ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 190.

⁵⁴ Vgl.: Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 190.

⁵⁵ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 190.

„Als Nachfolger des *Autors* birgt der Schreiber keine Passionen, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke in sich, sondern dieses riesige Wörterbuch, dem er eine Schrift entnimmt, die keinen Aufenthalt kennt.“⁵⁶

Es gibt keine vom Autor ausgehende Originalität mehr, der Autor vermittelt lediglich schon existierende Sprache. Somit ist der Autor auch nicht länger Ursprung des Textes, was ihn gleichzeitig von seiner Urheberschaft entledigt.

Bei Barthes wird der einstige Originalkünstler zum Medium, durch das die Sprache lediglich hindurchfließt anstatt von ihm hervorgebracht wird – er wird zum Durchzugsort der Sprache.

Der berühmte Schlusssatz Barthes' lautet: „Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des *Autors*.“⁵⁷ Doch wie wichtig es ist, diese radikale Aussage im Kontext ihrer Entstehung zu sehen, zeigt die Anmerkung von Andreas Pfister, der den Verlust des Bezugspunktes „Autor“ gegenüber seinem Werk der Auflösung sämtlicher Werkgrenzen gleichstellt. Die Unmöglichkeit der Abgrenzung eines Werks von demjenigen anderer Autoren würde auch den Werkbegriff für obsolet erklären – „es gibt nur noch anonymen Text.“⁵⁸

Das größte Problem von Barthes kämpferischem Text ist meiner Meinung nach die Entledigung des Autors von all seinen Funktionen, mit der gleichzeitigen Neubesetzung seines Postens durch den Leser. Denn treffen auf ihn, nachdem dieser an die Stelle des Autors gerückt ist, in letzter Konsequenz nicht genau die gleichen Attribute zu?

⁵⁶ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 190 f.

⁵⁷ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 193.

⁵⁸ Pfister, Andreas: Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind. S. 67.

2.4 Michel Foucault: *Was ist ein Autor?*

Ein Jahr nachdem Roland Barthes den Tod des Autors postuliert hat, wendet sich Michel Foucault 1969 mit einem Vortrag an die Mitglieder der Französischen Gesellschaft für Philosophie und entwickelt Barthes Gedanken weiter. Ohne dessen Namen zu erwähnen kritisiert Foucault, dass Barthes lediglich die Begriffe „Werk“ und „Schreiben“ an die Stelle des Autors gerückt habe, die das „Privileg des Autors“⁵⁹ bewahren statt es zu beseitigen. Foucault sieht den Autor unter der Gleichgültigkeit, die ihm gegenüber herrsche, begraben: „Wen kümmert’s, wer spricht?“⁶⁰

Er versucht sich außerdem allgemeiner auf das Thema zu beziehen. Er betrachtet nicht nur den literarischen Autor und die ihm zugeschriebenen Diskurse, wobei sich ein deutlicher Fokus auf den des Urheberrechts richtet, sondern auch den „Autor einer Theorie, einer Tradition, eines Fachs“⁶¹. Das Urheberrecht entlarvt Foucault als Ergebnis verschiedener Funktionen, die dem Autornamen von der jeweiligen Gesellschaft zugeschrieben werden. Unter anderen Funktionen, wie juristische oder wirtschaftliche, ist vor allem die „klassifikatorische Funktion“⁶² des Autornamens entscheidend: „mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen“⁶³. So setzen wir einen bestimmten Autornamen, zum Beispiel Goethe, mit seinen Werken und den von diesen hervorgebrachten und um diese herum entstandenen Diskursen in Verbindung.

„Foucault analysiert die Funktionsweise des Autornamens im Verhältnis von Text und Werk unter drei Perspektiven: Der Autornamen als besondere Funktionsweise des Eigennamens, die

⁵⁹ Foucault, Michel: Was ist ein Autor?. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 204.

⁶⁰ Foucault, Michel: Was ist ein Autor?. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 227.

⁶¹ Foucault, Michel: Was ist ein Autor?. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 218.

⁶² Foucault, Michel: Was ist ein Autor?. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 210.

⁶³ Foucault, Michel: Was ist ein Autor?. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 210.

Autorfunktion, die einige Diskurse haben, andere dagegen nicht, und Autoren als Diskursivitätsgründer.“⁶⁴

Im Folgenden möchte ich vor allem auf die von Foucault vorgeschlagene Autorfunktion eingehen, die er selber folgendermaßen umschreibt:

„die Funktion Autor ist an das Rechts- und Staatssystem gebunden, das die Gesamtheit der Diskurse einschließt, determiniert, ausdrückt; sie wirkt nicht einheitlich und gleichmäßig auf alle Diskurse zu allen Zeiten und in allen Kulturformen; sie läßt sich nicht dadurch definieren, daß man spontan einen Diskurs einem Produzenten zuschreibt, sondern dazu sind eine Reihe spezifischer und komplizierter Operationen nötig; sie verweist nicht einfach auf ein reales Individuum, sie kann gleichzeitig mehreren Egos in mehreren Subjekt-Stellungen Raum geben, die von verschiedenen Gruppen von Individuen besetzt werden können.“⁶⁵

Foucault positioniert den Autor damit in einen Zwischenraum, denn er habe seinen Ort nicht im Personenstand der Menschen und auch nicht in der Wertfiktion, sondern in dem Bruch, der eine bestimmte Gruppe von Diskursen und ihre einmalige Seinsweise hervorbringe.⁶⁶ Der Name des Autors ist für Foucault also weder in einer realen Person zu finden noch in einer vom Werk hervorgebrachten oder im Werk verankerten Figur.

Bei seiner Untersuchung der Funktion Autor hält Foucault vier Merkmale fest, die ich Anhand der Untersuchungen von Andreas Pfister kurz umreißen werde. Dabei wird deutlich, was Foucault mit „komplizierten Operationen“ meint, die für ihn zur Definition der Funktion Autor nötig seien.

Erstens sei die Funktion Autor eine juristische und wirtschaftliche, denn seit am Ende des 18. Jahrhunderts dem Autor die Besitzrechte an seinem geistigen Eigentum zugesprochen worden sind, ist dieser für seine Texte und Reden

⁶⁴ Einleitung zu Michel Foucault: Was ist ein Autor?. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 194 f.

⁶⁵ Foucault, Michel: Was ist ein Autor?. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 117 f.

⁶⁶ Vgl.: Foucault, Michel: Was ist ein Autor?. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 211.

verantwortlich und könne allenfalls für diese, bzw. dessen Inhalte bestraft werden.⁶⁷

Zweitens sei die Funktion Autor historisch und kulturell wandelbar.⁶⁸ Foucault gibt hierfür folgendes Beispiel:

„In unserer Kultur haben nicht immer die gleichen Texte einer Zuschreibung bedurft. Es gab eine Zeit, in der die Texte, die wir heute ‚literarisch‘ nennen (Berichte, Erzählungen, Epen, Tragödien, Komödien) aufgenommen, verbreitet und gewertet wurden, ohne daß sich die Autorfrage stellte; ihre Anonymität machte keine Schwierigkeit, ihr echtes oder vermutetes Alter war für sie Garantie genug. Im Gegensatz dazu wurden die Texte, die wir heute wissenschaftlich nennen, über die Kosmologie und den Himmel, die Medizin und die Krankheiten, die Naturwissenschaften oder die Geographie im Mittelalter nur akzeptiert und hatten nur dann Wahrheitswert, wenn sie durch den Namen des Autors gekennzeichnet waren.“⁶⁹

Drittens sei der Autor das Konstrukt des Rezipienten bzw. Literaturwissenschaftlers. Der Rezipient halte sein Autorbild für den realen, von ihm unabhängigen Autor, und erkenne nicht, dass dieser seine eigene Projektion, das Resultat seiner kulturellen und methodischen Voraussetzungen sei.

Um den Autor im Werk zu finden, nehme sich die traditionelle Literaturwissenschaft die christliche Exegese als Vorbild. Die vier Authentizitätskriterien von Hieronymus für die Zuschreibung eines Werks zu einem Autor sind nach Foucault immer noch gültig und kommen in der gängigen Praxis zum Einsatz:

1. „Wertniveau“, 2. „begrifflicher und theoretischer Zusammenhang“, 3. „stilistische Einheit“ und 4. „geschichtlicher Augenblick und Schnittpunkt einer Reihe von Ereignissen“.⁷⁰

Foucault stelle den Autor als Projektion des Lesers dar, womit er ihn relativiert. Die Erkenntnis, dass es keinen realen, historisch unwandelbaren, subjektunabhängigen Autor gibt, verwende Foucault als Argument gegen den

⁶⁷ Vgl.: Pfister, Andreas: Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind. S. 75.

⁶⁸ Vgl.: Pfister, Andreas: Pfister, Andreas: Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind. S. 75.

⁶⁹ Foucault, Michel: Was ist ein Autor?. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 212.

⁷⁰ Foucault, Michel: Was ist ein Autor?. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 215.

Autor.⁷¹ Dabei müsste, aus der Sicht Pfisters, die Auffassung, dass alles ein Konstrukt des Wahrnehmenden ist, keineswegs zu einer Relativierung des Konstrukts führen.

Viertens drücke sich ein Text durch „Ego-Pluralität“⁷² aus. Ein Text trage Zeichen, die auf den Autor verweisen, z.B. das Personalpronomina „ich“ usw. In einem Diskurs ohne Autor, z.B. einem Privatbrief, verweisen die Zeichen auf den „realen Sprecher“⁷³. In einem Diskurs mit der Funktion Autor hingegen würden die Zeichen auf ein „*alter ego*, dessen Distanz zum Schriftsteller verschieden groß sein“⁷⁴ kann, verweisen.⁷⁵

Indem Foucault anmerkt, dass man versuchen müsste, „den durch das Verschwinden des Autors freigewordenen Raum ausfindig zu machen, der Verteilung der Lücken und Risse nachzugehen und die freien Stellen und Funktionen, die dieses Verschwinden sichtbar macht, auszukundschaften“⁷⁶, wagt sich Foucault, in der Weiterführung von Roland Barthes These vom Tod des Autors, schon etwas weiter hervor als sein Vorreiter. Denn „als Leeraussage zu wiederholen, daß der Autor verschwunden ist“⁷⁷, reicht für ihn nicht aus.

Foucault verfolgt hier ein Projekt, „dessen Selbstwidersprüche erst in einer Utopie aufgehoben sind“⁷⁸. Er stellt weiters fest, dass es „reiner Romantizismus“ wäre,

„sich eine Kultur vorzustellen, in der das Fiktive in einem absolut freien Zustand operieren könnte, in der Fiktion jedermann zu Verfügung stehen würde und sich entwickeln

⁷¹ Vgl.: Pfister, Andreas: Pfister, Andreas: Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind. S. 76.

⁷² Foucault, Michel: Was ist ein Autor?. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 217.

⁷³ Foucault, Michel: Was ist ein Autor?. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 216.

⁷⁴ Foucault, Michel: Was ist ein Autor?. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 216.

⁷⁵ Vgl.: Pfister, Andreas: Pfister, Andreas: Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind. S. 76 f.

⁷⁶ Foucault, Michel: Was ist ein Autor?. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 207 f.

⁷⁷ Foucault, Michel: Was ist ein Autor?. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 207.

⁷⁸ Vgl.: Lauer, Gerhard: Kafkas Autor. Der Tod des Autors und andere notwendige Funktionen des Autorkonzepts. In: Jannidis, Fotis (u.a.): Rückkehr des Autors. Tübingen: Niemeyer, 1999. S. 218.

könnte, ohne so etwas wie eine notwendige oder einschränkende Figur zu durchlaufen.“⁷⁹

In seiner Argumentation greift Foucault auf ein Zitat von Samuel Beckett zurück, das da lautet: „Wen kümmert's, wer spricht, hat jemand gesagt, wen kümmert's, wer spricht“.

Es kümmert das Publikum/die mediale Öffentlichkeit, Theatermacher, Kuratoren, Förderer sehr wohl, wer spricht. Im Laufe der Arbeit soll herausgearbeitet werden, dass das Interesse an den Namen und Personen die für ein künstlerisches Projekt verantwortlich sind in der heutigen Zeit des „Brandings“ und „Labelings“ vielleicht sogar größer ist als je zuvor.

Als Antwort auf die in der Praxis immer wieder auftretenden Konzepte von Autorschaft, die als legitime Auslegungsweisen bezeichnet werden können, brachte 1999 eine Herausbergemeinschaft eine Anthologie mit dem Namen *Rückkehr des Autors* heraus. Denn ihrer Meinung nach ist die Theoriedebatte, die den Autor für obsolet erklärt hat, von der Praxis widerlegt.⁸⁰

„Dreissig Jahre nach Barthes und Foucault wenden sich in der Anthologie ‚Rückkehr des Autors‘ verschiedene Autoren, unter ihnen der Mitherausgeber Fotis Jannidis, gegen den poststrukturalistischen Ansatz. Jannidis zufolge bezieht sich die heutige Literaturwissenschaft bei der Textinterpretation immer noch auf den Autor – trotz der poststrukturalistischen Forderungen nach einer Abkehr von diesem. Für Jannidis stellt dies der Beweis dar, dass der Autor heute alles andere als tot ist. Damit setzt Jannidis den poststrukturalistischen Forderungen die aktuelle literaturwissenschaftliche Praxis entgegen. Doch ob der Ansatz des Poststrukturalismus deshalb verfehlt ist, wird damit nicht beantwortet. Schliesslich haben sich Barthes und Foucault schon damals gegen eine gängige Praxis gewandt.“⁸¹

Pfister spricht hier einen sehr wichtigen Punkt an, nämlich dass einem bei der Rezeption der Autorschaftstheorien von Barthes und Foucault immer klar sein

⁷⁹ Foucault, Michel: Was ist ein Autor?. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 229.

⁸⁰ Vgl.: Jannidis, Fotis (u.a.): Rückkehr des Autors. Tübingen: Niemeyer, 1999.

⁸¹ Pfister, Andreas: Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind. S. 7.

muss, da von den Autoren selber so angesprochen, dass es sich bei „dem Autor“ um ein ideologisches Konstrukt handelt, welches nicht als reale Figur existieren kann.

Dieses ideologische Konstrukt kann nämlich ausschließlich außerhalb des Werkes existieren und agieren, was heißt, dass der Autor an keiner Stelle und in keinem Moment im Werk zu erkennen sein dürfte. Denn wäre er Teil des von ihm Geschaffenen, wäre er nicht mehr reiner Autor.

Dies trifft auch auf den zeitgenössischen Tanz zu, in dem der Choreograph nicht als „der Autor“ bezeichnet werden kann, da er immer irgendwo im Werk sichtbar wird. Ganz deutlich wird dies auch bei den beiden von mir ausgewählten Choreographen, die ihre Arbeiten selber auf der Bühne verkörpern.

Im Hinblick auf die besondere Situation des Theaters, welche durch die gleichzeitige Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern definiert ist⁸², gehe ich nun auf einen weiteren Text zum Thema Autorschaft ein, in dem Klaus Weimar eine „doppelte Autorschaft“ vorschlägt.

2.5 Klaus Weimar: *Doppelte Autorschaft*

Der Aufsatz *Doppelte Autorschaft* erscheint 1999 in der schon erwähnten Textsammlung *Rückker des Autors*. Für Weimar liegt die Autorschaft sowohl beim Autor als auch beim Leser, er teilt sie also auf. Jedoch liegt auch bei Weimar die Betonung auf der Rolle des Lesers:

„Autor des Textes als Schrift ist das personal Fremde, die Implikation des Begriffs ‚Schrift‘; [...]. Wir allein dagegen, die Rezipienten (und niemand sonst), sind der Grund für das Vorhandensein der Sprache, die wir lesend aus der Schrift

⁸² Ich möchte hier kurz anmerken, dass es gerade in den letzten Jahren immer wieder Künstler gegeben hat, die diese von Erika Fischer-Lichte titulierte „Kopräsenz“ in ihren Theaterproduktionen versucht haben zu unterwandern. Trotzdem sehe ich die Theatersituation immer noch grundsätzlich als durch ihren Live-Charakter definiert, der eben durch eine gleichzeitige Anwesenheit von Zuschauer und Akteur gegeben ist. Denn durch diesen unterscheidet sich das Theater, trotz der Vermischung vieler Genres und Kunstformen, von anderen Formaten, wie dem Film oder dem Hörspiel.

erzeugen. Lesend sind wir Urheber von Sprache: *Sprachautoren*. Was ich verstehend aus der (von mir lesend erzeugten) Sprache erzeuge, die Textwelt, ist ein Unikat, das nur mir eigen ist und dessen Urheber allein *ich* bin (und niemand anders).⁸³

Der Leser ist es, nach Weimar, der Sinn und Bedeutung herstellt, er konstruiert sowohl die Sprache als auch den Autor während der Lektüre eines Textes. Der vom Leser produzierte Text steht zwar in einer Abhängigkeit zu dem vom Autor produzierten Text, ist jedoch immer ein Produkt des Rezipienten, der dieses fälschlicherweise für das des Autors hält. „Das verstehende Produzieren des Texts ist eine Art Wiederholung des Schreibens“⁸⁴, bei der sich der Leser bemühe, das vom Autor Implizierte zu reproduzieren. Dabei versteht der Leser jedoch nie den Autor oder das vom Autor Implizierte, sondern immer nur das von ihm selber kreierte Autorkonstrukt, bzw. seine eigene kreierte Bedeutung, die, auch wenn sie die vom Autor implizierte Bedeutung trifft, nie als diese nachgewiesen werden kann:

„Auf keine Weise und nirgendwoher ist die Gewißheit zu erlangen, daß das eigene Lesen, Verstehen und Interpretieren tatsächlich ist beziehungsweise gewesen sein muß: stellvertretendes Handeln im Namen und im Sinne eines Fremden.“⁸⁵

Weimar merkt dazu an, dass keine Gewissheit über das Gelingen des Verstehens bestehen könne, was aber nicht heiße, dass es eine Gewissheit über das Nicht-Gelingen gibt.⁸⁶

„Das Ergebnis ist eine *doppelte Autorschaft*, eine tatsächliche und eine zugerechnete. Was man gewohnheitsmäßig als *Aneignung* von Fremdem (Sprache und Textwelt) betrachtet, ist vielmehr eine *Zueignung* von Eigenem durch einen Sprach- und Textweltautor an einen fremden Schriftautor.“⁸⁷

⁸³ Weimar, Klaus: Doppelte Autorschaft. In: Jannidis, Fotis (u.a.): Rückkehr des Autors. Tübingen: Niemeyer, 1999. S. 130.

⁸⁴ Pfister, Andreas: Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind. S. 93.

⁸⁵ Weimar, Klaus: Doppelte Autorschaft. S. 129.

⁸⁶ Vgl.: Weimar, Klaus: Doppelte Autorschaft. S. 129.

⁸⁷ Weimar, Klaus: Doppelte Autorschaft. S. 133.

Andreas Pfister merkt dazu an, dass nach Weimar zwar der Rezipient auch der Produzent ist, doch da die Produktion des Rezipienten aufgrund eines von einem Fremden produzierten Textes erfolge, ließen sich Fremd- und Eigenproduktion weder trennen noch isolieren. „Weimars ‚doppelte Autorschaft‘ betrifft den Leser (Autor 1), der sich ein bestimmtes Bild vom Autor macht, und den Autor (Autor 2).“⁸⁸ Mit dieser Unterscheidung gelinge es Weimar, den Autor gleichzeitig als Konstrukt des Lesers zu zeigen und dabei doch daran zu erinnern, dass es nicht der Leser ist, der den Text geschrieben hat. Dabei gerate jedoch jeweils der Autor in den Hintergrund, dem man sich gerade nicht zuwende.⁸⁹

Trotz der offensichtlichen Parallele, der Gewichtung auf den Leser bei der Konstruktion von Sinn und Bedeutung eines Textes, unterscheidet sich Weimars Theorie der doppelten Autorschaft in folgendem Punkt zu den zuvor angesprochenen Theorien des Poststrukturalismus: Bei Weimar gibt es zwei Autoren, den realen Autor, der als Mensch aus Fleisch und Blut existiert und der Produzent des Textes ist, und den Autor als Produkt des Lesers, der mit einem implizierten Autor vergleichbar ist, der aus den Zeichen im Text, die auf den Autor hinweisen, und aus Sekundärquellen vom Leser konstruiert wird.

Im Poststrukturalismus ist hingegen auch der „reale“ Autor ein Konstrukt des Lesers.

Auf einer nicht philosophischen Ebene ist jedoch das Verschwinden des Autors oder auch die Ablehnung der Autorschaft fast unmöglich.

In der heutigen Zeit – oder besser gesagt: schon seit der Prägung des Begriffes „Superstar“ von Andy Warhol in den 60er Jahren – geht es in der Kunst oft mehr um das Label und die Vermarktung. Sobald etwas für ein Publikum bestimmt ist, braucht es einen Namen – denn was soll sonst angepriesen, beworben und nicht zuletzt verkauft werden?

So gab sich zum Beispiel das Performance-Kollektiv um Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzler erst 2002, nachdem das Medieninteresse größer geworden war und ein Theaterchef ausdrücklich nach einem Namen verlangte⁹⁰,

⁸⁸ Pfister, Andreas: Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind. S. 93.

⁸⁹ Vgl.: Pfister, Andreas: Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind. S. 93.

⁹⁰ Vgl.: Malzacher, Florian: Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung. Die Geschichte von Rimini Protokoll. In: Dreysse, M. und F. Malzacher: Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll. Berlin: Alexander Verlag, 2007. S. 20.

den Namen *Rimini Protokoll*. Denn die Anfänge ihrer Zusammenarbeit lassen sich schon 1995 finden.

Heute wäre es kaum denkbar, ohne einen „Namen“ oder zumindest „namhafte“ Unterstützung, ein größeres Projekt auf die Beine zu stellen.

Nur kurz möchte ich hier das Phänomen erwähnen, welches sich rund um die Premiere des Stückes *Komposition* im März 2008 abgespielt hat. Das Stück war eine Zusammenarbeit von vier Frauen: Anne Juren, Marianne Baillot, Agata Maszkiewicz und Alix Eynaudi. Trotzdem wurde es in der Presse als das neue Stück von Anne Juren abgehandelt. Weil diese hauptsächlich für die Beschaffung des Geldes verantwortlich war? Sie die Initiatorin war? Oder einfach, weil sie die etablierteste der vier jungen Choreographinnen ist?

Ähnliches konnte man bei dem von Meg Stuart kuratierten Projekt *Auf den Tisch*, das 2006 im Tanzquartier Wien zu Gast war, feststellen. Trotz des Mitwirkens von Künstlern mit durchaus bekanntem Namen in der Tanz- und Performance-Szene, wie zum Beispiel Boris Charmatz, Benoît Lachambre oder Erna Omarsdottir, wurde in erster Linie der Name Meg Stuart kommuniziert. Bei *Auf den Tisch* handelt es sich um ein reines Improvisationsprojekt, und obwohl Stuart, die ja ohnehin versucht, sich der Autorschaft durch die Gründung ihrer Kompanie zu entziehen (siehe oben), eine leitende Rolle zuzuschreiben ist, muss man jedoch die Verantwortlichkeit für das Ereignis, welches sich an jenen zwei Abenden abspielte, zu verschiedenen großen und sich immer verändernden Teilen, den beteiligten Performern, Theoretikern und Musikern zusprechen, die dieses Projekt jeden Abend aufs neue realisierten und mit ihrer Persönlichkeit entscheidend prägten.

Für die Analyse von Autorkonzepten im zeitgenössischen Tanz, die in dieser Arbeit vorgenommen werden soll, ist es mir wichtig festzuhalten, dass es keinen Autor – im späteren Verlauf Choreographen – gibt, der ausschließlich vor oder außerhalb seines Produkts, dem künstlerischen Werk, steht und somit nie reiner Autor sein kann. Andererseits bin ich auch der Meinung, dass es zu einem Produkt auch einen Produzenten geben muss, der jedoch nicht in einer einzigen Person zu finden ist, sondern in einer Reihe von Produktionsinstanzen. Diese ausfindig zu machen und sie hinsichtlich ihrer Autorschaft zu untersuchen, wird Teil dieser Arbeit sein.

Eine wichtige Instanz stellen, auch im Bereich des zeitgenössischen Tanzes, die Intendanten, Kuratoren und Produzenten dar, die in ihrer Funktionen einen entscheidenden Teil der Produktion mit verantworten, nämlich ob und in wie fern, unter welchen Bedingungen, in welchem Rahmen etc. eine Idee verwirklicht wird oder eben auch nicht.

