



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Politische im Theater von Jérôme Bel“

Verfasserin

Simone Eisenheld

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, September 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Für Gideon

Inhaltsverzeichnis

I. Einführung

- | | |
|---------------------------------------|----|
| 1. Einleitung | 4 |
| 2. Begriffsklärung: Politik/Politisch | 6 |
| 3. Öffentlichkeit/Gemeinschaft | 11 |
| 4. Politisches Theater | 13 |

II. Die Politisierung des Tanzes

- | | |
|--|----|
| 1. Tanzen ohne Bewegung | 22 |
| 2. Jérôme Bel | 25 |
| 3. Die Funktionen des Autors: <i>Xavier Le Roy</i> | 27 |

III. Politik der Körper

- | | |
|---|----|
| 1. Der performative Körper: <i>Jérôme Bel</i> | 31 |
| 2. Der widerständige Körper: <i>Shirtologie</i> | 38 |
| 3. Der Körper als Gedächtnis | 40 |
| 4. Der disziplinierte Körper: <i>Véronique Doisneau</i> | 42 |
| 5. Choreografien des Sozialen: <i>Cédric Andrieux</i> | 47 |
| 6. Eine Genealogie des Tanzes | 50 |

IV. Politik der Darstellung

- | | |
|---|----|
| 1. Kritik an der Geschlossenheit der Repräsentation | 53 |
| 2. Das fragmentierte Subjekt: <i>Le dernier spectacle</i> | 58 |
| 3. Ästhetik der Sichtbarmachung | 64 |
| 4. Der Tod des Performers | 66 |

V. Politik der Wahrnehmung	
1. Die Fortsetzung der Show mit anderen Mitteln: <i>The Show Must Go On!</i>	70
2. Zuschauen als Rolle	77
3. Die Geburt des Zuschauers	81
4. Der Zuschauer als Zeuge	82
VI. Resümee	87
VII. Bibliografie	91
VIII. Anhang	
1. Abstract (Deutsch)	98
2. Abstract (English)	99
3. Lebenslauf	100

I. Einführung

1. Einleitung

Es geht nicht darum, politische Filme zu machen,
sondern politisch Filme zu machen. (Jean-Luc Godard)

Diese Diplomarbeit setzt es sich zum Ziel das Politische im Theater von Jérôme Bel zu eruieren. Das Theater von Jérôme Bel scheint auf den ersten Blick wenig politisch zu sein, da der französische Choreograf vordergründig keine politischen Inhalte verhandelt. In seinem Theater werden keine kriegerischen Auseinandersetzungen, politische Führerschaften, moralischen Grundsätze oder Klassenkonflikte repräsentiert. Und dennoch reflektieren seine Performances gesellschaftliche Verhältnisse.

Zunächst stellt sich einmal die Frage, was überhaupt das Politische sein könnte? Zu diesem Zweck werden der Arbeit die unterschiedlichen Definitionen von Politik und dem Politischen vorangestellt. In einem groben Überblick werden die etymologischen Bedeutungen der Begriffe und ihre zahlreichen begrifflichen Ausdifferenzierungen in der Politikwissenschaft und Philosophie vorgestellt. Da die Begriffe Gemeinschaft und Öffentlichkeit gerade in Bezug auf das Theater eng mit dem Politischen verknüpft sind, folgt auch eine Problematisierung dieser beiden Begriffe. Im anschließenden Kapitel versuche ich das Verhältnis zwischen Theater und dem Politischen zu reflektieren. Da es sich beim Theater um einen Ort der Öffentlichkeit und Gemeinschaft handelt, ist ihm das Soziale eingeschrieben.¹ Dieser Umstand alleine macht aber nicht gleich jedes Theater per se zu einem politischen Theater. Deshalb soll mit Verweis auf Hans-Thies Lehmanns Essay *Wie politisch ist postdramatisches Theater?* geklärt werden, wie politisches Theater heute aussehen könnte. Von seinen These ausgehend, analysiere ich das Politische im Theater von Jérôme Bel in Hinblick auf eine bestimmte Politik des Körpers, der Darstellung und Wahrnehmung.

Mein besonderes Interesse gilt dem Verhältnis zwischen Darstellung und Wahrnehmung: Anhand ausgewählter Performances soll gezeigt werden wie Momente des Politischen für den Zuschauer sichtbar und erfahrbar werden können und welche dramaturgischen Mittel zum Einsatz kommen, um Wahrnehmungsformen herzustellen, die über eine konventionelle Theaterrezeption hinausreichen.

¹ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Wie politisch ist postdramatisches Theater?*, In: Ders.: *Das politische Schreiben*. Berlin: Theater der Zeit 2002, S. 14

Wie Jérôme Bel in Interviews immer wieder betont, ist sein Blick auf Theater und Tanz geprägt durch die Lektüre poststrukturalistischer Autoren, wie Roland Barthes und Michel Foucault. Da ich seine Begeisterung für diese Autoren teile und sie sich für die Analyse seiner Performances wunderbar eignen, habe ich auch für meine Arbeit auf Texte von Roland Barthes und Michel Foucault zurückgegriffen. Vor allem Roland Barthes Gedanken zur Autorschaft (*Der Tod des Autors*) und Michel Foucaults Thesen über Subjektivität erwiesen sich für die Analyse als äußerst fruchtbar. Beim Aufspüren des Politischen im Theater von Jérôme Bel hat mir der Text *Die „langsamere Ontologie“ des Tanzes* von André Lepecki sehr geholfen, weil er mich zu Jacques Derridas Ausführungen über die „theologische Bühne“ (*Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation*) geführt hat. Jacques Rancières Überlegungen zum Politischen (*Das Unvernehmen*) und seine Thesen über den Zuschauer (*Der emanzipierte Zuschauer*) haben ebenfalls Eingang in diese Arbeit gefunden. Meine Analyse der Arbeiten Jérôme Bels ist zum einen stark geprägt durch die Philosophie des französischen Poststrukturalismus, zum anderen durch Autoren der deutschen Theater- und Tanzwissenschaft, wie Gerald Siegmund, Gabriele Brandstetter, Pirkko Husemann, Hans-Thies Lehmann, Erika Fischer-Lichte, Roland Ploebst und Miriam Drewes.

Für die vorliegende Arbeit konnten nicht alle Performances von Jérôme Bel im Detail analysiert werden. Die Auswahl beinhaltet aber seine bekanntesten und wichtigsten Choreografien: *Jérôme Bel*, *Shirtologie*, *Le dernier spectacle*, *Véronique Doisneau*, *Cédric Andrieux* und *The Show Must Go On!*. Anhand dieser Performances soll nachgewiesen werden, ob und auf welche Art und Weise das Theater von Jérôme Bel politisch ist.

Obwohl die Produktionen zahlreiche Elemente des von Hans-Thies Lehmann beschriebenen *postdramatischen Theaters* aufweisen², habe ich auf diesen Begriff weitgehend verzichtet, weil die Choreografien von Jérôme Bel im Kontext des Tanzes operieren. Die Diskussionen, wie seine Arbeiten einzuordnen sind, ob es sich hier um Tanz, Nicht-Tanz oder Konzept-Tanz handelt, zeigen, dass sich seine Performances der begrifflichen Schubladisierung entziehen. Ich wählte für den Titel der Arbeit den Begriff *Theater*, weil Jérôme Bel im und für das Theater arbeitet, auch wenn er dieses nicht im traditionellen Sinne bedient. Des Weiteren erschien mir der Begriff *Theater* flexibler und weniger bedeutungsüberfrachtet, als *zeitgenössischer Tanz* oder

² Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2008

Tanztheater, Begriffe, die bereits mit einer bestimmten Tanzgeschichte und Tradition assoziiert werden. Neben dem Begriff *Theater* verwende ich auch den Begriff *Choreografie* sowie, den Begriff *Performance*, um die Arbeiten von Jérôme Bel innerhalb des Theaters zu verorten. Obwohl er sich in einigen Punkten von der Performance-Kunst der 1960er Jahre unterscheidet, weisen seine Arbeiten auch einige Gemeinsamkeiten mit dieser auf: Jérôme Bel versucht ebenfalls die Trennlinien zwischen Kunst und Nicht-Kunst zu verwischen und Theaterkonventionen zu unterbrechen.³ Darum werden in dieser Diplomarbeit sowohl die Begriffe *Theater*, *Choreografie*, als auch *Performance* zur Beschreibung seiner Produktionen verwendet.

2. Begriffsklärung: Politik / Politisch

Das Adjektiv politisch wird im Alltag häufig im Zusammenhang mit dem Begriff Politik gebraucht. Politik wird in diesem Kontext meist als Tages- und Parteienpolitik verstanden. Als politisch werden demnach jene Ereignisse, Inhalte und Personen qualifiziert, die sich auf die Politik oder den Staat und seine Institutionen beziehen. Politisch zu sein wird im öffentlichen, medialen Diskurs oft synonym verwendet mit dem Interesse an Wahlen und Parteien. Der Duden definiert Politik als „auf die Durchsetzung bestimmter Ziele (bes. im staatlichen Bereich) u. auf die Gestaltung des öffentlichen Lebens gerichtetes Handeln von Regierungen, Parlamenten, Parteien, Organisationen o. Ä.“⁴. Politik wird in dieser Definition in Verbindung mit der Beschaffenheit und Organisation des Staates gedacht. Dem folgend definiert der Duden das Adjektiv politisch mit „die Politik betreffend, zu ihr gehörend; staatsmännisch“⁵ und verweist auf die Bezeichnungen „politische Gefangene“ und „politisches Asyl“.⁶

Etymologisch leitet sich der Begriff Politik vom griechischen *polites* ab, das „Bürger der Polis“⁷ bedeutet, beziehungsweise vom griechischen Adjektiv *politikos*, das mit bürgerlich übersetzt wird.⁸ Mit diesem Adjektiv ist auch das Substantiv *ta politika* („die bürgerlichen Angelegenheiten“⁹) verwandt, das mit „das Öffentliche, das

³ Vgl. Lepecki, André: *Option Tanz: Performance und die Politik der Bewegung*. Berlin: Theater der Zeit 2008, S. 95

⁴ Wermke, Matthias; u.a. (Hg.): *Duden: das Fremdwörterbuch*. Mannheim, u.a.: Dudenverlag 2001, S. 782

⁵ Ebd.

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Schmidt, Manfred G. (Hg.): *Wörterbuch zur Politik*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1995, S. 729

⁸ Vgl. Gosepath, Stefan; u.a. (Hg.): *Handbuch der Politischen Philosophie und Sozialphilosophie*, Berlin: Walter de Gruyter 2008, S. 997

⁹ Ebd.

Gemeinschaftliche, das alle Bürger Betreffende und Verpflichtende“¹⁰ übersetzt wird. Bis heute bezieht sich der Begriff der Politik „auf einen Bereich des gesellschaftlichen Lebens, der als soziale Gesamtheit verstanden wird und durch spezifische Tätigkeiten und Fragestellungen geprägt ist, die alle betreffen und deshalb als *öffentlich* bezeichnet werden.“¹¹

Der griechische Politik-Begriff der Antike orientierte sich stark am Gemeinwohl der Polis.¹² Deutlich wird dies in den Schriften von Platon und Aristoteles, die sich beide mit Politik und mit der Verfasstheit der Polis beschäftigt haben. Der Begriff der Politik war eng verknüpft mit Ideen, die den Staat und das Zusammenleben innerhalb einer staatlichen Gemeinschaft betrafen. Die bekanntesten Werke der Politischen Philosophie der Antike deuten diese Denkrichtung bereits im Titel an: Platon nannte sein Hauptwerk *Politeia* und verhandelte darin Fragen, die den Staat und die Verfassung (*politeía*) betrafen.¹³ Dabei stand die Frage nach den verfassungsmäßigen Möglichkeiten eines Staates zur Verwirklichung von Gerechtigkeit im Mittelpunkt.¹⁴ Sein Schüler Aristoteles fasste seine politischen Abhandlungen in der *Politiká* („politische Sachen“¹⁵) zusammen, wo wiederum die Polis, die Gemeinschaft und die Gesetze zur Durchsetzung von Ethik innerhalb dieser Gemeinschaft besprochen wurden.¹⁶ Auch der Römer Cicero nannte seine beiden großen Werke *De re publica* („Über den Staat“) und *De legibus* („Über die Gesetze“).¹⁷ Wir sehen also, dass die ersten philosophischen Auseinandersetzungen über Politik und das Politische bestimmt waren von Fragen, die den Staat und die Organisation von Gemeinschaft durch Regeln und Gesetze entlang von Normvorstellungen betrafen. Gleichzeitig wird deutlich, wie sehr das politische Denken der Antike bis heute die begrifflichen Vorstellungen von Politik und dem Politischen prägt, indem diese mit Staat, Gemeinschaft und Verfassung assoziiert werden.

Im Englischen haben sich mehrere Wörter herausgebildet, die das Politische fassen und in der Politikwissenschaft ein Dreieck der Politik bilden: polity, politics und policy. Polity (griech. *politeía*) bezieht sich auf die Verfasstheit von Politik, ihre

¹⁰ Vgl. Schmidt: *Wörterbuch zur Politik*, a.a.O., S. 729

¹¹ Gosepath; u.a.: *Handbuch der Politischen Philosophie und Sozialphilosophie*, a.a.O., S. 997

¹² Vgl. Fenske, Hans; u.a. (Hg.): *Geschichte der politischen Ideen. Reihe Fischer Information & Wissen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004 (2. Aufl.), S. 20

¹³ Vgl. ebd., 74

¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 83

¹⁶ Vgl. ebd., S. 84

¹⁷ Vgl. ebd., S. 120

politische Ordnung und beschreibt ihren normativen und institutionellen Charakter.¹⁸ Politics betont den prozessualen Charakter des Politischen und bezieht sich auf die Austragungsorte und Verfahren der politischen Willensbildung. Es handelt sich hierbei um ein konfliktreiches Feld, auf dem Interessensgruppen und Parteien versuchen ihre politischen Inhalte durchzusetzen.¹⁹ Die Policy, auch verwandt mit dem deutschen Begriff *Polizey*, bezieht sich auf „die innere Verwaltung eines Gemeinwesens und den Inhalt politischer Entscheidungen.“²⁰ Es werden darunter auch die einzelnen politischen Fachbereiche, wie Kulturpolitik, Wirtschaftspolitik gefasst, sowie Entscheidungen von Regierungen und Institutionen. Die moderne Politikwissenschaft definiert Politik gemäß des „politischen Dreiecks, [das] zwischen dem Prozeß, der Form und dem Inhalt von Politik“²¹ unterscheidet.

Aus diesem Blickwinkel kann P[olitik] definiert werden als die institutionellen, prozessualen und entscheidungsinhaltlichen Dimensionen des „Strebens nach Machtanteil oder nach der Beeinflussung der Machtverteilung“ (Max Weber), des Kampfes und der „Werbung von Bundesgenossen und von freiwilliger Gefolgschaft“ (Max Weber) und desjenigen sozialen (d.h. zweckhaft auf das Tun und Lassen anderer bezogenen) Handelns, das darauf gerichtet ist, gesellschaftliche Konflikte über begehrte Werte und Güter in der Innenpolitik und in den internationalen Beziehungen verbindlich zu regeln.²²

Der Begriff der Politik hat also zahlreiche Ausdifferenzierungen innerhalb der Politikwissenschaft und der politischen Philosophie erfahren und lässt sich deshalb nicht eindeutig definieren.

Im Gegensatz zum Begriff der Politik gibt es kaum Definitionen des Substantivs Politisch. Das *Wörterbuch der Politik* erklärt zwar ausführlich den Begriff Politik, es gibt aber keinen Eintrag zu den Begriffen politisch oder das Politische. Auch im Handbuch der *Politischen Philosophie und Sozialphilosophie* wird das Politische nicht eigenständig, sondern nur im Rahmen des Politik-Begriffs diskutiert, wo sich folgende Erklärung findet:

Formal betrachtet bietet der Begriff des Politischen das Kriterium dafür, was den politischen Charakter der Politik ausmacht, welche Aspekte die Politik als politisch qualifizieren. Darüber jedoch wie das Politische, inhaltlich und kategorial zu bestimmen sei, liegen die Auffassungen weit auseinander.²³

Ulrich Bröckling und Robert Feustel haben versucht mit ihrem Sammelband, *Das Politische denken*, einen Überblick über den zeitgenössischen Diskurs der politischen

¹⁸ Schmidt: *Wörterbuch zur Politik*, a.a.O., S. 761

¹⁹ Vgl. ebd., S. 728

²⁰ Ebd., S. 729

²¹ Vgl. ebd.

²² Ebd.

²³ Gosepath; u.a.: *Handbuch der Politischen Philosophie und Sozialphilosophie*, a.a.O., S. 998

Philosophie zu geben und die verschiedenen Deutungskonzepte des Politischen in vier Kategorien zusammengefasst:

Demnach kann sich das Politische auf „eine spezifische Sphäre des Sozialen“²⁴ beziehen. Das Politische wird in diesem Fall eng mit der Politik und dem Staat zusammengedacht.²⁵ Es gibt allerdings unterschiedliche Vorstellungen, wie das Politische zu verorten ist und in welcher Beziehung es zu anderen Sphären steht: In der marxistischen Denkrichtung erscheint das Politische als Überbau der ökonomischen Basis. Max Weber definierte es als eine „Wertsphäre“ neben anderen Wertsphären und Carl Schmitt erklärte es zum „Gebiet aller Gebiete“²⁶.

Zweitens, fassen Ulrich Bröckling und Robert Feustel die Konzepte der Autoren Carl Schmitt, Hannah Arendt und Niklas Luhmann zusammen, die das Politische im menschlichen Handeln und Kommunizieren erkennen.²⁷

Drittens, erscheint das Politische in seiner zeitlichen Ausrichtung. Auch hier divergieren die Definitionen: Bei Max Weber wird das Politische als Kontinuität beschrieben, als „ein starkes und langsames Bohren von harten Brettern mit Leidenschaft und Augenmaß zugleich.“²⁸ Walter Benjamin sieht das Politische hingegen in der Unterbrechung von Kontinuitäten²⁹, als „Bewusstsein, das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen“³⁰.