Anhand von fünf ausgewählten Beispielen, die in den letzten zwei Jahren⁹¹ im *Tanzquartier Wien* gezeigt wurden, welches auch in der Rolle des Koproduzenten tätig ist, möchte ich aktuelle Tendenzen im Feld der zeitgenössischen Choreographie sichtbar machen. Dabei werde ich Facetten der Problematik der Autorschaft aufzeigen, bevor ich in den nächsten Kapiteln genauer auf diese eingehen werde.

⁹¹ Ich beziehe mich hier auf die Saison 2006/2007, sowie auf die Saison 2007/2008.

3 Autorschaft in zeitgenössischen Choreographien am Beispiel von fünf Aufführungen im Tanzquartier Wien

Um der Frage nach der Autorschaft in der zeitgenössischen Choreographie nachzugehen habe ich fünf Aufführungen herausgegriffen, die in den letzten zwei Jahren im Tanzquartier Wien zu sehen waren. Anhand dieser Arbeiten lassen sich aktuelle Tendenzen in der zeitgenössischen Choreographie ausmachen, die sich vor allem in der Arbeitsweise der Künstler und dem Aufführungsformat festmachen lassen.

Zuerst wird jedoch kurz die Institution, das Tanzquartier Wien, vorgestellt.

3.1 Über das Tanzquartier Wien

Die Tanzquartier Wien GmbH (im Folgenden TQW genannt) wurde im Dezember 2000 von der Stadt Wien gegründet und begann mit dem Spielbetrieb im Oktober 2001, weswegen die Gründung oftmals mit dem Jahr 2001 datiert wird. Es befindet sich im Museumsquartier Wien und widmet sich ausschließlich den Genres zeitgenössischer Tanz und Performance. Wie weit dieses Feld gesteckt ist, soll im Folgenden deutlich gemacht werden.

Die Hauptspielstätte des Hauses ist die Halle G, die sich auch auf dem Gelände des Museumsquartiers befindet, vom Tanzquartier jedoch nur gemietet wird und somit nicht ganzjährig zur Verfügung steht. Die Halle G hat eine Sitzplatzkapazität von 300 Plätzen und wird von September bis April vom Tanzquartier bespielt. In den Monaten Mai und Juni findet die *Factory Season* mit Vorstellungen in den hauseigenen Studios und Outdoor-Veranstaltungen statt. Die drei Studios, die auch vermietet werden, haben jeweils eine Größe von ca. 150m² und sind außerdem der Ort, wo tägliches Profitraining, Workshops, Researchprojekte und Proben stattfinden. Über den Studios befinden sich eine öffentlich zugängliche Bibliothek und Mediathek, die Bücher aus dem Themenbereich Tanz und Performance und etliche Mitschnitte von Aufführungen

beherbergen, welche jedoch ausschließlich vor Ort eingesehen werden können. Darüber hinaus gibt es eine Galerie mit Fernsehern und Abspielgeräten. Außerdem gibt es ans Internet angeschlossene Computer und einen Videoschneideplatz sowie eine Zeitschriftensammlung. Das Tanzquartier Wien wird momentan mit einer Jahresförderung in Höhe von € 2.900.000,00 durch die Kulturabteilung der Stadt Wien gefördert.

Ab dem Sommer 2009 wird das TQW einem neuen Intendanten unterstehen. Der deutsche Walter Heun, momentan Leiter der Münchner Tanz- und Theaterproduktionsfirma *Joint Adventures*, wird Sigrid Gareis ablösen. Die scheidende Intendantin hat das Haus seit seiner Entstehung künstlerisch geleitet, sie hat das TQW aufgebaut und international positioniert.

3.2 Beschreibung aktueller Tendenzen anhand von fünf Stücken

Im Folgenden werde ich fünf Arbeiten verschiedener Künstler vorstellen, die sich vor allem hinsichtlich des Aufführungsformates so stark voneinander unterscheiden, dass sich fünf verschiedene Richtungen aktueller Tendenzen ausmachen lassen, die sich wiederum auf die Autorschaft der Stücke auswirken.

Dabei erhebe ich keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit und behaupte an dieser Stelle auch nicht, dass die von mir vorgenommene Einteilung die einzig mögliche ist. Denn auch bei den von mir unterschiedenen Stücken lassen sich teilweise Übereinstimmungen in Arbeitsweise, Inhalt oder dem Bezug zum Zuschauer finden.

3.2.1 Site Specific – *Cargo Sofia – Wien (Stefan Kaegi / Rimini Protokoll)*

Die Performance *Cargo Sofia – Wien* wurde vom 19.-22.12.2006 in Wien aufgeführt. Es handelt sich dabei um ein Projekt von Stefan Kaegi, der wiederum Mitglied des Regiekollektivs *Rimini Protokoll* ist. Jetzt stellt sich schon von vornherein die Frage, warum Kaegi für sein „Soloprojekt“ den Namen des Kollektivs als Anhang verwendet. Hier kann ich leider nur spekulieren: Vielleicht aus organisatorischen Gründen oder wegen des Bekanntheitsgrades des Labels *Rimini Protokoll*.

Da die Arbeitsweise des Kollektivs und somit auch die von Stefan Kaegi so entscheidend für das Ereignis jeder ihrer Aufführungen ist und sie direkt an die Thematik der Autorschaft anschließt, werde ich diese zuerst kurz beschreiben, bevor ich auf das Projekt *Cargo Sofia – Wien* eingehe.

3.2.1.1 Über Rimini Protokoll

Das künstlerische Kollektiv Rimini Protokoll besteht in erster Linie aus Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel. Manchmal kommt Bernd Ernst dazu, der unter *Hygiene Heute* auch mit Kaegi allein Projekte realisiert. Alle haben sich im Zuge ihres Studiums der Angewandten Theaterwissenschaft in Gießen kennengelernt und arbeiten mal zu zweit, mal zu dritt, zu viert oder allein. Sie umgehen die Vorstellung eines autoritären Zentrums (dem klassischen Symptom des Künstler-Genies), haben keine festen Rollenzuschreibungen oder Arbeitsteilungen und führen weniger Regie im klassischen Sinn, als dass sie nach Gegebenem suchen.

Das Label Rimini Protokoll gaben sie sich erst 2002, nachdem das Medieninteresse größer geworden war und ein Theaterchef ausdrücklich nach

einem Namen verlangte.⁹² Die Wurzeln ihrer Arbeit sind jedoch schon weit früher zu suchen. So arbeiten Daniel Wetzel und Helgard Haug zusammen mit Marcus Droß schon seit 1995 unter dem Namen „Ungunstraum“ daran, die Mechanismen des Theaters zu verwerfen.

Rimini Protokoll prägte im Bereich des Theaters den Begriff des „Experten“ für deren Performer: Spezialisten für bestimmte Erfahrungen, Kenntnisse und Fähigkeiten. Ein Konzept, das bewusst das Gegenteil vom Laientheater behauptet: Die Protagonisten sollen nicht an dem gemessen werden, was sie nicht können (Schauspielen), sondern an dem, was der Grund für ihre Anwesenheit auf der Bühne ist – sie sind Spezialisten auf ihrem Gebiet. Trotz spezifischer Ablaufpläne und fixierter Textpassagen steht das Interesse am Nichtperfekten im Vordergrund. Die biographischen Berichte der „Experten des Alltags“⁹³ werden nicht vorgespielt, sondern vorgetragen. Sie bieten zwar eine außertheatrale Wirklichkeit dar, aber nicht ohne diese in den Kontext des Theaters zu übersetzen, was immer auch eine Bearbeitung der Realität bedeutet.

„Für die Akteure bei Rimini Protokoll haben Theaterwissenschaftler und -kritiker den Begriff 'theatrale Readymades' geprägt. Allerdings setzt die Theatersituation einen außeralltäglichen Rahmen und die Akteure den beobachtenden Blicken des Publikums aus. Damit die Readymades auch welche bleiben, muss die Regie nachhelfen und sie als solche inszenieren[...]“⁹⁴

Denn auf keinen Fall will Rimini Protokoll seine Akteure auf der Bühne bloßstellen. Florian Malzacher benennt ihre Arbeitsweise mit Laien als eine „Dramaturgie der Fürsorge und der Verunsicherung“⁹⁵.

Somit schwanken die Protokolle des Alltags, um den Namen der Gruppe beim Wort zu nennen, zwischen einer bewusst erzeugten Version der eigenen Geschichte und der Möglichkeit, dass vielleicht doch alles frei erfunden sein

⁹² Vgl.: Malzacher, Florian: Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung. Die Geschichte von Rimini Protokoll. In: Dreyse, M. und F. Malzacher: Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll. Berlin: Alexander Verlag, 2007. S. 20.

⁹³ Untertitel des kürzlich erschienenen Buches: Dreyse, M. und F. Malzacher: Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll. Berlin: Alexander Verlag, 2007.

⁹⁴ Behrendt, Eva: Spezialisten des eigenen Lebens. Gespräche mit Riminis Experten. In: Dreyse, M. und F. Malzacher: Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll. Berlin: Alexander Verlag, 2007. S. 69.

⁹⁵ Malzacher, Florian: Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung. Die Geschichte von Rimini Protokoll. S. 20.

könnte. Rimini Protokoll spielt stets mit der Verunsicherung der Zuseher, die – oftmals peinlich berührt, mitleidig oder mitfühlend – nicht genau zwischen Realität und Fiktion unterscheiden können. Denn obwohl Rimini Protokoll den Entstehungsprozess ihrer Arbeiten freizulegen scheint, weiß der Zuseher nie, ob der Experte auf der Bühne gerade improvisiert, Eingeprobtes nach Anweisungen des Regiekollektivs darbietet oder der Versprecher Teil der Dramaturgie war. Ihre Themen, die sie dem menschlichen Alltag entnehmen, die dafür gefundenen Menschen und ihre starke Bezugnahme zu Räumen, auf die ich im Folgenden genauer eingehen werde, formen die Inszenierung mindestens in gleichem Maße wie das Regiekollektiv selbst.

Kerstin Evert hat für die Arbeitsweise Rimini Protokolls den Begriff der „Verortung“ eingeführt, der mehrere Ebenen gleichzeitig umschreiben soll:

„Das zeitgenössische, performance-orientierte Theater sucht immer wieder nach neuen Formen von Theatralität. Eine wichtige Entwicklung in diesem Kontext lässt sich mit dem Begriff der ‚Verortung‘ beschreiben, welcher wiederum eng verbunden ist mit intermedial orientierten Dramaturgien und Inszenierungsstrategien. Die Tendenz zur Verortung von theatralen Ereignissen wiederum beinhaltet zwei – durchaus auch miteinander verbundene – Ebenen. Der Begriff verweist sowohl auf orts- und kontextspezifische Produktionen als auch auf einen bewusst gesuchten Alltagsbezug, der sich in der Wahl der Themen, der Aufführungsorte sowie in der künstlerischen Arbeit mit nichtprofessionellen Darstellern spiegelt. Damit sind diese Formen des Theaters zumeist auch durch einen spezifischen dokumentarisch orientierten Ansatz gekennzeichnet, der jedoch anders als das dokumentarische Theater der 1960er Jahre bewusst mit den subjektiven Positionen der Performer arbeitet.“⁹⁶

Es ließen sich bei den Arbeiten von Rimini Protokoll noch mehr Tendenzen als nur die der Verortung ausmachen. So lassen sich in den Arbeiten des Kollektivs neben der Theatralisierung des Alltäglichen auch noch starke intermediale oder gar interaktive Tendenzen erkennen. Daran sieht man bereits jetzt, dass es nicht möglich ist, die ausgewählten Arbeiten einer Kategorie zuzuordnen oder überhaupt Kategorien aufzustellen, die ausreichend sind, um jede Aufführung aus dem Bereich der zeitgenössischen Choreographie in diese einzuordnen.

⁹⁶ Evert, Kerstin: ‚Verortung‘ als Konzept: Rimini Protokoll und Gob Squad. In: Klein, G. und W. Sting: Performance.Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld: transcript Verlag, 2005. S. 121 f.

3.2.1.2 Die Pluralität des (theatralen) Raumes in der Inszenierungen von Rimini Protokoll

Ausgangspunkt bei Rimini Protokolls Arbeiten ist nicht selten ein spezifischer Ort und die Geschichte des Ortes, über die dessen Identität immer wieder neu konstruiert wird. Darum widmet sich die Wissenschaftlerin Annemarie Matzke diesem Aspekt in ihrem Text „Riminis Räume“⁹⁷. Sie leitet ein, dass – egal ob Theater oder städtischer Raum – die Besonderheiten des Raums selbst zum Thema ihrer Aufführungen gemacht und „im Sinne des Site-Specific Theatre auf seine architektonischen Strukturen und auf seinen historischen oder sozialen Kontext“⁹⁸ hin untersucht werden. Der Ort wird zum konstituierenden Faktor und strukturierenden Merkmal der Inszenierung. Vor allem aber in den Projekten, die den Theaterort verlassen, ist die Funktion des Raumes das zentrale Thema. Ferner wird, so die Autorin, bei diesen auch das Verhältnis von Schauen und Zeigen, im Gegensatz zum klassischen Theaterraum mit seinen räumlichen Strukturen, in der Auseinandersetzung mit dem Ort jeweils neu definiert.⁹⁹

Im Text „Auf der Suche nach dem theatralen Pissoir“ von 1998 stellt Stefan Kaegi verschiedene ortsspezifische Arbeiten im Theater in den Kontext eines Duchampschen Kunstbegriffs und bringt sie auf die einfache Formel: „Der Betrachter geht zum Pissoir statt das Pissoir zum Betrachter“¹⁰⁰. In diesem Sinne, führt Matzke weiter aus, findet die Rahmung der Kunst bei ortsspezifischen Theaterarbeiten durch die theatrale Kontextsetzung des Ortes statt.

Inhaltlich bespielt und bearbeitet Rimini Protokoll Räume, die eng im Zusammenhang mit der globalisierten Alltagswelt und deren anhaftenden Problemen stehen.

⁹⁷ Matzke, Annemarie: Riminis Räume. Eine virtuelle Führung. In: Dreyse, M. und F. Malzacher: Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll, 2007. S. 104-117.

⁹⁸ Matzke, Annemarie: Riminis Räume. Eine virtuelle Führung. S. 105.

⁹⁹ Vgl.: Matzke, Annemarie: Riminis Räume. Eine virtuelle Führung. S. 105.

¹⁰⁰ Kaegie Stefan zit. In: Matzke, Annemarie: Riminis Räume. Eine virtuelle Führung. S. 107

3.2.1.3 Cargo – Sofia-X

„Im fahrenden Laster mit dem Zuschauercontainer wird die Auflösung des Raumes in der globalisierten Welt augenfällig. Raum, Zuschauer und Theater werden selbst mobil.“¹⁰¹

Das „X“ in „Cargo – Sofia-X“ steht jeweils für den Ort, an dem die Aufführung stattfindet, und wird durch diesen ersetzt (z.B. Cargo Sofia – Basel). Die Uraufführung fand am 31.05.2006 in Basel statt. Weitere Aufführungen haben in Berlin, Avignon, Ljubljana, Warschau, Zagreb, Belgrad, Riga, Frankfurt, Wien, Strassburg, Dublin, Madrid, Kopenhagen, Paris, Hamburg, Amman, Damaskus u.a. stattgefunden. Im Folgenden werde ich mich auf die Vorführung in Wien beziehen.¹⁰²

Bei der etwa zweistündigen Erkundungsfahrt durch die Stadt Wien (mit Schwedenplatz als Start- und Zielort) sitzen bis zu 47 Zuschauer auf der Ladefläche eines umgebauten Lkws. Die Sitzreihen sind quer zur Fahrtrichtung positioniert, sodass die Zuschauer zur linken Seitenwand blicken, die durch eine Glasfront ersetzt worden ist. Zeitweise wird aus dem mobilen Guckkasten ein Kino: eine Leinwand wird vor der Glasfront heruntergelassen und zeigt Videos, die die Fahrt von Sofia nach Wien suggerieren. Diese fiktive Fahrt ist mit der realen Fahrt synchronisiert. Hält der Lastwagen an einer Wiener Ampel, so stoppt zum Beispiel auch die Fortbewegung im Video der Fahrt durch die Straßen von Sofia – abermals die Überlagerung von virtuellem und realem Raum.

Die beiden „Experten“, zwei bulgarische Lastwagenfahrer (Venitzlaw Borissow und Nedjalko Nedjalkov), erzählen Geschichten aus ihrem Truckerleben und kommentieren die Fahrt über Mikrofone. Mal aus der Fahrerkabine, mal vor dem Lkw (durch die Glasfront sichtbar), erzählen sie Anekdoten und von Abenteuern, aber auch Privates. Per Liveübertragung zeigen sie den Fahrgästen auch Familien- und Jugendfotos und gewähren damit sogar ein Stück weit Eintritt in ihren Privatraum.

¹⁰¹ Matzke, Annemarie: Riminalis Räume. Eine virtuelle Führung. S. 115.

¹⁰² Ich habe an der Fahrt vom 21.12.2006 teilgenommen.

An verschiedenen Stationen hält der Lkw an und zeigt den Zuschauern Orte der Stadt, die sie kaum oder gar nicht kennen, da der Alltag die meisten Zuseher dort nicht hinführt. Die Fahrt geht vom Schwedenplatz auf die Autobahn, zum Verladehafen, auf das Gelände einer Spedition, durch eine Lkw-Waschanlage u.a. und ermöglicht neue, ungewöhnliche Blickwinkel. Manches dabei ist inszeniert, wie zum Beispiel der Auftritt einer bulgarischen Sängerin auf einer Verkehrsinsel, wobei der Gesang per Funkübertragung live im Zuschauerraum, also im Laderaum des Lkw, zu hören ist. Andere Ereignisse, wie das Interview mit einem Trucker auf einem Lastkraftwagenparkplatz, geschehen spontan und ergeben sich aus den jeweiligen Gegebenheiten.

„Mit einem offenbar unfehlbaren Gespür für Metrum und Rhythmus der eingesetzten Mittel (Video, Musik, Projektionen und Ausblicke) komponiert der Theatermacher eine Sinfonie der Straße, die den Zuschauer hineinzieht und hinausschauen lässt. Ausgestellt hinter der mit Glasscheiben ausgestatteten Längsseite des LKWs wird man zum mit ungläubigen Augen angestarrten Objekt, das so gar nicht in die gewohnte Realität der Autofahrer und Passanten passen will. Dann wieder ist man selbst stiller Beobachter oder Voyeur der Wirklichkeit, die einem da von den sympathischen Reiseleitern vor Augen geführt wird. Der Clou dabei ist, dass sich in diesem Theater der Zuschauer bewegt, nicht die Bilder. Das so umgekehrte Roadmovie, das dabei herauskommt, stellt die Wahrnehmung jedes Einzelnen (drinnen wie draußen) auf den Kopf - allein das macht ziemlich viel Spaß.“¹⁰³

Der Lastwagen ist Sinnbild für Transport. Bei „Cargo Sofia – X“ transportiert er Geschichten und macht die Zuschauer zu seiner Ware.¹⁰⁴ „So dient der Lastwagen als Beobachtungsstation, Theatersonde, mobiler Guckkasten, der sich auf Städte richtet wie ein Mikroskop.“¹⁰⁵

In den Arbeiten von Rimini Protokoll findet eine vielseitige Thematisierung von Raum statt. So wird zum Beispiel in ihrem Projekt *Call Cutta* (2005) eine aus

¹⁰³ Helmer, Judith: Stefan Kaegis rollende Realitäten. Die Lkw-Road-Performance „Cargo Sofia“ von Rimini Protokoll passiert Wien.
http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=338&Itemid=35
(Stand: 18.01.2008).

¹⁰⁴ Vgl.: http://www.rimini-protokoll.de/project_frontend.php?project_id=69
(Stand: 10.01.2008).

¹⁰⁵ http://www.rimini-protokoll.de/project_frontend.php?project_id=69 (Stand 10.01.2008)

einem indischen Call-Center ferngesteuerte Entdeckungstour durch Berlin, der Kommunikationsraum thematisiert, oder sie nehmen den urbanen Raum unter die Lupe, wie bei *Sonde Hannover* (2002), ein Observationsstück mit Kopfhörern und Feldstechern im 10. Stock eines Hochhauses über dem Hannoveraner Kröpckeplatz, in dem mit dem „theatralen Blick auf die reale Außenwelt“¹⁰⁶ gespielt wird.

Mit dem Mittel der Montage vermischen sie mehrere Räume miteinander, schaffen Verbindungen, erschaffen oder besetzen neue Räume. Dabei findet kein künstlerischer Erfindungsakt statt, sondern eine Transformation von Vorhandenem. Diese Arbeitsweise bringt wiederum Zwischenräume hervor bzw. macht diese erst wahrnehmbar.

„Deutlich wird in ihren Inszenierungen, dass im Umgang mit neuen Technologien nicht die Bedeutung des Raums weniger wird. Im Gegenteil: Sie arbeiten vor Ort und nehmen lokale Eigenheit zum Ausgangspunkt. Zugleich wird aber der konkrete physische mit anderen Räumen überlagert oder werden verschiedene Räume simultan miteinander montiert. Ihr Umgang mit Raum ist sowohl lokal verortet als auch virtuell über den konkreten Ort hinausweisend. Die Inszenierungen arbeiten sowohl mit dem Hier als auch mit dem Dort. Sie machen die Gleichzeitigkeit und Diversität verschiedener Raumkonzepte erfahrbar. Es sind Räume, die sich auf keiner Karte mehr festhalten lassen und die immer erst über verschiedene Praktiken hergestellt werden müssen (das Telefonat, die Fahrt durch die Stadt, der Spaziergang). Vorherrschende Strategie ist dabei eine Montage verschiedener Raumkonzepte: urbaner und theatraler Raum, visueller und akustischer Raum. Im räumlichen Prinzip des Nebeneinander ist Raum nur noch als Pluralität denkbar. Erforscht werden dabei unsere Vorstellung von Raum, Konzepte von Öffentlichkeit und Urbanität, von Virtualität und Lokalität.“¹⁰⁷

Der Raum, die Passanten – die äußeren Gegebenheiten – sogar das Wetter, beeinflussen zu einem großen Teil, was und wie der Zuschauer das vom Regiekollektiv gelenkte Ereignis erfährt. Durch die Abhängigkeit und die

¹⁰⁶ Matzke, Annemarie: *Riminis Räume. Eine virtuelle Führung.* S. 107.

¹⁰⁷ Matzke, Annemarie: *Riminis Räume. Eine virtuelle Führung.* S. 115.

Variabilität der Gegebenheiten im öffentlichen Raum, den Rimini Protokoll zumeist als Spielstätte auswählt, geben sie einen Teil ihrer Autorschaft ab. Sie konzipieren das Ereignis der Aufführung zwar und berechnen dabei auch einen Teil für Unvorhergesehenes, sind jedoch für gewisse, sich zufällig ereignende Wendungen nicht verantwortlich. Dazu kommt die Arbeit mit den „Experten“, die nicht so berechenbar „funktionieren“ (können) wie professionell ausgebildete Schauspieler oder Performer. Die „Experten des Alltags“ bringen ihre eigene Geschichte mit ein, die wiederum vom Kollektiv bearbeitet wird. Trotzdem bleibt das Material eine Art Readymade aus dem Leben der Akteure und keine von Rimini Protokoll erfundene Geschichte.

3.2.2 Interaktiv – Für alle (*She She Pop*)

Das Performancekollektiv *She She Pop* besteht seit 1994 und hat seinen Sitz in Berlin und Hamburg. Mitglieder des Kollektivs sind sieben Frauen und ein Mann. Ähnlich wie bei *Rimini Protokoll* ist die gemeinschaftliche Entwicklung einer Performance ein grundlegendes Prinzip ihrer Arbeitsweise.¹⁰⁸

„She She Pop spielt immer mit Formen von Selbst-Inszenierung, jedoch finden diese in einem klar begrenzten konzeptuellen Rahmen statt. So geht es nicht darum, der Position der Performerin eine starke ‚Autorschaft‘ zuzuschreiben, sie als autonomes Subjekt, als Herrin über Darstellung zu etablieren, sondern diese Arbeitsweise findet in einem kollektiven Prozess statt. Als Gruppenmitglied von She She Pop ist jede von uns einem gemeinsamen Konzept verpflichtet, das anstelle eines dramatischen Textes immer als Ausgangspunkt für die Probenarbeit dient.“¹⁰⁹

¹⁰⁸ Vgl.: Matzke, Mieke: Spiel-Identitäten und Instant-Biographien. Theorie und Performance bei She She Pop. In: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. (Tanz Scripte Bd. 1). Bielefeld: transcript Verlag, 2005. S.95.