Viertens, tritt das Politische in Verbindung mit moralischen Wertvorstellungen auf den Plan, wenn bestimmte Werte, wie Freiheit oder Gerechtigkeit gefordert oder verteidigt werden.³¹

Es gibt eine Vielzahl an Möglichkeiten das Politische zu denken und die kategorialen Bestimmungen können dabei weit auseinander gehen. Jedoch gibt es auch Gemeinsamkeiten: Zumindest die von Ulrich Bröckling und Robert Feustel vorgestellten Autoren³² teilen ein Verständnis des Politischen, „das auf die

²⁴ Bröckling, Ulrich; Feustel, Robert: *Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*. Bielefeld: transcript 2010, S. 9

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. ebd., S. 10

²⁸ Max Weber zitiert nach ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*. In: Tiedemann, Rolf; u.a. (Hg.) *Gesammelte Schriften*, Erster Band/Zweiter Teil, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 701

³¹ Vgl. Bröckling; u.a.: *Einleitung*, a.a.O., S. 11

³² Claude Lefort, Chantal Mouffe und Ernesto Laclau, Etienne Balibar, Jacques Rancière, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, Alain Badiou, Maurice Blanchot, Gilles Deleuzes und Félix Guattari, Michael Hardt und Antonio Negri, Cornelius Castoriadis, Bruno Latour und Jean Baudrillard

unhintergehbaren Momente des Dissenses und Widerstreits, des Ereignisses, der Unterbrechung und Instituierung abhebt.“³³

Die Begriffe der Politik und des Politischen können im Rahmen der vorliegenden Arbeit nur fragmentarisch und keineswegs erschöpfend beantwortet werden. Näher möchte ich auf die Konzepte von Claude Lefort, Jacques Rancière und Hans-Thies Lehmann eingehen, um das Politische im Allgemeinen und insbesondere im Theater zu lokalisieren. Alle drei Autoren haben sich mit dem Politischen beschäftigt. Claude Lefort und Jacques Rancière haben das Politische im Rahmen der politischen Philosophie diskutiert, Hans-Thies Lehmann in Hinblick auf das postdramatische Theater. Ihr Versuch das Politische zu bestimmen, geht mit der Frage der Sichtbarkeit des Politischen einher.

Claude Leforts berühmtes Diktum, der Ort der Macht sei in der Demokratie leer, beinhaltet bereits die Schwierigkeit der Darstellungsmöglichkeit von politischer Macht.³⁴ Hans-Thies Lehmann schreibt diesbezüglich, dass obwohl „ein mehr oder weniger exaktes Wissen über die politischen Kräfte“³⁵ existiert, diese „gestalt-, geräusch- und gesichtslos, eher Strukturen als Personen, eher Kräfteverhältnisse als Identitäten“³⁶ seien. Beide Autoren sind sich einig, dass sich das Politische nicht an einer Person oder an einem Ort festmachen lässt. Claude Lefort lokalisiert das Politische weniger in der Form des Sozialen, als in der Art und Weise wie das Soziale geformt wird.³⁷ Diese Formgebung oder Instituierung des Sozialen erfolgt seiner Meinung nach über die symbolische Repräsentation von Gesellschaft. Im Absolutismus repräsentierte der Monarch die Gesellschaft als Ganzes.³⁸ In einer Demokratie existiert diese gesellschaftliche Identifikations- und Repräsentationsfigur nicht mehr. Aus diesem Grund bleibt der Ort der Macht leer, weil niemand mehr alleine diesen Ort besetzen kann.³⁹ Die Macht ist aber deshalb keineswegs verschwunden. Im Gegenteil, die symbolische, kulturelle Ebene wird zu jenem Feld, das umkämpft ist und durch Macht inszeniert wird.⁴⁰

³³ Bröckling; u.a.: *Einleitung*, a.a.O., S. 8

³⁴ Vgl. Marchart, Oliver: *Lefort: Die doppelte Teilung der Gesellschaft*. In: Bröckling, Ulrich; u.a.: *Das Politische denken*, a.a.O., S. 20

³⁵ Lehmann: *Wie politisch ist postdramatisches Theater?*, a.a.O., S. 17

³⁶ Ebd., S. 17f.

³⁷ Vgl. Claude Lefort zitiert nach Marchart: *Lefort: Die doppelte Teilung der Gesellschaft*, a.a.O., S. 21

³⁸ Vgl. ebd.

³⁹ Vgl. Bröckling; u.a.: *Einleitung*, a.a.O., S. 11

⁴⁰ Vgl. Marchart: *Lefort: Die doppelte Teilung der Gesellschaft*, a.a.O., S. 22

Auch das Theater ist ein Ort an dem das Soziale geformt, mit Bedeutung ausgestattet und repräsentiert wird. Demnach wäre das Politische in der symbolischen Ebene und folglich in der Darstellungsform, sowie im Zeichengebrauch zu suchen.

3. Öffentlichkeit / Gemeinschaft

Im vorhergegangenen Kapitel habe ich versucht verschiedene Definitionen von Politik und des Politischen vorzustellen. Öffentlichkeit und Gemeinschaft spielen dabei, sowohl in den verschiedenen Deutungen des Politischen, als auch bei der definitorischen Bedeutung von Politik, eine zentrale Rolle. Das Politische kommt in Verbindung mit Gemeinschaft und Öffentlichkeit in verschiedenen Konzepten zum Tragen; sei es in Form der Polis, des Staates oder indem es auf eine gesellschaftliche Dimension abzielt. In der Theaterwissenschaft divergieren die Bestimmungen des politischen Theaters, gleichzeitig besteht aber weitgehender Konsens darüber, dass es sich beim Theater um einen sozialen Ort handelt, wo Öffentlichkeit und Gemeinschaft eine Rolle spielen.⁴¹

Im alltäglichen Sprachgebrauch wird unter Öffentlichkeit meist die Medienöffentlichkeit verstanden. In den Wissenschaften werden hingegen unter dem Begriff Öffentlichkeit eine Vielzahl an Kommunikationsarten unterschieden, die von der direkten bis zur massenmedialen Kommunikation reichen.⁴² Das *Handbuch der Politischen Philosophie und Sozialphilosophie* fasst den Begriff entsprechend breit und definiert ihn als

[...] eine frei zugängliche, allen Bürgern im Prinzip offen stehende Sphäre der sozialen Kommunikation (*public sphere*). Das Öffentliche steht in Kontrast zum Privaten und Geheimen. Im Deutschen bezeichnet der Terminus nicht nur eine Sphäre (sozialen Raum), sondern zugleich die dazugehörigen Sprecher und ihr Publikum (*the public*).⁴³

Der lateinische Ausdruck *publicus* („öffentlich“), beinhaltet bereits die semantische Verbindung von Öffentlichkeit und Publikum.⁴⁴ Der Begriff ist im wissenschaftlichen und rechtlichen Diskurs verbunden „mit Vorstellungen zum öffentlichen Gebrauch der Vernunft, mit den Ideen und Idealen der Aufklärung, der Meinungsfreiheit und des demokratischen Diskurses.“⁴⁵

Mit der Herausbildung eines bürgerlichen Publikums Mitte des 19. Jahrhunderts, wird der Begriff der Öffentlichkeit zur Parole gegen Zensur und für freie

⁴¹ Vgl. Lehmann: *Wie politisch ist postdramatisches Theater?*, a.a.O., S. 14

⁴² Vgl. Gosepath; u.a.: *Handbuch der politischen Philosophie und Sozialphilosophie*, a.a.O., S. 925

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 926

⁴⁵ Ebd., S. 925

Meinungsäußerung.⁴⁶ Das Theater und die freie Presse entwickeln sich zu den entsprechenden Foren und Repräsentationsräumen eines emanzipierten Bürgertums. Die dialektische Antwort auf eine etablierte bürgerliche Öffentlichkeit bildet der Begriff der Gemeinschaft, der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Gegenparole zu einer bürgerlichen, individualisierten Gesellschaft fungierte.⁴⁷ Zunehmende Industrialisierung und Urbanisierung beschleunigten die Entstehung anonymer Massen. Vor diesem Hintergrund nahmen marxistische und sozialistische Theorien und Bewegungen ihren Aufschwung und die Überwindung der kapitalistischen Gesellschaftsordnung zu Gunsten einer Solidargemeinschaft wurde zum erklärten Ziel.⁴⁸ Diskussionen über die Frage, wie eine Gemeinschaft entstehen könne, fanden zu dieser Zeit nicht nur in der Soziologie, sondern auch im theatertheoretischen Diskurs statt.⁴⁹ Theaterkonzepte von Reinhardt, Meyerhold, Piscator und Brecht und ihre architektonischen und theaterästhetischen Versuche zur Herstellung von Gemeinschaft sind Zeugnisse dieser Auseinandersetzungen.⁵⁰ Dabei waren Überlegungen zur Überwindung der Rampe, die wie Meyerhold meinte, „heute [...] das Theater in zwei einander fremde Welten teilt: die nur handelnde und die nur aufnehmende“⁵¹, von besonderem Interesse.

Entwürfe, wie das Arenatheater von Max Reinhardt oder das Totaltheater von Erwin Piscator und Walter Gropius, versuchten über eine neue Theaterarchitektur und Ästhetik die Grenzen zwischen Zuschauerraum und Bühne zu Gunsten der Gemeinschaft zu überwinden. Konzepte zur Überwindung oder Überschreitung der Rampe fanden ihre Fortsetzung in der Performance-Kunst der 1960er Jahre. Richard Schechner und Hermann Nitsch erprobten nicht nur neue Spielorte, sondern setzten auch auf den Vollzug gemeinsamer Handlungen, um eine Gemeinschaft aus Akteuren und Zuschauenden herzustellen.⁵² Ein Vorgehen, das für die Entstehung einer gemeinschaftlichen Situation nicht zwingend notwendig ist. Selbst in der Guckkastenbühne ist die Herausbildung von Gemeinschaften möglich, wie Erika Fischer-Lichte am Beispiel des Theaters von Einar Schleef nachwies.⁵³ Das Gelingen

⁴⁶ Ebd., S. 926

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 378

⁴⁸ Vgl. ebd.

⁴⁹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 83

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 83-85

⁵¹ Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold zitiert nach ebd., S. 83

⁵² Vgl. ebd., S. 86

⁵³ Vgl. ebd., S. 92-100

der gemeinschaftlichen Situation hängt in diesem Fall vom Funktionieren der intendierten „feedback-Schleife“ ab.⁵⁴

Im Theater verbinden sich Öffentlichkeit, Gemeinschaft und das Politische in vielfältiger Weise miteinander und machen das Theater in zweifacher Hinsicht zu einem Ort der Öffentlichkeit und des Politischen: Erstens, steht das subventionierte Theater in enger Beziehung zum Staat und im Besonderen zur Kulturpolitik, da es von der öffentlichen Hand finanziert wird. Zweitens handelt es sich beim Theater um eine Sphäre der sozialen Kommunikation: Während einer Aufführung begegnen sich zwei Kollektive von Menschen, Akteure und Zuschauer, und treten miteinander in Interaktion.⁵⁵ Was Theater von anderen Öffentlichkeiten (Presse, Fernsehen, Internet) unterscheidet, ist die „leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern.“⁵⁶ Diese Ausgangssituation ist ein entscheidender Faktor für die Entstehung von Gemeinschaft im Theater. Individuen kommen für eine bestimmte Zeit an einem bestimmten Ort zusammen und können eine gemeinsame Erfahrung machen. Die Momente von Gemeinschaft im Theater, beschreibt Fischer-Lichte, als ein Phänomen „indem sich das Ästhetische unmittelbar mit dem Sozialen und Politischen verbindet.“⁵⁷

Wenn Öffentlichkeit, „Selbstbeobachtung der Gesellschaft“⁵⁸ bedeutet, wie der Soziologe Dirk Baecker meint, dann ist das Theater ein Ort der Öffentlichkeit par excellence. Denn hier lassen sich gesellschaftliche Vorgänge nicht nur beobachten, sondern auch reflektieren.

4. Politisches Theater

Theater ist in seiner Entstehung, Praxis und Rezeption ein Vorgang der aus dem Kollektiv für ein Kollektiv hervorgeht. Das Soziale ist ihm immanent.⁵⁹ Somit ist Theater, unabhängig von seiner Intention, grundsätzlich politisch, auch wenn es insgesamt, wie Hans-Thies Lehmann meint, „seinen politischen Ort von einst verloren hat.“⁶⁰ Die Arenen, in denen das Politische und Politik verhandelt wurden, haben sich verlagert. Das Theater dient heute weder der gemeinsamen „Konfliktartikulation und –

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 97

⁵⁵ Vgl. Fischer-Lichte; u.a.: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 242

⁵⁶ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, a.a.O., S. 58

⁵⁷ Ebd., S. 82

⁵⁸ Dirk Baecker zitiert nach Walter von Rossum: *Selbstbeobachtung auf der Baustelle*. derFreitag (28.02.2010) URL: <http://www.freitag.de/kultur/1008-selbstbeobachtung-auf-der-baustelle-web-2-0-soziale-medien-oeffentlichkeit>

⁵⁹ Vgl. Lehmann: *Wie politisch ist postdramatisches Theater?*, a.a.O., S. 14

⁶⁰ Ebd., S. 13

bewältigung“⁶¹, wie in der antiken Polis, noch der Demonstration von Klassenkämpfen, wie in den 1920er und 30er Jahren.⁶² Diese Formen des Theaters werden zwar nach wie vor als politisch qualifiziert⁶³, haben aber nach Hans-Thies Lehmann ihr politisches Potenzial von einst verloren. Die Boten- und Berichtsfunktion in der Öffentlichkeit, die das Theater in der Antike innehatte, musste es spätestens mit der Entwicklung der bürgerlichen Presse anderen Kanälen überlassen. Die Verhandlungen von politischen Inhalten finden heute in verschiedenen Medien statt, welche strukturell und technologisch bedingt auf schnelleren Wegen kommunizieren können, als es das Theater derzeit könnte. Bis eine Theaterproduktion geschrieben und geprobt ist und zur Aufführung gelangt, haben die öffentlich diskutierten Themen meist schon wieder gewechselt.⁶⁴ Es stellt sich somit die Frage, wie sich das Politische in Verbindung mit dem Theater ereignen könnte?

Der Begriff des politischen Theaters geht ursprünglich auf Erwin Piscator zurück, der in seinen Aufsätzen und Inszenierungen das politische Theater als „Episches Theater“ konzipierte.⁶⁵ Dieses Theater steht in seiner inhaltlichen Ausrichtung im Dienste der marxistischen Ideologie und „des Kampfes der proletarischen Klasse“⁶⁶. Die Kritik an einer bürgerlichen, kapitalistischen Gesellschaftsordnung zeigt sich hier nicht nur in inhaltlichen Auseinandersetzungen mit gesellschaftlichen Missständen, sondern auch in einer neuen Dramaturgie und Ästhetik. Neue Theaterarchitekturen, der Einsatz von Film, Spruchbändern und ein neuer Schauspielstil stellten einen Bruch mit dem bürgerlichen Nationaltheater dar.

Die Kritik an einer Waren- bzw. Konsumgesellschaft, sowie die Emanzipation des Zuschauers durch theatrale Vorgänge, verbindet die Avantgarde der 1960er Jahre mit dem frühen politischen Theater der 1920er. Das avancierte Theater der 1960er und 1970er Jahre erprobte ebenfalls neue Formen der Darstellung und Spielstätten, um das Publikum zu politisieren. Happenings und Aktionen im öffentlichen Raum versuchten die Grenzen zwischen Leben und Kunst zu verwischen, und den Zuschauer in einen Akteur zu verwandeln. Dieser sollte nicht nur distanziert beobachten, wie bei Bertolt Brecht, sondern zum Handelnden werden.

⁶¹ Ebd.

⁶² Vgl. ebd.

⁶³ Vgl. Fischer-Lichte; u.a.: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a.a.O., S. 242

⁶⁴ Vgl. Lehmann: *Wie politisch ist postdramatisches Theater?*, a.a.O., S. 13

⁶⁵ Vgl. Fischer-Lichte; u.a.: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a.a.O., S. 242

⁶⁶ Erwin Piscator zitiert nach ebd.

In den 1990er Jahren sind zahlreiche Theaterarbeiten entstanden, die sich vom „Mitmachtheater“ und seiner ideologischen Stoßrichtung entfernten, und dennoch politisch sind: Einar Schleefs chorisches Theater, Christoph Schlingensiefels Aktionen und Projekte oder die Aufführungen von Rimini Protokoll gelten als politisches Theater. Dort scheint das Politische vor allem in einer spezifischen Ästhetik zu liegen, „die den Zuschauer zu einer Reflexion seines eigenen politischen Standortes zwingt“⁶⁷, ohne ihn in einen Akteur auf der Bühne verwandeln zu wollen. Dieses politische Theater hat nichts mit Tagespolitik zu tun, zielt nicht auf die Veränderbarkeit des Menschen ab und dient auch nicht der Artikulation von Klassenkämpfen. Dennoch gelten die neuen Politiken des Performativen und Ästhetischen als politisch, die es aber, wie es im Lexikon zur Theatertheorie heißt, „erst auf den Begriff zu bringen gilt.“⁶⁸

Das Ästhetische spielt im Zusammenhang mit dem Politischen seit der Antike eine wichtige Rolle und war meist mit Werten, wie Moral und Aufklärung verknüpft. Dass erzieherische Potenzial von Kunst und Theater betonte bereits Platon, der zwischen wünschenswerter Kunst, jener Kunst, die „auf die Herausbildung der Tugenden des politischen Bürgers“⁶⁹ einen positiven Einfluss hat, und unerwünschter Kunst unterschied.⁷⁰ An diese Tradition knüpfen Theaterkonzepte der Aufklärung an, allen voran das bürgerliche Trauerspiel Gotthold Ephraim Lessings, und finden ihre Fortsetzung in den Schriften von Friedrich Schiller. Dieser definierte das Theater nicht nur als eine „moralische Anstalt“, sondern in seinem Text *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), auch als eine politische Anstalt, wenn er der Kunst und im speziellen dem Theater den Auftrag erteilt, im Spiel *mit der Schönheit* den fragmentierten bürgerlichen Menschen in seiner Totalität wieder herzustellen, weil es die Schönheit sei, durch die man zur Freiheit gelange.“⁷¹

Die ästhetischen Konzepte von Bertolt Brecht und Erwin Piscator unterscheiden sich zwar fundamental in ihrer Zielsetzung vom bürgerlichen Theater, teilen mit ihm aber die Vorstellung von der Veränderbarkeit des Menschen. Das Politische ist Epischen Theater eng mit einer politischen Ideologie, dem Marxismus, verknüpft und zeigt sich in der Fabel ebenso, wie in der Ästhetik. Das Lehrstück allein macht aber eine Bühne noch nicht politisch oder wie es Hans-Thies Lehmann formuliert:

⁶⁷ Fischer-Lichte; u.a.: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a.a.O., S. 242

⁶⁸ Ebd., S. 243

⁶⁹ Gosepath; u.a.: *Handbuch der Philosophie und Sozialphilosophie*, a.a.O, S. 14

⁷⁰ Vgl. ebd.

⁷¹ Fischer-Lichte; u.a.: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a.a.O., S. 244

Dass ethische oder moralische Probleme auf der Bühne in Gestalt passender Fabeln verhandelt werden, macht das Theater nicht moralisch oder ethisch. Dass politisch Unterdrückte auf der Bühne vorkommen, macht die Bühne nicht politisch. Dass man einer Inszenierung das politische Engagement des Regisseurs als Person anmerkt, dass er also öffentlich Stellung nimmt, ist lobenswert, aber nicht wesentlich von dem unterschieden, was er auch in einem anderen Beruf tun könnte.⁷²

Aus diesem Grund ist das Politische im Theater nicht nur in seiner inhaltlichen Auseinandersetzung, sondern auch in seiner Form zu suchen.⁷³ Gerade im postdramatischen Theater⁷⁴, wo das Drama nicht mehr stattfindet, erschöpft sich das Politische nicht im Inhalt eines „Stückes“. Manche Kommentatoren unterstellen deshalb dem postdramatischen Theaters sei unpolitisch. Dabei wird das vermeintlich Politische im Zusammenhang mit Moral, Aufklärung und Erziehung gedacht.⁷⁵ Politisches Theater ist diesem Verständnis nach, ein Theater mit politischen Inhalten und einer politischen Ästhetik, das insgesamt auf die Besserung des menschlichen Charakters abzielt. Die politischen Themen beschränken sich in diesem Theater meist auf jene, die in der öffentlichen Debatte als politisch definiert wurden. Ein Theater, das sich an diesen Vorgaben orientiert, riskiert den „schablonisierten Diskurs“⁷⁶ einfach wiederzugeben.⁷⁷ Das Politische liege aber vielmehr dort, „wo es gewöhnlich gar nicht wahrgenommen wird,“⁷⁸ wie Hans-Thies Lehmann schreibt. Diesem Argument folgend können gerade jene Themen und Subjekte, die gewöhnlich keine öffentliche Aufmerksamkeit erzielen, von politischer Bedeutung sein.

Jacques Rancière hat in diesem Zusammenhang vom „Unvernehmen“ gesprochen.⁷⁹ Er weist darauf hin, dass manche Stimmen in der Gesellschaft als Rede und andere als Lärm vernommen werden.⁸⁰ Diese politische Ordnung, die den Subjekten ihre Positionen in der Gesellschaft zuweist, legt den Rahmen fest, welche Handlungen möglich sind und welche nicht, wer sprechen darf und wer stumm bleibt.⁸¹ Demnach ist die Politik der Streit über „die Verfassung eines spezifischen Erfahrungsraumes, in dem bestimmte Objekte als gemeinsam gesetzt sind und bestimmte Subjekte als fähig

⁷² Lehmann: *Wie politisch ist postdramatisches Theater?*, a.a.O., S. 16

⁷³ Vgl. ebd.

⁷⁴ Hans-Thies Lehmann subsumiert unter dem Begriff postdramatisches Theater das Experimentelle Theater, Avantgarde-Theater, Performance, Pop-Theater, visuelles Theater und post-episches oder konkretes Theater. Vgl. ebd.

⁷⁵ Vgl. ebd.

⁷⁶ Ebd., S. 12

⁷⁷ Vgl. ebd.

⁷⁸ Ebd., S. 13

⁷⁹ Vgl. Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 41

⁸¹ Vgl. ebd.

angesehen werden, diese Objekte zu bestimmen und über sie zu argumentieren.“⁸² Diese Ordnung ist aber nicht anthropologisch gegeben, sondern veränderbar. Deshalb sind für Jacques Rancière jene Momente politisch, in denen die Ausgeschlossenen gesellschaftliche Teilhabe gewinnen und die „polizeiliche Ordnung“⁸³ unterbrechen. „Politics means precisely this, that you speak at a time and in a place you're not expected to speak.“⁸⁴

Jacques Derrida verweist auf die Möglichkeit das Politische in das Theater zu holen, indem es Inhalte, Formen und Stimmen aufnimmt, die im politischen Diskurs kein Gehör und keine Repräsentation finden.⁸⁵ Oder anders gesagt, auch im Theater kann das Politische in der Unterbrechung einer Politik des Unvernehmens wirksam werden:

[indem] man durch das Theater etwas geschehen lassen wird, aber nicht, indem man repräsentiert, imitiert oder eine politische Realität auf die Bühne bringt, die anderswo stattfindet, um allenfalls eine Botschaft oder eine Doktrin abzusetzen, sondern indem man die Politik oder das Politische in die Struktur des Theaters gelangen lässt, das heißt, indem man auch die Gegenwart auseinanderbricht (...)⁸⁶

Derridas Aussage erinnert an das Politische in seiner zeitlichen Dimension, wie es auch Walter Benjamin im „Aufsprengen des Kontinuums der Geschichte“⁸⁷ sah. Beide Formulierungen beschreiben Momente des Politischen, die in der Unterbrechung liegen. Das postdramatische Theater setzt auf die Unterbrechung von konventionellen Darstellungs- und Wahrnehmungsformen. Im Unterschied zum konventionellen Theater, setzt das postdramatische Theater nicht auf die Inszenierung von Handlung und die damit einhergehende Identifikation des Publikums mit den Schauspielern. Seine Ästhetik ist meist geprägt von einem gleichwertigen Umgang mit allen theatralen Mitteln. Die Zeichenproduktion ist vieldeutig und der Bedeutungszusammenhang muss vom Publikum selbst hergestellt werden. Diese scheinbare Abwesenheit von politischen Bezügen und Inhalten lassen diese Theaterformen als unpolitisch oder rein formal-ästhetisch erscheinen.⁸⁸ Dabei ist es

⁸² Rancière, Jacques: *Politik der Literatur*. Wien: Passagen Verlag 2008, S. 13

⁸³ Im Französischen wird gemeinhin zwischen *la politique* (Politik) und *le politique* (das Politische) unterschieden. Jacques Rancière nimmt sprachlich eine deutlichere Differenzierung vor und verwendet die Begriffe Politik und Polizei. Politik ist für ihn die Unterbrechung der polizeilichen Ordnung. Vgl. Krasmann, Susanne: *Jacques Rancière: Politik und Polizei im Unvernehmen*. In: Bröckling, Ulrich; u.a. (Hg.): *Das Politische denken*, a.a.O., S. 77

⁸⁴ Jacques Rancière in einem Interview mit Truls Lie: *Our police order: What can be said, seen, and done*. In: Eurozine <http://www.eurozine.com/articles/2006-08-11-lieranriere-en.html> Original erschienen in *Le monde diplomatique* (Oslo), (August 2006)

⁸⁵ Vgl. Lehmann: *Wie politisch ist postdramatisches Theater?*, a.a.O., S. 14

⁸⁶ Jacques Derrida zitiert nach ebd.

⁸⁷ Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, a.a.O., S. 701

⁸⁸ Vgl. Lehmann: *Wie politisch ist postdramatisches Theater?*, a.a.O., S. 16

gerade der spezifische Zeichengebrauch im postdramatischen Theater, auf dem das Politische gründet.⁸⁹

Denn das Politische kommt gerade nicht in der Wiedergabe, sondern in der Unterbrechung zum Tragen.⁹⁰ Hans-Thies Lehmann definiert das Politische Julia Kristeva folgend, als das, „was - von der Sprache bis zu den Gesetzen, Rechten und Pflichten – ein gemeinsames Maß gibt, eine Regel, die Gemeinsamkeit konstituiert, ein Regelfeld für potentiellen Konsens.“⁹¹ Die Wiedergabe dieser Ordnung würde diese nur bestätigen und reproduzieren. Die Unterbrechung lässt aber die Ordnung erst als solche sichtbar werden.⁹² Folgt man dieser These, so liegt das Politische im Theater nicht in der Simulation von Realität, sondern in der Unterbrechung der Repräsentation und im „Aussetzen der Bezeichnungsfunktion“.⁹³

Gerade im postdramatischen Theater werden Zeichen aus ihrem Bedeutungszusammenhang geholt und rekontextualisiert. Diese künstlerische Praxis kann den Blick auf Konventionen sichtbar machen und „diskursive Gewissheiten“⁹⁴ dekonstruieren.⁹⁵ Dabei lässt sich beobachten, dass die Unterbrechung der aristotelischen Regeln am Theater selbst zu einer Art Regel für das postdramatische Theater wurde. Dennoch attestiert Hans-Thies Lehmann dem postdramatischen Theater einen politischen Einsatz, den er im *Wie* der Darstellung und in einer spezifischen „Wahrnehmungspolitik“⁹⁶ ortet.⁹⁷

Mit Hilfe dramaturgischer und ästhetischer Verfahren wird ein Rezeptionsziel verfolgt, aber kein eindeutiges Ziel, wie in der Propaganda oder im Agitprop-Theater. Das emanzipatorische Ziel, den Leuten zu ihrer Selbstermächtigung zu verhelfen, wie es der Aktivismus und die politische Avantgarde in den 1960er Jahren verfolgten, hat das postdramatische Theater (weitgehend) hinter sich gelassen. Die neuen Formen des politischen Theaters haben keine Moralisierung des Zuschauers zum Ziel und präsentieren auch keine Möglichkeiten zur Verwirklichung von Gerechtigkeit. Sie fungieren auch nicht als Forum für ideologische Auseinandersetzungen oder als Instanz für politische Bildung. Im Gegenteil, das postdramatische Theater fordert mit

⁸⁹ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 469

⁹⁰ Lehmann: *Wie politisch ist postdramatisches Theater?*, a.a.O., S. 17

⁹¹ Ebd.

⁹² Vgl. ebd.

⁹³ Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 459

⁹⁴ Ebd., S. 456

⁹⁵ Vgl. ebd.

⁹⁶ Ebd., S. 469

⁹⁷ Vgl. ebd.

seiner ästhetischen „Praxis der Ausnahme“⁹⁸ eine differenzierte Erfahrungs- und Wahrnehmungsweise heraus, ohne die tatsächlich „richtige“ Darstellungs- und Rezeptionsweise für sich beanspruchen zu wollen. Vielmehr versucht es eine Erfahrungsweise zu ermöglichen, die über das alltägliche Rezeptionsmaß hinausgeht.

Im zeitgenössischen Tanz sind es vor allem Politiken des Körpers, die eine reflektierende Vertiefung erfahren haben. Ideen und Vorstellungen vom Körper erscheinen mittels einer Ästhetik der Sichtbarmachung durch ideologische Diskurse geformt. Dramaturgische Verfahren, wie der Einsatz von Stillstand, Langsamkeit und Wiederholungen, lassen die Körper „ausgestellt“ und kontextleer erscheinen.

Diese künstlerische Praxis, die auf die Dekonstruktion von Repräsentationsmustern setzt und oft mit einer Entschleunigung einhergeht, lässt diese Form von Theater oft trivial oder banal erscheinen.⁹⁹ Das Aussetzen der Bezeichnungsfunktion, ein Merkmal des postdramatischen Theaters, zielt aber auf das Politische. Es schärft die Wahrnehmung für das Ausgeschlossene und das Liegengelassene und kann damit die „gemeinsame Erfahrung des Sinnlichen“¹⁰⁰ neu gestalten.

Hans-Thies Lehmann deutet die reduzierte und verlangsamte Darstellungspraxis im postdramatischen Theater als eine Antwort auf die „inflationäre Dramatisierung täglicher Sensationen.“¹⁰¹ Nicht nur die Politisierung der Ästhetik, sondern auch die Ästhetisierung und Theatralisierung von Politik hat sich im vergangenen Jahrhundert radikal verändert. Guy Debord hat bereits Ende der 1960er Jahre die Gesellschaft des Spektakels definiert. Seiner Meinung nach kommt es in modernen Gesellschaften zu einer Theatralisierung aller Lebensbereiche. Egal ob Politik, Konsum oder Biografien, alles wird zum Spektakel stilisiert. Zu dieser Definition zählt der Bürger als passiver Konsument und Rezipient.¹⁰² Hans-Thies Lehmann sieht diese Politik des Spektakels in der Medienrezeption verwirklicht. Ereignisse werden hier in besonderem Maße theatralisiert. Gleichzeitig werden Bilder und Zeichen entkoppelt von ihrer Entstehung wahrgenommen. „Was Augenblick für Augenblick geschieht, ist das Löschen der Spur, das Vermeiden der Selbstreferenz der Zeichen.“¹⁰³ Jean Baudrillard attestierte modernen Gesellschaften eine zunehmende Referenzlosigkeit der Zeichen.¹⁰⁴ Hans-

⁹⁸ Lehmann: *Wie politisch ist postdramatisches Theater?*, a.a.O., S. 19

⁹⁹ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 462

¹⁰⁰ Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen 2009, S. 78

¹⁰¹ Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 462

¹⁰² Vgl. Lehmann: *Wie politisch ist postdramatisches Theater?*, a.a.O., S. 19

¹⁰³ Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 470

¹⁰⁴ Beispielhaft steht hierfür das Papiergeld. Bis ins 20. Jahrhundert hinein war es an seine Referenz (das Gold) gebunden. 1973 verliert das Geld mit dem Ende der Dollar-Gold-Parität seine materielle Referenz.

Thies Lehmann beobachtet diese Referenzlosigkeit in der Medienrezeption, wo die Bilder nicht mehr mit der eigenen Lebenswelt in Verbindung gebracht werden, weil kein direktes „Ansprache-Antwort-Verhältnis“¹⁰⁵ erfahren wird.

Im Gegensatz dazu hat Theater aufgrund seiner Live-Situation die Möglichkeit eingeübte Denk- und Wahrnehmungsformen zu unterbrechen, indem es „die beunruhigende wechselseitige *Implikation von Akteuren und Zuschauern in der theatralen Bilderzeugung* in den Mittelpunkt [rückt] und so den zerrissenen Faden zwischen Wahrnehmung und eigener Erfahrung sichtbar werden [lässt].“¹⁰⁶ Die Ereignisse bleiben nicht länger außen vor, sondern werden vom Zuschauer mit hervorgebracht. Damit stellt sich auch die Frage nach der Verantwortung. Theater hat die Möglichkeit seine eigene Praxis zu politisieren, indem es „das Theater als Schaustellung unterbricht“¹⁰⁷ und den Zuschauer aus seiner passiven Rolle holt, indem es Situationen herstellt, „in denen die trügerische Unschuld des Zuschauens gestört, gebrochen und fraglich gemacht wird.“¹⁰⁸ Lehmann spricht in diesem Zusammenhang von einer „Ästhetik der Verantwortung“¹⁰⁹, die auf einen spezifischen Zeichengebrauch gründet, der sich von der Struktur medial vermittelter Wahrnehmung unterscheidet.¹¹⁰

Postdramatisches Theater versucht auf vielfältige Weise gängige Repräsentations- und Wahrnehmungsmuster zu suspendieren. Eine davon ist das Herstellen von Situationen, die auf einen Affekt abzielen: Theater war seit jeher nicht nur ein politischer und sozialer Ort, sondern auch ein Ort der Emotionen. Aristoteles definierte das Theater in seiner berühmten *Poetik* als jenen Ort, wo Eleos und Phobos wirksam werden und in einer Katharsis münden. Lessing sah das Theater als einen Ort, an dem das Publikum das Gefühl des Mitleids lernen könne.¹¹¹ Eine vergleichbare Meinung vertrat Bertolt Brecht, wenn er im Epischen Theater die Möglichkeit sah, Empfindungen über Unrecht und Gerechtigkeit zu schulen.¹¹² Nach wie vor spielt das Theater mit den Möglichkeiten der intendierten Affekterzielung. Das postdramatische Theater fordert extreme Affekte geradezu heraus, indem es Grenzen überschreitet und Tabus

Vgl. Feustel, Robert; Schölzel Hagen: *Jean Baudrillard: Die künstlichen Paradiese des Politischen*. In: Ders. (Hg.) *Das Politische denken*. a.a.O., S. 299

¹⁰⁵ Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 471

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Lehmann: *Wie politisch ist postdramatisches Theater?*, a.a.O., S. 19

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 471

¹¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 472

¹¹² Vgl. ebd., S. 473

verletzt.¹¹³ Die imaginäre oder/und leibliche Aufhebung der Differenz zwischen Saal und Bühne ist eine mögliche Strategie, um räumliche Grenzen zu überwinden und den Rezipienten in die Lage zu versetzen, sich zum Geschehen verhalten zu müssen, das heißt, Position zu beziehen, ohne auf konventionelle Verhaltensregeln zurückgreifen zu können.¹¹⁴ Eine andere Möglichkeit ist der Tabubruch, der heftige Erregungen freisetzen und die leibliche Präsenz des Zuschauers erfahrbar machen kann. Affekte, wie der Schock beispielsweise, werden in erster Linie körperlich wahrgenommen und sind im Moment ihrer Erfahrung ohne sinnstiftende Bedeutung.

Allerdings scheinen kaum Situationen zu existieren, die eine heftige Reaktion garantieren würden. Aus diesem Grund, so Lehmann, sei es die Aufgabe des Theaters den Affekt wieder zu kultivieren:

„Im Zeitalter der Rationalisierung, des Ideals der Berechnung, der verallgemeinerten Rationalität des Marktes fällt dem Theater die Rolle zu, mittels einer *Ästhetik des Risikos* mit Extremen des Affekts umzugehen (...).“¹¹⁵ Eine Ästhetik des Risikos scheut den Umgang mit dem Tabu nicht und ist bereit, auch heftige ablehnende Emotionen seitens des Publikums und das Scheitern in Kauf zu nehmen.

Diese Ästhetik kann sich beispielsweise im Nicht-Erfüllen bestimmter Regeln und Erwartungen äußern. Wenn in einem Musiktheater nicht musiziert wird oder in einem angekündigten Tanz-Stück nicht getanzt wird. Denn dann wird ein ungeschriebener Vertrag zwischen Publikum und Künstlern gebrochen: Das Publikum bezahlt und erhält hierfür eine bestimmte Dienstleistung. Wird diese Erwartung enttäuscht, dann führt dies bei Teilen des Publikums zu heftigen, ablehnenden Reaktionen, die bis zu rechtlichen Klagen führen können. Eine Ästhetik des Risikos bedeutet also Risiko für Publikum und Künstler gleichermaßen. Sie kann aber auch zu einer neuen Erfahrung für beide Seiten werden, wenn die etablierten Regeln des Spiels und Zuschauens aufs Spiel gesetzt werden.

¹¹³ Vgl. ebd.

¹¹⁴ Vgl. ebd.

¹¹⁵ Ebd.

II. Die Politisierung des Tanzes

1. Tanzen ohne Bewegung

Die Performance *Jérôme Bel* (1995) des gleichnamigen französischen Choreografen gilt nicht nur aufgrund der Ästhetik als politisches Tanzstück, sondern auch wegen der rechtlichen Konsequenzen, die eine Aufführung am International Dance Festival of Ireland nach sich zog.¹¹⁶ Das Festival zeigte diese Produktion 2002 und wurde daraufhin vom Zuschauer Raymond Whitehead wegen „Obszönität und irreführender Werbung“ verklagt.¹¹⁷ Anlass der Empörung war die Präsenz von Nacktheit, sowie das Urinieren auf der Bühne. Begründet wurde die Klage mit dem Vorwurf, dass die Choreografie *Jérôme Bel* nicht als Tanzaufführung bezeichnet werden könne, weil es sich dabei nicht um Tanz handle.¹¹⁸ Tanz definierte Raymond Whitehead als „Menschen, die sich rhythmisch bewegen, auf und ab springen, meist, jedoch nicht immer, mit Musikbegleitung.“¹¹⁹ Die von Raymond Whitehead vorgebrachte Argumentation entspricht einer verbreiteten Vorstellung von Tanz, in der Tanz mit kontinuierlicher Bewegung assoziiert wird.¹²⁰ Arbeiten, wie jene von Jérôme Bel, in denen kaum im konventionellen Sinne getanz wird, werden dann als Nicht-Tanz oder sogar als Betrug am Tanz empfunden.¹²¹ Um jedoch zeitgenössische Tanzaufführungen von Choreografen, wie Jérôme Bel, Meg Stuart oder Xavier Le Roy zu verstehen, muss sich der Betrachter von tradierten Tanz-Vorstellungen lösen. Denn der Tanz erscheint in diesen Choreografien oft in seiner Abwesenheit. Pirkko Husemann verwendet für diese choreografische Praxis den Begriff der Negativität, „die weder als Negation des Tanzes als Kunstform, noch als reine Absenz von Körperbewegung zu verstehen ist, sondern als qualitative Aufwertung der Negation hin zu einer differenzierten, kritischen Praxis.“¹²² Sowie der Tanz immer auch auf die Nicht-Bewegung verweist, so verhält es sich auch umgekehrt. Das heißt im Nicht-Tanz ist immer auch der Tanz präsent. Das Abwesende ist gleichzeitig auch das Anwesende und das Ausgeschlossene ist „als Ausgeschlossenes eingeschlossen.“¹²³ Tanz und

¹¹⁶ Vgl. Lepecki, André: *Option Tanz*, a.a.O., S. 9

¹¹⁷ Vgl. ebd.