¹⁰⁹ Matzke, Mieke: Spiel-Identitäten und Instant-Biographien. Theorie und Performance bei She She Pop. In: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. S. 95.

Zu den ständigen Mitgliedern des Kollektivs zählen Sebastian Bark, Johanna Freiburg, Fanni Halmburger, Lisa Lucassen, Mieke Matzke, Iliá Papatheodorou und Berit Stumpf. Sie alle haben, wie auch die Mitglieder von *Rimini Protokoll*, Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen studiert. Dieser theaterwissenschaftliche Hintergrund beeinflusst mal mehr, mal weniger die Arbeit von *She She Pop*, die die wenigsten dezidiert als Tanz bezeichnen würden. Auch sie selber reden von sich als Performer bzw. Performerinnen.

3.2.2.1 Der Zuschauer als Schicksal – Das Schicksal des Zuschauers

Einer der entscheidendsten Faktoren bei *She She Pop* ist das Publikum. Es ist immer ein wichtiger Teil der Aufführung und bleibt nie unerkannt im Dunkel des Zuschauerraums. Es ist nicht stiller, anonym Beobachter, sondern wird stets zur aktiven Beteiligung aufgefordert.

„Unser Publikum begegnet uns im hellerleuchteten Stuhlkreis einer Encounter-Group, im Ballsaal, am Lagerfeuer oder bei einem Blind Date bei Kerzenschein: In diesen Räumen wird nicht nur der Zwang zur (Selbst-)Darstellung thematisiert. [...] Die ZuschauerInnen haben uns bereits unter den Rock geschaut. Sie haben die Hand über uns erhoben, haben Schicksal gespielt und über unsere Qualitäten offen abgestimmt. Sie haben sich „intime Momente“ erkaufte und sich dafür einzeln mit uns in ein winziges Separée gezwängt. Sie haben unsere Kostüme getragen. Sie haben mit uns getanzt, sie haben uns angefasst, ausgezogen und geküsst. Sie sind mit stumpfen Gegenständen auf uns losgegangen. Sie haben erzählt, mit uns diskutiert und gestritten. Sie haben eine ausgewählt und andere zurückgesetzt. Sie haben uns Geld zugesteckt. Sie haben uns das Thema diktiert. Sie haben immer eine Rolle gespielt.“¹¹⁰

Wie schon angesprochen, führt der gewollte Einfluss des Zuschauers auf das Geschehen nicht nur zu einer interaktiven Beteiligung des Zuschauers, sondern schränkt die künstlerische Freiheit der Performer bis zu einem gewissen Grad ein. Die Entscheidungsgewalt, die dem Publikum übertragen wird, geht dem

¹¹⁰ She She Pop: Über uns. URL: <http://www.sheshepop.de/uber.html> (Stand: 13.10.2008).

Performer gleichzeitig verloren. *She She Pop* sehen diese künstlerische Selbsteinschränkung, das Teilen der „Macht“ mit dem Zuschauer, als einen „Versuch, Hierarchien abzubauen und Gemeinschaftsbildung auf der Bühne zu einer Kunst zu machen“¹¹¹. Sie konstatieren eine dem Zufall offene Dramaturgie. Da die Performerinnen sich selbst spielen, aber immer versuchen, flexibel mit ihrer eigenen Identität umzugehen, zeigen sie auf der Bühne Identität „als etwas zufällig Entstandenes und Entstehendes an sich selbst“¹¹². Diese dramaturgische Vorgehensweise, die verschiedene Strategien der Selbstinszenierung auslotet, ist jedoch weder mit autobiographischem Theater zu verwechseln, noch ist sie mit der Performance Art der Siebziger Jahre gleichzustellen.

„She She Pop inszenieren sich und ihr Publikum im wechselseitigen Prozess zwischen Freiraum und Begrenzung im Spiel, zwischen Improvisation und Anpassung, zwischen Selbst-Entwurf und fremder Zuschreibung.“¹¹³

Sie fragen sich selber, warum man als Künstler so weit abgibt und dem Zuschauer „solche Strapazen“ zumutet. Und sprechen dabei auch die Frage der Verantwortung an.¹¹⁴ Denn kann ein Abgeben der Entscheidungsgewalt nicht auch als ein „sich der Verantwortung zu einem Teil entledigen“ gesehen werden? Wenn die Performance schief läuft, wären quasi nicht nur die Performer „schuld“, sondern auch das Publikum, da es ja einen großen Teil der Ereignisse mitbestimmt und somit einen Teil der Autorschaft inne hat.

¹¹¹ She She Pop: Über uns. URL: <http://www.sheshepop.de/uber.html> (Stand: 13.10.2008).

¹¹² She She Pop: Über uns. URL: <http://www.sheshepop.de/uber.html> (Stand: 13.10.2008).

¹¹³ She She Pop: Über uns. URL: <http://www.sheshepop.de/uber.html> (Stand: 13.10.2008).

¹¹⁴ Vgl.: She She Pop: Über uns. URL: <http://www.sheshepop.de/uber.html> (Stand: 13.10.2008).

3.2.2.2 Für alle¹¹⁵

Vier Kandidatinnen begeben sich auf die Suche nach dem Glück und nehmen an einer Tombola vom lieben Gott, gespielt von Ilia Papatheodorou, teil. Wie in einem Spielcasino kann alles aufs Spiel gesetzt werden – mit der Hoffnung auf das ganz große Glück. Talente, Besitztümer und Berufsstände, privates Glück und Belastungen, wie zum Beispiel Drogensucht, werden in Form von sinnbildlichen Gegenständen verteilt. Die Drogensucht wird in Form einer Pillendose umhergereicht, und ein eingerahmtes Foto der Lieben bringt das familiäre Glück. *She She Pop* stellen das Leben als illustre Game-Show mit dem lieben Gott als Showmaster dar.

Die vier Kandidatinnen, allesamt unglücklich mit ihrer Situation, treten – eingezwängt in viel zu enge, hautfarbene Mieder – auf einen quadratisch angelegten Laufsteg, der die Spielfläche darstellt. Gott erklärt die Regeln, sowohl den Spielerinnen als auch den Zuschauern, die, wie im Kabarett, locker an kleinen Tischen um den Laufsteg vereilt sitzen. Das Spiel kann beginnen. Das große Ziel jeder Teilnehmerin: nachher glücklicher sein als vorher.

In den etwa neunzig Minuten der Show wird gefeilscht und gepokert – Glück und Leid liegen eng beieinander. Einzelne Freiwillige (und Unfreiwillige) aus dem Publikum werden in die Spiele mit einbezogen. Als die Situation fast eskaliert, da es den vier Kandidatinnen nicht gelingen möchte, wunschlos glücklich zu werden, bekommt das Publikum schließlich die Verantwortung übertragen. Der nun schon völlig entnervte liebe Gott fordert die Zuschauer auf zu entscheiden. Sie sollen beurteilen, wer mit welcher Zusammensetzung der zu verteilenden Attribute wohl glücklich wird.

Am Ende wird klar, dass niemand außer man selbst für sein Glück verantwortlich ist, auch wenn einer höheren Macht, hier Gott, eine gewisse Rolle zukommt. Nicht er allein bestimmt das Schicksal einer Person. Glücksklischees werden an den Ecken und Kanten der Wirklichkeit gebrochen. Im Laufe des Spiels stellt der aufmerksame Beobachter fest, dass niemand ausschließlich mit positiven Eigenschaften ausgestattet ist und dass man vielleicht viel gewinnen, aber dann

¹¹⁵ *Für alle* wurde am 24. März 2006 im Hebbel am Ufer, in Berlin, uraufgeführt. Ich beziehe mich in meiner Beschreibung auf die Aufführung vom 27.09.2006 im Tanzquartier Wien, die ich selber gesehen habe.

auch entsprechend viel mehr verlieren kann, als wenn man weniger besitzt. Man hätte immer gerne das, was die anderen haben, man selber aber nicht. Es gibt keine perfekte Kombination der Eigenschaften – der perfekte Mensch existiert nicht und kann auch nicht konstruiert werden.

Bei *She She Pop* greifen Spiel, Theorie und Interaktion ineinander. Ihre Themen sind dem Alltag entnommen und beschäftigen sich häufig mit der Stellung der Frau in unserer Gesellschaft. Gerade bei der Wahl der Themen und auch bei der Betrachtung des Grades an Zufälligkeit, die ihre Performances aufweisen, lassen sich Gemeinsamkeiten mit der Arbeit von Rimini Protokoll nicht abstreiten. Doch hinsichtlich der Dramaturgie und des Aufführungsformates stellen die Arbeiten zwei unterschiedliche Tendenzen im Feld der zeitgenössischen Choreographie dar.

Die Übertragung eines Teiles der Verantwortung auf die Zuschauer, so wie der Parameter der Zufälligkeit, den *She She Pop* bewusst als einen Bestandteil ihrer Performances auswählen, entledigt sie gleichzeitig einem Teil ihrer Autorschaft.

3.2.3 Intermedial – *Casino Wien (SUPERAMAS)*

Das 1998 gegründete und in Wien und Frankreich ansässige Performancekollektiv *SUPERAMAS*, bestehend aus Philippe Riéra, den Brüdern Olivier und Vincent Tirmarche, Henry Emmanuel Doublier und Jerome Dupraz, hat sich zur Aufgabe gemacht, Tanz mit anderen Teilen des Lebens zu verbinden. Ihre Arbeiten sind eine Art intermediale Kollage, oft von vorhandenem Material, wie zum Beispiel Filmen oder Songs, die nicht selten aus der Popkultur des Alltags entlehnt sind. All diese Materialien werden vom Kollektiv auf ein und dieselbe Ebene gestellt. So ist die Performance der agierenden Körper ebenso wichtig wie die Performance von Licht, Raum, Sound oder Video. Alles wird in ihren Arbeiten choreographiert. Oft ähneln die Aufführungen von *SUPERAMAS* performativen Installationen, wobei Musik immer eine wichtige Rolle spielt, was daher rühren mag, dass alle Mitglieder des Kollektivs – abgesehen von Riéra – zuvor eine gemeinsame Band hatten, also einen dezidiert musikalischen Background vorzuweisen haben. Alle Mitglieder treten auch als Performer auf,

übernehmen jedoch zudem die gesamten übrigen Aufgabenbereiche, wie Produktion, Sound- und Lichttechnik, so dass man das Kollektiv als verhältnismäßig unabhängig bezeichnen kann.

SUPERAMAS greifen Themen aus der populären Kultur auf und bringen diese ins Theater. Sie demontieren Zusammenhängendes und setzen die Teile wieder zu neuen Konstruktionen zusammen. Dabei scheuen sie sich keinesfalls, kritische Themen wie Krieg, Pornographie, Politik, Konsum und Voyeurismus aufzugreifen. Ihre Stücke erinnern an „tableaux vivants“, sie zeigen die Dinge, ohne dabei den belehrenden Finger zu erheben. Das Publikum wird dadurch mit seinen eigenen Wünschen und Phantasien konfrontiert. Es ist kritischer Beobachter und kritisch Beobachteter zugleich. Dadurch, dass das Publikum sich in den nicht wertfreien Raum des Theaters, in dem kritisch Hochkultur praktiziert wird, begibt, in dem dann aber wiederum mit profanen Phantasien der Popkultur gespielt wird, wird es ein Teil dessen, was es selbst kritisch beäugt. Es entsteht ein Spiel zwischen Hochkultur und Popkultur, zwischen Kunst und Kitsch.

Die Produktion *Casino* ist ähnlich wie *Cargo Sofia* eine site specific Performance, die jeweils auf den Aufführungsort zugeschnitten ist. So hieß die Premiere 2005 zum Beispiel *Casino Linz*. Weitere Aufführungen fanden in Krems, Wien, Frankfurt am Main und Hamburg statt. Ich werde mich im Folgenden auf die Wiener Version beziehen, die ich am 20.10.2006 im Tanzquartier Wien gesehen habe. In *Casino* wird die Formation *SUPERAMAS* durch ein vierköpfiges Cheerleaderteam (Magdalena Chowaniec, Agata Maszkiewicz, Valerie Oberleithner und Agnieszka Ryskiewicz) ergänzt.

Die Zuschauer betreten eine Art begehbare Installation. Auf dem quadratischen Bühnenraum sind verschiedene Stationen aufgebaut, die im fast dunklen Raum jedoch nur zu erahnen sind: eine Leinwand, ein Pult für die Technik (einem DJ Pult ähnelnd), ein Podest mit einem Sofa darauf und eine kleine Bühne mit bereit gestelltem Mikrofon. Der Zuschauer betritt den Raum und ist zunächst sich selbst überlassen, bis die Show beginnt. Wie in einer Kollage werden mehrere Szenen scheinbar wahllos aneinandergereiht. In schnellen Abfolgen ändert sich der Fokus der Performance auf eine andere Szenerie. Der Zuschauer wählt seinen eigenen Blickwinkel. Es gibt keine Bestuhlung und somit auch keine vorgegebene Perspektive. Die Stationen sind an den Rändern des Raumes

positioniert, die Zuschauer halten sich eher in der Mitte des Raumes auf. Doch plötzlich stürmen vier hysterisch gut gelaunte Cheerleader auf und preschen mit ihrem Ponpontanz und den dazugehörigen Parolen („Go! Go!“) durch die Zuschauer hindurch.

„Alltagstrash“ wird ausgestellt, die gierige Konsumwelt und filmische Kultfiguren sowie sexuelle Phantasien werden performativ dargestellt und in ein kritisches Licht gerückt. Doch macht es nicht enorm viel Spaß, die schönen Körper der Mädchen zu beobachten und zu *One* von *U2* in einer herzzereißenden Schmalzversion von Magdalena Chowaniec zu schwofen?

Ertappt! Der Zuschauer wird zu dem, was er eigentlich kritisch beäugt. So schaffen es *SUPERAMAS* auch noch, das Publikum zu choreographieren.

Nicht ohne Selbstironie fragen die fünf Herren am Ende die vier weiblichen Bewegungstalente, ob sie ihnen nicht einen Tanz beibringen könnten, und machen sich dabei – wie erwartet – ein wenig lächerlich. Trotzdem bleiben alle Klischees aufrechterhalten. Wie der Zuschauer diese Szenenaneinanderreihung deutet, bleibt ihm überlassen.

Im Gegensatz zu den beiden vorherigen Kollektiven, überlassen *SUPERAMAS* nichts dem Zufall, alles ist an ihren Performances genauestens geplant und durch choreographiert. Lediglich die Anordnung der Zuschauer, jedenfalls in *Casino*, ist zufällig. Bei der Frage nach der Autorschaft ist festzustellen, dass bei dem besprochenen Stück alle Einzelteile eine Adaption von vorhandenem Material aus der Film-, Medien- und Musikwelt sind. Zwar ist die Kollage von Bestehendem mit Sicherheit als künstlerischer Akt zu deuten, jedoch liegt dabei die Autorschaft nicht mehr alleine beim ausführenden Künstler, sondern auch bei den Produzenten des Verwendeten.

3.2.4 Körperlich - *Elegy For The Brave.Dislocation* (Oleg Soulimenko)

Oleg Soulimenko ist russischer Abstammung, lebt und arbeitet aber seit über zehn Jahren in Wien. Soulimenko hat sich lange Jahre im Bereich der Improvisation einen Namen gemacht. In den letzten Jahren begab er sich jedoch mehr und mehr in das Gebiet der zeitgenössischen Choreographie und hat unter anderem zusammen mit Meg Stuart gearbeitet.

Soulimenkos Stück *Elegy For The Brave.Dislocation* repräsentiert an dieser Stelle keine besonders spezifische Form, stellt aber im Bereich der minimalistischen Performance, die einen starken Fokus auf die Körperlichkeit hat, ein sehr gelungenes Beispiel dar. Im Folgenden beziehe ich mich auf die Aufführung vom 09.02.2007 im Tanzquartier Wien, die ich besucht habe.

Das Stück *Elegy For The Brave.Dislocation* findet in einer klassischen Bühnensituation statt. Die Zuschauer sitzen im abgedunkelten Zuschauerraum vor einem schwarzen Guckkasten, in dem die Performer im Rampenlicht ihre Aktionen ausführen. Die Arbeit ist gegenüber den vorangegangenen, von mir besprochenen Stücken als minimalistisch zu bezeichnen, zumindest wenn man Aspekte wie Licht, Sound und Bühnenbild betrachtet. Diese Reduzierung lässt jedoch wesentlich deutlicher die feinen Einzelheiten der Körpersprache zum Vorschein kommen als zum Beispiel in *Casino*, wo der Zuseher nicht weiß, wohin er als erstes schauen soll.

In *Elegy For The Brave.Dislocation* erforscht Soulimenko gemeinsam mit den Performern Magdalena Chowanec und Alexander Deutinger die Idee des Beginns. Die drei haben so viele Anfänge wie möglich für ein Stück gesucht und diese dann zu einer Performance aneinandergereiht, die in weiten Teilen sehr spielerisch und humorvoll ist. Hier liegt vor allem die Stärke des Stückes, das weder eine Geschichte erzählt noch gesellschaftliche Zustände offenlegen will. Es macht schlicht und einfach Spaß zuzuschauen. Der Humor ist der Kanal, der es Soulimenko und seinen Performern ermöglicht, eine Verbindung zu den Zuschauern herzustellen. Unterstützt von Musik werden im Zuschauer Gefühle der Gemeinsamkeit erzeugt. Immer wieder erfährt das Stück spannende Wendungen und Rhythmuswechsel. Zwischen Objekten, wie zum Beispiel einem

Pappkarton, und dem Körper stellt Soulimenko, der auch Erfahrungen im Bereich der Pantomime hat, eine absurde Verbindung her. Dadurch, dass er die Objekte auf einer sinnentleerten, körperlichen Ebene erforscht, nimmt er ihnen die Bedeutung.

Ein Mann steht auf der Bühne mit einer E-Gitarre in der Hand. Er trägt einen Motorradhelm mit einem so dunklen Visier, dass man sein Gesicht nicht erkennen kann. Er spielt etwas, melancholisch, berührend – ohne Bedeutung.

Die Arbeitsweise Soulimenkos unterscheidet sich zwar von denen der oben beschriebenen Kollektive, trotzdem ist *Elegy For The Brave.Dislocation* eine Zusammenarbeit mit zwei weiteren Choreographen/Performern. Der Probenprozess ist ebenfalls als ein gemeinsames Arbeiten an dem Thema, was in diesem Fall vom Initiator Soulimenko vorgegeben ist, zu verstehen. Somit liegt zwar ein großer Teil der Autorschaft bei Soulimenko selber, doch durch die gemeinsame Arbeit mit den zwei Performern und deren eigener Verkörperung des Stückes auf der Bühne ist auch ihnen ein Teil der Autorschaft zuzusprechen.

3.2.5 Lecture Performance – *Directory: In Be Twin (deufert + plischke)*

Das Künstlerduo *deufert + plischke* ist ursprünglich unter dem Namen *frankfurterküche* bekannt geworden, die sie 2001 mit Pirkko Huesemann gegründet haben und dessen Sitz anfänglich, wie der Name schon sagt, in Frankfurt am Main war, zwischendurch in Leipzig und seit 2006 in Hamburg ist. Thomas Plischke studierte unter anderem am renommierten Institut von Anne Terese De Keersmaeker in Brüssel, P.A.R.T.S. und war Ende der neunziger Jahre der gefeierte Jungchoreograph im deutschsprachigen Raum. Katrin Deufert studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaften in Frankfurt am Main, London und Brüssel. Gemeinsam bezeichnen sie sich heute als *artistwin* – ein Künstlerzwilling – und lassen ihre Biographien ineinander verschwimmen.

Directory: In Be Twin ist eine Zusammenführung aus den Arbeiten *Directory: Europe Endless* (2003) und *Directory: Songs of Love and War* (2005) und wurde 2005 in Leipzig uraufgeführt. Das Tanzquartier Wien zeigte das Stück im Rahmen einer Werkschau im Dezember 2006.¹¹⁶

Das Stück verarbeitet ausschließlich biographisches Material der beiden Künstler. Objekte, Videos, Dias – Erinnerungen werden aneinandergelüpft, ineinander verwoben und zu einem neuen Komplex verstrickt. Die Zuschauer sitzen auf Stühlen, die wie zu einem Vortrag in Reihen vor einer Leinwand aufgebaut sind. Die beiden Performer erzählen jeweils aus ihrem Leben, schaffen dabei jedoch ständig Verbindungen zu dem Leben des Anderen. Das Vortragen wechselt sich ab mit kleinen performativen Akten, wie zum Beispiel dem Stricken. Hier findet eine lecture performance statt, eine Verschränkung zweier Formate. Lecture und Performance werden miteinander verbunden. Dieses Format erfreut sich spätestens seit *Product of Circumstances* (1999) von Xavier Le Roy immer größerer Beliebtheit und gewinnt bis heute an Bedeutung. So hat zum Beispiel das Tanzquartier Wien gerade seine Auftaktreihe in die laufende Saison mit dem Namen *(Precise) Woodstock of Thinking* abgeschlossen, in der an zehn aufeinanderfolgenden Abenden jeweils fünf lecture performances abgehalten wurden. An diesem Marathon waren 50 Künstler beteiligt, die sich zur Zukunft von Tanz und Performance äußerten.

Ich werde im folgenden Kapitel näher auf das Format der lecture performance eingehen, das sich ganz offensichtlich von den zuvor beschriebenen Formaten unterscheidet und abermals deutlich macht, wie variabel und vielfältig das Feld der zeitgenössischen Choreographie ist.

Das Künstlerduo *deufert+plischke* erschwert die Frage nach der Autorschaft insofern, da sie zwar Vorhandenes in ihrer Performance verwenden, dieses Material aber aus ihrem eigenen Leben stammt. Trotzdem lässt sich auch hier nicht eine alleinige Autorschaft auf Seiten der Künstler feststellen, denn auch ihre Geschichten und Erlebnisse sind von Äußerem beeinflusst. Hinzu kommt der Einfluss des gesamten Produktionsapparates der die Bedingungen festlegt, unter denen eine Produktion zustande kommt.

¹¹⁶ Ich habe die Vorstellung am 13.12.2006 besucht und beziehe mich in meiner Beschreibung auf diese.

3.3 Die Institution als Autor – Der Tanz der Zukunft

Auch eine Institution wie das Tanzquartier Wien hat großen Einfluss auf das, was gezeigt wird und somit öffentlich wahrgenommen werden kann. Indem zum Beispiel der Intendant oder das Team eines Spielortes oder Festivals über den Spielplan entscheidet, oder sogar Themenreihen veranstaltet, zu denen vielleicht sogar Auftragsarbeiten vergeben werden, trägt die Institution mit den Leuten, die dort arbeiten, einen Teil der Autorschaft. Die Kuratierung eines so anerkannten Hauses wie dem Tanzquartier Wien dient auch als Vorbild bzw. zeigt den Trend der Zeit an. Zwar lassen sich gerade zukunftsweisende, neue Formen oft auf kleineren Festivals festmachen, jedoch ist es trotzdem das Programm der renommierten Institutionen und bekannten Festivals, was einer breiteren Öffentlichkeit durch Berichterstattung und Medienpräsenz zugänglich gemacht wird.

Auch sind die Zusagen von staatlichen Förderungen, zumindest in Österreich, bis auf wenige Ausnahmen an zugesagte Aufführungstermine im Inland gebunden. Somit haben Aufführungsorte wie Festivals und Theater einen großen Einfluss auf die Realisierung von Produktionen und bestimmen den Markt zu einem großen Teil.

Um herauszufinden, was eine solche Institution bzw. deren Entscheidungsträger zum Thema aktueller Tendenzen auf dem Feld des zeitgenössischen Tanzes und zur Autorschaft zu sagen haben, habe ich ein Interview mit der scheidenden Intendantin des Tanzquartier Wien, Sigrid Gareis, geführt.

3.4 Interview mit Sigrid Gareis¹¹⁷

Lisa Schmidt: Das Tanzquartier zeigt auffällig viele verschiedene Aufführungsformate und scheut sich nicht die Strapazen von zum Beispiel Outdoor Performances auf sich zu nehmen. Kannst du mir Tendenzen hinsichtlich des Aufführungsformates im zeitgenössischen Tanz nennen?