¹¹⁸ Vgl. ebd.

¹¹⁹ Raymond Whitehead zitiert nach ebd., S. 10

¹²⁰ Vgl. ebd.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 9

¹²² Husemann, Pirkko: *Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy, Jérôme Bel*. Norderstedt: medien | materiaal.txt 2002, S. 13

¹²³ Dirk Baecker zitiert nach ebd.

Nicht-Tanz sind nicht einfach nur die Negation des Einen durch das Andere, sondern bedingen einander dialektisch. Jérôme Bels Choreografien sind im Verhältnis zu Normen des Tanzes zu lesen, welche er unterbricht und reflektiert.

Bereits der frühe Modern Dance, geprägt durch Choreografinnen, wie Isadora Duncan, Mary Wigman, Doris Humphrey, vollzog einen radikalen Bruch mit dem akademischen Tanz des Balletts. Der Körper sollte aus den gesellschaftlichen und künstlerischen Normierungen gelöst und der Tanz zum Ausdruck des Innersten werden. Diese Choreografinnen versuchten über ursprüngliche, authentische Bewegungen zum anthropologischen Kern des Mensch-Seins zu kommen.¹²⁴ Die Tanzkunst wurde somit auch als Medium der Emanzipation verstanden. Die Maxime Tanz istgleich Bewegung blieb aber aufrecht. Auch das Judson Dance Theatre, das in den 1960er Jahren mit Yvonne Rainer und Steve Paxton entscheidende Impulse für den progressiven Tanz setzte, hat dieses Paradigma nicht überwunden. Mittels Improvisation versuchten sie ebenfalls uncodierte, „natürliche“ Bewegungen zu finden.¹²⁵ Dabei sollte die soziale und kulturelle Determiniertheit des Körpers aufgezeigt und überwunden werden.

Jérôme Bel reflektiert sowohl die Tanzpraxis des Balletts, als auch neuere Konzepte des Tanzes. Die Vorstellungen von einem autonomen, authentischen Körper, wie sie der Modern Dance oder das Judson Dance Theatre vertraten, entlarvt er als Utopie.¹²⁶ Für ihn erübrigt sich die Suche nach einem „natürlichen“ Ausdruck des Körpers, denn der Körper ist für Bel immer schon ein beschriebener im doppelten Sinne. Sein Ziel ist nicht den „wahren“ Körper zu finden, denn dieser existiert gar nicht, sondern den Prozess seiner Formgebung sichtbar zu machen. Aus diesem Grund gilt Bels Interesse jenen kulturellen, sozialen und politischen Dispositiven,¹²⁷ die den Körper hervorbringen. Er präsentiert den Körper aber nicht nur als einen durch die „Dispositive der Macht“¹²⁸ determinierten, sondern auch subversiven und widerständigen. In diesem Moment werden Jérôme Bels Arbeiten auch politisch: Er

¹²⁴ Vgl. Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 12

¹²⁵ Vgl. Husemann: *Cecí est de la danse*, a.a.O., S. 19

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 22

¹²⁷ Vgl. ebd.

¹²⁸ Michel Foucault beschreibt das Dispositiv als ein „entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfaßt. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen den Elementen geknüpft werden kann.“ Foucault, Michel: *Dispositive der Macht*. Berlin: Merve Verlag 1977, S. 119f.

thematisiert nicht nur die auf den Körper einwirkenden Dispositive, sondern nutzt diese für seine Zwecke und eröffnet auf diese Weise neue Denk- und Handlungsmöglichkeiten.¹²⁹

Im Gegensatz zum Judson Dance Theatre sucht Jérôme Bel das Politische nicht in der Erprobung neuer Spielorte, um die Trennung zwischen Leben und Kunst aufzuheben.¹³⁰ Im Gegenteil, er produziert abendfüllende Stücke, die in der Guckkastenbühne präsentiert werden. Trotzdem unterscheiden sich seine Arbeiten eklatant vom klassischen Tanz. Seine Abgrenzung erfolgt aber nicht, wie beim Judson Dance Theatre, mittels Verneinung der Konvention, sondern über eine spielerische Reflexion derselben, die auch für das Publikum erfahrbar wird.¹³¹ Diese Erfahrung des Publikums unterscheidet auch Bels Arbeiten von den Choreografien von Steve Paxton und Yvonne Rainer: Dort war die Erfahrung in erster Linie den KünstlerInnen selbst vorbehalten.¹³² Wobei offen bleibt, ob diese Erfahrung nur intensiv oder auch eine emanzipatorische Konsequenz hatte. In den konzeptionellen Arbeiten von Jérôme Bel ist es hingegen der Zuschauer, der in den Mittelpunkt rückt und dessen Wahrnehmung gefordert ist. Im Zentrum steht nicht die Provokation oder Ermächtigung des Publikums, „sondern die Produktion einer Situation, (...) die der Selbstbefragung und Selbsterfahrung *aller* Beteiligten dient.“¹³³

In den letzten Jahren haben einige Choreografen die politische Ontologie des Tanzes überdacht, indem sie sich der kontinuierlichen Bewegung verweigerten.¹³⁴ Das Ergebnis war eine Integration von Stillstand in den zeitgenössischen Tanz und eine Verlangsamung der Bewegung.¹³⁵ Auch Jérôme Bel arbeitet mit still-acts, welche die Modi der Bewegung unterbrechen. Nach André Lepecki stellt der still-act sowohl die Unterbrechung einer Politik des Tanzes, als auch die Infragestellung einer positivistisch und linear gedachten Geschichtserzählung dar.¹³⁶ Die Anthropologin Nadia Seremetakis verwendet den Begriff still-act, „um Momente zu beschreiben, in denen ein Subjekt den historischen Fluss unterbricht und das Infragestellen der Geschichte *praktiziert*.“¹³⁷ Nach André Lepecki stellt der still-act nicht nur eine

¹²⁹ Vgl. Husemann: *Ceci est de la danse*, a.a.O., S. 23-24

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 23

¹³¹ Vgl. ebd., S. 24

¹³² Vgl. ebd., S. 25

¹³³ Husemann, Pirkko: *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*. Bielefeld: transcript 2009 S. 17f.

¹³⁴ Vgl. Lepecki: *Option Tanz*, a.a.O., S. 26

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 27

¹³⁶ Vgl. ebd.

¹³⁷ Nadia Seremetakis zitiert nach ebd.

kritische Auseinandersetzung mit dem Paradigma eines mobilisierenden Tanzes dar, sondern ist auch als kritischer Kommentar an einer allgemeinen „Ökonomie der Mobilität“¹³⁸ zu verstehen, welche „die ideologischen Formationen der späten kapitalistischen Moderne prägt, stützt und reproduziert.“¹³⁹

2. Jérôme Bel

Jérôme Bels Arbeit ist im Kontext einer neuen choreografischen Praxis zu sehen, die sich seit den 1990er Jahren herausgebildet hat. Xavier Le Roy, Meg Stuart, La Ribot, Mårten Spångberg und Vera Mantero, um nur einige bekannte Namen zu nennen, zählen zu den Erneuerern des Tanzes der letzten fünfzehn Jahre. Jérôme Bel ist einer der erfolgreichsten unter ihnen, der wie kaum ein anderer den konventionellen, klassischen Tanz dekonstruiert. Diese Art von Tanz und Theater, wie sie Bel und viele seiner Kollegen betreiben, werden von Tanzkritikern oft unter dem Begriff „conceptual dance“ subsumiert.¹⁴⁰ Die ChoreografInnen selbst lehnen allerdings eine Etikettierung ihrer Arbeit ab.¹⁴¹ Dennoch scheint die Bezeichnung conceptual dance noch am stimmigsten zu sein, um ihre Kunst zu verorten. Denn ihre Arbeiten beziehen sich auf die Konzeptkunst der 1960er und 1970er Jahre, die ebenfalls

[...] die Kritik an der Darstellung teilte, das Politische betonte, das Visuelle mit der Sprache kombinierte, Genres überwinden wollte, Institutionen kritisierte und den Minimalismus in der eigenen Ästhetik betonte.¹⁴²

Jérôme Bels Choreografien sind sowohl in kleineren Produktionshäusern (Tanzquartier Wien), als auch auf großen Festivals (ImPulsTanz) zu sehen. Er fügt sich dort in eine Reihe von zeitgenössischen Künstlern ein, deren Theaterarbeiten Elemente des postdramatischen Theaters aufweisen. Reflexion, Selbstreferentialität und der Bruch mit Konventionen bestimmen diese avancierte, darstellende Kunst. Auch Jérôme Bels Arbeiten können mit diesen Schlagworten beschrieben werden und treffen im Rahmen der Festivals auf ein meist ebenso aufgeschlossenes Publikum. Das war nicht von Anfang an so: Seine unkonventionelle Ästhetik stieß Mitte der 1990er Jahre oft auf Ratlosigkeit oder Unverständnis, wie die Klage von Raymond Whitehead beweist. Aber auch sein erstes Stück, *Nom donné par l'auteur*, aus dem Jahr 1994 hatte erst

¹³⁸ Ebd., S. 29

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 95

¹⁴¹ Vgl. ebd.

¹⁴² Ebd.

nach vierzehn Jahren Aufführungsgeschichte im Rahmen einer Retrospektive in London Erfolg beim Publikum, wie Jérôme Bel berichtet:

But since you mention the recent performance in London, you have to know that this precise performance was the first success of this piece. Usually at least some people left the house during the performance, and if we had the chance not to hear some people snoring loudly, we usually had at the end some polite applause but nothing more. That is why the London Performance was great, I have to say. I could hear the audience laughing, which means they were understanding what was happening on stage (...) Then the question is why? (...) we can suppose that the audience is more and more familiar with my aesthetic. They are more prepared to understand my works.¹⁴³

Heute ist Jérôme Bel integraler Bestandteil einer zeitgenössischen Tanzpraxis. Das beweisen nicht nur seine zahlreichen Einladungen zu internationalen Festivals oder eigene Retrospektiven, wie jene in London, sondern auch die weitgehend positive Resonanz bei Publikum und Presse. Manche bezeichnen ihn deshalb sogar als einen „institutionalisierten Avantgardisten“.¹⁴⁴

Der 1964 geborene Jérôme Bel begann seine Tanzkarriere vergleichsweise spät. Erst im Alter von 20 Jahren begann er mit einer Tanzausbildung am Centre National de Danse Contemporaine im französischen Angers.¹⁴⁵ Danach arbeitete er mit Angelin Preljocaj, Joelle Bouvier, Régis Obadia und Daniel Larrieu zusammen.¹⁴⁶ Im Jahr 1992 war Bel als Assistent für Philippe Decouflé tätig und gestaltete mit ihm gemeinsam die Eröffnungsfeier der Olympischen Winterspiele in Albertville.¹⁴⁷ Dabei verdiente er soviel Geld, dass er sich zwei Jahre zurückziehen konnte, um im Selbststudium Philosophie und Tanzgeschichte zu studieren:

Zwei Jahre lang habe ich nichts gemacht. Ich habe nur gelesen, Philosophie und Tanzgeschichte, die wir in Frankreich stark vernachlässigt haben. Als Tänzer lernte ich immer nur bis fünf zählen. Die meisten Choreographen, vor allem in den 80ern, hingen der Illusion nach, daß sie völlig ohne Väter sind und das Rad jedesmal neu erfinden müßten.¹⁴⁸

Sein erstes Stück, *Nom donné par l'auteur*, entwickelte Jérôme Bel gemeinsam mit dem Tänzer Frédérique Seguette. Sie experimentierten mit alltäglichen Objekten, wie einem Staubsauger, einem Föhn und einer Taschenlampe, und präsentierten das Stück

¹⁴³ Jérôme Bel zitiert nach Bauer, Una: *Jérôme Bel: An Interview*. In: *Performance Research: On Choreography*. Vol. 13, (März 2008), S. 43

¹⁴⁴ Drewes, Miriam: *Jérôme Bel: „The Show must go on“ oder die szenische Erzählung einer Genealogie europäischer Aufführungstradition*. In: Dies.: *Theater als Ort der Utopie. Zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz*. Bielefeld: transcript 2010, S. 326

¹⁴⁵ Vgl. Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*. Bielefeld: transcript 2006, S. 318

¹⁴⁶ Vgl. ebd.

¹⁴⁷ Vgl. ebd.

¹⁴⁸ Jérôme Bel zitiert nach Siegmund, Gerald: *Im Reich der Zeichen: Jérôme Bel*. In: *Ballett International/Tanz Aktuell* (April 1998), S. 37

erstmals vor Freunden in Jérôme Bels Pariser Dachwohnung.¹⁴⁹ Bald darauf folgte seine zweite Arbeit mit dem Titel *Jérôme Bel*, in der er versuchte, Roland Barthes Ideen aus dessen Buch *Am Nullpunkt der Literatur* auf den Tanz zu übertragen.¹⁵⁰

Roland Barthes und andere poststrukturalistische Autoren, vor allem französischer Herkunft, prägten Bels künstlerische Arbeit nachhaltig. Diese Verbindung wurde 2002 auch in einer Ausstellung über Roland Barthes am Centre Pompidou in Paris sichtbar, in der auch Jérôme Bel mit einer Videoaufnahme vertreten war.¹⁵¹ Im dazugehörigen Ausstellungskatalog meint Jérôme Bel, dass er sich über seine Theater- und Tanzstücke Roland Barthes nähern kann.¹⁵² Die Thesen und Reflexionen Roland Barthes über Kunst und Kultur spiegeln sich deshalb in vielen seiner Choreografien wider.

3. Die Funktionen des Autors: *Xavier Le Roy*

Lange Zeit war die Interpretation eines Textes eng an die Biographie des Autors gebunden.¹⁵³ Roland Barthes und Michel Foucault kritisierten Ende der 1960er Jahre die Allmacht des Autors und ließen seine ökonomische und symbolische Macht brüchig werden. In *Der Tod des Autors* vertritt Roland Barthes die These, dass „der Schreibende selbst ein Geschriebener sei.“¹⁵⁴ Damit betont er, dass der Autor in der symbolischen Ordnung bereits verhaftet ist und nicht außerhalb dieser agieren kann. Ein Text ist für ihn „ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur“¹⁵⁵ Damit stellt er auch Urheberschaft und die „Autonomie künstlerischer Kreativität“¹⁵⁶ in Frage. Er ruft den Tod des Autors aus und leitet damit gleichzeitig die Geburt des Lesers ein.¹⁵⁷ Seiner Meinung würde ein Text seinen Sinn nicht durch den Autor erhalten, sondern sich erst im Prozess des Lesens entfalten:

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.¹⁵⁸

¹⁴⁹ Ploebst, Helmut: *No Wind no Word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels*. München: Kieser 2001, S. 201

¹⁵⁰ Vgl. Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 321

¹⁵¹ Vgl. ebd

¹⁵² Vgl. ebd.

¹⁵³ Jannidis, Fotis; u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 181

¹⁵⁴ Drewes: *Jérôme Bel: „The Show must go on“*, a.a.O., S. 328

¹⁵⁵ Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, a.a.O., S. 190

¹⁵⁶ Jannidis; u.a.: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, a.a.O., S. 181

¹⁵⁷ Vgl. Barthes: *Der Tod des Autors*, a.a.O., S. 193

¹⁵⁸ Ebd., S. 192

Auch Jérôme Bels Arbeiten kreisen immer wieder um das Thema der Autorschaft. Ironisch inszeniert er seine eigene Autorschaft und macht sie gleichzeitig transparent. Explizit wirft er mit seinen Werktiteln die Frage nach der Urheberschaft und der Funktion des Autors auf: *Nom donné par l'auteur*, das übersetzt soviel bedeutet wie „Der Name gegeben durch einen Autor“, erinnert daran, dass ein Titel nichts anderes ist, als ein vom Autor gewählter Name für sein Werk. Jérôme Bels zweites Stück *Jérôme Bel* trägt den Namen seines Autors, obwohl dieser selbst darin gar nicht auftritt. Im Jahr 1995, als *Jérôme Bel* Premiere hatte, bezeichnete der Name Jérôme Bel „nur“ die Person. Heute steht der Name Jérôme Bel auch für den Choreografen und eine bestimmte Ästhetik. Aus dem Eigennamen wurde ein Autornamen:

Die Unterschiede liegen vielleicht in folgendem: ein Autornamen ist nicht einfach ein Element in einem Diskurs (...); er hat bezogen auf den Diskurs eine bestimmte Rolle; er besitzt klassifikatorische Funktion; mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Anzahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen.¹⁵⁹

Beim Stück *Xavier Le Roy* bestimmte Jérôme Bel nur den Titel und ließ die Auftragsarbeit vom Kollegen und Choreografen Xavier Le Roy inszenieren. Dieser choreografierte das Stück wiederum so, dass es auch die Handschrift von Jérôme Bel trug. Am Ende war unklar, wer von den beiden tatsächliche Autor des Stückes ist. Das Ergebnis war eine hybride, intertextuelle Choreografie, die weder dem einen noch dem anderen Choreografen eindeutig zugeordnet werden konnte.¹⁶⁰ Die urheberrechtliche und künstlerische Funktion des Autors mit all ihren Konsequenzen wurden hier bewusst auf zwei Personen aufgeteilt: Xavier Le Roy ist der künstlerische Autor, Jérôme Bel verfügt aber über das Urheberrecht. Le Roy wird wiederum im Gegensatz zu Bel als Autor im Titel genannt, obwohl er nicht der urheberrechtliche Eigentümer ist.¹⁶¹

Jérôme Bel reflektiert auf diese Weise die Funktionen des Autors. Michel Foucault kommt in seinem Vortrag *Was ist ein Autor?* zu dem Schluss, dass der Name des Autors nicht nur eine Person und ihr Werk benennen kann, sondern auch einen Diskurs.¹⁶² In diesem Sinne kann der Name Jérôme Bel auch auf einen Diskurs verweisen. Xavier Le Roy greift im gleichnamigen Stück auf den Diskurs „Jérôme Bel“ zurück und verbindet diesen mit seinem eigenen Diskurs, den er mit *Self*

¹⁵⁹ Vgl. Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, a.a.O., S. 210

¹⁶⁰ Vgl. Husemann: *Ceci est de la danse*, a.a.O., S. 75

¹⁶¹ Vgl. ebd.

¹⁶² Vgl. Foucault: *Was ist ein Autor ?*, a.a.O.

Unfinished (1998) und *Product of Circumstances* (1999) eröffnet hat.¹⁶³ Obwohl *Xavier Le Roy* von Le Roy letztlich choreografiert wurde, verweist die Performance auf die Arbeiten beider Choreografen. Damit verweigern sie sich der Forderung nach Originalität und Authentizität, die mit der Figur des Autors assoziiert wird.¹⁶⁴ Denn kein Autor steht außerhalb der symbolischen Ordnung. Jeder Text enthält Spuren von anderen Texten. Die hermeneutische Position geht von der Einheit von Autor und Werk aus. Deshalb ist aus dieser Position die Frage nach der Biografie und den Intentionen des Autors für die Werkinterpretation bedeutend.¹⁶⁵ Jérôme Bel trennt Autor und Werk und macht damit die Frage nach dem Ursprung unmöglich. So ist es nicht mehr so wichtig „welche Person etwas sagt (...), sondern was vor dem Hintergrund eines Diskurses gesagt, oder eben nicht gesagt werden kann.“¹⁶⁶

Jérôme Bel inszeniert den Tod des Autors in mehrfacher Hinsicht: Er beendet die Vorstellung von einem autonomen Künstlergenie, das seine Gedanken von einer göttlichen Allmacht empfängt, indem er seine intertextuellen Bezüge transparent macht. Er bedient sich der Choreografien anderer Künstler und lässt Auftragswerke von Kollegen inszenieren und verunmöglicht auf diese Weise eine hermeneutische Werkinterpretation.

Für *Le dernier spectacle* wollte Jérôme Bel Choreografien, die ihn geprägt haben, zitieren und stieß dabei im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit an die Grenzen des Urheberrechts.¹⁶⁷ Denn im Gegensatz zur wissenschaftlichen Praxis, darf ein Choreograf andere Autoren nur mit ihrer Einverständniserklärung zitieren. Deshalb wurde Susanne Linkes Solo *Wandlung* und nicht wie ursprünglich geplant eine Tanzpassage von Pina Bausch Teil von *Le dernier spectacle*. Denn Pina Bausch verweigerte Jérôme Bel die Verwendung ihres Solo aus „Café Müller“.¹⁶⁸

Wie Roland Barthes, betont Jérôme Bel den Rezeptionsprozess gegenüber der Vermittlung eines abgeschlossenen Werkes: Am Ende von *Le dernier spectacle* lässt Jérôme Bel die Namen von Zuschauern verlesen und erklärt sie so zu Mit-Autoren der

¹⁶³ Vgl. Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 349

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 350

¹⁶⁵ Vgl. Jannidis; u.a.: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, a.a.O., S.11f.

¹⁶⁶ Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 351

¹⁶⁷ Siegmund, Gerald: *Endspiel des Tanzes. „The Last Performance“ von Jérôme Bel in Nürnberg*. In: Ballett International/Tanz Aktuell (Jänner 1999), S. 53

¹⁶⁸ Vgl. Jérôme Bel in *Le dernier spectacle. (une conférence)*. C: Jérôme Bel, Aufführungsmitschnitt, Tanz im August, Berlin 1999, R: Aldo Lee, Fassung: Online-Stream, URL: <http://www.catalogueraisonneromebel.com/player.php?ep=4a>, 00:28:53

Performance. In *The Show Must Go On!* wird sich der Zuschauer seiner Funktion im Theater bewusst und erkennt, dass er derjenige ist, der die Vorstellung finalisiert.

Jérôme Bel ist eng mit der wissenschaftlichen Arbeitsweise verbunden. Im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen entstehen seine Tanzstücke nämlich nicht im Tanzsaal, sondern am Schreibtisch.¹⁶⁹ Er ist ein Choreograf, jemand der Tanz im wörtlichen Sinne schreibt.

Jérôme Bel war, bevor wir überhaupt angefangen haben zu probieren, schon komplett geschrieben. Die Proben haben nur fünfzehn Tage gedauert. Ich habe alles vorher festgelegt, die Abfolgen, die Richtungswechsel, alles.¹⁷⁰

Diesen Arbeitsstil eignete er sich im Zuge seines intensiven, autodidaktischen Studiums der Tanz- und Kulturgeschichte an. Bels Zugang zum Tanz ist damit ein philosophisch-reflexiver. Demnach kann sich eine Analyse seiner Arbeiten nicht auf die Analyse von Bewegungsabfolgen beschränken. Denn die technischen Kriterien, die als Maßstab für eine gelungene Ballettaufführung gelten, sind auf Jérôme Bels Arbeiten nicht anwendbar. Die technische Perfektion und Virtuosität wird bei ihm von einer kritischen Selbstreflexion abgelöst.

¹⁶⁹ Vgl. Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 317

¹⁷⁰ Jérôme Bel zitiert nach Siegmund: *Im Reich der Zeichen*, a.a.O., S. 38

III. Politik der Körper

1. Der performative Körper: Jérôme Bel

Es gibt einfach nicht *den* Körper. Alles, was wir von ihm wissen, basiert auf Codes, auf Sprache, auf einer sozialen Konstruktion.¹⁷¹
(Jérôme Bel)

Die Vorstellung von einem natürlichen, autonomen Körper ist auch heute noch im zeitgenössischen Tanz vereinzelt anzutreffen.¹⁷² Angesichts der verstärkten Rezeption psychoanalytischer und kulturwissenschaftlicher Theorien wirkt diese Sichtweise anachronistisch. Mit der „kulturellen Wende“ in den Geistes- und Sozialwissenschaften wurden die Vorstellungen von einem existentialistischen *Ich* und einem natürlichen, authentischen Körper obsolet. Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive erscheint der Körper durch soziale und kulturelle Prozesse geformt und hervorgebracht, sowie in die symbolische Ordnung unserer Kultur eingebettet. Hegemoniale Körperbilder mit ihren politischen und kulturellen Implikationen wurden auf diese Weise seit den 1960er Jahren kritisierbar, wodurch sich der Blick auf Kategorien, wie „Geschlecht“ und „Rasse“, nachhaltig veränderte. Jérôme Bels Sichtweise auf den Körper ist durch diese kulturwissenschaftlichen Diskurse der letzten Jahrzehnte geprägt: „Der Körper ist nicht das Heiligtum der Wahrheit, der Authentizität oder der Garant der persönlichen Identität. Er ist dem Kulturellen, Politischen und Geschichtlichen zutiefst unterworfen.“¹⁷³ Um diese „Unterwerfung“ geht es in seiner Performance *Jérôme Bel*, in der er den Mythos eines vitalistischen, objektiven Körpers im Tanz hinterfragt. Inspiriert durch Roland Barthes Text *Am Nullpunkt der Literatur*, versucht Jérôme Bel einen Nullpunkt der Theater- und Tanzaufführung zu inszenieren¹⁷⁴:

Um den zu erreichen, habe ich vier Elemente ausgewählt, die, ein wenig schematisch zwar, ich gebe es zu, eine Tanzaufführung ausmachen. Den Körper – davon gibt es zwei, den männlichen und den weiblichen. Also habe ich zwei Tänzer unterschiedlichen Geschlechts nackt auf die Bühne gestellt. Die Musik – ich wollte möglichst eine „Nullpunktmusik“ und dachte, dass eine Stimme das am wenigsten sperrige und am stärksten körperliche Instrument sei. Also habe ich eine Schauspielerin gebeten, nackt auf der Bühne zu singen. Die Auswahl des Musikstücks hatte dramaturgische Gründe. Meine Wahl fiel auf „Le sacre du printemps“ von Igor Strawinsky, das mir zusätzlich erlaubte, mein Stück in der Tanzgeschichte zu verankern. Mit dem Licht war es schwierig. Der Nullpunkt des Lichts ist eigentlich die Sonne, doch das wäre zu schwierig gewesen, mit nackten Darstellern bei unseren klimatischen Verhältnissen im Freien zu spielen. Also habe ich den Nullpunkt des elektrischen Lichts genommen und eine nackte Schauspielerin

¹⁷¹ Ebd., S. 37

¹⁷² Vgl. Siegmund: *Jérôme Bel*. In: *Hall of Fame*. Ballett International/Tanz Aktuell Jahrbuch 2002, S. 27

¹⁷³ Jérôme Bel zitiert nach ebd.

¹⁷⁴ Vgl. Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 321

gebeten, die Bühne mit einer einfachen Glühbirne zu beleuchten, die immer noch genauso aussieht, wie die, die Thomas Edison erfunden hat.¹⁷⁵

Roland Barthes führt in *Am Nullpunkt der Literatur*, neben der Sprache (*langue*) und dem Stil (*style*), die Schreibweise (*l'écriture*) als dritte Dimension der literarischen Form ein.¹⁷⁶ Die Sprache beschreibt Barthes als das „ungeteilte Eigentum“¹⁷⁷ aller oder wie es Elfriede Jelinek formulierte: „sie [die Sprache] kostet nichts! Wir alle haben sie!“¹⁷⁸ Doch erst durch den Stil werde dieses Allgemeingut „zur bestimmten Sprache eines Schriftstellers.“¹⁷⁹ Der persönliche Stil ergibt sich aus den Erfahrungen des Schriftstellers; „Bilder, Vortragsweise, Wortschatz werden aus der Konstitution und der Vergangenheit des Schriftstellers geboren und werden allmählich zu den Automatismen seiner Kunst.“¹⁸⁰ Da Sprache und Stil etwas Gegebenes sind, worauf der Schriftsteller zurückgreift, könne er damit alleine keine politische Haltung artikulieren.¹⁸¹ Hierfür bedarf es der Schreibweise, die Barthes als eine „Beziehung zwischen dem Geschaffenen und der Gesellschaft“¹⁸² beschreibt.

Jede Form ist aber auch Wert; deshalb besteht zwischen Sprache und Stil noch Raum für eine andere formale Realität: für die >Schreibweise<. In jeder beliebigen literarischen Form findet sich die allgemeine Wahl eines Tones, oder wenn man so will: eines Ethos, und hier individualisiert sich ein Schriftsteller eindeutig, denn hier engagiert er sich.¹⁸³

Das „literarische Engagement“ eines Schriftstellers oder das Politische sieht Barthes nicht in politischen Inhalten, sondern in der Form des Kunstwerks begründet.¹⁸⁴

Seine [des Schriftstellers] Wahl ist eine Gewissensentscheidung und nicht eine nach der Wirksamkeit. Seine Schreibweise bedeutet eine Art und Weise, Literatur zu konzipieren, nicht, sie zu verbreiten.¹⁸⁵

In Jérôme Bels Choreografien sind Tanzsprache, im Sinne eines decodierbaren Bewegungsvokabulars, und Stil, im Sinne eines persönlichen Ausdrucks, abwesend.¹⁸⁶ Dadurch tritt der Kern des Theaters – die gleichzeitige Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern in den Vordergrund.¹⁸⁷ Jérôme Bels Schreibweise ist gekennzeichnet durch seinen sparsamen Einsatz von Licht, Musik und Körper. Dementsprechend karg

¹⁷⁵ Jérôme Bel zitiert nach Siegmund: *Jérôme Bel*, a.a.O., S. 29

¹⁷⁶ Vgl. Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur*. Hamburg: Claassen Verlag 1959

¹⁷⁷ Ebd., S. 13

¹⁷⁸ Lux, Joachim: Interview mit Elfriede Jelinek. In: Blomberg, Benjamin (Red.): Programmheft zu *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie*. Hamburg: Thalia Theater 2009

¹⁷⁹ Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 322

¹⁸⁰ Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur*, a.a.O., S. 14

¹⁸¹ Vgl. Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 322

¹⁸² Roland Barthes zitiert nach ebd.

¹⁸³ Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur*, a.a.O., S. 17

¹⁸⁴ Vgl. Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 321

¹⁸⁵ Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur*, a.a.O., S. 19

¹⁸⁶ Vgl. Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., 324

¹⁸⁷ Vgl. ebd.

und leer wirken seine Choreografien auf den ersten Blick. In der Performance *Jérôme Bel* beschränkt sich das Bühnenbild auf einen neutralen, einfarbigen Boden, eine Tafel im Hintergrund und eine Glühbirne, die von einer Frau gehalten wird. Der Klangraum wird von einer einzigen Frauenstimme gefüllt, die das ganze Stück hindurch die Melodie von *Le sacre du printemps* intoniert. Zu Beginn des Stücks betreten drei nackte Frauen und ein nackter Mann die Bühne. Die auftretenden Personen sind verschieden alt und ihre Körperformen sind weder besonders athletisch, weder dick noch dünn.¹⁸⁸ Die Entscheidung, keine eindeutig als Tänzer erkennbaren Körper auf die Bühne zu bringen, ist keine beliebige: In *Jérôme Bel* wollte Jérôme Bel zwei Dinge vermeiden, wie er erzählt, „den erotischen Körper und den perfekten, muskulösen Körper, den Körper als Krieger.“¹⁸⁹ Denn „beides sind in unserer gesamten Kultur – nicht nur im Tanz – die vorherrschenden Repräsentationen des Körpers.“¹⁹⁰ *Jérôme Bel* ist der Versuch den Körper als performativen sichtbar zu machen. Hierfür verzichtet Bel auf jegliche tänzerische, virtuose Bewegung und konzentriert sich stattdessen auf alltägliche Handlungen.

Die Frau mit der Glühbirne schreibt mit Kreide *Thomas Edison* auf die Tafel. Eine zweite Frau, Yseult Roch, betritt die Bühne und schreibt *Stravinsky, Igor*, stellt sich unter diesen Namen und beginnt dessen bekanntes Thema aus *Le sacre du printemps* zu summen. Beide Namen bezeichnen nicht nur eine bestimmte Person, sondern verweisen auch auf bestimmte Diskurse. Thomas Edison steht für die Glühbirne, so wie Igor Stravinsky für *Le sacre du printemps* steht. Anders als der Name Jérôme Bel, der dem Stück auch seinen Titel gibt, bezeichnen Edison und Stravinsky mehr als nur eine Person. Sie sind nicht nur Autoren der Glühbirne oder der Melodie aus *Le sacre du printemps*, sondern sie haben mit ihren Werken „eine unbegrenzte Möglichkeit zum Diskurs geschaffen.“¹⁹¹ Darüber hinaus erinnert die Melodie aus *Le sacre du printemps* nicht nur an Igor Stravinsky, sondern auch an das Ballett, das in der Choreografie von Waslaw Nijinsky 1913 in Paris seine skandalöse Premiere feierte. Nijinsky verletzte mit seinen Choreografien die Konventionen des Balletts und stieß damit auf Ablehnung bei Publikum und Presse.¹⁹² Gerade dieser Bruch mit tänzerischen Konventionen eröffnete aber einen Raum für spätere ChoreografInnen. Heute gilt *Le sacre du printemps* als das erste moderne Ballett, das im 20. Jahrhundert

¹⁸⁸ Vgl. ebd., 327

¹⁸⁹ Jérôme Bel zitiert nach Siegmund: *Im Reich der Zeichen*, a.a.O., S. 37

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Foucault: *Was ist ein Autor?*, a.a.O., S. 219

¹⁹² Vgl. Huschka: *Moderner Tanz*, a.a.O., S. 138

eine Reihe an Neuinszenierungen bekannter ChoreografInnen erfahren hat.¹⁹³ Mit dem Thema aus *Le sacre du printemps* weckt Jérôme Bel Erinnerungen an die verschiedenen Interpretationen dieses Balletts, auf die sich wiederum Jérôme Bels Arbeit bezieht. Damit schreibt er sich in die Inszenierungsgeschichte von *Le sacre du printemps* ein.

Nachdem Yseult Roch *Stravinsky, Igor* auf die Tafel geschrieben und die Melodie zu intonieren begonnen hat, betreten die Tänzerin Claire Haenni und der Tänzer Frédéric Seguette die Bühne. Sie schreiben ihre Namen auf die Tafel und geben darunter ihre Größe, ihr Gewicht, ihr Alter, ihren Kontostand, sowie ihre Kontonummer an. Ihre Namen verweisen auf keinen Diskurs und sie bezeichnen auch kein Werk, wie *Jérôme Bel*, sondern „nur“ eine Person, die dem Publikum größtenteils unbekannt war. Der Zuschauer setzt unweigerlich die Daten, die Namen und die Körper miteinander in Beziehung. Die Zahlen werden mit dem Körper abgeglichen und umgekehrt. Die Daten sind aber nur mit Kreide an die Tafel geschrieben. Ihre Funktion ist dadurch nicht fixiert und wird sich im Laufe des Abends noch verändern.

Jérôme Bels Interesse gilt der Verbindung von Körper und Sprache.¹⁹⁴ Die Körper sind in seinem Stück zwar nackt, aber deshalb nicht bedeutungsfrei. Sie fungieren als theatrales Zeichen neben anderen Zeichen. Im Laufe der Vorstellung werden sie sprichwörtlich beschriftet, mit Bedeutungen aufgeladen, welche durch neue Beschriftungen und Bedeutungszuweisungen immer wieder revidiert werden. Zu Beginn schreibt Claire Haenni mit einem roten Lippenstift *Christian Dior* auf ihren Innenschenkel und daneben den Preis des Lippenstiftes. Anschließend zeichnet sie die Umrisse eines Korsetts auf ihren Oberkörper. Die Wespentailen-Kleider des französischen Designers Dior legen sich imaginär über ihre nackte Haut. Verstärkt wird dieser Eindruck durch Frédéric Seguette, der einen Strich auf ihrer Wirbelsäule zeichnet, so als ob er ihr helfen wolle, das Kleid zu schließen.¹⁹⁵ Anschließend schreiben sie beide ein Datum auf ihren Bauch. Die Daten lassen Raum für Interpretation: Jenes von Seguette ist vermutlich sein Geburtsdatum, jenes von Claire Haenni der Zeitpunkt ihres ersten Geschlechtsverkehrs.¹⁹⁶ Dann malt Frédéric Seguette ein anatomisches Herz auf das Schulterblatt von Claire Haenni, das scheinbar zu

¹⁹³ Zu den wichtigsten Neuchoreografien von *Le sacre du printemps* zählen: Léonide Massine (1920), Martha Graham (1930), Lester Horton (1937), Mary Wigman (1975), Maurice Béjart (1959), Hans van Manen (1974), Pina Bausch (1975), Paul Taylor (1981), Johann Kresnik (1982), Mats Ek (1984), Martha Graham (1984), Min Tanaka (1989) und Marie Chouinard (1995). Vgl. ebd., S. 152

¹⁹⁴ Vgl. Siegmund: *Im Reich der Zeichen*, a.a.O., S. 37

¹⁹⁵ Vgl. Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 327

¹⁹⁶ Vgl. ebd.

schlagen beginnt, wenn Haenni ihre Muskeln an- und entspannt. Haenni setzt mit einem astrologischen Sternbild fort, das sie Seguette auf den Rücken zeichnet.