Sigrid Gareis: Im Moment muss man dazu sagen löst sich (positiv) eigentlich alles auf. Über die Spartengrenzen hinaus hat man immer mehr Verschränkungen zwischen Theorie und Praxis, und im Moment löst sich auch in lecture-performance und performativen Diskussionen die Zuschauer-Künstlergrenze in dem Sinn auf, dass man gemeinsam in ganz neuen Formen diskutiert. Ich habe mir gar nie die Frage gestellt, ob sich ein zeitgenössisch, modernes Haus wie das Tanzquartier auf solche Formate einstellen muss. Häuser sind sehr variable Gebilde, wo man schauen muss, so flexibel wie möglich und so kunstgerecht wie es geht zu sein. Es wird versucht, das möglich zu machen, was gewünscht wird bzw. was ansteht. Und natürlich haben wir auch selber viele Formate entwickelt wie: Mapping Projekt, Weihnachtsengel... und alles Mögliche. Es gehört auch dazu, dass man versucht, von der anderen Seite was zu entwickeln oder da auch versucht, mal was Neues zu schaffen. Aber primär stellt man sich als Haus darauf ein, was der Künstler oder die Künstlerin vor hat und bewegt sich da mit.

Lisa Schmidt: Das Tanzquartier widmet sich dem Genre des zeitgenössischen Tanzes, tut dies jedoch mit einem starken interdisziplinären Ansatz. Wie würdest du den Überbegriff für das Gezeigte wählen, auch zeitgenössischer Tanz?

Sigrid Gareis: Ja, also ich bin da relativ locker. Gerade über Bewegung und Körperlichkeit ist der zeitgenössische Tanz die Kunstform, die am meisten Einflüsse absorbiert. Das gehört eigentlich substantiell zur Sparte dazu. Also sagen wir mal die Grunddefinition für Choreographie ist Bewegung im Raum und Bewegung und Körperlichkeit steht zentral. Da kann so viel einströmen. Interdisziplinär zu sein oder Grenzen zu öffnen ist ein zentrales Merkmal des

¹¹⁷ Das Interview habe ich am 14.10.2008 im Tanzquartier Wien geführt.

Tanzes, auch schon im letzten Jahrhundert gewesen. Und von daher kommt das nicht von ungefähr, das wir so einen erweiterten Tanzbegriff haben, weil einfach der Tanz selber da unheimlich viel aufzusaugen vermag. Das ist ein substantielles Merkmal des Tanzes, die Absorbierfähigkeit. Und in einem spartenübergreifenden Gelände wie dem Museumsquartier bietet es sich noch mehr an. Es ist eine sehr junge Tanzform. Das liegt an der Dynamik der Sparte, durch die Nonverbalität, dadurch dass man atmosphärische Stimmungen zusammenfassen kann.

Wir haben hier im Moment eine positive neue Unübersichtlichkeit, was ich sehr gut finde. Man hat im Moment keine Strömung die wirklich bestimmend ist, wie es in den Achtzigern der belgische Stil war, wie es in den Neunzigern und den beginnenden Zwanzigern der Konzepttanz war. Im Moment ist Gott sei Dank vieles erlaubt. Was auch damit zusammenhängt, dass man immer mehr eine stabile Sparte wird. Man verliert langsam den Jugendbonus, und dadurch ist es klar, dass es keine Qualität ist, einen einfältigen Zugang zur Kunst zu haben. Je vielfältiger die Ansätze sind, desto besser, und umso stabiler und entwickelter wird die Sparte für sich, und das ist auch ein Zeichen für Etablierung, positiv gemeint.

Lisa Schmidt: Die Bedingungen unter denen die Künstler im Bereich des zeitgenössischen Tanzes arbeiten sind alles andere als einfach. Sie sind nicht nur auf die Gunst von Fördergebern angewiesen, sondern auch auf die von Intendanten und Programmgestaltern. Hast du bei der Programmierung in den letzten Jahren einen Fokus auf etwas Bestimmtes gerichtet.

Sigrid Gareis: Ich habe auf verschiedenes geachtet. Ich wollte es so offen wie möglich haben und beweglich sein, Künstlerhaus sein – alles versuchen was möglich ist. Wichtig war mir die Förderung und Qualifizierung der lokalen Szene, die vorher fast ausschließlich international gearbeitet hat. So war für mich die Arbeit mit dem lokalen, dem heimischen Umfeld fast noch mehr eine Herausforderung als die internationale Arbeit. Ich glaube, da hat man extrem viel erreicht. Als ich hierher kam kannte ich gerade mal zwei Namen die international tourten. Ich möchte behaupten, dass sich die Qualität der Produktionen enorm gesteigert hat. Dann gab es Reihen mit der bildenden Kunst, mit dem MUMOK zwei Reihen, die sehr spannend waren. In diesen direkten Konnex von bildender

Kunst und Tanz zu kommen, was ein sehr fruchtbares Feld ist. Auch im Hinblick auf den sogenannten *Performative Turn*, wo theatrale, performative Formen immer mehr das Museum bestimmen, die möchten lebendiger, live-orientierter werden, wohingegen im Theater die Künstler Ausstellungen, Installationen, also stark das statuarische interessiert. Da trifft man sich ganz gut. Da haben sich sehr schöne und auch fruchtbare Beziehungen und Arbeitskontakte entwickeln können, so wie auch die mehrfache Zusammenarbeit mit *Wien Modern*. Das hat Jahre gebraucht, bis solche Projekte entstehen konnten. Da musste man erst mal Verständnis schaffen. Auch die politische Diskussionsreihe mit dem Burgtheater fand ich sehr interessant und wichtig. Das sind Geschichten, wo ich immer wieder beweisen möchte, dass der Tanz eine sehr potente Sparte geworden ist. Es ist kein schwaches Pflänzchen mehr, der zeitgenössische Tanz, da steckt heute eine ganz andere Potenz dahinter als, sagen wir mal, vor zwanzig Jahren. Ich möchte versuchen so viel abzubilden wie es geht, ein Gefäß schaffen, wo die interessantesten, die risikoreichen Künstlerfragen, alle, jeglicher Couleur, behandelt und bearbeitet und entwickelt werden können, wie in einer Factory. Man gibt die Grundbedingungen, man gibt auch den Rücken her, dass man sagt: Hallo Experiment!

Lisa Schmidt: Inwieweit siehst du dich als Person, die die Intendanz inne hat, oder die Institution, das Tanzquartier, als Autor, oder als beteiligt an der Autorschaft von dem was gezeigt wird.

Sigrid Gareis: Man hat natürlich einen gewissen Ehrgeiz, da seismographisch zu arbeiten, etwas einzubringen. Wie eine Wissenschaft die einerseits etwas analysiert, aber auch über die Analyse Impulse nach vorne schafft. Was mir aber sehr wichtig ist, ist dass man sich als Veranstalter oder als Kurator nicht mit dem Künstler verwechselt. Man kann beitragen, aber man sollte nicht... Man kann Katalysator sein und beitragen, aber man ist eben kein Künstler und sollte sich im Grundzug positiv zurücknehmen. Ich halte nichts davon, wenn Kollegen oder Kolleginnen sagen: Wir haben den Künstler gemacht. Der Künstler macht sich selber. Wir sind Vermittler, wir sind Unterstützer. Das finde ich total wichtig, man ist im tertiären Sektor Dienstleister und Vermittler. Das man auch Katalysator sein kann und auch soll und einen Ehrgeiz in Themenentwicklungen oder als Scout hat, ist klar. Aber man darf dabei nicht die dienende, die vermittelnde, also

die eigentliche Dienstleisterfunktion aus dem Auge verlieren. Man soll sich wichtig, aber nicht zu wichtig nehmen. Man ist dazu da, dass Kunst entsteht und Künstler arbeiten können. Trotzdem hat man natürlich eine wichtige Funktion. Der Selektionsmechanismus ist etwas anderes. Man entscheidet auch, aber man ist nicht der Ersatzkünstler. Da braucht man sich nichts vormachen. Man ist nicht der Kreative.

Lisa Schmidt: Aber man ist beteiligt am kreativen Prozess.

Sigrid Gareis: Aber man ist immer nur dazu da, dass Kunst und Künstler blühen, man ist nicht der Ersatzkünstler. Obwohl ich glaube, dass wir mit unserem Haus, mit unserer Programmpolitik schon historisch sind, würde ich mich selber nicht als Künstlerin bezeichnen. Man trägt bei, hoffentlich gut, man macht aber keinen Künstler und auch keine Kunst.

Lisa Schmidt: Martin Nachbar hat am fünften Tag der gerade gelaufenen Reihe Woodstock of Thinking im Tanzquartier einen Kollegen erwähnt, der behaupten würde, dass der Tanz sich selbst erschöpft hätte, man wiederhole sich nur noch, würde nur noch neu zusammensetzen, aber nichts Neues mehr schaffen können. Wie siehst du das?

Sigrid Gareis: Insgesamt ein Ausdruck unserer immer noch postmodern geprägten Welt, ich bin da nicht so pessimistisch. Ich habe immer so viel Neues in meiner eigenen Schaffensperiode sehen können. Und auch wenn ich Sachen anschau, die auf den ersten Blick gleich ausschauen, merkt man, wenn man sich hinterher bewegt und das analysiert und bespricht, dass auch wenn es gleich ausschaut, einen ganz anderen Status hat und ganz, ganz anders verankert ist, im gesellschaftlichen Kontext, in der Entwicklung eines Künstlers, in Fragen zu Zeit und Gesellschaft.

Lisa Schmidt: Also optimistisch in die Zukunft blicken?

Sigrid Gareis: Absolut!

Lisa Schmidt: Keine nahende Krise des Tanzes?

Sigrid Gareis: Nicht im Geringsten, auch keine Krise des Theaters. Man hat im Moment eine unheimliche Qualität und einen unglaublichen Möglichkeitsraum. Nicht diesen, sagen wir mal, alle fünf Jahre abgefackelten Boom, sondern eine hohe Grundqualität mit einem ganz, ganz großen Möglichkeitsspektrum. Und da, bin ich mir ganz sicher, wird immer wieder was entstehen. Da bin ich sehr zuversichtlich. Es entsteht auch hier. Wenn ich nur junge Künstler anschau, wie zum Beispiel Anne Juren oder eine Amanda Pina oder Doris Uhlich. So Klasse Ansätze, so etwas habe ich vorher noch nicht gesehen. Formen, wo man ein bisschen was kennt, aber ganz neu zusammengesetzt. Und dadurch für mich absolut Ansätze, die ich nicht nur als kalten Kaffee bezeichnen würde. Aber beide Thesen kann man nicht beweisen, weder meine noch die pessimistische, postmodern geprägte.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass eine Institution wie das Tanzquartier Wien einen Teil der Produktionsinstanz ausmacht, jedoch, wie Gareis sagt, nicht mit dem Künstler zu verwechseln ist.

Aus der Betrachtung der verschiedenen Aufführungen geht hervor, dass die Arbeitsweise der Künstler und deren gewähltes Aufführungsformat einen starken Einfluss auf die Autorschaft haben. Denn eine Aufführung im öffentlichen Raum, die Arbeit mit Laien, die Einbindung von Zuschauern oder das verwenden von vorhandenem Material verteilen die Verantwortung für das stattfindende Ereignis immer auf mehr als nur einen Autor.

Im Folgenden werde ich auf zwei Choreographen näher eingehen und jeweils zwei ihrer Stücke auf die Autorschaft hin untersuchen. Dabei lassen sich Parallelen zu den Arbeitsweisen schon angesprochener Künstler feststellen. Anne Juren arbeitet, wie Soulimenko, mit anderen Künstlern zusammen, die damit wiederum einen Teil der Autorschaft inne haben. Xavier Le Roy hingegen arbeitet bei beiden ausgewählten Beispielen alleine, greift dabei jedoch, zumindest in *Product of Circumstances* auf seine eigene Biographie zurück und wählt dabei, wie das Künstlerduo deufert+plischke, das Format der lecture performance.

4 Der Versuch der Dekonstruktion von Autorschaft – Xavier Le Roy

4.1 Theorie in Bewegung – über den Choreographen Xavier Le Roy

„Can the production of a dance piece become the process and the production in itself, without becoming a product in terms of performance and representation? What kind of organization for which body? For which process of work? For which performance? Is it possible to work on all these parameters at the same time?“¹¹⁸

Xavier Le Roy, der 1963 in Frankreich geboren wurde, gehört zu den Quereinsteigern in der Tanz- und Choreographiewelt. Er studierte Biochemie an der Universität von Montpellier, wo er 1990 in Molekular- und Zellbiologie promovierte. Während dieser Zeit nahm er Tanzunterricht und besuchte verschiedene Workshops. Nach dem Abbruch seiner wissenschaftlichen Karriere tanzte er von 1991 bis 1995 in der *Compagnie de l'Àmbic* von Christian Bourrigault. Seit 1992 stellt Berlin Le Roys Lebens- und Arbeitsmittelpunkt dar, wo er sich nach seinem Umzug der Performancegruppe *Detektor* anschloss (die Zusammenarbeit endete 1997). Daraufhin gründete er 1993 mit dem Musiker Alexander Birntraum und der Lichtdesignerin Sylvie Garot die Gruppe *Le Kwatt*, die sich ein Jahr nach der Premiere von *Narcisse Flip* (1997) wieder auflöste.¹¹⁹ Schon in diesem, einem seiner ersten Stücke, beschäftigte sich Le Roy mit der Identität des tanzenden Subjekts und seines Körperbildes. Dabei stellt er die Repräsentation eines vorgängigen Körperbildes in Frage, um dann eine Neuorganisation des Körpers anzustreben¹²⁰. Diese Thematik lässt sich immer wieder in späteren Arbeiten finden, wie zum Beispiel in dem Stück *Product of Circumstances*, auf das ich später noch genauer eingehen möchte.

¹¹⁸ Xavier Le Roy zitiert in: Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. S. 378.

¹¹⁹ Vgl.: Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. S. 370.

¹²⁰ Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. S. 370 f.

Er setzte sich mit dem amerikanischen Postmodern Dance auseinander und arbeitete an Rekonstruktionen der Projekte *CP-AD (Continuous Project – Altered Daily)* von Yvonne Rainer und *Satisfyin' Lover* von Steve Paxton. Vor allem die Arbeit an *CP-AD* mit der Gruppe *Le Quatuor Albrecht Knust* im Jahr 1996 beeinflusste Xavier Le Roy nachhaltig. So zitiert er in *Product of Circumstances* Bewegungsmaterial aus *CP-AD* und betont, wie wichtig diese Arbeit für ihn war:

„It was more than a way to access the history of dance through the practice of it, which was already a great experience. It proposed a lot of answers to my questions, because the project was very aware of all the aspects implied in the production of a dance piece.“¹²¹

Gemeinsam mit dem Videokünstler Laurent Goldring kreierte er in den darauf folgenden Jahren die Stücke *Blut et Boredom* (1996), *Narcisse Flip* (1997) und *Das To.Be.Projekt* (1997).

Der Hauptgrund für Le Roys Abkehr von der Wissenschaft hin zur Choreographie ist vor allem in seiner Unzufriedenheit mit dem wissenschaftlichen System und dessen immanentem Fortschritts- und Karrieredenken zu finden. Er beschreibt seine damalige Situation als Wissenschaftler folgendermaßen:

„Alles drehte sich um Karriere, Macht und Hierarchie. (...) Man verlangte von mir, Wissenschaft zu produzieren, nicht zu forschen“¹²²

In seinen choreographischen Projekten sucht Le Roy nach Strategien, mit denen er hegemoniale ökonomische Prinzipien entweder umgehen oder entlarven kann. Er muss jedoch feststellen, dass auch die Tanzproduktionssysteme den Regeln der globalen Ökonomie gehorchen und dass diese Regeln darüber hinaus Einfluss auf die Formate von Tanzstücken haben. Der groß gewachsene Körper Xavier Le Roys und dessen fortgeschrittenes Alter entsprechen dem normierten Körperbild des Tänzers sowie dem Jugendkult, der im Tanzbetrieb immer noch

¹²¹ Le Roy, Xavier: *Product of Circumstances*. In: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. (Tanz Scripte Bd. 1). Bielefeld: transcript Verlag, 2005. S. 90.

¹²² Ploebst, Helmut. *No wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels*. S. 69.

Bestand hat, nicht. Darüber hinaus ist sein bisheriger Werdegang und der verhältnismäßig sehr späte Einstieg ins Tanztraining mehr als untypisch in einer Welt, in der sich viele Akteure seit ihrem fünften Lebensjahr auf ihre Karriere als Tänzer vorbereiten.

Gerald Siegmund weist darauf hin, dass es auch im Tanz – und dabei bezieht er sich keineswegs auf den klassischen Tanz – Regeln gibt, denen der Körper sich unterwerfen muss, um überhaupt als tanzender Körper zu gelten, und formuliert pointiert:

„Er muss bestimmte Mechanismen bedienen, um als Tanzprodukt vermarktbar zu sein, ein Produkt, das deshalb niemals das freie Spiel oder das interesselose Erkunden des Körpers und seiner Bewegung ist, das es zu sein vorgibt.“¹²³

Längst hat sich die ökonomische Logik auch in den Tanzbetrieb eingeschrieben. Le Roy erkennt, dass die Subventionsmechanismen der Kulturförderungsinstitutionen ein produktorientiertes Arbeiten verlangen. Indem Le Roy aber die Fördergelder nicht, wie üblich, dazu verwendet, ein nächstes Projekt zu finanzieren, versucht er, dem ästhetischen Erwartungsdruck an seine Kunst zu entkommen. Er finanziert seine Projekte zunächst selbst und verwendet Subventionsgelder rückwirkend für das jeweils letzte realisierte Projekt.

1999 initiiert Xavier Le Roy in Berlin ein groß angelegtes künstlerisches Forschungsprojekt unter dem Titel E.X.T.E.N.S.I.O.N.S., zu dem er Choreographen, Tänzer, Videokünstler und Theoretiker einlädt. Das experimentelle Projekt beschäftigt sich unter anderem mit „wechselseitigen Abhängigkeitsbeziehungen zwischen den dargestellten Körperkonzepten und ihren Produktionsprozessen.“¹²⁴ Xavier Le Roy macht die Restriktionen und die ungeschriebenen Gesetze, die die Tanzwelt beherrschen, zum Thema seiner künstlerischen Arbeit und positioniert sich damit als Kritiker eines Systems, in dessen Zentrum er sich selbst befindet. In der Überzeugung, dass eine isolierte Betrachtung von Themen, Kontexten und Repräsentationen nicht möglich ist, spricht er sich gegen eine Trennung derjenigen Parameter aus, die in einen

¹²³ Siegmund, Gerald. Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. S. 377.

¹²⁴ Homepage von Xavier Le Roy: http://www.insituproductions.net/_deu/frameset.html (Stand: 23.03.2006).

Produktionsprozess involviert sind. Diese seien weder unabhängig voneinander noch getrennt analysierbar.

„We could think about E.X.T.E.N.S.I.O.N.S as an organising idea or concept to work and simultaneously think on questions about performance, body representations, and others, and being at the same time a performance.“¹²⁵

Im Rahmen von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S führt Le Roy eine lecture performance unter dem Titel *Self-Interview* auf. Er sitzt an einem Tisch und stellt dem darauf stehenden Kassettenrekorder Fragen, die dann vom Band beantwortet werden. Der Rekorder gibt ebenfalls Xavier Le Roys Stimme wieder. Der Künstler beantwortet vom Band seine eigens gestellten Fragen an sich selbst. Das *Self-Interview*, in dem Le Roy die Bedingungen, Ziele und Inhalte von E.X.T.E.N.S.I.O.N.S reflektiert, wird später auch in mehreren Publikationen veröffentlicht.¹²⁶ Im selben Jahr entsteht die lecture performance *Product of Circumstances*, die als autobiographischer, wissenschaftlicher Vortrag und als Tanzperformance zugleich verstanden werden kann. Seit diesen beiden Projekten erfreut sich das Aufführungsformat der lecture performance immer größerer Beliebtheit in der zeitgenössischen Choreographie.

4.2 Exkurs: Lecture Performance

Die lecture performance erlebe, so Pirkko Husemann, spätestens seit Xavier Le Roys *Product of Circumstances* (1999) gerade in der Tanzszene einen Boom, der mit einer auffällig gewordenen Tendenz zur Selbstreflexivität einhergehe.¹²⁷

¹²⁵ Homepage von Xavier Le Roy: http://www.insituproductions.net/_deu/frameset.html (Stand: 23.03.2006).

¹²⁶ Nachzulesen ist das „Self-Interview“ in einer ungekürzten Fassung auf der Homepage von Xavier Le Roy. http://www.insituproductions.net/_deu/frameset.html (Stand: 24.5.2006).

¹²⁷ Vgl.: Husemann, Pirkko: Die anwesende Abwesenheit künstlerischer Arbeitsprozesse. In: Kruschkova, Krassimira: *Ob?scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*. Wien: Böhlau Verlag, 2006. (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. 51. Jhg., Heft 1). S. 86.

„Immer mehr zeitgenössische Choreographen machen sich durch eine Skepsis gegenüber den auf dem Tanzmarkt vorherrschenden, kommerziell orientierten Produktions- und Präsentationsformen auf die Suche nach anderen Arbeitsweisen, um auf diesem Wege neue oder auch in Vergessenheit geratene Körperkonzepte, Inszenierungs- und Wahrnehmungsformen (wieder) zu entdecken und für eine kritische Praxis zu nutzen.“¹²⁸

Dabei hinterfragen sie nicht nur die tradierten Aufführungsformen und Produktionsbedingungen, sondern auch das eigene Tun. Trotz der selbstreflexiven Haltung der Vortragenden bleibt eine Kritik an Institutionen und Produktionsbedingungen nicht aus, die die Künstler durch einen Widerstand gegenüber vorgegebenen Erwartungen zum Ausdruck bringen.

„Ziel dieser praxisimmanenten Kritik ist es, das Dispositiv der Repräsentation in Tanz und Theater mit den ihm inhärenten Möglichkeiten von innen heraus zu verändern, es also durch Gebrauch umzufunktionieren.“¹²⁹

Der Prozess des Choreographierens und Entwickelns steht dabei meist vor dem Resultat, das letztendlich vor Publikum gezeigt wird. Der Arbeitsprozess wird dabei nicht mehr nur als notwendige Voraussetzung betrachtet, sondern zum Gegenstand der Aufführung selbst gemacht, was eine Vielzahl neuer Aufführungsformate mit sich bringt, die oftmals eher Versuchsanordnungen als Theaterabenden entsprechen.

„An die Stelle einer (mehr oder weniger) vollendeten Kreation im abendfüllenden Format treten entweder zeitlich offene Situationen wie Langzeitprojekte und durational performances, Serien und reworks oder (halb-)öffentliche Formate, die zwischen Wissenschaft und Theater, Theorie und Praxis angesiedelt sind wie z.B. Laboratorien, Workshops, Symposien und Vorträge oder Lesungen [...]“¹³⁰

¹²⁸ Husemann, Pirkko: Die anwesende Abwesenheit künstlerischer Arbeitsprozesse. In: Kruschkova, Krassimira: Ob?scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film. S. 86.

¹²⁹ Husemann, Pirkko: Die anwesende Abwesenheit künstlerischer Arbeitsprozesse. In: Kruschkova, Krassimira: Ob?scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film. S. 86.

¹³⁰ Husemann, Pirkko: Die anwesende Abwesenheit künstlerischer Arbeitsprozesse. In: Kruschkova, Krassimira: Ob?scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film. S. 86 f.

Diese verschiedenen Formate vollziehen häufig eine Grenzüberschreitung hin zur Theorie und zur bildenden Kunst und entziehen sich dabei eindeutigen Zuordnungen. Dennoch werden sie meist ausschließlich in Tanzinstitutionen bzw. auf Tanz-Festivals präsentiert.

Zur Frage, warum einige Choreographen ihre „künstlerische Forschung“ explizit im Kontext Tanz definieren, meint Husemann, dass dieser Kontext trotz der Kritik am eigenen Wirkungsfeld uneingeschränkt den Rahmen und primären Bezugspunkt ihrer Arbeit bilde.¹³¹

Charakteristisch für die *lecture performance* ist, dass der Text nicht nur als Schriftstück vorliegt, sondern vom Autor als Aufführung vor Publikum gesprochen, gelesen und inszeniert wird. Durch Unterstreichung des Inhaltes mit performativen Elementen wird der Vortrag nicht nur gehalten, sondern gleichzeitig gezeigt, zu weilen sogar erfahrbar gemacht. Dies stellt einen spielerischen und antiakademischen Umgang mit dem Text dar, der die traditionellen Formate der Wissensvermittlung und -aneignung umgeht.