So werden die auf den Körper einwirkenden sozialen, politischen und kulturellen Dispositive in Form von Zeichen und Symbolen (Sternbild, Geburtsdatum, anatomisches Herz) auf die Haut gemalt.¹⁹⁷ Auch Emotionen, wie Schmerz und Freude, werden in Form von sprachlichen Zeichen artikuliert¹⁹⁸: Frédéric Seguette schreibt „aïe“ (dt. „aua“) auf seine Handfläche und schlägt anschließend seine Hand auf den seitlichen Brustkorb von Claire Haenni. Statt des Aufschreis bleibt das Wort auf ihrer Brust zurück.¹⁹⁹ Claire Haenni verreibt den Abdruck der Schrift und hinterlässt einen roten Fleck. Der Schmerz bleibt als rote Spur zurück. Am Ende des Stücks urinieren beide auf der Bühne. Der organische Körper, der bei aller Nacktheit bis zu diesem Zeitpunkt hinter dem semiotischen Körper zurückblieb, tritt in Erscheinung. Das Publikum reagiert mit Ekel, Abneigung oder Aggression, weil der Akt des Urinierens nicht nur symbolisiert, sondern tatsächlich ausgeführt wird.²⁰⁰ Es handelt sich hierbei aber nicht um eine simple Provokation oder um einen forcierten Tabubruch im Theater, sondern um eine vielseitige Theamatisierung des Körpers. Der alltägliche Akt des Urinierens wird hier als ebenfalls gesellschaftlich regulierter und damit kulturell codierter ausgewiesen.²⁰¹

Nachdem Claire Haenni und Frédéric Seguette Wasser gelassen haben, tauchen sie ihre Hände in ihren Urin, um ihre Daten von der Tafel zu wischen. Yseult Roch greift sich unter die Achseln, um sich ihre Hände zu befeuchten, bevor auch sie in die Urinlacke greift, um aus *Stravinsky, Igor* den Namen *Sting* zu wischen. Anschließend stellt sie sich unter den Namen *Sting* und beginnt dessen Lied *An Englishman in New York* zu singen. Claire Haenni und Frédéric Seguette bilden währenddessen den Satz *Eric chante Sting*. Aus den Zeichen *Frédéric Seguette, Claire Haenni, Thomas Edison* und *Stravinsky, Igor* wurde eine Regieanweisung, die einen Mann auffordert einen Pop-Song zu singen. Ein Mann namens Eric betritt die Bühne und beginnt, wie es der Satz an der Wand von ihm verlangt, das Lied *An Englishman in New York* zu singen.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., a.a.O., S. 329

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 328

¹⁹⁹ Vgl. ebd.

²⁰⁰ Aus tanzhistorischer Perspektive erinnert der Tabubruch an Waslaw Nijinskys *L'après-midi d'un faun* (1912). Auch Nijinsky schockierte das Publikum mit einer Geste am Ende des Stücks: Als Faun reibt er sich an dem zurückgebliebenen Schal einer Nymphe, den er zwischen seine Beine klemmt. Statt den Akt zu symbolisieren, stellte er ihn mit schwingenden Beckenbewegungen konkret dar. Vgl. Huschka: *Moderner Tanz*, a.a.O., S. 135

²⁰¹ Vgl. Bauer, Una: *The Movement of Embodied Thought. The Representational Game of the Stage Zero of Signification in „Jérôme Bel“*. In: *Performance Research: On Choreography*. Vol. 13 (März 2008), S. 40

In *Jérôme Bel* ist der Körper ein performativer. Beispielhaft werden die verschiedenen Bereiche von der Anatomie, über die Sternkunde bis zur Mode aufgegriffen, die bestimmte Körperbilder hervorbringen.²⁰² Wissen über den Körper und Erfahrungen mit ihm schreiben sich in den Körper ein und hinterlassen ihre Spuren. Jérôme Bel führt dieses Einprägen der Ereignisse vor, indem er das Hinterlassen der Spur bildlich mit einem Lippenstift nachzeichnet.²⁰³ Ihm geht es dabei nicht um eine ideologische Befreiung des menschlichen Körpers von institutionellen Zwängen, wie es das Judson Dance Theatre proklamierte, sondern um die Sichtbarmachung der „performative[n] Dimension des Körpers, noch bevor er sich im herkömmlichen Sinne als Performer durch Raum und Zeit bewegt.“²⁰⁴

Judith Butler legte in ihrem 1988 erschienen Essay *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* dar, dass Geschlechtsidentität nicht von Natur aus gegeben ist, sondern durch wiederholte Handlungen hergestellt wird²⁰⁵: „that the body is not merely matter but a continual and incessant *materializing* of possibilities. One is not simply a body, but, in some very key sense, one does one’s body.“²⁰⁶ In *Jérôme Bel* werden körperliche Handlungen und die Hervorbringung von Identität als miteinander verschränkt und wechselseitig bedingend ausgewiesen. Die Vorstellungen von einem stabilen, selbstidenten Subjekt werden verabschiedet, stattdessen wird der Körper zum „Austragungsort von Sprachen und kulturellen Praktiken.“²⁰⁷ Das Subjekt wird aber nicht nur in seiner von der symbolischen Ordnung abhängigen, sondern auch produzierenden Funktion sichtbar.²⁰⁸ Denn einerseits ist das Subjekt den sozialen, politischen, kulturellen und historischen Dispositiven unterworfen, andererseits wird Subjektivität performativ hervorgebracht.²⁰⁹

Nach Foucault wird der Mensch erst zum Subjekt gemacht, indem er „subjektiviert“ wird, das heißt indem er durch eine souveräne Macht oder andere Formen der Regierung unterworfen wird.²¹⁰ Der Begriff Subjekt hat demnach eine doppelte Bedeutung: „vermittels Kontrolle und Abhängigkeit jemandem unterworfen sein und

²⁰² Vgl. Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 329

²⁰³ Vgl. ebd.

²⁰⁴ Siegmund: *Im Reich der Zeichen*, a.a.O., S. 37

²⁰⁵ Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, a.a.O., S. 36f

²⁰⁶ Judith Butler zitiert nach ebd., S. 37

²⁰⁷ Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 329

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 330

²⁰⁹ Vgl. Gosepath; u.a.: *Handbuch der politischen Philosophie und Sozialphilosophie*, a.a.O., S. 1302

²¹⁰ Vgl. ebd.

durch Bewusstsein und Selbsterkenntnis seiner eigenen Identität verhaftet sein.“²¹¹ Das Subjekt befindet sich also in einem Spannungsverhältnis zwischen Unterwerfung und Emanzipation. Damit kommt dem Subjekt auch eine produktive und kreative Funktion zu, die Jérôme Bel in *Jérôme Bel* ausspielt.

Der nackte Körper wird hier zur Projektionsfläche für imaginäre Entwürfe des Körpers, die Performer und Zuschauer gleichermaßen entwerfen.²¹² Hierfür greift Jérôme Bel auf das Vokabular aus unserem kulturellen Gedächtnis zurück und kombiniert dieses neu. Die Entwürfe eines Christian Dior verbinden sich mit medizinischen Körperrepräsentationen. Dabei ergeben sich zum Teil sehr humorige, hybride Körperbilder: In einer Szene zieht Frédéric Seguet die Haare von Claire Haenni zwischen seine Schenkel und klemmt gleichzeitig sein Geschlecht zwischen seine Beine. Dem Publikum präsentiert sich ein Zwitterwesen bei dem die kategorialen Geschlechterbestimmungen von männlich und weiblich nicht mehr greifen.

Obwohl Jérôme Bel großteils mit alltäglichen Bewegungen operiert, fungieren diese keineswegs als natürlicher Ausdruck des Selbst. Vielmehr werden sie als kulturell codiert ausgewiesen. Seine Suche nach einem Nullpunkt des Körpers endet nicht in der Freilegung eines stabilen Ich-Kerns unter der determinierten Hülle, denn diesen gibt es gar nicht, sondern in der unendlichen Produktion von Körperbildern. So präsentieren sich Bels Körper „als lesbare palimpsestartige Körpertexte, die aus den Gesten der Einschreibung von Kultur auf den Körper bestehen.“²¹³

In dieser Performance ist der tanzende Körper ebenso abwesend, wie der athletische Tänzerkörper. Für manche mag das enttäuschend sein oder einen Verrat am Tanz darstellen, im Grunde handelt es sich aber „um einen kritischen Diskurs über den Körper mit dem Mittel des Körpers selbst.“²¹⁴ Anders als bei Marina Abramovic erfolgt dieser Diskurs aber nicht über die Selbstverletzung, sondern über imaginäre Körperbilder.²¹⁵

²¹¹ Michel Foucault zitiert nach ebd.

²¹² Vgl. Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 331

²¹³ Siegmund: *Im Reich der Zeichen*, a.a.O., S. 37

²¹⁴ Jérôme Bel zitiert nach Siegmund: *Jérôme Bel*, a.a.O., S. 27

²¹⁵ Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 330

2. Der widerständige Körper: *Shirtologie*

Um die Verbindung von Sprache und Körper geht es auch in dem Stück *Shirtologie*, das Jérôme Bel 1997 für den portugiesischen Tänzer Miguel Pereira choreografierte und das danach von Frédéric Seguette performt wurde.²¹⁶ In der Performance steht der Tänzer mit gesenktem Blick auf der Bühne und streift die in Schichten übereinander ,angezogenen T-Shirts nach einander von seinem Körper ab.

Die Secondhand T-Shirts sind mit Slogans, Logos und Ikonen bedruckt, die Produkte und vergessene internationale Ereignisse bewerben. Auch Trikots berühmter Sportarten oder Sprüche, wie der Appell „stay cool“ sind darunter. In einem ersten Durchlauf zieht Frédéric Seguette lautlos und langsam ein Shirt nach dem anderen über seinen Kopf. Die aufgedruckten Texte reichen von „France coup de monde 98“ über das bauchfreie T-Shirt „99 % Angel“ bis zum Fußballtrikot mit der Nummer 9 der brasilianischen Nationalmannschaft.²¹⁷ Die Beschriftung des Körpers erfolgt diesmal über Text, Farbe und Form der T-Shirts. Gleichzeitig haben sie „Entwurfscharakter (...), sich den Träger als bestimmtes Subjekt vorzustellen.“²¹⁸ Die Möglichkeiten können dabei vielfältig sein: So kann man sich den Träger des brasilianischen Fußballtrikots mit der Nummer 9 als den berühmten Fußballer Ronaldo oder als Fan der brasilianischen Mannschaft imaginieren. Jene hingegen im Publikum, die nicht zu den Fußballbegeisterten zählen und deshalb das Trikot und die dazugehörige prestigeträchtige Zahl nicht decodieren können, werden die Identität des Trägers anders deuten. Jérôme Bel, der für seine ironischen Brechungen bekannt ist, führt das Spiel weiter und lässt Frédéric Seguette nach vorne beugen, sodass aus der Rückennummer 9 die Nummer 6 wird, wodurch sich das verkörperte Subjekt schlagartig ändert.

In einem zweiten Durchlauf erfahren die auf den T-Shirts abgedruckten Texte eine subversive Umdeutung, indem Bel sie auf eine Art und Weise in Beziehung zu einander setzt, dass sich eine eigene Erzählung ergibt. Damit „spielt er die Enteignung des Körpers durch die kapitalistische Konsumgesellschaft an diese zurück.“²¹⁹ Die Logos, Sprüche und Slogans, die „eigentlich den Triumph des Kapitalismus

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 331

²¹⁷ Die Auswahl der T-Shirts wurde seit 1998 von Jérôme Bel verändert. Für meine Analyse stützte ich mich auf einen Aufführungsmitschnitt aus dem Jahr 2007. Vgl. *Shirtologie*, C: Jérôme Bel, Aufführungsmitschnitt, Laboratoires d'Aubervilliers 2007, R: Aldo Lee, Fassung: Online-Stream, URL: <http://www.catalogueraisonner-jeromebel.com/player.php?ep=3a>, 25'

²¹⁸ Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O. S. 331

²¹⁹ Ebd.

vorführen“²²⁰, werden für das Theater zweckentfremdet. Jérôme Bel bedient sich ihrer Zeichen und produziert mit ihnen einen eigenen Diskurs. Die Appelle „Replay“, „shut up“ oder „stay cool“ werden zu Regieanweisungen für den Tänzer; die abgedruckten Noten von Mozarts *Kleiner Nachtmusik* zur Partitur für seinen Gesang. Diese subversive Aneignung und Umdeutung der popkulturellen Texte ergibt sich paradoxerweise über ihre wörtliche Interpretation. Denn wer würde, wie Frédéric Seguette in *Shirtologie*, den Aufruf „Dance or Die“ ernst nehmen und sich zur Sicherheit für den Tanz entscheiden? Dieser Zugang ist vielleicht naiv, aber unterbricht auf humorige Art und Weise dominante Lesarten.

Es funktioniert doch so, dass die T-Shirts mit ihren Werbeslogans eigentlich den Triumph des Kapitalismus vorführen, wenn man sie in eine bestimmte Ordnung bringt, es dem Träger erlauben, einen ganz persönlichen Diskurs zu produzieren, der die herrschende Ideologie unterläuft.²²¹

In einem dritten Durchgang tritt Frédéric Seguette in unifarbenen T-Shirts auf. Zunächst werden die T-Shirts vom Zuschauer als verschieden blaufarbige qualifiziert ohne spezifische Bedeutung. Wie sooft bei Bel, kommt es auch hier im letzten Moment zu einer humorvollen Brechung, die den Zuschauer zwingt seine Interpretation des bereits Gesehenen rückwirkend zu überdenken. In diesem Fall ist auf dem letzten T-Shirt „United Colours of Benetton“ zu lesen, wodurch die vorhergesehenen T-Shirts mit einer bestimmten Marke assoziiert werden und sich ihre Bedeutung ändert. Aber auch der bekannte Werbetext „United Colours of Benetton“ erfährt in diesem Moment eine ironische Umdeutung: Er bezeichnet in diesem Kontext nicht nur einen Textilkonzern, sondern auch die zuvor präsentierten unifarbenen T-Shirts, die nicht zwangsläufig von Benetton sein müssen. Das von einem Textilkonzern durch Marketing mit Bedeutung überfrachtete Zeichen wurde von Bel entwendet, in einem neuen Kontext präsentiert und auf diese Weise für seine Zwecke genutzt.

Mit *Shirtologie* versuchte Jérôme Bel „auf die kulturelle Entfremdung zu reagieren, in die der Kapitalismus unsere Körper treibt.“²²² Dabei wollte er den Kapitalismus nicht nur einfach ablehnen, sondern seine Kraft subversiv nutzen.

Denn die dominante kulturelle Ideologie ist heute eine politisch-ökonomische. Wenn also „Jérôme Bel“ die Feststellung war, dass die kapitalistische Kultur auf den Körper einwirkt und ihn enteignet, dann hat „Shirtologie“ einen Vorschlag gemacht, wie man dem widerstehen kann.²²³

²²⁰ Jérôme Bel zitiert nach Siegmund: *Jérôme Bel*, a.a.O., S. 27

²²¹ Ebd.

²²² Ebd.

²²³ Ebd.

Der Körper, „das primäre Instrument des Tanzes“²²⁴, tritt in den Stücken von Jérôme Bel als kulturell codierter in Erscheinung. Angesichts eines zunehmenden Interesses an tanzenden Körpern und ihrer medialen Verbreitung durch Videoclips, Werbung und Entertainment, stehen die zeitgenössischen Choreografen vor der Herausforderung, eine Darstellung des Körpers zu finden, „die um die Allgegenwärtigkeit der ihn repräsentierenden Bilderflut weiß.“²²⁵ Jérôme Bel verabschiedet die Vorstellungen von einem autonomen, authentischen Körper und einem selbstidenten Subjekt. Stattdessen weist er Körper und Subjekt als fragmentiert und brüchig aus. Statt einen „natürlichen“ Ausdruck zu suchen, thematisiert er die kulturell und medial erzeugten Darstellungsformen des Tanzkörpers mit den Mitteln des Körpers. Jérôme Bel gelingt dies, indem er auf hegemoniale Bilder des tanzenden Körpers verzichtet. Statt die kulturell geprägten Körperbilder zu reproduzieren, untersucht er jene „unsichtbaren Chiffren des Körpers, die ihn zum Kunst-Körper machen.“²²⁶ Jérôme Bel nutzt die im kulturellen Gedächtnis gespeicherten Körperbilder und dekonstruiert diese gleichzeitig. Das Ergebnis ist eine Choreografie, die jegliche Gewissheiten über den Körper brüchig werden lässt. Dieser poststrukturelle Zugang hat aber auch seine positiven Seiten: Mit dem Ende eines „natürlichen“ Körpers stehen auch unterdrückende, wie sexistische und rassistische Konzepte des Körpers zur Disposition. Wenn Vorstellungen und Wahrnehmungen von Körper auf sozialen und kulturellen Konventionen basieren, dann erscheinen sie als prinzipiell veränderbar. Insofern sind die Performances von Jérôme Bel nicht nur eine Sichtbarmachung der politischen, sozialen und kulturellen Durchdringung des Körperlichen, sondern auch der Versuch den Körper neu zu denken.

3. Der Körper als Gedächtnis

Der menschliche Körper schien lange Zeit als naturgegeben und Schöpfung Gottes. Wie alles vermeintlich „Natürliche“ fungierte auch der Körper als unveränderbare Konstante. Erst mit der Evolutionstheorie von Charles Darwin erhielt der Körper eine Geschichte.²²⁷ Aber nicht nur die Evolutionstheorie, sondern auch Marxismus, Psychoanalyse und der Strukturalismus veränderten die Sicht auf den Körper

²²⁴ Jérôme Bel zitiert nach Siegmund: *Im Reich der Zeichen*, a.a.O., S. 37

²²⁵ Huschka: *Moderner Tanz*, a.a.O., S. 317

²²⁶ Siegmund: *Im Reich der Zeichen*, a.a.O., S. 37

²²⁷ Vgl. Odenthal, Johannes: *Erinnern und Vergessen. Fragmente zu einer Körper-Geschichte des Tanzes*. In: Ders.: *Tanz. Körper. Politik*. Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 126

nachhaltig. Der Körper erscheint im zeitgenössischen Denken nicht mehr länger als natürliche Faktizität, sondern als „ein Medium der Wissensproduktion.“²²⁸ An ihm lassen sich Körpergeschichte in biologischer, sozialer und kultureller Hinsicht studieren. Gleichzeitig schreibt sich dieses Wissen in den Körper ein.