„In der *lecture-performance* sind *lecture* (d.h. Vortrag, Lesung oder Lektüre), Aufführung und Arbeit auf sehr unterschiedliche Weise ineinander verschränkt. Mal sind es *lectures* über die Performativität von akademischen Vorträgen, über reale oder fiktive Arbeitsprozesse, über eigene Arbeiten oder die anderer, wobei der text performt, gesprochen, vor- oder abgelesen wird. Gemeinsamkeit aller dieser *lecture-performances* ist, dass sie eben gerade nicht nur als Text- oder Tondokument vorliegen, sondern von Performern als Aufführung im Theater präsentiert werden und damit für ein Publikum stattfinden.“¹³²

Dadurch stellt die *lecture performance* den hegemonialen, universitär geprägten Wissensbegriff in Frage.

¹³¹ Vgl.: Husemann, Pirkko: Die anwesende Abwesenheit künstlerischer Arbeitsprozesse. In: Kruschkova, Krassimira: Ob?scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film. S. 86 f.

¹³² Husemann, Pirkko: Die anwesende Abwesenheit künstlerischer Arbeitsprozesse. In: Kruschkova, Krassimira: Ob?scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film. S. 87.

„Maybe theory is biography, presenting it is a lecture, and doing a lecture is performing. Thank you for your attention. I'd be glad to answer any questions you might have.“¹³³

Dieses mittlerweile berühmte Statement von Xavier Le Roy verdeutlicht, dass die lecture performance einen Aktionsradius zwischen den bereits bekannten und vielfach erprobten Möglichkeitsräumen des Theaters und der Wissenschaft öffnet. Ziel der lecture performance ist, vor allem bei Xavier Le Roy, das Schaffen eines hybriden, instabilen und entgrenzten Bewegungsfeldes jenseits etablierter Kategorisierungen. Durch die Aufforderung an das Publikum, während der Performance Fragen zu stellen, negiert Le Roy darüber hinaus die Grenze zwischen Performer und Zuschauer. Als Format, das seinen Platz an den Rändern und in den Zwischenräumen der tradierten Formate sucht, erprobt die lecture performance sowohl den wissenschaftlichen Vortrag mit seinen konventionellen Regeln (und Regulierungen) als auch das Präsentationsformat Performance, welches gleichzeitig erweitert wird. Die Form der Präsentation wird als Inhalt derselben „ernst“ genommen und die Sprache als Aktion verstanden.

Sybille Peters beschreibt diesen Prozess als eine Art Verschachtelung vom Demonstrieren einer Kunst und der Kunst des Demonstrierens. Der Nachweis einer These kippe in die Demonstration eines Könnens, das zugleich bereits als Selbstversuch gekennzeichnet sei. Sofern sich der Vortragende dabei als ein Teil der Versuchsanordnung begreife, sei die Demonstration einer Kunst als pure Kompetenz dabei gehindert. Peters sieht diese Situation als eine „permanente De- und Refiguration von Evidenz“, was den Vortragenden /Performer zu einer Figur der Selbstexemplifikation mache.¹³⁴ Dies trifft auch auf Xavier Le Roy zu, der in seiner lecture performance *Product of Circumstances* seinen Lebensweg sowohl verbal als auch performativ beschreibt und sich dabei immer wieder zum Exempel seiner selbst aufgestellten Thesen macht.

¹³³ Le Roy, Xavier: *Product of Circumstances*. In: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. S. 92.

¹³⁴ Vgl.: Peters, Sybille: *Sagen und Zeigen – Der Vortrag als Performance*. In: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. S. 210.

4.3 „Product of Circumstances“

„In 1990, after I presented my thesis, I quit my career as a molecular biologist. I escaped. I decided to do more dance.

Thinking became a corporeal experience.

My body became simultaneously active and productive, object and subject, analyzer and analyzed, product and producer.

I went to Paris, where I took more dance classes. And I did some of these.”¹³⁵

Xavier Le Roy macht ein paar Schritte zur Seite und bewegt seinen groß gewachsenen, schlaksigen Körper - so anmutig es - geht durch den Raum.¹³⁶ Die Triplets¹³⁷, die er durch die Diagonale macht, sind unweigerlich ein Zitat aus dem Trainingsprogramm Merce Cunninghams. Er tritt zurück zum Rednerpult, das wie in einem universitären Hörsaal auf einer fast leeren Bühne steht, und spricht wieder ins Mikrofon. Er berichtet von seinem Promotionsstipendium, den Brustkrebsforschungen und den von ihm angewandten, wissenschaftlichen Methoden. Er erklärt die körperlichen Prozesse, die das Anfangsstadium einer Brustkrebserkrankung anzeigen, und untermauert seine Ausführungen mit Diaprojektionen von Molekülkomplexen.

In der lecture performance *Product of Circumstances* beschreibt Xavier Le Roy seine Entwicklung vom Molekularbiologen zum Choreographen. Zwischen den Vortragsteilen entfernt sich der Choreograph immer wieder vom Rednerpult und führt kurze Tanzsequenzen vor, die Stationen seiner tänzerischen Entwicklung

¹³⁵ Le Roy, Xavier: Product of Circumstances. In: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. (Tanz Scripte Bd. 1). Bielefeld: transcript Verlag, 2005. S. 86.

¹³⁶ Die Bewegungsbeschreibungen beruhen auf der Analyse eines Videos, das sich in der Mediathek des Tanzquarier Wien befindet. Die Textpassagen habe ich gänzlich aus folgender schriftlichen Version übernommen: Le Roy, Xavier: Product of Circumstances. In: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. (Tanz Scripte Bd. 1). Bielefeld: transcript Verlag, 2005.). Denn auf dem Video sind manche Textpassagen nur schwer zu verstehen und weichen außerdem nur minimal vom mir vorliegenden Text ab.

¹³⁷ Eine voranschreitende Schrittfolge im Dreiviertelrhythmus.

markieren. Das Skript zur lecture-performance¹³⁸ enthält nicht nur den Text, den er spricht, sondern auch Regieanweisungen:

„I leave the microphone, step aside, and do some exercises like Cunningham’s développés front, side back on each leg; then I go back to the microphone and continue.“¹³⁹

“It didn’t really help”, spricht Le Roy ins Mikrofon, nachdem er dem Publikum seine Développés vorgeführt hat, wozu er das Rednerpult kurzum zur Ballettstange werden lässt, und fährt fort mit seinem Vortrag. Er beschreibt seine gemischten Gefühle dem Tanz gegenüber, die sich zwischen Enthusiasmus, Enttäuschung und dem Gefühl, ausgeschlossen zu sein, bewegen. Sein Körper habe nicht den Normen und Vorgaben der Tanzwelt entsprochen,¹⁴⁰ die entgegen seiner Erwartungen genau so wie die Forschung den Gesetzen der Ökonomie folgt.¹⁴¹

“Maybe I was too old? Maybe there was something wrong with my body? Maybe it was this?”¹⁴² Le Roy veranschaulicht humorvoll, dass seine Armspannweite länger ist als seine Körperlänge von der Fußsohle bis zum Scheitel:

„I leave the microphone, go to a wall [or screen] backstage and I extend my arms against it from the floor to the highest point I can reach. I keep this point with my finger, stand against the wall under the point, still marked by my finger, marking with my hands the distance between the top of my head and the highest point. Then I show the distance to the audience and go back to the microphone.“¹⁴³

Er erzählt von seinen ersten Tanzjobs und seinem Umzug nach Berlin, wo er mit der Gruppe *Detektor* gearbeitet hat. In dieser Zeit sind die Ursprünge seines

¹³⁸ In englischer Sprache publiziert in: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. (Tanz Scripte Bd. 1). Bielefeld: transcript Verlag, 2005. S. 77-92.

¹³⁹ Le Roy, Xavier: Product of Circumstances. In: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. S. 86.

¹⁴⁰ Vgl.: Le Roy, Xavier: Product of Circumstances. In: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. S. 86.

¹⁴¹ Vgl.: Le Roy, Xavier: Product of Circumstances. In: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. S. 89.

¹⁴² Le Roy, Xavier: Product of Circumstances. In: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. S. 86.

¹⁴³ Le Roy, Xavier: Product of Circumstances. In: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. S. 86.

analytischen Umgangs mit dem Körper zu finden. Er dekonstruiert seinen Körper, um ihn dann wieder zusammzusetzen, und bringt dabei Bewegung hervor. So auch in dem Stück *Burke* (1997), aus dem er eine Sequenz zeigt, bei der die Arme den Anschein erheben, nicht zum Rest des Körpers zu gehören, und wie eigenständige Organe wirken, die unabhängige Bewegungen ausführen.

Er setzt sich mit dem Rücken zum Publikum auf einen Stuhl, der in der Mitte der Bühne platziert ist. Er beginnt mit kleinen Bewegungen, Alltagsgesten, die nach und nach immer experimenteller, komplexer – tänzerischer werden. Er stützt sich mit dem linken Ellenbogen auf die Rückenlehne des Stuhls und nimmt ihn wieder zurück. Dann schlägt er sein rechtes Bein über das Linke – Pause – zurück zum neutralen Sitzen. Daraufhin fängt er an, mit seinen langen Armen Bewegungen zu erforschen, indem er sie von den Ellenbogen in verschiedene Richtungen führt. Er nimmt den Oberkörper dazu, der sich nach vorn über seine Beine beugt und wieder aufrichtet. Später setzen auch noch die Füße ein. Die Bewegungsabfolgen werden schneller. Nun beginnt der Oberkörper, sich auch seitwärts zu bewegen und sein Bewegungspotential weiter auszuloten, bis der ganze Körper schließlich wie eine Marionette an imaginären Fäden, die an beiden Ellenbogen befestigt scheinen, in den Stand aufgezogen wird. Le Roy geht langsam ein paar Schritte vorwärts in Richtung Leinwand, also weg vom Publikum. Das Spiel mit den Ellenbogen geht weiter. Diese kreisen nun immer schneller, wie die Propeller eines Flugzeuges beim Starten. Plötzlich dreht sich der Performer um und umschlingt seinen eigenen Körper mit beiden Armen. Er verharrt in der Position und sieht die Zuschauer mit neutralem Blick an.

Nach einer kurzen Pause tritt Le Roy zurück zum Rednerpult und fährt fort: Er habe ab 1996 einige Erfolge zu verzeichnen gehabt, die ihm zwar halfen sein Ziel zu erreichen (nämlich von dem, was er sich ausgesucht hatte zu tun, leben zu können), jedoch habe ihm dieser Erfolg auch eine gewisse Art von Unabhängigkeit genommen.

„I slowly noticed that the system for dance production had created a format that influenced and sometimes, to a large degree, determined how a dance piece should be. I think that to a larger extend dance producers and programmers essentially follow the rules of the global economy.“¹⁴⁴

¹⁴⁴ Le Roy, Xavier: Product of Circumstances. In: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. S. 89.

Le Roy vollzieht in *Product of Circumstances* eine konsequente Verschränkung von Lecture und Performance, die ihm eine gleichzeitige Kritik beider Systeme, der Wissenschaft und der Tanzwelt, ermöglicht.

„Die offene Form des Vortrags erlaubt es Le Roy zugleich, seine Zweifel an beiden Formen von Repräsentation des Körpers – sowohl an der wissenschaftlichen, als auch an der tänzerischen – zu artikulieren und zu verfolgen. Sein biographischer Weg vom tanzenden Wissenschaftler zum forschenden Tänzer scheint im Format der Lecture, die selbst als Performance fraglich wird, zu kulminieren.“¹⁴⁵

Sybille Peters kommentiert hier den Nutzen der Struktur von Le Roys Vortrag, der klar in der Öffnung des performativen Spielraumes liegt, da Le Roy immer wieder auf sich selbst verweist und sich bzw. sein Handeln damit hinterfragt.

Gleich am Anfang seiner lecture performance fordert Le Roy das Publikum auf, am Ende Fragen zu stellen. Damit negiert er die Grenze zwischen Performer und Zuschauer. Erwartungen an einen tradierten (Tanz-)Theaterabend werden nicht erfüllt – es entsteht ein Chaos der Systeme.

„Die Wahrnehmung des Zuschauers oszilliert ständig zwischen scheinbar inkompatiblen Systemen, die seine Erwartungshaltung an das, was im Theater als Aufführung gilt, durchkreuzen. Doch genau daraus ergibt sich eine Reflexion auf die Bedingungen, unter denen der tanzende Körper im symbolischen Raum einer Kultur erscheinen kann. [...] Sowohl die Reflexion auf die diskursiven Bedingungen, die den tanzenden Körper hervorbringen, als auch der je aktuelle Rekurs auf die (eigene) Geschichte als Tänzer generieren einen Körper, der sich rhizomartig verzweigt und ausbreitet, der zwischen verschiedenen Personen, Theatermitteln, Disziplinen oder gar anderen Choreografien wie denen von Yvonne Rainer, Verbindungen herstellt, ohne in eine wertende Hierarchisierung der einzelnen Elemente zu verfallen.“¹⁴⁶

Das Herstellen von Verbindungen, wie Siegmund hier den Rückgriff auf fremdes, bestehendes Material bezeichnet, kann auch kritisch als ein „Sich Bedienen an

¹⁴⁵ Peters, Sybille: Sagen und Zeigen – Der Vortrag als Performance. In: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. S. 208.

¹⁴⁶ Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. S. 377.

fremdem Material“ verstanden werden, dessen reine Weiterverarbeitung für die Verfechter der Moderne, ich greife hier wieder auf die Literaturdebatte zurück, keine Genialität voraussetzt und als minderwertig zu bewerten ist. Jedoch kommt es für die Vertreter der Postmoderne auf die Art und Weise an, in der ein Künstler vorhandenes Material verarbeitet.

„Der entscheidende Unterschied zur Nachahmung liegt in der postmodernen Brechung, das heisst in der produktiven Aneignung dieser Formen, Stoffe und Inhalte durch den Autor. Trotzdem gilt diese Form von künstlerischer Leistung für die traditionelle Auffassung von Genialität als minderwertig, weil sie darin keine Neuschöpfung, sondern nur eine Weiterverarbeitung von Bestehendem sieht. Und so werfen Kritiker aus Positionen der Moderne dem Autor der Postmoderne Selbstüberschätzung vor. Aus ihrer Perspektive bleibt der Autor der Postmoderne im Gegensatz zum wahren Schöpfer letztlich ein Epigone.“¹⁴⁷

Die Vertreter der Postmoderne kontern vor allem mit dem Argument, dass das Beharren auf Originalität und Innovation eine verlogene Überheblichkeit und eine Verdrängung dessen ist, was sie für realistischer hält: Nämlich dass Kunstschaffen immer – ob bewusst oder unbewusst – Übernahme von Bestehendem impliziert. Sie werten den produktiven Umgang mit fremdem Material zum eigentlichen Kunstschaffen auf. Es sei letztlich die Qualität des Rückgriffs, die den Künstler der Postmoderne vom Epigonen unterscheidet.¹⁴⁸

Le Roy macht schon vorher, indem er Bewegungsmaterial aus eigenen vorangegangenen Arbeiten - *Things I hate to admit* (1994), *Burke* (1997) - und aus Tanzklassen zitiert, klar, dass sich diese Art von Wiederverwertung kaum vermeiden lässt.

Tänzer lernen gewisse Techniken und Stile sowie bestimmte Bewegungsabfolgen, die sie während eines Trainings mehrmals wiederholen. Dieser Unterricht erfolgt meist so, dass einer, der Lehrer, etwas vormacht und die anderen, die Schüler, sich in Nachahmung üben. Dabei ist natürlich ein

¹⁴⁷ Pfister, Andreas: Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind. S. 14.

¹⁴⁸ Vgl.: Pfister, Andreas: Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind. S. 14.

individueller Ausdruck nicht zu vermeiden und oft sogar erwünscht. Der Körper nimmt diese gelernten Bewegungen in sein Ausdrucksvokabular auf und greift auf all diese Dinge zurück, wenn er aufgefordert wird, sich zu bewegen. Es ist Ziel jeden Tänzers/Choreographen, zumindest in der zeitgenössischen Choreographie, seine eigene Bewegungssprache zu entwickeln, sich nicht ständig zu wiederholen. Techniken, die dabei angewandt werden, kommen hauptsächlich aus den verschiedenen Improvisationstechniken. Trotzdem ließe sich in fast jeder Choreographie etwas finden, was irgendjemand anderer zuvor schon einmal auf einer Bühne dargeboten hat.

Le Roy läuft in seiner Performance 6 Runden im Kreis, was dezidiert – Le Roy kündigt dies sogar an – ein Zitat aus Yvonne Rainers *C.P.A.D.* ist, genauso wie der *Pillow dance*, eine Kombination mit den Requisiten Stuhl und Kissen. Auch Oleg Soulimenko verwendet das Element des „Im Kreis Laufens“ in seiner Choreographie *Elegy For The Brave. Dislocation* (2007). Trotzdem würde ich weder Soulimenko noch Le Roy als Epigonen bezeichnen. Beide setzen das Material spielerisch und bedacht in einen neuen Rahmen und verändern oder kommentieren es. So Le Roy, der über die Bedeutung der Rekonstruktion dieses Choreographie-Klassikers für seinen persönlichen Werdegang spricht oder Soulimenko, der mit seinen beiden Tänzern ein heiteres Spiel aus dem „Im Kreis Laufen“ werden lässt. Eine Wiederverwertung kann also auch als eine Weiterführung von etwas schon Dagewesenem sein.

Im Gespräch mit Le Roy¹⁴⁹ beschreibt dieser, dass er versucht, seinen Körper und seinem Geist neuen Bedingungen auszusetzen, um sich nicht zu wiederholen und neues Bewegungsmaterial zu erforschen. Doch gerade bei der hier besprochenen Aufführung geht es ihm mehr um Zusammenhänge und Verbindungen, als um die Erfindung einer neuen Bewegungssprache. Zutreffender ist die Erfindung eines neuen Aufführungsformates. Die Situation, in die er sich und die Zuschauer bringt, ist eher die eines Forschungslabors.

Sowohl die Zuschauer als auch der Performer befinden sich für die gesamte Dauer der Aufführung in einer Art Arbeitslicht, was den Übergang zwischen Zuschauer- und Bühnenraum verwischt. Unterstützt wird dies durch das Fehlen eines Vorhanges oder einer anderen Abgrenzung zwischen Zuschauerraum und

¹⁴⁹ Ich habe im Zuge einer offenen Gesprächsrunde am 15.12.2007 in den Studios des Tanzquartier Wien die Möglichkeit gehabt, einige Fragen an den Künstler zu stellen.

Bühne. Le Roy macht das Verhältnis von Zuschauer und Performer in seiner Aufführung zum Thema. Anfang und Ende der Performance sind offen, außerdem können die Zuschauer, wie nach einem Vortrag, ihre Fragen stellen, womit sie die Möglichkeit haben, das Geschehen auszudehnen – es also aktiv mitzugestalten. Der Unterschied zu vielen interaktiven Performances ist, dass Le Roy sein Publikum nicht animiert, zum Beispiel auf die Bühne zu treten und mitzutanzten, sondern ihm die Möglichkeit der Partizipation gibt, ohne dabei das Ruder der Regie aus der Hand zu geben.

In *Product of Circumstances* reflektiert er die Erwartungshaltung der Zuschauer, er wirft sie ihnen wie ein Spiegel einen Lichtstrahl zurück und hält ihnen vor Augen, was sie erwarten, indem er es nicht erfüllt.

Le Roy legt seine persönliche Geschichte offen. Er scheint sie chronologisch zu erzählen, springt jedoch in der erzählten Zeit mehrmals hin und her, wenn er von seiner Zeit als Student bis hin zum Tag der Aufführung berichtet.

„In die Erläuterung der Methode der in-situ-Hybridisierung, an der er für seine 1990 eingereichte Doktorarbeit forschte, schiebt er beispielsweise ohne Ankündigung bzw. Rückblick Auszüge aus den im Jahre 1994 und 1997 entstandenen Choreographien *Things I hate to admit* und *Burke* ein. Selbst innerhalb der choreographischen Einschübe hält er keinerlei nachvollziehbare Reihenfolge ein. Es bleibt also dem Zuschauer überlassen, den Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Zeitebenen, wie zwischen Wissenschaft und Tanz herzustellen.“¹⁵⁰

Der Zuschauer versucht, Le Roys Gedankengängen zu folgen, er fügt zusammen und ergänzt – er imaginiert das Abwesende.

So wird das Abwesende zum Hauptbestandteil des stattfindenden Ereignisses, denn nur das, was abwesend ist, kann imaginiert werden. Die Bruchteile einer Narration, die Le Roy dem Publikum wie kleine Häppchen auf einem Tablett anbietet, dienen lediglich als „Trigger“ für ein aktives Teilnehmen des Publikums. Die Zuschauer entscheiden selber, ob sie die „Häppchen“ in ihrer Wahrnehmung zu einer Geschichte zusammensetzen oder nicht. Wenn ja, wird die Geschichte im selben Moment auch zu ihrer eigenen Geschichte. Verweigert sich der

¹⁵⁰ Husemann, Pirkko: Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel. S. 66.

Zuschauer dieser Mitdenkbewegung, bleibt der Vorgang aus, und es findet außer dem reinen Betrachten dessen, was der Performer Le Roy auf der Bühne tut, nichts statt. Es kommt zu keinem reflexiven Ereignis.

„Product of Circumstances reflektiert die unterschiedlichen Körperkonzepte in Wissenschaft und Kunst, die Macht- und Verwertungsinteressen beider Systeme, die Grenzen der wissenschaftlichen Objektivität und die Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper.“¹⁵¹

Das Stattfinden des Ereignisses in der Reflexion des Zuschauers macht diesen zu einem Teilhaber an der Autorschaft. Findet diese Reflexion nicht statt, bleibt der Zuschauer reiner Betrachter des Geschehens auf der Bühne. Nimmt der Zuschauer jedoch die aktive Rolle des „Mit-Gestalters“ an, trägt er mit seiner Imagination des Erzählten, das er in Gedanken zu einer Geschichte strickt, und mit der Reflexion über das Geschehen zum Stattfinden des Ereignisses bei.

Abgesehen von dieser aktiven Beteiligung des Publikums gibt es noch andere „Mit-Autoren“, die von Le Roy sogar benannt werden. Das Offenlegen der Bewegungszitate, wie von Cunningham, Rainer oder gar eigenen Arbeiten, lässt auf ein Teilhaben der Autorschaft von den zitierten Personen schließen. Le Roy veranschaulicht die Einflüsse und Erlebnisse, die die Arbeiten anderer auf ihn hatten und haben. Er macht deutlich, dass sein künstlerischer Werdegang und somit seine Werke anders verlaufen bzw. ausgefallen wären ohne die Erfahrungen des Unterrichtetwerdens oder das Arbeiten mit anderen Choreographen, von denen er ebenfalls Bewegungsmaterial erlernte.

Zudem wählt Le Roy einen starken autobiographischen Einfluss. Er erzählt aus seinem Leben – von der Wissenschaft und seinen Erfahrungen in der „Tanzwelt“. Auch dies ist keine von ihm erfundene Geschichte, sondern er berichtet von Ereignissen, die tatsächlich so stattgefunden haben, an denen aber auch immer andere beteiligt waren. Andere, ohne die sich diese Ereignisse nicht ergeben hätten und die somit auch zu der Geschichte beitragen, was sie zu beteiligten Autoren des Geschehens auf der Bühne macht.

¹⁵¹ Klein, Gabriele und Wolfgang Sting: Performance als soziale und ästhetische Praxis. In: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. S. 19.

4.4 „Le Sacre du Printemps“

Xavier Le Roys Version des *Sacre* ist die augenscheinlich simpelste aller existierenden Versionen. So arbeiteten zuvor zum Beispiel schon Maurice Béjart, Pina Bausch, Walt Disney, Martha Graham, Raimund Hoghe, Jérôme Bel und natürlich Waslaw Nijinsky an einer tänzerischen Umsetzung der Musik. Nijinskys *Sacre* (1913) sorgte für großes Empören. Er läßt seine Tänzer nicht mehr wie Feen mit größtmöglicher Leichtigkeit und Anmut über die Bühne schweben, „seine Tänzer stampfen den Rhythmus förmlich in den Boden hinein, und ihre Füße sind so gestellt, dass ihre Fersen nach außen und die großen Zehen nach innen weisen.“¹⁵² Nijinsky war mit seiner „antiklassischen“ Choreographie der Zeit voraus. Er hat einen massiven Regelbruch vorgenommen, der ihm, obwohl er insgesamt nur vier choreographische Werke schuf, einen festen Platz in der Tanzgeschichte gesichert hat.

Erst nach genauerem Hinsehen und dem Erleben am eigenen Leib kann ich behaupten, dass – ähnlich wie bei der Komposition von Strawinsky, der damals zu große Einfachheit vorgeworfen wurde – hinter Le Roys vermeintlich simplifiziertem *Sacre*, das jegliche historische Komponente außen vorlässt, mehr zu finden und zu erfahren ist, als es im ersten Moment scheint.

Le Roy tritt auf die leere Bühne und positioniert sich mittig am vorderen Bühnenrand mit dem Rücken zum Publikum.¹⁵³ Er trägt ein knallrotes, langärmeliges T-Shirt und Jeans. Der Performer hebt seinen rechten Arm, er setzt einen Auftakt, und mit der nächsten Bewegung setzt die Musik ein: *Le Sacre du Printemps* von Igor Strawinsky, gespielt von den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Simon Rattle, eine Aufnahme von 2004. Le Roy dirigiert das Stück mit seinen Armen, ohne Taktstock. Nach einer Weile dreht er sich um und dirigiert das imaginäre Orchester – das Publikum.

Die Musik kommt aus der Konserve. Unter den Sitzen des Publikums, das in gestaffelten Stuhlreihen sitzt, sind Lautsprecher angebracht. Diese sind gut verteilt und geben jeweils die Teile der Musik wieder, die die Instrumente in der

¹⁵² Schmidt, Jochen: Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. S. 41.

¹⁵³ Ich beziehe mich hier auf die Aufführung vom 13.12.2007 im Tanzquartier Wien, die ich besucht habe.

Orchestersitzordnung an der gleichen Stelle spielen würden. Das Publikum wird zum Orchester – es kann sich nach einer Weile in eine Instrumentengruppe einordnen und andere Zuschauergruppen einer anderen Instrumentengruppe zuordnen.

So ergibt sich folgende Situation: Le Roy dirigiert das Publikum, was damit zu einem wichtigen Bestandteil der Aufführung und somit buchstäblich ins Rampenlicht gerückt wird. Wie auch schon in *Product of Circumstances* verwischt Le Roy die Grenze zwischen den Zuschauern und sich selbst als Performer, indem er das Publikum ohne Animation mit ins Geschehen einbezieht.

Ein systematischer Regelbruch bildet sowohl bei den Arbeiten von Xavier Le Roy als auch bei den Kompositionen von Igor Strawinsky (1882-1971) ein konstitutives Moment. *Le Sacre du Printemps* gilt als eine der Schlüsselkompositionen des 20. Jahrhunderts. Strawinskys Komposition bricht mit der Tonalität und setzt auch, was den Rhythmus angeht, neue Maßstäbe. Das Stück gehört zu Strawinskys frühen Werken. Der Komponist hat in seiner Laufbahn mehrere Kompositionen für Ballett geschrieben, wie zum Beispiel den berühmten *Feuervogel* (1909/10), der genau wie *Sacre* (1913) bei seiner Premiere vom *Ballets Russes* auf der Bühne verkörpert wurde. Von 1927 an bis fast zu seinem Tod arbeitete Strawinsky mit dem Choreographen George Balanchine zusammen.

Die Spieldauer des orchestralen Bühnenwerkes beträgt etwa eine halbe Stunde. Strawinsky hat für seine Komposition, für welche er schon vier Jahre vor ihrer Fertigstellung erste Skizzen und Überlegungen anstrebte, ein sehr großes Orchester vorgesehen.¹⁵⁴ Einfache, einprägsame Motive, die jedoch nicht auf eine Einfachheit der Struktur der Komposition verweisen, dominieren den Höreindruck. Die Komposition ist von vielen Variationen des „einfachen“ Materials geprägt, die insgesamt eine sehr komplexe musikalische, rhythmische wie auch melodische Struktur ergeben.

„Die Partitur arbeitet über weite Strecken mit Mitteln eines fiktiven ‚style barbare‘, d.h. mit sehr einfachen Motiven, die häufig in starrer, von jeglichem *Espressivo* befreiter

¹⁵⁴ Vgl.: Renner, Hannes und Klaus Schweizer: Reclams Konzertführer. Orchestermusik. (11. Auflage). Stuttgart: Reclam, 1978. S. 598 ff.

Instrumentation erklingen: Doch gewinnen sie magische Ausstrahlungskraft durch fortwährende Umakzentuierung, Gestaltwechsel, ostinate Reihung oder Einordnung in einen andersartigen, oft polytonal und polyrhythmisch geschichteten Kontext. Ergänzt wird diese hochkomplizierte Gestaltung ‚primitiven‘ Materials durch eine artistische Nutzung des riesigen Orchesterapparats, der selektiv in ausgesuchten Klangkombinationen (z.B. hohe, gewöhnlich und Baßtrompete in 3oktaviger Führung), in geschickt verknüpfter Aufsplitterung oder aber in ungehemmter Massierung aller Kräfte erklingt.“¹⁵⁵

Es findet eine Entgrenzung des rhythmischen Systems statt, die einen Bruch mit diesem System darstellt und zur Egalisierung von Rhythmus und Melos führt. Durch seine Darstellungsweise der Musik nimmt auch Xavier Le Roy eine Gleichstellung vor. Die Musik und die Bewegung stehen in einer Beziehung zueinander, die von einer ständigen Wechselwirkung bestimmt ist. Le Roy arbeitet mit der Musik, er kommt ihr zuvor oder hinkt ihr mit seinen Bewegungen hinterher – die Unmöglichkeit des Miteinanders wird deutlich.

Dieter Mersch behauptet in seinem Vortrag *Mit/teilungen: zwischen Medien der Reihe Mitsein. Zur Aporie der Gemeinschaft im Kontext von Tanz und Performance* im Tanzquartier Wien am 14.12.2007, dass Le Roy der Musik mit seinem Dirigieren immer „nachhinke“. Dabei würden er selber und auch das Publikum zur Marionette der Musik werden.

Durch das Hervortreten des Unvermögens einer exakten Kopie der Musik in Form von Bewegung entsteht jedoch eine Spannung, die das Ereignis zu einem erfahrbaren Erlebnis für den Zuschauer macht, was so nicht geschehen würde, wenn Le Roy völlig synchron mit der Musik wäre.

Der Zuschauer sieht die Musik während er sie hört. Das Sehen wird zum Hören, das Hören zum Sehen, auch hier werden Grenzen vermischt. Es findet eine Untersuchung des Verhältnisses von Körper und Musik, von Hören und Reagieren, von Ahnen und Agieren statt. Dabei ist es interessant zu beobachten, was an die Oberfläche gelangt, wenn der Körper gerade nicht total beherrscht wird.

Völlige Synchronität und perfektes Zusammenspiel mit der Musik waren zudem nicht die Absicht des Choreographen.

¹⁵⁵ Renner, Hannes und Klaus Schweizer: Reclams Konzertführer. Orchestermusik. S. 600 f.

„Ganz zu Anfang des Projekts hatte ich mir gedacht, man könnte doch einen echten Dirigenten nehmen, ihn an der Partitur arbeiten lassen, ihn dann auf die Bühne stellen – und fertig. Was mir dabei aber fehlte, war die Arbeit an der Frage der Bewegungsqualität und der Beziehung zwischen Bewegung und Musik. Eine Möglichkeit, wirklich daran zu arbeiten, war also, es selbst zu machen. Ich war mir aber überhaupt nicht sicher, ob ich es schaffen würde, da ich kein Musiker bin und ich nicht genau wusste, ob ich in der Lage sein würde, eine Partitur zu lernen. Aber gleichzeitig fühlte ich mich angezogen. Es war eine Sache des Verlangens danach, mich selbst zu dieser Musik zu bewegen. Ich hatte das Bedürfnis, mich von etwas durchdringen zu lassen, diese Erfahrung zu machen. Und schließlich gelang es mir, zu lernen, und alles wurde immer spannender.“¹⁵⁶

Le Roy scheint zuweilen von der Musik beherrscht, er begibt sich in einen ekstatischen Zustand. Doch auch hier befindet man sich auf einer interpretatorischen Schwelle, denn im nächsten Moment wirkt der Körper des Performers wieder völlig kontrolliert, wenn auch gegen Ende schon etwas erschöpft. Diese gewisse „Nacktheit“ des einzelnen Körpers auf der leeren Bühne macht die Erfahrung der Performance zu einer gemeinsamen. Wie zwischen Orchester und Dirigent findet in der Aufführung eine Semiose? zwischen den Zuschauern und dem Performer statt. Wohlgermerkt, wenn der einzelne Zuschauer sich auf dieses Erlebnis einlässt.

„In meinem Stück geht es nicht nur um „le sacre“, sondern vor allem um die Beziehung zwischen Musik und Bewegung, um das Hören und Zu-hören und das Sehen und Zu-Sehen.“¹⁵⁷

Der Zuschauer wird eingesogen in den aus Spannung erzeugten Raum, der gerade durch das Unvermögen der Synchronität von Le Roy und der Musik entsteht. Der Zuschauer sieht, spürt und hört die Musik gleichzeitig, was es ihm unmöglich macht, sich dem Erlebnis zu entziehen. Le Roy beschreibt mit seiner Choreographie die Körperlichkeit der Musik. Er stellt die enge Beziehung oder

¹⁵⁶ Weigand, Frank: Wenn alle Künstler zu Lehrern werden, gibt es irgendwann keine Kunst mehr. Ein Interview mit Xavier Le Roy. Berlin, 26.11.2007. URL: <http://tanznetz.de/kritiken.phtml?page=showthread&aid=37&tid=11235> (Stand: 20.08.08).

¹⁵⁷ Weigand, Frank: Wenn alle Künstler zu Lehrern werden, gibt es irgendwann keine Kunst mehr. Ein Interview mit Xavier Le Roy.

gar Abhängigkeit von der Bewegung des Dirigenten, der Bewegung des Hörers und in diesem Fall auch der Bewegung des Tanzes dar.

Der Hörer selbst wird zum Klangkörper. Es findet eine eigene, innere Bewegung im Hörer statt, die durch die mitreißenden Eindrücke von Sehen, Hören und Fühlen hervorgerufen wird. Das Ereignis findet auch hier erst durch die innere, und zuweilen auch äußere, Bewegung des Zuhörers statt.

Le Roy thematisiert nicht den Inhalt des ursprünglichen *Sacre* (ein heidnisches Frühlingsritual, indem eine Frau ihr Leben lässt) sondern das Verhältnis zwischen Musik, Bewegung und Zuschauern.

„Es gibt so viele Dokumente über diese Stücke, und das macht es sehr spannend, damit und darüber zu arbeiten. Eine meiner Lernmethoden war es, Stücke von Choreographien zu lernen. Ich lernte Ausschnitte aus der Choreographie von Pina Bausch, aus der von Nijinski, und das half mir, die Musik zu lernen.“¹⁵⁸

Le Roy hat nicht verschwiegen, sondern sogar nach außen kommuniziert, dass er sich für seine Arbeit von dem Dirigenten Simon Rattle hat inspirieren lassen.

Kann man nun also behaupten, dass Le Roy auf die Bühne tritt und Simon Rattle kopiert?

So einfach lässt sich die Entstehung von Le Roys *Sacre* nicht erklären. Auch würde der Künstler die Vorgehensweise des reinen Kopierens sofort bestreiten – zu Recht. Denn die Idee, ein Musikstück auf diese Art und Weise auf der Bühne performativ zu interpretieren, ist definitiv die von Xavier Le Roy. Wobei natürlich vermutet werden kann, dass gewisse, schon bestehende Konzepte, wie das des Playback, einen Einfluss auf die Idee für das Konzept des Choreographen hatten.

Doch auch nachdem festgestellt ist, dass künstlerische Konzepte auf Erfahrungen und Einflüssen beruhen und nicht, wie noch zur Zeit vor 1700, als der Künstler rein Ausführender war, auf Eingebungen von einer göttlichen Macht, stellt sich eine weitere Frage hinsichtlich der Autorschaft: Kreiert Le Roy nun eine eigene Bewegungssprache oder kopiert er einen Dirigenten und fügt lediglich seine Eigenheiten in Ausdruck und Bewegung hinzu?

¹⁵⁸ Weigand, Frank: Wenn alle Künstler zu Lehrern werden, gibt es irgendwann keine Kunst mehr. Ein Interview mit Xavier Le Roy.

Le Roy verhält sich in seinen Bewegungen parallel zur musikalischen Entwicklung und Steigerung. Er taucht immer mehr hinein in die Rolle des Dirigenten und weicht mit der Zeit sogar stark ab von dem, was man als gewöhnliche Dirigierbewegungen bezeichnen würde, hin zu freieren, tänzerischeren Bewegungen. Er wird zum einen immer mehr Dirigent, der Dirigent aber auch gleichzeitig immer mehr Xavier Le Roy, außer in einem signifikanten Moment, indem Le Roy unerwartet sein Dirigat aufgibt und an den Bühnenrand tritt, um von dort aus stillstehend zuzuhören. Er begibt sich für kurze Zeit auf die Seite der Zuschauer und deckt in diesem Moment ganz offensichtlich die Tatsache auf, dass die Musik auch ohne ihn weiter läuft. Dem Zuschauer wird gleich deutlich, dass das, was er durch die Performance erfährt, durch den Stopp des Performers einen Bruch erleidet. In diesem Moment gibt Le Roy dem Zuschauer die Möglichkeit, das gerade stattfindende Ereignis zu reflektieren, noch während es stattfindet.

Auch wenn man feststellen muss, dass die Idee einer solchen Umsetzung des Musikstückes *Le Sacre du Printemps* vom Choreographen Le Roy stammt, teilt sich der Künstler die Autorschaft mit einigen anderen Instanzen.

Zum einen gibt Le Roy an, Bewegungen anderer zu Übungszwecken einstudiert zu haben. Er hat zum Beispiel die Art zu dirigieren von Simon Rattle studiert oder Teile der Choreographie zu *Le Sacre du Printemps* von Pina Bausch erlernt. Er hat sich also zur Entwicklung seiner eigenen Bewegungssprache an der Bewegungssprache anderer bedient. Zwar hat er nicht versucht, Bausch oder Rattle in seinem Stück zu kopieren, doch haben deren Werke Einfluss auf den Entstehungsprozess genommen. Zum anderen spielt gerade die Technik in Le Roys *Sacre* eine große Rolle. Die Verteilung der Lautsprecherboxen unter den Sitzen des Publikums macht diese zum Orchester. Die Zuschauer machen sich durch die Imagination, die sehr von ihren Erfahrungen abhängt, ein Bild davon, welches Instrument sie spielen und welche Rolle sie damit im Orchester einnehmen. Le Roy spielt dabei mit den Erfahrungswerten der Zuschauer, die diese aus Konzertbesuchen mitgenommen haben. In der Salzburger Aufführung wird diese Wirkung durch den gewählten Aufführungsraum, den Konzertsaal des Mozarteum, verstärkt. Zudem sitzen die Zuschauer dort im Orchestergraben, was ihre Rolle als imaginäres Orchester noch deutlicher macht.

5 Abstrakte Kollektive – Anne Juren

Die Choreographin und Performerin Anne Juren wurde 1978 in Grenoble, Frankreich, geboren, lebt und arbeitet aber in Wien. Ihre choreographische Arbeit geht der Frage nach, welche Informationen der bewegte Körper transportiert und wie dieser Vorgang auf der Bühne repräsentiert wird. Darüber hinaus erarbeitet sie in ihren Stücken eine eigenständige Herangehensweise, um die zeitgenössische Formensprache von Tanz und Performanceaufführungen in konzeptioneller Weise weiterzuführen und auszuformulieren. Ihr zentrales Anliegen dabei ist, dem Begriff des „Oeuvre“ nachzuspüren, also aus den gemachten Erfahrungen im Bereich Tanz, aber auch im Kontakt mit Praktiken aus der bildenden Kunst, neue Aufführungs- und Arbeitsweisen zu erarbeiten.

Ihr Studium schloss sie am *Conservatoire National Supérieur de danse in Lyon* ab. Im Anschluss daran erhielt sie das französische Staatsstipendium *Lavoisier*, das es ihr ermöglichte, ein Jahr lang in der *Trisha Brown Dance Company* in New York zu arbeiten.

Es folgten Engagements bei verschiedenen Choreographen, unter anderem Laurent Pichaud (Frankreich) und Saskia Hölbling (Österreich). 2002 erarbeitete sie das Solo *Oslo*. Daraufhin wurde in Kooperation mit dem französischen Kulturinstitut Wien das Stück *A?* produziert.

Im Jahr 2004 folgte das international erfolgreiche Duo *J'aime* in Zusammenarbeit mit Alice Chauchat. 2005 entwickelte sie zwei neue Stücke: *Code Series* und *Look Look*. Das Solo *Code Series* kann als Ihr Durchbruch bezeichnet werden. *Look Look* ist ein Duett mit Kroot Juurak und war eine Auftragsarbeit für die Wiener Modewoche, die in jenem Jahr mit dem Tanzquartier Wien kooperierte. Auch dieses Stück fand sehr guten Zuspruch des Fachpublikums und wird bis heute weltweit aufgeführt. In 2006 wurde das einjährige Projekt *Sport und Tanzformen* als Teil des APAP Programms (Advancing Performing Arts Project) konzipiert und in Kooperation mit professionellen Sportlern realisiert.

Im Weiteren möchte ich auf zwei Stücke eingehen, die beide in kollektiver Arbeit mit anderen Choreographinnen entstanden sind: Zum einen die Zusammenarbeit mit Kroot Juurak *Look Look* (2005) und zum anderen das von Anne Juren initiierte, jedoch in Zusammenarbeit mit drei anderen Choreogra-

phinnen/Performerinnen entstandene Stück *Komposition*, das im März 2008 im Tanzquartier Wien zur Uraufführung kam.

Außerdem habe ich ein Interview mit der Künstlerin geführt, in dem ich sie dazu befragt habe, was für sie Autorschaft bedeutet.

Zuvor werde ich jedoch in einem kurzen Exkurs die Arbeit in künstlerischen Kollektiven beleuchten.

5.1 Exkurs: Kollektivarbeit

Das Wort Kollektiv ist belegt mit vielen Assoziationen, nicht nur aus dem künstlerischen Bereich, sondern auch aus dem sozialökonomischen und politischen Feld und hat in der Geschichte eine Wandlung in seiner Bedeutung vollzogen. So war mit dem Begriff Kollektiv Ende des 19. Jahrhunderts eine Masse gemeint, die sich versammelt. Nach dem zweiten Weltkrieg meinte man mit Kollektiv eine bestimmte Gruppe, die etwas von allen für alle im wirtschaftlichen Sinne schafft.¹⁵⁹ Das Fremdwörterbuch des Duden von 2005 führt die folgenden allgemeinen Definitionen für das Wort Kollektiv auf:

- „1. a) Gruppe, in der Menschen zusammen leben [u. in der die Persönlichkeit des Einzelnen von untergeordneter Bedeutung ist];
b) Gruppe, in der die Menschen zusammen arbeiten; Team.

2. Grundbegriff der kommunistischen Gesellschaftstheorie zur Bezeichnung einer von gemeinsamen Zielvorstellungen u. Überzeugungen getragenen Arbeits- u. Interessengemeinschaft.“¹⁶⁰

Zudem gibt es viele Begrifflichkeiten rund um das Kollektiv, wie zum Beispiel das kollektive Gedächtnis oder den Kollektivvertrag, die sich immer auf eine Gruppe von Menschen, die etwas verbindet, beziehen, auf Leute mit gleichen

¹⁵⁹ Vgl.: Collect-if by Collect-if. Maska: Ljubljana, Brüssel, 2003. o.P. [S. 93 ff.].

¹⁶⁰ Duden. Das Fremdwörterbuch. (Der Duden in zwölf Bänden Bd. 5, 8. Auflage). Mannheim u.a.: Dudenverlag, 2005. S. 536.

Erfahrungswerten oder Bedürfnissen. Das Gemeinsame spielt also eine entscheidende Rolle im Kollektiv.

Wenn von einem künstlerischen Kollektiv die Rede ist, sind meist mehrere Künstler gemeint, die in der Gruppe, also im Kollektiv, an ein und derselben Sache arbeiten, das gleiche Ziel verfolgen oder auf ein gemeinsames Ergebnis hinarbeiten. Die erste große Phase des Künstlerkollektivs und der Idee des Gemeinsamen lässt sich um die 68er-Bewegung datieren und ist vor allem mit der Factory von Andy Warhol verbunden. Doch auch in der künstlerischen Zusammenarbeit hat sich das Verständnis von Kollektiv mit der Zeit verändert. Ugo Dehaes, langjähriger Tänzer bei der Kompanie um Meg Stuart, *Damaged Goods*, skizziert den Wandel des Verständnisses vom Kollektiv im Zusammenhang mit Tanz folgendermaßen:

„collective ´60-´70:

1 guru/ charismatic person that
the group adores and does everything for (24/24)

collective ´80-´90:

1 choreographer and the
group is paid to do everything, but
doesn't adore (9 a.m. to 5 p.m.9

collective 2000;

no choreographer, no guru
the group is paid to be the guru,
and nobody does anything
(I, Ugo, changed this definition
later in : where you try not to
have an author)¹⁶¹

Was sich also nach Dehaes seit den 60er Jahren geändert hat, ist vor allem der Stellenwert von Autorität, die eng mit der Frage nach der Autorschaft verbunden ist. So ist der aktuelle Versuch des Arbeitens im Kollektiv jener, bei dem man versucht, keinen Autor zu haben, also rein als Gruppe zu agieren. Bei Dehaes klingt jedoch auch Kritik an dieser Form von Zusammenarbeit an, indem er sie als wenig produktiv bezeichnet.

¹⁶¹ Collect-if by Collect-if. Maska: Ljubljana, Brüssel, 2003. o.P. [S. 160].

Auch Arnd Wesemann nimmt Abstand von der Begrifflichkeit Kollektiv und zieht es vor, von „Ko-Autoren“ zu sprechen, wenn er eine Gruppe von Choreographen beschreibt, die gemeinsam arbeiten. Er sieht den Unterschied von Ko-Autoren zum Kollektiv darin, dass ein Kollektiv eine „Herde“ ist, die sich einer bestimmten Ideologie unterwirft¹⁶², statt auf einer Ebene gemeinschaftlich zu arbeiten.

So scheint der Begriff Kollektiv hinsichtlich künstlerischen Zusammenarbeitens einige Probleme mit sich zu bringen, da er mit zu vielen geschichtlichen und ideologischen Assoziationen verbunden ist.

Auch Ric Allsopp sieht Kollektivität eng mit dem Begriff von Ideologie verbunden und schlägt deswegen „collaborative“ vor:

„I suppose I would be far happier with the term ‘collaborative’ which suggests (to me at least) a means of working together that builds on the negotiation of difference(s), rather than seeming to impose a more or less strict framework of equality or equivalence.“¹⁶³

Damit umgeht er den Eindruck von Masse, Anpassung und Unterwerfung, der um das Wort Kollektiv entstehen kann, und schlägt mit der Bezeichnung, die ich hier mit Kollaboration übersetze, einen weitaus offeneren Begriff vor. Auf der anderen Seite sagt Kollaboration nichts weiter über die Art und Weise aus, wie zusammen gearbeitet wird. Durch diese Offenheit des Begriffes lässt sich also kein weiterer Rückschluss auf die Frage nach der Autorschaft ziehen, als dass mehrere Kollaborateure am Entstehungsprozess beteiligt waren, nicht jedoch in welchem Ausmaß und wie diese Zusammenarbeit sich im Detail gestaltet. So kann eine Kollaboration zum Beispiel so aussehen, dass zwei Choreographen sich an verschiedenen Orten vorbereiten und erst am Tag der Aufführung direkt miteinander kommunizieren und ihre Ergebnisse zusammenführen. Oder einer bekommt einen Auftrag, etwas zu kreieren, und lädt sich noch einen zweiten ein, mit ihm an der Umsetzung zu arbeiten, wie in dem folgend beschriebenen Stück, in dem Anne Juren mit Kroot Jurak zusammenarbeitete.

¹⁶² Aus einer email von Arnd Wesemann an Bojana Cvejic. In: Collect-if by Collect-if. o.P. [S. 55].

¹⁶³ Aus einer email von Ric Allsopp an Maska. In: Collect-if by Collect-if. o.P. [S. 49].