Johannes Odenthal beschreibt in seinem Text *Erinnern und Vergessen. Fragmente zu einer Körper-Geschichte des Tanzes*, dass die Geschichte des Tanzes mit der Geschichte des Körpers verbunden ist.²²⁹ Denn das Archiv des Tanzes liegt auch im Körpergedächtnis der Tänzer. Der Körper speichert Choreografien und kann diese aktualisieren.²³⁰ Dabei wird kein Körper eine Choreografie auf die gleiche Art und Weise tanzen, wie ein anderer. Zum einen, weil jeder Tänzer und jede Tänzerin ihr persönliches Körpergedächtnis hat, zum anderen, weil sich die menschlichen Körper evolutionär weiter entwickeln und „über Techniken und Wissen verfügen, das vor fünfzig oder hundert Jahren einfach nicht vorhanden war.“²³¹ Beispielsweise ermöglicht medizinisches oder ernährungsspezifisches Wissen über den Körper neue Trainingsmethoden, die wiederum den Körper des Tänzers verändern und damit die tänzerische Umsetzung einer historischen Choreografie. Jedes Wissen über den Körper bestimmt damit letztlich auch seine Darstellungsmöglichkeiten.

Nach dem Soziologen Marcel Mauss besitzt jede Kultur bestimmte Körpertechniken.²³² Seine These ist, dass die Art und Weise, wie Menschen Tätigkeiten, wie essen, trinken oder gehen ausführen, darauf zurück zu führen ist, wie dieses Wissen erlernt wurde.²³³ Im Tanz konzentriert sich das vermittelte Wissen auf die Beherrschung einer bestimmten Tanztechnik. Diese wird in erster Linie im Unterricht zwischen Lehrer und Schüler weitergegeben und körperlich erfahren.²³⁴ Das regelmäßige Training schreibt sich in den Körper ein und prägt seine äußere Gestalt. „So erkennt man eine Balanchine-Ballerina oder einen Forsythe-Tänzer in der Regel sofort.“²³⁵ Das Körpergedächtnis erinnert diese Erfahrungen und kann sie gleichzeitig

²²⁸ Ebd., S. 127

²²⁹ Vgl. ebd., S. 126

²³⁰ Vgl. ebd., S. 127

²³¹ Ebd.

²³² Vgl. Siegmund, Gerald: *Archive der Erfahrung. Archive des Fremden. Zum Körpergedächtnis des Tanzes*. In: Bischof, Margit; u.a. (Hg.): *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*. Bielefeld: transcript 2010, S. 172

²³³ Vgl. ebd.

²³⁴ Vgl. ebd., S. 173

²³⁵ Jérôme Bel zitiert nach Siegmund, Gerald: *Das Subjekt als Sujet: Jérôme Bel*. In: Ballett International/Tanz Aktuell (Juli 2007), S. 19

aktivieren.²³⁶ Damit verfügt der Tänzer über ein bestimmtes Tanz-Wissen, das nur in seinem Körper gespeichert und abrufbar ist. Denn der Gegenstand der Tanzgeschichte, der Tanz selbst, ist flüchtig und nur im Moment der Aufführung präsent. Danach ist die Choreografie nur mehr im Gedächtnis abrufbar, in der „Körper-Erinnerung von Tänzern und Betrachtern, im Foto, in der Notation, im Video oder in der Kritik.“²³⁷ Wenn historische Choreografien reaktiviert werden, so werden sie durch die jeweiligen Tänzer vergegenwärtigt, die mit ihren Körpern das Vergangene in die Gegenwart transformieren.

4. Der disziplinierte Körper: Véronique Doisneau

Jérôme Bel thematisiert die Verstrickung von Körper- und Tanzgeschichte, indem er die Biografien von TänzerInnen zum Gegenstand seiner Performances macht. Seit 2005 entstanden auf diese Weise eine Reihe von Tänzerportraits: Véronique Doisneau erzählt im gleichnamigen Stück über ihre Erfahrungen als Corps de ballet-Tänzerin an der Pariser Oper. *Isabel Torres* ist das Portrait einer Tänzerin des Teatro Municipal von Rio de Janeiro und *Pichet Klunchun and myself* ein Duett mit und über den thailändischen Khôn-Tänzer Pichet Klunchun und den französischen Choreografen Jérôme Bel. *Lutz Förster* erzählt über dessen Zusammenarbeit mit Pina Bausch und *Cédric Andrieux* gibt einen Einblick über die Arbeit mit Merce Cunningham. Jérôme Bel wählte für seine Portraits das Format der Lecture-Performance, die in ihrer Kombination aus Vortrag und Tanz zwischen Sagen und Zeigen wechseln.²³⁸ Mit Ausnahme von *Pichet Klunchun and myself* sind alle Lecture-Performances als Monolog und Solo konzipiert, in denen die TänzerInnen über ihre Erfahrungen sprechen und Choreografien tanzen, die für sie von besonderer Bedeutung sind. Das Repertoire reicht von Marius Petipa über Merce Cunningham bis Trisha Brown und traditionellen Tänzen des Khôn. Mit ihren Vorträgen und ihren Performances produzieren die TänzerInnen Wissen über den Tanz, das sich vom Wissen der Historiker, Choreografen oder Kritiker unterscheidet. Das Ergebnis ist eine „Oral History des Tanzes“²³⁹ – eine getanzte Tanzgeschichte, die Jérôme Bel inszeniert:

Tänzer, die ich in der Zusammenarbeit interessant finde, scheinen eine Art ganz und gar spezifisches Wissen zu besitzen, das es mir wert scheint, verbreitet oder zur Kenntnis genommen

²³⁶ Vgl. Siegmund: *Archive der Erfahrung, Archive des Fremden*, a.a.O., S.172

²³⁷ Odenthal: *Erinnern und Vergessen*, a.a.O., S. 126

²³⁸ Vgl. Brandstetter, Gabriele: *Tanzen zeigen. Lecture-Performance im Tanz seit den 1990er Jahren*. In: *Konzepte der Tanzkultur*, a.a.O., S. 49

²³⁹ Helmer, Judith: *Des Tänzers Ego unter dem Hundeherzen. Jérôme Bel über und mit Cédric Andrieux und Jonathan Burrows mit Chrysa Parkinson*. In: *ImpulsTanz Spezial, derStandard* (Juli 2010)

zu werden. Die Tänzer sind die Bibliotheken der Inszenierungen. Ihr Wissen steckt in ihren Körpern, und nur sie selbst haben eine Erinnerung daran und einen Zugang zu diesem Gedächtnis. Ihr Wissen ist nicht vergleichbar mit dem der Choreografen, der Kritiker oder der Zuschauer.²⁴⁰

Dieses Wissen ist normalerweise, mit Ausnahme einiger weniger berühmter Persönlichkeiten, nicht Teil des Tanz-Diskurses. Denn die Tänzer sind in der Regel „nur“ die Ausführenden einer Choreografie. In den Lecture-Performances von Jérôme Bel werden sie zu Erzählern und ihre Biografien zum Sujet des jeweiligen Abends. Damit unterbricht Bel eine Politik des Tanzes, in der Tänzer zu stummen, anonymen Körpern werden und bringt gleichzeitig jene Inhalte auf die Bühne, die in der Regel nicht sichtbar sind und deshalb nicht vernommen werden: wie Ausbildung, prekäre Arbeitsverhältnisse, Schmerzen und Langeweile im Tanzberuf; aber auch die persönlichen Wünsche, Motivationen und Glücksmomente der Tänzer kommen zur Sprache. Das Persönliche verbindet sich hier mit dem Allgemeinen und schreibt sich ein in die Geschichte(n) des Tanzes.

Jérôme Bels erste Lecture-Performace wurde an der Pariser Opéra uraufgeführt: *Véronique Doisneau* eröffnete im Herbst 2004 die Saison des prestigeträchtigen Opernhauses.²⁴¹ Neben William Forsythe ist damit Jérôme Bel einer der wenigen, der sowohl auf den großen Bühnen des Balletts, als auch auf kleinen Festivals vertreten ist. Im Gegensatz zu William Forsythe geht es ihm aber nicht um eine Erweiterung oder Neudefinierung des klassischen Ballettvokabulars.²⁴² Jérôme Bels Interesse gilt verschiedensten Tanzformen deren Sprache er unabhängig vom Genre dekonstruiert. Er macht es sich zur Aufgabe, die Verfasstheit der verschiedenen Tanzsprachen, ihre Regeln und Codes transparent zu machen. In der Lecture-Performance *Véronique Doisneau* sind es Sprache und Struktur des klassischen Balletts, die von Bel dekonstruiert werden.

Die klassische Tänzerin Véronique Doisneau blickt im gleichnamigen Portrait auf ihre Karriere zurück, die mit nur 41 Jahren bereits zu Ende geht. Zu Beginn der Performance sagt Véronique Doisneau „Je suis sujet“ und dieser Satz bringt das Programm des Abends auf den Punkt: Véronique Doisneau ist sujet in Hinblick auf

²⁴⁰ Siegmund: *Das Subjekt als Sujet*, a.a.O., S. 19

²⁴¹ Vgl. Website von Jérôme Bel. URL: <http://www.jeromebel.fr/eng/jeromebel.asp?m=1&a=2004>

²⁴² Vgl. Ohne Autor: Interview mit Jérôme Bel über *Véronique Doisneau*. (September 2004). URL: <http://www.jeromebel.fr/eng/jeromebel.asp?m=4&t=16>

ihre berufliche Position. Sie ist aber auch Subjekt mit einer Biografie, das zum Sujet, also zum künstlerischen Gegenstand, dieser Performance wird.²⁴³

Im Pariser Ballettensemble bezeichnet *sujet* eine mittlere Position innerhalb der hierarchisch organisierten Kompanie, die sich in *quadrille*, *coryphee*, *sujet*, *premier danseur* und *étoile* gliedert. Als *sujet* tanzt Véronique Doisneau sowohl Solopartien, als auch *Corps de ballet*-Rollen. Sie kennt damit die Bedingungen und Anforderungen des Balletts aus verschiedenen Blickwinkeln. Gerade ihre intermediäre Position machte sie für Jérôme Bel zur idealen Besetzung für sein Projekt. Denn nicht einer/einem *étoile* wird dieses Portrait gewidmet, sondern einer in der Öffentlichkeit unbekanntem Tänzerin, die über ein breites Wissen und viel Erfahrung im Ballett verfügt. Jérôme Bel erklärt sein Interesse für Véronique Doisneau und seine Vorgangsweise für das Portrait folgendermaßen:

She therefore has an overall view of what this company is. All by herself, she synthesises all the situations that the dancers of the Ballet have experienced. She has interpreted different roles in all the great ballets in their repertoire and has worked with some of the most remarkable dancers and choreographers of the twentieth century. All that is very valuable and of immense richness. The history of dance fascinates me, but Véronique Doisneau knows much more about it than I do! In this project, I'm "directing" her, but she is the one with the knowledge and experience.²⁴⁴

As I knew little about ballet and even less about the Opéra de Paris, I decided to be like an ethnologist. I wanted to try to understand what sort of practices this kind of art has, the types of structures needed by such an institution, and so on. So I asked Véronique Doisneau thousands of questions and spent most of our "rehearsal" time discussing her experience and this world with its extremely particular laws, which I gradually began to pin down in the course of our conversations. I didn't have any particular plan apart from conducting this enquiry. The issues raised in this piece are Véronique Doisneau's preoccupations. It's about suffering and physical violence, the institution, the people she has met, her own limits, what she wants, about herself.²⁴⁵

Um die Strukturen und Regeln dieser Institution sichtbar zu machen, reduziert Jérôme Bel die Mittel der Darstellung auf ein Minimum: Die Bühne ist mit keinerlei Dekor ausgestattet. Nur schwarze Vorhänge verkleiden den Hintergrund. Die Musik kommt vom Tonband oder wird von Véronique Doisneau selbst intoniert und ihr Kostüm besteht aus ihrer privaten Trainingskleidung und einem Proben-Tutu. Die getanzten Soli werden ohne Partner und ohne Szenerie performt. Eine illusionistische Darstellung wird auf diese Weise vermieden und die kritische Distanz zum Dargestellten aufrechterhalten. Mit einer zurückhaltend und mit ruhiger Sachlichkeit berichtet Véronique Doisneau über sich und ihre beruflichen Erfahrungen. Ihr Rückblick zeigt nicht nur die Höhepunkte ihrer Karriere, sondern auch die

²⁴³ Vgl. Siegmund: *Das Subjekt als Sujet*, a.a.O., S. 20

²⁴⁴ Ohne Autor: Interview mit Jérôme Bel über *Véronique Doisneau*, a.a.O.

²⁴⁵ Ebd.

Schattenseiten ihres Berufes, wie Schmerzen und Frustrationen. Vor allem ihre Erfahrungen als Corps de ballet-Tänzerin stehen im Gegensatz zum öffentlich kursierenden Bild einer Ballerina. Besonders deutlich wird dieser Kontrast in einer Szene aus *Schwanensee*: Der berühmte pas de deux aus dem zweiten Akt gilt als einer der schönsten Momente des klassischen Balletts. Die SolistInnen können sich in dieser Szene künstlerisch profilieren. Für das Corps de ballet hingegen wird dieser Auftritt zu einem langen, mühsamen Moment, wie Véronique Doisneau erzählt:

Une des plus belles choses du ballet classique c'est le passage dans „Le Lac de Cygnes“ où 32 danseuses du corps de ballet dansent ensemble. Mais dans cette partie il y a de long moments immobile. Les „poses“ nous devenons un décor humain, afin de mettre en valeur les étoiles. Et pour nous, c'est la chose la plus horrible à faire. Moi, par exemple, j'ai envie d'ululer ou de quitter la scène.²⁴⁶

Anschließend posiert Véronique Doisneau den Gruppenpart in der beschriebenen Szene zur Musik von Tschaikowsky. Alleine am Bühnenrand stehend, markiert sie die abwesenden Solisten und das abwesende Corps de ballet als Leerstelle.²⁴⁷ Die Virtuosität der Solisten, das märchenhafte Dekor aus Kostümen, Licht und Gruppenformationen findet nur als Imagination und Projektion statt, während auf der Bühne Véronique Doisneau minutenlang in Posen verharren muss.²⁴⁸ Auf diese Weise erfährt der berühmte pas de deux zwischen *Odette* und *Prinz Siegfried*, der zum Kanon des klassischen Tanzes zählt, eine subversive Neudeutung: Das Publikum muss seinen Blick auf jenen Part der Choreografie richten, den es in der Regel übersieht. Die reduzierte Darstellung lässt Dinge sichtbar werden, die sonst hinter der Illusion verschwinden. Die Choreografie präsentiert sich nicht als ein virtuosos Märchen, sondern als unterwerfendes Instrument, das die Körper der Gruppentänzerinnen „versteinert und zum Objekt macht.“²⁴⁹ Gerald Siegmund beschreibt diesen Ausschnitt als einen

[...] langen und quälenden Moment, der mit das Grausamste ist, was ich auf einer Bühne je gesehen habe. Während Tschaikowskys „Schwanensee“-Musik spielt, verharrt die Tänzerin als Mitglied des Corps de ballet regungslos in ihrer Schwanen-Pose, ohne sich bewegen zu dürfen. In diesem Moment habe ich die Politik des Balletts als Politik des Körpers wirklich begriffen.²⁵⁰

²⁴⁶ Einer der schönsten Szenen im klassischen Ballett ist jene in der 32 Tänzerinnen des Corps de ballet zusammen tanzen. Aber in dieser Partie gibt es lange Momente der Immobilität. Die „Posen“ lassen uns zum menschlichen Dekor werden, um schließlich die „Stars“ (Solisten) in Szene zu setzen. Und für uns, ist es eine der schlimmsten Dinge, die wir tun müssen. Ich, zum Beispiel, möchte schreien oder die Bühne verlassen.

Vgl. *Véronique Doisneau (Film)*, C: Jérôme Bel, Aufführungsmitschnitt, Opéra de Paris 2005, R: Jérôme Bel und Pierre Dupoue, Fassung: VHS, Medienzentrum Tanzquartier Wien, 00:20:18

²⁴⁷ Vgl. Brandstetter: *Tanzen zeigen*, a.a.O., S. 48

²⁴⁸ Vgl. ebd.

²⁴⁹ Siegmund: *Das Subjekt als Sujet*, a.a.O., S. 19

²⁵⁰ Ebd.

Die Politik des Balletts funktioniert nach einem hierarchischen Prinzip, das jedem Körper eine bestimmte Position zuweist. Die TänzerInnen müssen ihre Körper der Choreografie unterordnen, selbst wenn diese körperliche Beherrschung schmerzhaft, quälend und degradierend ist. Diese Dimension des Balletts bleibt aber in der Regel für das Publikum unsichtbar. Der Körper präsentiert sich im Ballett perfekt, schwerelos, schmerzunempfindlich und mit scheinbar endloser Energie. Jérôme Bel macht diese Politik des Körpers sichtbar, indem er Erschöpfung, Verletzlichkeit und Schwerkraft bewusst ausstellt. Die schwere Atmung der Tänzerin ist mittels Mikrofon während und vor allem nach ihren tänzerischen Darbietungen für das Publikum deutlich hörbar. Die Zeit, die es braucht, sich nach einem dreiminütigen Solo aus *La Bayadère* zu erholen, wird nicht abseits, sondern auf der Bühne verbracht.

Ein biografisches Detail, das der Zuschauer am Anfang des Stücks erfährt, lässt die professionelle und virtuose Tänzerin Véronique Doisneau schwach und zerbrechlich wirken. Eine Rückenoperation mit 20 Jahren sollte sie eigentlich nicht mehr tanzen lassen. Dieses Wissen um die Schwächen des Körpers überdeckt die virtuos getanzten Soli mit einem unsichtbaren Schleier des Schmerzes und konterkariert das Bild von körperlicher Perfektion. Wenn Véronique Doisneau eine komplizierte Passage aus *Giselle* tanzt und gleichzeitig die dazugehörige Musik intoniert, dann kommt ihre Konzentration und körperliche Anstrengung in der Vibration ihrer Stimme zum Ausdruck. Der Körper bewegt sich hier nicht zur Musik, sondern wird selbst zum Klangkörper. Das Zittern und Absetzen der Stimme trägt die körperliche Spannung in das Publikum hinein. Die formale Wahrnehmung des Körpers schlägt in eine „reale“ Wahrnehmung des Körpers um²⁵¹ und die Bewegung tritt als physische Realität in Erscheinung. Indem Jérôme Bel eine körperliche Realität auf die Bühne bringt, die Frustrationen, Schmerzen, selbst empfundene Unzulänglichkeiten und körperliche Grenzen miteinschließt, unterbricht er die Politik des Balletts als jene Politik des Körpers, in der Perfektion und Virtuosität die bestimmenden Maximen sind. Damit lässt Bel das Bild von der virtuellen, graziösen Tänzerin brüchig werden, ohne dass der Abend zu einer Abrechnung werden würde.²⁵² Vielmehr gewährt *Véronique Doisneau* einen Einblick in die Tanzwelt, welchen die Tanzgeschichte, Kritik oder eine konventionelle Aufführung nicht leisten könnten. „Der daraus resultierende Befund ist

²⁵¹ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 389

²⁵² Vgl. Minge, Axel: *Scheitern als Tanzen*. In: derFreitag (18.12.2009) URL: <http://www.freitag.de/kultur/0951-theater-tanz-jerom-bel-paris>

das Produkt subjektiver Erkenntnisse und eines Wissens aus erster Hand, wie sie nur ein Tänzer besitzen kann.²⁵³

Die TänzerInnen scheinen, mit Ausnahme der étoiles, neben den Rollen, die sie tanzen, auf der Bühne keine Persönlichkeit oder Identität zu haben. Véronique Doisneau ist im Corps de ballet „nur ein Körper unter anderen Körpern.“²⁵⁴ Bei Jérôme Bel hat die Tänzerin hingegen einen Namen und eine Biografie auf der Bühne. Sie ist nicht mehr nur Körper oder Objekt, sondern Subjekt. Normalerweise ist es die Aufgabe der TänzerInnen, die Schritte und Posen des Choreografen auszuführen. Sie müssen ihren Körper sowohl dem Willen des Choreografen unterwerfen, als auch dem hegemonialen Tänzerbild entsprechen:

Die Choreografie verlangt die Unterwerfung unter die befehlende Stimme des Meisters/Herrn (tot oder lebendig), sie fordert, dass Körper und Wille einem disziplinierenden Regime untergeordnet werden (anatomisch, ernährungsspezifisch, gender-spezifisch, rassenkonstruiert), um eine transzendente und vorgelegte Ordnung von Schritten, Posen und Gesten perfekt zu vollziehen, die dennoch „spontan“ erscheinen müssen.²⁵⁵

Véronique Doisneau versinnbildlicht, wie sie an dieser Kontrolle und Disziplinierung des Körpers im Ballett scheitert. Auf diese Weise unterläuft Jérôme Bel die hegemoniale Ordnung des Balletts und ermöglicht für Tänzer und Publikum gleichermaßen neue Erfahrungen mit dieser Kunstform.