5.2 „Look Look“

Die Bühne erscheint in Arbeitslicht, in der Mitte steht ein weißer Kubus, der etwa drei Meter hoch und zweieinhalb Meter breit ist. Die hintere Hälfte der linken Seitenwand öffnet sich einen Spalt weit, und man kann in der verspiegelten Türinnenseite die Performerin Kroot Jurak erahnen. Dann öffnet sich die vordere Hälfte der rechten Seitenwand, und Anne Juren tritt heraus auf die Bühne. Kroot Jurak folgt ihr. Beide sind nur mit einem schlicht weißen, übergroßen T-Shirt und einem Slip bekleidet und tragen einen Stapel Kleidung in ihren Händen. Die Performerinnen positionieren sich nebeneinander vor dem weißen Kubus und legen ihren Kleiderstapel vor sich auf den Boden – Kroot Jurak links, Anne Juren rechts (aus der Sicht des Zuschauers). Beide ziehen sich eine schwarze Herrenanzugshose über. Das Verwandlungsspiel beginnt.

Zuerst werden T-Shirt und Hose unterschiedlich zurecht gezogen und am Körper drapiert, so dass alleine dadurch ein anderes Outfit, ein anderer Typ entsteht. Durch die Veränderung ihrer Körperhaltung und das Einnehmen von Posen verstärken die beiden Frauen die Wirkung der minimalen Veränderung an der Kleidung. Dann beginnen sie ihr Outfit immer mehr zu verändern, Jurak zieht ihr T-Shirt ganz aus und steht mit nacktem Oberkörper da. Juren zieht sich die Hose, die viel zu groß für die beiden schlanken Frauen ist, bis unter die Achseln. Dann tun sich bei der Hose von Juren Schlitze an den Beinen auf, durch die sie ihre Beine aus der Hose hinaus steckt. Die Hose wird ein Kleid, ein Rock, eine Jacke usw.. Jedes Teil wird auf unkonventionelle Art immer wieder zu einem neuen Kleidungsstück. So hat sich Jurak währenddessen zum Beispiel zwei weiße Herrenoberhemden übereinander angezogen; eines davon hat feine schwarze Streifen. Nur dadurch lässt sich überhaupt noch erkennen, dass es sich eigentlich um zwei Hemden handelt, die durch die ständige Umgestaltung am Körper mal zu einem Kleid werden, Ober- und Unterteil sind oder Hose und Jacke.

Look Look wurde im Rahmen eines Abends mit dem Titel *Dresscode* am 20. September 2005 in der Halle G des Tanzquartiers uraufgeführt.¹⁶⁴ Der gesamte

¹⁶⁴ Von diesem Abend liegt mir ein Video vor, auf dem meine Beschreibung und Analyse des Stückes basiert.

Abend, an dem außerdem noch Arbeiten des Choreographen Philipp Gehmacher und des Kollektivs SUPERAMAS gezeigt wurden, war eine Zusammenarbeit des Tanzquartier Wien und *Unit F büro für Mode*. In Verbindung mit der *Austrian Fashion Week* luden sie die eben genannten Choreographen ein, eine Kollaboration mit einem Modedesigner einzugehen, den die Choreographen aus einem Pool von Vorschlägen auswählen konnten. Anne Juren wählte die Modeschöpferin Eva Blut aus und lud daraufhin Kroot Jurak ein, mit ihr zusammen ein Stück zu erarbeiten. Inspiriert von den Entwürfen der Designerin entwickelten Juren und Jurak ein Verwandlungsspiel, das mit den Klischees von Mode, aber auch mit denen von Femininität und Maskulinität spielt. Das Stück dauert in der am Premierenabend gezeigten Fassung etwa achtzehn Minuten.

Während sich die beiden Choreographinnen ständig verwandeln, weiß man als Zuschauer gar nicht, wo man zuerst hinschauen soll. Es ist kaum möglich, alle Gesten, Posen und Veränderungen der Kleidung wahrzunehmen. Nur durch kurze Pausen des Posierens wird die ständige Transformation simpler Kleidungsstücke in aufregende, außergewöhnliche Outfits unterbrochen. Immer wieder passiert es beim Zusehen, dass man bei einer Performerin mit dem Blick verweilt und beim erneuten Hinsehen zur anderen feststellt, dass diese schon wieder komplett anders aussieht. Diese Tatsache bringt die beiden Performerinnen in eine gewisse „Konkurrenz der Aufmerksamkeit“, obwohl diese nicht durch sie selber provoziert wird, da sie zu keinem Zeitpunkt sichtlichen Bezug aufeinander nehmen (z.B. haben sie keinen Blickkontakt).

Doch gerade in den Momenten, in denen Anne Juren mit ihrer Gestik und ihrer Körpersprache eine Anspielung auf bekannte Figuren oder Typen macht, stiehlt sie Jurak die Show und hat die lachenden Zuschauer auf ihrer Seite. So macht Juren zum Beispiel aus der schwarzen Hose ein Kleid und aus dem weißen T-Shirt eine Kopfbedeckung – sie sieht aus wie eine Nonne. Ein anderes Mal verwandelt Juren die Hose zu einer Art Umhang, mit dem sie ihren Kopf und den Oberkörper bedeckt. Nur vorne bleibt ein ovaler, horizontal in die Länge gezogener Schlitz, hinter dem man Jurens Gesicht vermuten kann. Sie geht auf die Knie und wiegt ihren Oberkörper wellenförmig von links nach rechts. Dieses Bild erinnert unweigerlich an das Gespenst aus dem Blockbuster *Scream*, welches sich in den vergangenen Jahren nicht zuletzt aufgrund der zahlreichen *Scream*-Parodien in jedermanns Gedächtnis eingebrannt hat.

Diese Nachahmung von konkreten Figuren oder auch allgemein bekannten Stereotypen (Diva, Dandy, Macho etc.) sowie die Art und Weise, wie sie sich umziehen und in einen neuen Typ verwandeln, erzeugen Momente der Komik. Das Komische, das zuweilen sehr unterhaltsam ist, wird durch ihre ständig wechselnde Körpersprache noch verstärkt, wobei Jurak des öfteren den Eindruck erweckt, als probiere sie neugierig aus, was man aus dem bestimmten Kleidungsstück noch machen könnte. Spielerisch dreht sie sich mit einem weiten Rock, den sie aus den zwei Oberhemden kreiert hat, im Kreis um sich selber wie ein tanzendes Kind. Juren hingegen wirkt sich ihrer Sache meist sicher: Sie nimmt gezielte Veränderungen an der Kleidung vor und scheint zu wissen, was sie aus dem Kleidungsstück machen möchte und somit auch, was sie damit beim Zuseher für Assoziationen hervorrufen will.

Es wird posiert, sich gezeigt und präsentiert. Und obwohl beide Performerinnen ihre Position kaum verlassen, wird aus dem Verkleidungsspiel ein Tanz der Verwandlung. Die ständige Bewegung und das bewusste Einsetzen des Körpers mit seinen Ausdrucksmöglichkeiten macht gerade aus den „Umbauphasen“, in denen sich die Künstlerinnen verwandeln, ein spannendes Spiel, welches den Zuschauer schnell in seinen Bann zieht. Gerade das, was sonst im Dunkeln oder hinter der Bühne passiert, wird hier zum inszenierten Geschehen im Rampenlicht. Die Neugierde des Betrachters wird angeregt. Schon während die Performerinnen ihr Outfit erneut verändern, mutmaßt man als Zuschauer, was als nächstes kommen könnte.

Erst nachdem die scheinbar unerschöpflichen Möglichkeiten der Abwandlung von Hose, Oberhemd und T-Shirt ausprobiert worden sind, kommen - nach mehr als der Hälfte des Stückes – noch weitere Kleidungsstücke ins Spiel und lassen das Geschehen noch bunter wirken. Eine silberne Jacke, aus der Juren zuerst eine Hose und dann ein Kleid werden lässt, wird zum Blickfang. Dazu entwirft sie noch eine Handtasche aus ihrem T-Shirt und präsentiert ihr Outfit in gekonnten Modelposes. Obwohl das Stück zum Ende hin eine Steigerung erfährt, kommt es durchgängig ohne eine Veränderung des Bühnensettings aus. Weder Musik noch Lichteffekte unterstützen die Künstlerinnen bei ihrer Verwandlungsshow.

Das Motiv des „schlichten“, langsamen Beginns, das die Aufmerksamkeit der Zuschauer erhöht und eine Steigerung der Intensität des Stückes zulässt ohne

dabei zum Spektakel zu werden, taucht auch in Jurens Stück *Komposition* wieder auf.

Am Ende von *Look Look* geht das Licht - noch während die beiden Verkleidungskünstlerinnen weiter machen - durch ein Fade Out einfach aus.

Die Transformation der Kleidungsstücke steht als Symbol für Wandlungsfähigkeit und ständige Veränderung. Sowohl in der Welt der Mode als auch in der Tanzwelt wird von den Künstlern erwartet, dass sie immer wieder etwas Neues hervorbringen. Aber ist das überhaupt möglich, oder wiederholt man automatisch – ob bewusst oder unbewusst – schon Dagewesenes?

Nicht nur in der Mode finden regelmäßig Revivals statt, auch im Tanz ist es üblich, aus vermeintlich Altem Neues zu machen, in dem man es in einen neuen Kontext setzt, mit etwas anderem kombiniert oder variiert. Denn wie schon angesprochen, geht man heute davon aus, dass Künstler ihre Ideen aus Inspirationsquellen, die nicht selten dem Alltag entspringen, erhalten und nicht durch göttliche Eingebungen. Dazu gehören auch Erfahrungen und Eindrücke, die ein Künstler im Laufe seiner Ausbildung, seiner Karriere bzw. in seinem ganzen Leben gewonnen hat.

Auch in *Look Look* verarbeiten Juren und Jurak Vorhandenes: Inspiriert von den Kreationen Eva Bluts erarbeiten die beiden Choreographinnen, teilweise in Zusammenarbeit mit der Modeschöpferin, die Outfits, die sie in ihrem Stück aus den wenigen Kleidern hervorzaubern. Zum anderen bedienen sie sich der Gesten von Models und anderen bekannten Stereotypen.

Wenn man sich hinsichtlich des Stückes die Frage nach der Autorschaft stellt, muss man auch hier anmerken, dass es ganz offensichtlich mehrere, verschieden gewichtige Instanzen gibt, die für das, was auf der Bühne passiert, verantwortlich sind. In diesem Fall spielt zum Beispiel die Institution, das Tanzquartier Wien, die wiederum eine Kollaboration mit einer anderen Institution, *Unit F büro für Mode*, eingegangen ist, eine wichtige Rolle hinsichtlich der Frage nach der Autorschaft. Denn sie hat die Künstlerin Anne Juren beauftragt, ein Stück unter bestimmten Bedingungen zu entwickeln. Das Tanzquartier gab in diesem Fall nicht nur das Thema vor, sondern auch einen gewissen Rahmen, wie zum Beispiel die Zusammenarbeit mit einem von zehn ausgewählten Modeschöpfern, zudem natürlich den Zeitplan und den Ort der Premiere. Die Choreographin Anne Juren wiederum lud ihre Kollegin Kroot Jurak ein, mit ihr an

diesem Auftragsstück zu arbeiten. Letztendlich fand die Premiere an einem geteilten Abend statt, der eine Veranstaltung im Rahmen einer Modewoche, der *Austrian Fashion Week*, war. Diese Rahmenbedingungen setzten das Stück wiederum in einen Kontext, der auf verschiedene Dinge Einfluss nimmt, wie Berichterstattung, Publikum, Wahrnehmung – um nur einige zu nennen, die wiederum in Abhängigkeit zueinander stehen.

Trotzdem ist festzuhalten, dass es die Idee von Anne Juren war, den Auftrag so umzusetzen, wie sie es getan hat, auch wenn viele andere Faktoren einen Einfluss auf den Entstehungsprozess hatten. Sie ist also Autorin ihres Werkes, jedoch nicht ohne sich die Autorschaft mit einigen anderen Instanzen zu teilen.

Ein weiterer Faktor, der auf die Wahrnehmung der Autorschaft einen großen Einfluss hat, ist die Berichterstattung der Medien über das Geschehen auf der Bühne:

„Wer glaubt, dass man Hemd und Hose nur auf die herkömmliche Weise tragen kann, irrt gewaltig. Die Möglichkeiten, diese Bekleidungsstücke zu tragen, sind schier unendlich: Schon einmal probiert, mit den Beinen in die Hemdsärmel zu schlüpfen, um das Oberteil als luftige Sommerhose zu tragen? Oder schon einmal eine Hose gekonnt bis zu den Schultern hochgezogen, bis daraus ein extravagantes Kleid entsteht?

Die Modeschöpferin Eva Blut und die Tänzerin Anne Juren haben es getan und das Publikum im bis auf den letzten Platz ausverkauften Tanzquartier mit ihren aberwitzigen Metamorphosen der Bekleidungsklassiker in Bann gezogen.“¹⁶⁵

So beschreibt Petra Rathammer in der Wiener Zeitung das Stück *Look Look*. Doch aufgrund einer Fehlinformation oder Fehlinterpretation wird aus Kroot Jurak Eva Blut. Noch deutlicher wird dieses Missverständnis, dass große Wirkung hat, in der Unterschrift des abgedruckten Fotos der Performance: „Des Tanzes neue Kleider führen Eva Blut (l.) und Anne Juren vor“. Kroot Jurak verschwindet nicht nur als Autorin sondern auch als Darstellerin. Sie wird sogar durch die Modeschöpferin ersetzt, die zwar beteiligt an dem Stück, aber zu keinem Zeitpunkt auf der Bühne anwesend war.

¹⁶⁵ Rathammer, Petra: Schicke Kleider im Tanzfieber. Ein Tanzabend der etwas anderen Art: das Tanzquartier zeigt eine Zusammenarbeit mit dem Modebüro „unitF“. In: Wiener Zeitung: Wien 22.09.2005.

In einer anderen Rezension zu der gleichen Aufführung erwähnt Andrea Amort im Kurier wenigstens, dass die Aufführung von Anne Juren ein Duo war, dass die Entwürfe von Eva Blut am Körper überarbeitete.¹⁶⁶ Doch auch in diesem Artikel findet Kroot Jurak keine Erwähnung.

Hinsichtlich der Autorschaft lässt sich also feststellen, dass es so etwas wie eine wahrgenommene und eine tatsächliche Autorschaft gibt.

Nicht selten wird über die Sparte Tanz, die in Österreich trotz wachsendem Interesse nicht mit dem Bekanntheitsgrad der großen Schauspielhäuser mithalten kann, nur wenig berichtet und wenn, dann oft fehlerhaft. Aufgrund zu weniger Experten und dem damit verbundenen Fehlen der nötigen Professionalität werden in Berichten über Tanz nicht nur Namen vergessen oder falsch geschrieben, sondern manchmal sogar fehlinterpretiert. Dies lässt sich zu einem gewissen Teil auf fehlerhaftes Presse-material der Veranstalter zurückführen, die aus Kostengründen oft auf Texte und Informationen der Künstler selbst zurückgreifen.

5.3 „Komposition“

Komposition ist eine Zusammenarbeit von Anne Juren mit drei anderen Choreographinnen/Performerinnen: Agata Maszkiewicz, Alix Eynaudi und Marianne Baillot. Auch hier ist Juren die Initiatorin, geht aber bewusst eine Kollaboration ein und bindet alle Beteiligten zu gleichen Teilen in den Arbeitsprozess ein. In der Art eines Kollektivs wird im Arbeitsprozess versucht, eine gemeinsame künstlerische Sprache zu entwickeln. Jedoch kann hier der Kollektivgedanke im Sinne von Verschmelzung der Individuen in eine kollektive Masse nicht auf das gesamte Stück angewendet werden. Denn in bestimmten Abschnitten des Stückes wird gerade die Individualität der einzelnen Performerin zum Vorschein gebracht. Sie stellen ihre Unterschiedlichkeit auf der Bühne aus, ohne diese zu bewerten. Deswegen ist vielleicht die Wahl des Begriffes Kollaboration passender, um die Zusammenarbeit der Choreographinnen zu

¹⁶⁶ Vgl.: Amort, Andrea: Versuch mit Mode. Unit F modebüro und Tanzquartier. In: Kurier Wien: Wien, 23.09.2005.

beschreiben. Die Premiere des circa 35-minütigen Stückes fand am 06.03.2008 in der Halle G des Tanzquartier Wien statt.¹⁶⁷

Klack! – das Licht geht an und zwei Windmaschinen beginnen ihre Turbinen anzukurbeln. Eine Minute lang sieht der Zuschauer die leere Blackbox der Bühne und lauscht dem Rauschen des künstlichen Windes, der aus den beiden hinteren Ecken der quadratischen Bühne schräg in den Raum bläst. Die vier Tänzerinnen treten auf die Fläche und beginnen eine etwa drei Minuten dauernde Bewegungsabfolge unisono zu tanzen. Diese von Klarheit und Rhythmus geprägte kurze Choreographie stellt einen gemeinsamen Beginn dar, der jedoch die verschiedenen (Tänzer-)Persönlichkeiten, die geprägt sind von Erfahrung, Ausbildung und körperlichen Voraussetzungen, nicht verschweigen kann.

Die Windmaschinen stoppen mit dem Ende der synchronen Choreographie. Die vier Frauen, die weiße Fechtuniformen tragen, kommen im vorderen Drittel in der Mitte der Bühne zusammen. Sie bilden eine Gruppe, wobei drei stehen und Maszkiewicz vor ihnen mit dem Rücken zum Publikum kniet.

Einen neutralen Gesichtsausdruck beibehaltend und ohne direkten Blickkontakt mit den Zuschauern aufzunehmen, beginnen die vier Frauen, sich gegenseitig zu streicheln. Sehr behutsam erforschen sie die Körper der anderen, zuerst nur Kopf, Gesicht, Arme und Oberkörper. Nach fünf Minuten geht auch Eynaudi auf die Knie, um nun die unteren Extremitäten zu berühren. Maszkiewicz steht auf und in ähnlicher Abfolge verändert sich die Formation der Frauen beständig, aber nur sehr langsam.

Ein plötzlicher Aufschrei ertönt – Eynaudi leitet damit die zweite Phase des Erforschens ein. Nachdem sich die Frauen schon etwa fünfzehn Minuten lang gestreichelt haben, werden ihre Berührungen nun intimer, was jedoch nichts an dem Ausdruck der Performerinnen ändert. Brüste, Schambereich und Po der anderen werden genau mit den Händen untersucht und auch Regionen, die zuvor vorsichtig abgetastet wurden, werden noch einmal intensiver in Augenschein genommen. Die Performerinnen bohren sich gegenseitig in Mund, Ohren und Po (durch die Kleidung hindurch), wechseln von einem Betrachtungsobjekt zum nächsten – der Zuschauer wird zum Voyeur des Geschehens.

¹⁶⁷ Ich habe selber die Premiere besucht. Außerdem liegt mir zur Analyse ein Video der Aufführung vom 7.03.2008 im Tanzquartier Wien vor.

Gerade durch die Neutralität im Ausdruck der Darstellerinnen, die sich mit einer vertrauten Selbstverständlichkeit berühren, kommt im Zuschauer ein Gefühl der Unsicherheit hoch. Diese zweite Phase des sich Berührens dauert jedoch nur etwa vier Minuten an, danach treten die Vier auseinander und verteilen sich im Raum. Es beginnt der dritte Teil des von seiner klaren Struktur geprägten Stückes. Nacheinander beginnt jeweils eine Performerin mit einem Solo, während die anderen drei die Tanzende beobachten. Nach und nach wird der Wechselrhythmus schneller, als ob jede den anderen sagen will: Schau, was dieser Körper, den du vorher erforscht hast, kann! In ihren Solos aus abstrakten Bewegungsfolgen findet eine stille, rein körperliche Kommunikation zwischen den vier Choreographinnen statt, in der jede sich mit ihrer eigenen Künstlerpersönlichkeit in den Raum und in das Stück einschreibt. Nach einer Weile gehen die Solos in eine gemeinsame Improvisation über, gleichzeitig setzt Musik ein. Ein von Streichern bestimmter Klangteppich legt sich über die Bewegungen der Tänzerinnen. Die abstrakte Musik, die zum Teil an Sirenen eines Fliegeralarms erinnert, verursacht eine gehetzte, unruhige Stimmung, die sich mit den wieder einsetzenden Windturbinen vermischt. Erst als die Musik verstummt und die vier Frauen sich wieder am mittleren vorderen Bühnenrand versammeln, fahren auch die Windmaschinen ihren Antrieb langsam herunter, wie die Turbinen eines Flugzeugs. Es beginnt der vierte und letzte Teil der *Komposition*.

Jeweils drei Frauen bewegen den Körper der vierten. Mit Hilfe aller möglichen Körperteile entstehen immer neue Figuren und Hebungen. In fließenden Übergängen bewegt sich die lebende Skulptur aus vier Frauenkörpern, bis sie schließlich in einer Reihe ankommen. Die Performerinnen stehen hintereinander und quer zum Publikum. Auch aus dieser Formation heraus entstehen noch neue Figuren, bis das Bühnenlicht noch während des Geschehens erlischt.

Die Choreographin Anne Juren hat drei weitere Performerinnen, die alle auch schon selber als Choreographinnen tätig waren, eingeladen, um mit ihnen gemeinsam an ihrer Idee zu ihrem Stück *Komposition* und dessen Umsetzung zu arbeiten. Sie selber bezeichnet diese Arbeit als eine Kollaboration, wobei sie die Rolle als Initiatorin inne hatte.¹⁶⁸ Nach außen hin hat Juren versucht, so deutlich wie möglich zu kommunizieren, dass das Stück vier Autorinnen hat. Sie hat ihren

¹⁶⁸ Vgl.: 5.4 Interview mit Anne Juren.

Namen nicht als alleinigen angegeben, sondern ihn mit den Namen der anderen drei Beteiligten auf einer Ebene als Verantwortliche für das Stück benannt und so nach außen hin kommuniziert. Doch auch hier taucht das Phänomen, wie schon bei *Look Look* auf: Die Presse spricht vom neuen Stück von Anne Juren,¹⁶⁹ und teilweise wird sogar einer der vier Namen, nämlich der von Alix Eynaudi, unterschlagen.¹⁷⁰

Wie die Künstlerin sich selbst in der Rolle der Autorin sieht, habe ich in einem Interview mit ihr besprochen.

5.4 Interview mit Anne Juren¹⁷¹

Lisa Schmidt: What does Authorship mean to you?

Anne Juren: The first thing which comes into my mind is the idea. For me it is the one who's got the idea. You are the Author of your idea. It is more about how you articulate your idea, how you interpret something than to be the first one who did this or that kind of movement.

Lisa Schmidt: To what extent do you see yourself as author of your artistic work?

Anne Juren: There are two different things. Sometimes I am myself on stage and the question of Author disappears, cause I am already a performer, actually, and I think there lies a lot of power in the performer on stage, they are quiet much Author of the piece. When I perform on stage for me it is very clear and when I work with others than it's collaboration for me and I don't feel as the only author for sure.

Komposition for me was an interesting work, because I was the initiator.

Lisa Schmidt: But you have been on stage at the same time.

¹⁶⁹ Vgl.: Ploebst, Helmut: Eiskalte Nymphen. Ein starkes Stück der Choreografin Anne Juren im Tanzquartier Wien. In: Der Standard. Wien, 8./9. März 2008.

¹⁷⁰ Wie zum Beispiel auf den Plakaten und Monatsprogrammen des Tanzquartiers, wo der Name von Alix Eynaudi vergessen wurde.

¹⁷¹ Das Interview habe ich am 25.09.2008 geführt.

Anne Juren: I don't wish to stay outside. I think it is really bizarre. My work is quiet conceptual in a way, but what is the most interesting for me is the performance itself, more about interpreting. I like to develop something together, in the group. Not standing outside.

Lisa Schmidt: How big is the influence of external circumstances you are working in?

Anne Juren: Ah, the market business you mean?

Lisa Schmidt: Everything which is not purely your artistic work. I mean rehearsal space, conditions you have, money wise, time wise etc.

Anne Juren: Time is for me a very important factor, and also how much money you have makes a big difference for the work. The business forces the people to stress out, you need to come to a premiere in a few month. I feel like multi... you know I was a teacher, a curator, I perform, I choreograph, you can't just create your own stuff. The pieces I do don't tour so much, so I need to do different things.

I don't like to create my own style which remains then always the same. I do try to find every time new strategies for working on a piece. Nowadays everything goes so quickly you don't know where the actual idea came from.

I am asked to do a lot in the field of production. I have to write a lot of texts, book my own flights etc., then I feel disconnected to my actual work. You are expected to be a super-business woman, you have to do everything in a very short time. But all this takes a lot of time.

Lisa Schmidt: Could you name a percentage the influence these conditions have on your work?

Anne Juren: Till now I worked a lot with friends, let's say in a friends network. So at the end we always find a solution, but this is also a lot of work and takes a lot of time. It is very fragile, dealing with these circumstances. (Pause)

I think it is 80%. It is really the influence of the space you are in, the time... yes, 80%.

At the moment for example I work with a French guy, for *Magical*, which has premiere in October. And I have to pay him, but it is really complicated and costs a lot of time to manage it.

Lisa Schmidt: Do you see the audience as an author?

Anne Juren: I think they are the most important fact. How you make people get something, this is the work. They do the work, they are not the only author of the work, but a big part of it. If they had an experience watching a piece, this is good work. The fact that they do take their time to watch something makes them already persons of great potential. Of course it depends then on things like, do they have empathy for the work they see and so on, but all this gives the piece a certain structure.

Lisa Schmidt: Do you use choreographic quotes in your work?

Anne Juren: I used to do it, but now I think it is boring. Of course you do it sometimes without knowing about it. But when I do it now I don't make a big thing out of it, I just do it.

Lisa Schmidt: Do you think your name is important to be present on the "dance market"?

Anne Juren: I am wondering if the name is so important... for me not so much, but of course, it is somehow a reference to the work you do and needs somehow to be promoted. It names your identity as artist.

6 Resümee

Die Antwort auf die Frage nach der Autorschaft kann, weder in der Literatur noch im zeitgenössischen Tanz, lauten: es gibt keinen Autor. Dies macht Andreas Pfister in seiner Arbeit über den Autor in der Postmoderne deutlich, indem er klarstellt, dass der Verlust des Bezugspunktes „Autor“ gegenüber seinem Werk die Abgrenzung verschiedener Werke unmöglich machen würde und es damit kein Werk mehr gebe, sondern „nur noch anonymen Text“¹⁷². Dabei wird klar, dass es viel mehr um das Verständnis geht, was ein Autor in der Postmoderne ist, und nicht darum, ob es ihn überhaupt gibt.

„Tänzer und Choreografen wie Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Vincent Dunoyer und Boris Charmatz unterziehen den Körper heute insofern einer Revision, indem sie seine Bedingungen des Erscheinens auf der Bühne zum Thema machen. Dabei steht viel mehr auf dem Spiel als nur ästhetische Fragen. Geht es in erster Linie nicht mehr darum, neue Bewegungen zu erfinden, rücken die Beziehungen, die sich über die Bewegungen herstellen, in den Vordergrund: die Beziehung der Tänzer zum Publikum, die Beziehung zur Institution, in deren Rahmen die Aufführung stattfindet, und nicht zuletzt auch die Beziehung der Tänzer zu ihren eigenen Körpern und ihren Bildern. Die Selbstreflexion der Tänzer und des Tanzes dient daher der Positionsbestimmung der eigenen Arbeit im Geflecht gesellschaftlicher Bedingungen, in denen Tanz stattfindet und rezipiert wird.“¹⁷³

Gerald Siegmund spricht hier die gegenseitige Beeinflussung von Institution, Produktion, Körper, Arbeitsprozess und Werk an, die maßgebliche Auswirkungen auf die Untersuchung der Autorschaft hat, die auf den ersten Blick so klar erscheint: Der Künstler, dessen Name ein Werk trägt, ist der Autor desselbigen. Aber warum funktioniert dieser allgemein gültige Begriff oder die Vorstellung von Autorschaft, bei der es einen Autor gibt, der ein Werk geschaffen hat, im

¹⁷² Pfister, Andreas: Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind. S. 67.

¹⁷³ Siegmund, Gerald: Der Körper im zeitgenössischen Tanz. In: Arnold, Heinz L.: Theater fürs 21. Jahrhundert. München: Edition Text & Kritik, 2004. (Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur; Sonderband). S.182.

Zusammenhang mit meinen Beispielen aus dem Feld des zeitgenössischen Tanzes nicht mehr?

Das Schlüsselproblem schreibe ich der Tatsache zu, dass es bei zeitgenössischer Choreographie nicht mehr primär darum geht, eine Geschichte zu erzählen, sondern vielmehr um die Reflexion des Geschehens. Diese Problematik bei der „Suche“ nach dem Autor lässt sich zwar auch bei anderen Formen zeitgenössischer Kunst, wie zum Beispiel Literatur oder Film, entdecken, findet sich aber in der zeitgenössischen Choreographie besonders zugespitzt wieder. Denn bei der Semiose der Aufführung, die meist durch die gleichzeitige Anwesenheit von Zuschauern und Aufführenden bedingt ist, nimmt die Autorschaft eine besondere Rolle ein. Diesen Live-Charakter hat die zeitgenössische Choreographie zwar mit jeder anderen Theateraufführung überein, doch findet dabei noch die radikale Abwendung vom Geschichtenerzählen statt.

Zum Einen bringt die Aufführung als konstitutives Moment für das stattfindende Ereignis den Zuschauer in die Position des „Mit-Täters“. Die Reflexion über das Geschehen findet beim Zuschauer statt und stellt das Geschehen dar. Der Zuschauer ist also zugleich auch Autor.

Zum Anderen ist das oft angestrebte Ende der Repräsentation ein nicht zu erreichendes Ziel, dessen Verfolgung jedoch interessante neue Darstellungsformen hervorbringt. Ein Körper (oder auch zugespitzt: ein Objekt) repräsentiert zu jedem Zeitpunkt seines Erscheinens etwas auf der Bühne und ruft Assoziationen hervor. Dies ist nur der Anfang einer endlosen Schleife von Einflüssen, die – bewusst oder unbewusst – sowohl auf das Handeln des Künstlers auf der Bühne als auch auf die Wahrnehmung des Zuschauers auf der anderen Seite einwirken.

Der zweite „Mit-Autor“ mit großem Einfluss auf das Werk im zeitgenössischen Tanz ist der Markt, von dem ein Werk in hohem Maße abhängig ist. Anne Juren hat diesen Anteil des Einflusses der äußeren Gegebenheiten, wie Institutionen, Finanzierung, Zeit, Aufführungsort etc., auf die künstlerische Arbeit mit achtzig Prozent benannt. Dies macht eine große gegenseitige Abhängigkeit deutlich, die trotz des Ziels von künstlerischer Freiheit – auch auf Seiten der Produzenten – nicht zu verleumden ist. Das Werk als Ware braucht wiederum einen Autor, um

es zu titulieren und einzuordnen. Denn ohne Namen lässt sich nichts verkaufen, auch nicht auf dem Markt der zeitgenössischen Choreographie.

Es gibt also einen Autor, und es wird meiner Meinung nach auch immer einen geben. Denn auch wenn nicht vom Künstler impliziert, wird der Markt das entstandene Werk immer jemandem zuordnen.

Auf der anderen Seite steht die Tatsache, dass Tanz nicht urheberrechtlich geschützt ist. Das vorhandene Bewegungsmaterial kann also nach Belieben kopiert, nachgeahmt oder weiterverarbeitet werden, ohne rechtliche Konsequenzen. Dies trägt jedoch wiederum zu einer Verwischung der Grenzen der Autorschaft bei und erschwert die Suche nach dem Autor.

Am Anfang meiner Arbeit habe ich die Frage gestellt, an welchen Parametern sich bestimmen lässt, wer für das gezeigte Werk verantwortlich bzw. wer der Autor des Werkes ist? Im Laufe der Untersuchungen der verschiedenen choreographischen Arbeiten hat sich herausgestellt, dass es nicht nur eine schwierige Aufgabe ist, diese Parameter zu benennen, sondern auch, sie voneinander abzugrenzen.

So lässt sich die Frage nach der Autorschaft im zeitgenössischen Tanz wohl nur damit beantworten, dass es einen Autor gibt, der jedoch nie als reiner Autor zu verstehen ist, und es immer noch weitere Instanzen gibt, die – mal mehr und mal weniger – einen Teil der Autorschaft inne haben. Diese Autorinstanzen können sowohl durch direkten oder indirekten Einfluss als auch durch aktives oder passives Mitgestalten des Ereignisses eine Mitverantwortung für das Geschehen tragen. Derartige Prozesse passieren sowohl offensichtlich (wie zum Beispiel bei der besprochenen Performance *Für alle* von *She She Pop*) als auch im Verborgenen (wie bei Xavier Le Roys Version des *Sacre*).

Wenn wir jedoch im Allgemeinen über den Autor einer Performance sprechen, meinen wir denjenigen, der die Idee hatte, das Stück letzten Endes so an dem vorgesehenen Aufführungsort zu zeigen. Die Wahrnehmung von außen wird jedoch oft, wie in mehreren Beispielen angesprochen, durch gewisse Umstände, wie Berichterstattung etc., beeinflusst und hängt vor allem vom Informationsstand des Betrachters ab.

Auch taucht bei meinen Untersuchungen immer wieder der Begriff des Initiators auf, und zwar dann, wenn eigentlich eine Gruppe für etwas verantwortlich ist,

jedoch einer aufgrund von organisatorischen Leistungen, seines Bekanntheitsgrades oder seiner Vorreiterrolle hervorsteicht.

Abschließend möchte ich festhalten, dass es zwar den reinen Autor, der alleinig für das stattfindende Ereignis verantwortlich ist, in der zeitgenössischen Choreographie nicht gibt, ich jedoch den Künstlern auf keinen Fall ihre Autorschaft absprechen möchte. Ganz im Gegenteil spreche ich ihnen den größten Teil der Autorschaft zu, da sie diejenigen sind, die eine Idee mit den eigenen künstlerischen Mitteln in die Tat umsetzen. Doch bei der Betrachtung von Werken aus dem Bereich des zeitgenössischen Tanzes gibt es meiner Meinung nach immer noch mindestens eine weitere Instanz, die eine Mitverantwortung für das Ereignis trägt und somit zum „Mit-Autor“ wird, wobei der Rezipient dieser Werke und die äußeren Bedingungen des Entstehungsprozesses für mich die häufigsten und entscheidendsten Instanzen darstellen und oftmals sogar einen großen Teil der Autorschaft tragen.

Im Jahr 2008 stand das Festival *sommerszene* in Salzburg unter dem großen Motto der Bewegung. Der Trend sei wieder rückgängig, man dürfe sich wieder bewegen im Tanz, vielleicht sogar „tanzen“. Der Intendant der *sommerszene*, Michael Stolhofer, postuliert den „Rückschritt“ bei seiner Programmbeschreibung für sein Festival folgendermaßen:

„keine theaterform hat ihre form in den letzten jahrzehnten so vielfältig gewandelt wie der tanz. auf der suche nach weiterentwicklung hat sich das genre in die totale abstraktion und aus jeglichem theaterkontext katapultiert. das war spannend, geschichtsträchtig und eine zeit lang voll von überraschungen. im laufe der letzten jahre ist diese entwicklung aber auch an ihre grenze gestoßen. die kunstform tanz hat eine zunehmende uniformierung und banalisierung erfahren. bewegung, bewegungsqualität und theatralik wurden besonders für jüngere tanzkünstlerInnen verpönt. das wort tanz war in gewissem sinn unaussprechlich, weil es als begriffliche übereinstimmung nicht mehr funktionierte. doch die zeiten verändern sich, der tanz und die bewegung kehren zurück – movement makes a comeback.....“¹⁷⁴

¹⁷⁴ Stolhofer, Michael: *sommerszene08*. URL: <http://www.sommerszene.net/index.php?id=9> (Stand: 12.12.2008).

In den nächsten Jahren wird laut Stolhofer also eine Bewegung von der totalen Abstraktion zurück zur Bewegung stattfinden. Jetzt kann man sich also fragen: Was bedeutet das für die Autorschaft?

Ich glaube, dass ein so genannter Trend zu mehr Bewegung erkennbar ist, was jedoch nicht zwangsläufig eine Rückkehr in alte Muster bedeutet. Vielmehr ergibt sich aus den Erfahrungen mit den konzeptionellen, abstrakten Arbeiten der letzten Jahre eine gewinnbringende Semiose mit dem (neuen) Mut zu mehr Bewegung auf der Bühne, die dem Genre des zeitgenössischen Tanzes eine neue Dynamik verleiht. Da diese Strategien sich jedoch nach wie vor von klaren Handlungssträngen distanzieren, glaube ich nicht, dass sich hinsichtlich der Untersuchungen zur Autorschaft viel ändern wird.

Es gibt im Bereich der zeitgenössischen Choreographie noch etliche interessante Beispiele und „Sonderfälle“, die möglicherweise noch andere Autorinstanzen aufzeigen würden, jedoch ist es mir im Rahmen meiner Diplomarbeit nicht möglich gewesen, diese alle zu betrachten.

7 Literaturverzeichnis

Amort, Andrea: Versuch mit Mode. Unit F modebüro und Tanzquartier. In: Kurier Wien: Wien, 23.09.2005.

Arnold, Heinz L.: Theater fürs 21. Jahrhundert. München: Edition Text & Kritik, 2004. (Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur; Sonderband).

Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words). Stuttgart, Reclam, 2002.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 185-193.

Behrendt, Eva: Spezialisten des eigenen Lebens. Gespräche mit Rimini Experten. In: Dreysse, M. und F. Malzacher: Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll. Berlin: Alexander Verlag, 2007. S. 64-75.

Brandstetter, Gabriele und Gabriele Klein (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*. (Tanz Scripte Bd. 4). Bielefeld: transcript, 2007.

Clavadetscher, Reto und Claudia Rosiny (Hg.): Zeitgenössischer Tanz. Körper - Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme. (Tanz Scripte Bd. 10). Bielefeld: transcript, 2007.

Collect-if by Collect-if. Maska: Ljubljana, Brüssel, 2003.

Dahms, Sybille: Tanz. Kassel: MGG Prisma Bärenreiter, 2001.

Dreysse, M. und F. Malzacher: Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll. Berlin: Alexander Verlag, 2007.

Duden. Das Fremdwörterbuch. (Der Duden in zwölf Bänden Bd. 5, 8. Auflage). Mannheim u.a.: Dudenverlag, 2005.

Evert, Kerstin: ‚Verortung‘ als Konzept: Rimini Protokoll und Gob Squad. In: Klein, G. und W. Sting: Performance.Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld: transcript Verlag, 2005. S. 121-129.

Focault, Michel: Was ist ein Autor?. In: Jannidis, Fotis u.a.: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 198-229.

Helmer, Judith: Stefan Kaegis rollende Realitäten. Die Lkw-Road-Performance „Cargo Sofia“ von Rimini Protokoll passiert Wien. URL: http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=338&Itemid=35 (Stand: 18.01.2008).

Holzer, Sabina: Code: Sacre du printemps. Xavier Le Roy dirigiert Strawinsky im *Tanzquartier Wien*. URL: http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=669&Itemid=35 (Stand: 1.4.2008).

Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte. Stile. Utopien*. Hamburg: Rohwolt, 2002.

Husemann, Pirkko: *Ceci est de la danse*. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel. Norderstedt: Books on Demand GmbH, 2002.

Husemann, Pirkko: Die anwesende Abwesenheit künstlerischer Arbeitsprozesse. In: Kruschkova, Krassimira: *Ob?scene*. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film. Wien: Böhlau Verlag, 2006. (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. 51. Jhg., Heft 1). S. 85-97.

Jannidis, Fotis (u.a.): *Rückkehr des Autors*. Tübingen: Niemeyer, 1999.

Jannidis, Fotis: Einführung: Der Autor in Gesellschaft und Geschichte. In: Jannidis, Fotis (u.a.): *Rückkehr des Autors*. Tübingen: Niemeyer, 1999. S. 297-301.

Jannidis, Fotis (u.a.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, 2003.

Jeschke, Claudia und Gabi Vettermann: Die Schritt-Macher in Europa und Amerika. In: *du765-Es tanzt*. Eine Freiheitsbewegung. (Zeitschrift für Kultur Nr.3, April 2006). Sulgen, Schweiz: Nigli Verlag, 2006. S. 58-64.

Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): *Performance*. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. (Tanz Scripte Bd. 1). Bielefeld: transcript, 2005.

Klein, Gabriele und Wolfgang Sting: Performance als soziale und ästhetische Praxis. In: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): *Performance*. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. (Tanz Scripte Bd. 1). Bielefeld: transcript Verlag, 2005. S. 7-23.

Kruschkova, Krassimira: Einleitung. In: Kruschkova, Krassimira: *Ob?scene*. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film. Wien: Böhlau Verlag, 2006. (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft; 51. Jhg., Heft 1). S. 9-29.

Lauer, Gerhard: Kafkas Autor. Der Tod des Autors und andere notwendige Funktionen des Autorkonzepts. In: Jannidis, Fotis (u.a.): Rückkehr des Autors. Tübingen: Niemeyer, 1999. S. 209-234.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 2005.

Lepecki, André: Exhausting Dance. Performance and the politics of movement. Routledge: New York, 2006.

Le Roy, Xavier: Product of Circumstances. In: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. (Tanz Scripte Bd. 1). Bielefeld: transcript Verlag, 2005. S. 77-92.

Malzacher, Florian: Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung. Die Geschichte von Rimini Protokoll. In: Dreysse, M. und F. Malzacher: Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll. Berlin: Alexander Verlag, 2007. S. 14-45.

Matzke, Annemarie: Riminis Räume. Eine virtuelle Führung. In: Dreysse, M. und F. Malzacher: Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll, 2007. S. 104-117.

Matzke, Mieke: Spiel-Identitäten und Instant-Biographien. Theorie und Performance bei She She Pop. In: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. (Tanz Scripte Bd. 1). Bielefeld: transcript Verlag, 2005. S. 93-106.

McKenzie, Jon: Perform or else. From discipline to performance. London: Routledge, 2001.

Peters, Sybille: Sagen und Zeigen – Der Vortrag als Performance. In: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. (Tanz Scripte Bd. 1). Bielefeld: transcript, 2005. S. 197-215.

Pfister, Andreas: Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind.

URL: <http://ethesis.unifr.ch/theses/downloads.php?file=PfisterA.pdf>
(Stand: 18.03.2007).

Ploebst, Helmut: Der Körper vor dem Körper. Die zweifache Verwirklichung von Tänzern in einer Verschiebung der Lektüre. URL:

http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=253&Itemid=35 (Stand: 12.04.2007).

Ploebst, Helmut: Eiskalte Nymphen. Ein starkes Stück der Choreografin Anne Juren im Tanzquartier Wien. In: Der Standard. Wien, 8./9. März 2008.

Ploebst, Helmut: no wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels. München: Kieser, 2001.

Rathammer, Petra: Schicke Kleider im Tanzfieber. Ein Tanzabend der etwas anderen Art: das Tanzquartier zeigt eine Zusammenarbeit mit dem Modebüro „unitF“. In: Wiener Zeitung: Wien 22.09.2005.

Renner, Hannes und Klaus Schweizer: Reclams Konzertführer. Orchestermusik. (11. Auflage). Stuttgart: Reclam, 1978.

Schmidt, Jochen: Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Henschel Verlag: Berlin, 2002.

Scholz, Bernhard F.: Alciato als emblematum pater et princeps. Zur Rekonstruktion des frühmodernen Autorbegriffs. In: Jannidis, Fotis (u.a.): Rückkehr des Autors. Tübingen: Niemeyer, 1999. S. 321-351.

She She Pop: Über uns. URL: <http://www.sheshepop.de/uber.html> (Stand: 13.10.2008).

Siegmund, Gerald: Der Körper im zeitgenössischen Tanz. In: Arnold, Heinz L.: Theater fürs 21. Jahrhundert. München: Edition Text & Kritik, 2004. (Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur; Sonderband). S.188-194.

Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. (Tanz Scripte Bd. 3). Bielefeld: transcript, 2006.

Stolhofer, Michael: sommerszene08. URL: <http://www.sommerszene.net/index.php?id=9> (Stand: 12.12.2008).

Weimar, Klaus: Doppelte Autorschaft. In: Jannidis, Fotis (u.a.): Rückkehr des Autors. Tübingen: Niemeyer, 1999. S. 123-133.

Weigand, Frank: Wenn alle Künstler zu Lehrern werden, gibt es irgendwann keine Kunst mehr. Ein Interview mit Xavier Le Roy. Berlin, 26.11.2007. URL: <http://tanznetz.de/kritiken.phtml?page=showthread&aid=37&tid=11235> (Stand: 20.08.08).

Abstract

Der Künstler, dessen Name ein Werk trägt, ist der Autor desselbigen. Dieser allgemein gültige Begriff oder die Vorstellung von Autorschaft, bei der es einen Autor gibt, der ein Werk geschaffen hat, funktioniert jedoch im Zusammenhang mit Werken aus dem Feld des zeitgenössischen Tanzes nicht mehr. Der Grund dafür ist in erster Linie die Fokussierung auf die Reflexion des Geschehens, welche - bei gleichzeitiger Abwendung vom Erzählen einer Geschichte - dem Zuschauer eine wichtige Rolle beim Erzeugen des Ereignisses zukommen lässt. Jedoch nicht in dem Maße wie der Leser bei Roland Barthes, der nach seiner Theorie über den Tod des Autors den Leser zum Autor macht.

Die Problematik bei der „Suche“ nach dem Autor lässt sich zwar auch bei anderen Formen zeitgenössischer Kunst - wie zum Beispiel Literatur oder Film - entdecken, findet sich aber in der zeitgenössischen Choreographie besonders zugespitzt wieder.

Neben dem Zuschauer sind es vor allem äußere Produktionsbedingungen und der Markt, die einen großen Einfluss auf das Gezeigte haben. Aber auch der Choreograph selber sowie alle anderen Beteiligten einer Produktion (Performer, Techniker, Bühnenbildner etc.) sind Autorinstanzen. Die Gewichtung dieser Instanzen kann zuweilen sehr unterschiedlich sein. So gibt es zum Beispiel Künstler, die dem Zuschauer eine aktive Rolle zukommen lassen, indem sie ihn auffordern, in das Geschehen einzugreifen. Bei anderen Beispielen setzt der Choreograph auf die Imagination des Zuschauers, der durch das Geschehen auf der Bühne zur Reflexion angeregt werden soll. Beide Male geht der Künstler das Risiko ein, dass der Zuschauer nicht mitmacht und somit kein Ereignis, oder ein nicht intendiertes, stattfindet.

Die Frage nach der Autorschaft ist eng verbunden mit der Thematik des Urheberrechts, welches in Bezug auf Tanz und Bewegung jedoch nicht existiert. Dies wirft wiederum die Frage auf, ob es überhaupt möglich ist, neues Bewegungsmaterial zu schaffen, ohne dabei jemand anderen zu kopieren. Denn das Erlernen von Bewegungen ist im Kontext von Tanz in erster Linie an das Kopieren der Bewegung von anderen geknüpft. Diese unklare Definition des Urhebers verwischt wiederum die Grenzen der Autorschaft.

Eine weitere Möglichkeit von Autorschaft ist die der Zuschreibung. So kommt es vor, dass ein Werk einem Autor zugeschrieben wird oder eben auch nicht, und dieser dann aufgrund von Berichterstattung oder ähnlicher öffentlicher Kundmachung zum Autor wird bzw. seiner Autorschaft entledigt wird. Allein die Tatsache, dass so etwas möglich ist, lässt darauf schließen, dass es unmöglich ist, den Autor für tot zu erklären. Vielmehr gilt es, die verschiedenen Autorinstanzen und deren Funktionen zu erforschen.

LEBENS LAUF

Lisa Schmidt

geb. am 28.11.1984 in Braunschweig (Deutschland)

Staatsangehörigkeit: deutsch

Familienstand: ledig, 2 Kinder



Schulbildung: 1991 bis 1995 Besuch der Grundschule (in Braunschweig)
1995 bis 1997 Besuch der Orientierungsstufe (in Braunschweig)
1997 bis 2004 Besuch des Gymnasiums (in Braunschweig)
Juni 2004 Abitur am Musikgymnasium (in Braunschweig)

Praktika: Februar 2000 bei „Die Zeit“ (in Hamburg)
Juni 2002 im Architekturbüro Joachim Schmidt (in Braunschweig)
November/Dezember 2006 im „Tanzquartier Wien“ (Produktion)

Januar bis April 2001 Auslandsaufenthalt in Australien

Studium: September 2004 bis März 2005 Studium Zeitgenössischer
Bühnentanz
an der Anton Bruckner Privatuniversität (in Linz)

seit März 2005 Studentin der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
an der Universität Wien

Februar 2006 Abschluss des ersten Studienabschnitts

April 2007 Abschluss des Zertifikatskurses Kulturmanagement am Institut für
Kulturkonzepte in Wien

Seit 2006 als freie Produzentin, Produktionsleiterin und Künstlermanagerin tätig.

Kontakt: Lisa1Schmidt@gmail.com