5. Choreografien des Sozialen: Cédric Andrieux

Eine Choreografie ist das Bild der politischen Organisation unserer Kultur, dem Land, in dem wir leben.²⁵⁶(Jérôme Bel)

Wenn der Körper keine natürliche Faktizität, sondern das Ergebnis von Erfahrungen ist, dann lassen sich an ihm auch das Soziale oder Politische einer Gesellschaft herauslesen. Der Tanz eignet sich hierfür in besonderer Weise. Denn die Politik im weiteren Sinne spiegelt sich im Tanz in den Körperbildern, Tanztechniken und choreografischen Ordnungen.²⁵⁷ Das Ballett verweist mit seinen disziplinierenden Körpern, mit seiner zentral-perspektivischen Choreografie und seiner hierarchischen Struktur auf die höfische Macht des Absolutismus.²⁵⁸ Es spiegelt und repräsentiert

²⁵³ Jérôme Bel zitiert nach Hagen, Bettina (Red.): Programmheft zu *Cédric Andrieux*. Wien: ImpulsTanz 2010

²⁵⁴ Jérôme Bel zitiert nach Siegmund: *Das Subjekt als Sujet*, a.a.O., S. 19

²⁵⁵ Lepecki: *Option Tanz*, a.a.O., S. 19

²⁵⁶ Jérôme Bel zitiert nach Siegmund: *Das Subjekt als Sujet*, a.a.O., S. 20

²⁵⁷ Vgl. Klein, Gabriele: *Tanz als Aufführung des Sozialen. Zum Verhältnis von Gesellschaftsordnung und tänzerischer Praxis*. In: *Konzepte der Tanzkultur*, a.a.O., S. 126

²⁵⁸ Vgl. ebd.

diese Politik und macht sie gleichzeitig spürbar. In den Tänzerportraits von Jérôme Bel wird diese Verschränkung von Politik und Ästhetik evident:

Genau, das will ich zeigen. Dass die Choreografie oder, allgemeiner, die Kunst, symptomatisch ist für eine bestimmte Politik. Worum es mir heute in meinen Stücken geht, der Einsatz, um den ich spiele, ist der Zusammenhang zwischen Politik und Ästhetik. (...) Im Inneren des Balletts haben wir es immer noch mit einem monarchistischen System zu tun, indem einige dominante Personen die Macht über die Masse haben. Die Monarchie unter Ludwig XIV hat die Académie Royal de danse ins Leben gerufen, die später zur Pariser Opéra wurde. Das ist immer noch so, als hätte es die Französische Revolution nie gegeben. Was daran wirklich befremdend ist, und was ich mir auch nicht wirklich erklären kann, ist die Tatsache, dass an der Pariser Opéra die Französische Revolution nie stattgefunden hat. Ich möchte wirklich, dass mir einmal jemand erklärt, warum!²⁵⁹

Im Tanz können sich aber nicht nur historische, sondern auch aktuelle politische Ordnungen spiegeln. So wie *Véronique Doisneau* die Politik des Absolutismus reflektiert, so thematisiert *Cédric Andrieux* gegenwärtige, gesellschaftliche Paradigmen.

Der Tänzer Cédric Andrieux ist im Gegensatz zu Véronique Doisneau im so genannten Postmodern Dance nordamerikanischer Provenienz beruflich zuhause. Er arbeitete mit Merce Cunningham, Trisha Brown und William Forsythe zusammen und das spezifische Tanztraining, „das jeden Tag mit den gleichen Übungen beginnt“²⁶⁰, hat sich in seinen Körper eingeschrieben. Ein Engagement bei Merce Cunningham erschien dem 1977 geborenen Cédric Andrieux wie der „Olymp seiner Profession.“²⁶¹ Allerdings, deprimierten ihn sehr bald die Trainings- und Probenabläufe. Der berühmte Pionier des Modern Dance choreografierte im hohen Alter mittels Computer. Das Ergebnis waren anatomisch grenzwertige Bewegungsabläufe.²⁶² Andrieuxs Körper sollte die mechanischen Berechnungen ausführen. Eine Praxis, die, nicht nur im Tanz, zum Scheitern verurteilt ist. Der Tänzer, der wegen des Engagements bei Cunningham von Brest nach New York zog und dort die enormen Leistungsanforderungen nur schwer bewältigen konnte, symbolisiert eine aktuelle Ökonomie der Arbeit: Obwohl er in einer der berühmtesten Kompanien der Welt tanzte, lebte er im Prekariat mit Nebenjobs und ohne Krankenversicherung. Trotzdem sollte er seinen Körper in seiner maximalen Leistungsfähigkeit einsetzen. „We were working on our limits (...) but there is always something else you can push forward“²⁶³, erzählt Cédric Andrieux.

²⁵⁹ Jérôme Bel zitiert nach Siegmund: *Das Subjekt als Sujet*, a.a.O., S. 19

²⁶⁰ Zitiert aus dem persönlichen Gedächtnisprotokoll der Aufführung *Cédric Andrieux* im Rahmen von ImPulsTanz am 29. Juli 2010 im Museumsquartier

²⁶¹ Minge: *Scheitern als Tanzen*, a.a.O.

²⁶² Vgl. ebd.

²⁶³ Zitiert aus dem persönlichen Gedächtnisprotokoll der Aufführung *Cédric Andrieux* im Rahmen von ImPulsTanz am 29. Juli 2010 im Museumsquartier

Seine Biografie kann als Bild für den mobilen, flexiblen Körper gelesen werden, der auf Kommando Arbeitsanweisungen ausführt und in prekären Verhältnissen lebt. Neoliberale Ökonomen predigen die Flexibilisierung und Mobilisierung des Körpers als Ideal einer leistungsstarken Gesellschaft. In *Cédric Andrieux* stellt sich dieser Leistungsbegriff nicht so simpel dar. Das Credo, je größer die Anstrengung, desto größer der Erfolg, oder wie es im Englischen heißt „no pain, no gain“, wird hier auf den Kopf gestellt. Das Solo *Suite for 5 in Space and Time* von Merce Cunningham aus dem Jahr 1956 wirkt nicht „besser“, „stärker“ oder „virtuoser“, als *Newark* von Trisha Brown oder *The Show Must Go On!* von Jérôme Bel. Im Gegenteil, die vordergründig banalste Choreografie entfaltet am Ende des Stücks ihre größte Wirkung: Cédric Andrieux performt eine Szene aus *The Show Must Go On!* in der er am Bühnenrand steht und in den hell erleuchteten Zuschauerraum blickt. Für Merce Cunningham musste er sich in ein rosafarbenes Ganzkörpertrikot zwängen und körperliche Schmerzen in Kauf nehmen. Bei Jérôme Bel kann er bequeme Kleidung tragen und Verletzungsgefahr besteht für ihn auch keine. Die Hierarchien mit denen Andrieux an der Opéra de Lyon unter William Forsythe konfrontiert war, sind hier nicht wirksam: „We all do all the same thing. There is no second or third cast. We are all on stage. There is nothing to succeed or to achieve. We don't have to warm up and we can't get injured.“²⁶⁴ Dass das Theater von Jérôme Bel nicht nur selbstreflexive Theorie ist, sondern bei aller Reduktion auf die lustvollen Komponenten des Theaters nicht verzichtet, beweist jene Szene in der Cédric Andrieux in den Zuschauerraum blickt während *Every breath you take* von Sting zu hören ist. *I'll be watching you* – diese Zeile ist gleichermaßen Inhalt und Konzept der Szene, in der die Ordnung zwischen Publikum und Tänzer umgedreht wird: Nicht nur die Zuschauer beobachten Cédric Andrieux, sondern der Tänzer beobachtet auch die Zuschauer, die sich im hellen Saal nicht mehr länger in der anonymen Masse verstecken können. Es handelt sich dabei um einen der intimsten und schönsten Momente des Stücks. Publikum und Andrieux bilden nicht mehr zwei Körper, die sich gegenüber treten, sondern einen Gruppenkörper, eine Gemeinschaft. Die individuellen Erfahrungen mit dem bekannten Pop-Song von Sting treffen im Moment des gemeinsamen Hörens zusammen und gehen in einer kollektiven Erfahrung auf. Der Kritiker Axel Minge bewertete treffend: „Mehr kann man vom Theater nicht erwarten. Nicht nur als Ausführender nicht.“²⁶⁵

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Vgl. Minge: *Scheitern als Tanzen*, a.a.O.

Die paritätische Arbeitsweise von Jérôme Bel, seine Entscheidung den TänzerInnen auf Augenhöhe zu begegnen, sie in das künstlerische Projekt zu involvieren, ist als ethisch-politische zu bewerten. Er enthierarchisiert nicht nur die theatralen Mittel, sondern auch das Arbeitsverhältnis zwischen Choreograf und TänzerInnen. In zeitgenössischen Kompanien sind zwar die Hierarchien generell flacher als in klassischen, dennoch arbeiten viele weiterhin mit einem „Regisseur, der letztlich dem Werk seinen Stempel aufdrückt.“²⁶⁶ Im zeitgenössischen Tanz sind die Performer deshalb trotz des prozessorientierten Arbeitens der „allmächtigen Choreografie unterworfen.“²⁶⁷ Eine Situation, die für Jérôme Bel untragbar wurde, wie er sagt.²⁶⁸ Aus diesem Grund arbeite er seit *Véronique Doisneau* nur mehr mit einem einzigen Tänzer-Subjekt zusammen, um ihm als Ganzes gerecht zu werden.²⁶⁹ Jérôme Bel, der die Position des Autors seit Beginn seiner Arbeit kritisch beleuchtet, rückt mit diesem kollektiven Arbeitsmodell das Gemeinsame noch stärker in den Vordergrund. Diese paritätische Arbeitsweise ist auch ein Stück gelebte Utopie: „von der Schicksalsgemeinschaft zu wechselnden und doch verlässlichen Partnerschaften.“²⁷⁰

6. Eine Genealogie des Tanzes

Die Lecture-Performances von Jérôme Bel sind auch der Versuch die Geschichte(n) des Tanzes neu zu erzählen. Er greift hierfür auf ein Wissen zurück, das im Diskurs meist keinen Platz findet und damit nicht vernommen wird. Es ist jenes Wissen der Tänzer und Tänzerinnen. Dieses Wissen konzentriert sich nicht nur auf körperliche Fertigkeiten, sondern speist sich auch aus den persönlichen Tanzerfahrungen, die im Körper ihre Spuren hinterlassen haben. Indem Jérôme Bel dieses Wissen auf die Bühne bringt, verändert er auch den Blick auf den Tanz und seine Geschichte.

Michel Foucault bezeichnete dieses aus dem Diskurs ausgeschlossene Wissen als „unterworfenen Wissen.“²⁷¹ Es handelt sich hierbei um ein lokales Spezialwissen, das meist im Vergleich zum akademischen Wissen als weniger bedeutsam bewertet wird. Mitte der 1960er Jahre begann sich der hierarchisierende Blick auf verschiedene

²⁶⁶ Malzacher, Florian: *Ein Künstler, der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler*. In: Theater heute (Oktober 2008), S. 13

²⁶⁷ Jérôme Bel zitiert nach Siegmund: *Das Subjekt als Sujet*, a.a.O., S. 20

²⁶⁸ Vgl. ebd.

²⁶⁹ Vgl. ebd.

²⁷⁰ Malzacher: *Ein Künstler, der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler*, a.a.O., S. 13

²⁷¹ Foucault, Michel: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975-76)*. Aus dem Französischen von Michael Ott. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 21

Wissensformen zu ändern, sodass auch das „Wissen der Leute“²⁷² verstärkt Gehör fand. Diese Berücksichtigung außerhalb der Wissenschaft liegender Wissensformen schaffte nach Michel Foucault die Möglichkeit zur Kritik²⁷³, sodass „Dinge, Institutionen, Praktiken, Diskurse in einem ungeheuren und ausufernden Maße kritisierbar geworden“²⁷⁴ sind. Die Verbindung aus dem akademischen Wissen und dem lokalen Alltagswissen definierte Michel Foucault als Genealogie oder als genealogische Forschung,²⁷⁵ deren Ziel es sei

[...] lokale, unzusammenhängende, disqualifizierte, nicht legitimierte Wissen gegen den theoretische Einheitsinstanz ins Spiel zu bringen, die den Anspruch erhebt, sie im Namen der wahren Erkenntnis, im Namen der Rechte einer von gewissen Leuten betriebenen Wissenschaft zu filtern, zu hierarchisieren und zu ordnen.²⁷⁶

In Jérôme Bels *Lecture Performances* verbindet sich das Wissen aus der Tanzgeschichte mit dem persönlichen Wissen der Tänzer. Auf diese Weise ist es Jérôme Bel möglich Kenntnisse aus der Tanzwissenschaft zu hinterfragen und zu kritisieren, indem das individuelle Wissen der Tänzer oft als Widerspruch zu den öffentlichen Erzählungen in Erscheinung tritt. Dieser Widerspruch wird aber nicht nur behauptet, sondern für die Zuschauer sichtbar und fühlbar. Denn die *Performances* von Véronique Doisneau und Cédric Andrieux sind nicht nur ein Sprechen, sondern auch ein Zeigen²⁷⁷: Die Stimmen von Véronique Doisneau und Cédric Andrieux, die Art und Weise, wie sie über sich erzählen, haben eine performative Dimension. Ihre Artikulation, ihre Atemlosigkeit während und nach dem Tanz verweisen auf ihre Körperlichkeit und zeigen ihre Erschöpfung. Auf der anderen Seite sind die getanzten *Soli* immer auch ein Sagen. Wenn Véronique Doisneau eine Passage aus *Giselle* tanzt und dabei gleichzeitig die Musik summt und die Schritte erklärt, dann wird aus dem Tanzen ein Sprechen.²⁷⁸ Subversives Potenzial entfalten die *Lecture-Performances* im „Spalt zwischen Sagen und Zeigen, in dem sich ein ‚Anderes‘ zeigt.“²⁷⁹ Wenn Véronique Doisneau in der Szene des *Schwanensees* stumm in ihrer Pose verharrt, dann demonstriert sie damit mehr als sie mit Worten erklären könnte.²⁸⁰ Der *Schwanensee*, der sich in der Fassung von Marius Petipa noch immer auf dem

²⁷² Ebd., S. 22

²⁷³ Vgl. ebd.

²⁷⁴ Ebd., S. 19

²⁷⁵ Vgl. ebd., S. 23

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Vgl. Brandstetter: *Tanzen zeigen*, a.a.O., S. 50

²⁷⁸ Vgl. ebd.

²⁷⁹ Ebd., S. 55

²⁸⁰ Vgl. ebd., S. 50

Spielplan vieler Opernhäuser findet, ist in *Véronique Doisneau* nicht nur ein beeindruckend, virtuosos Ballett, sondern auch die Repräsentation einer monarchistischen Politik, die auf die Disziplinierung des Subjekts abzielt. Merce Cunningham wird in *Cédric Andrieux* nicht nur als der berühmte Choreograf und Modernist des Tanzes präsentiert, sondern auch als jemand, dessen Choreografien nur unter körperlichen Schmerzen zu realisieren sind. Das Ballett des 19. Jahrhunderts und der Modern Dance des 20. Jahrhunderts haben in diesen beiden Portraits mehr miteinander gemein, als erwartet.

Jérôme Bel verändert mit seinen Lecture-Performances jenen Rahmen, der festlegt wie Tanz zu denken, zu repräsentieren und zu historisieren ist. Statt Geschichte als geschlossenes Kapitel zu behandeln, demonstriert Jérôme Bel mit seinen Choreografien, wie der Körper von der Geschichte durchdrungen ist:

Dem Leib prägen sich die Ereignisse ein (während die Sprache sie notiert und die Ideen sie auflösen). Am Leib löst sich das Ich auf (das sich seine substantielle Einheit vorgaukeln möchte). Er ist ein Masse, die ständig abbröckelt. Als Analyse der Herkunft steht die Genealogie also dort, wo sich Leib und Geschichte verschränken.²⁸¹

In den Choreografien von Jérôme Bel wird dieses Einprägen der Ereignisse in den Körper immer wieder thematisiert: In *Jérôme Bel* geschieht dies bildlich mittels Beschriftung des Körpers durch einen Lippenstift. In *Shirtologie* demonstrieren Logo- und Werbe-T-Shirts den vom Kapitalismus durchdrungenen Körper. Während in *Véronique Doisneau* und *Cédric Andrieux* der Körper als Gedächtnis und Archiv des Tanzes in Erscheinung tritt. Mit Hilfe dieser Erzählformen bringt Jérôme Bel vermeintliche Gewissheiten ins Stottern, „sogar und vielleicht vor allem jene, die uns am vertrautesten und festesten erschienen und uns, unserem Körper, unseren alltäglichen Gesten am allernächsten sind.“²⁸²

²⁸¹ Foucault, Michel: *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*. In: Ders.: *Von der Subversion des Wissens*. Aus dem Französischen von Walter Seittler. Frankfurt, Berlin, Wien: Ullstein 1982, S. 91

²⁸² Foucault: *In Verteidigung der Gesellschaft*, a.a.O., S. 19

IV. Politik der Darstellung

1. Kritik an der Geschlossenheit der Repräsentation

Es wird Sie nicht verwundern, von mir zu hören,
daß die Frage der Beschreibbarkeit der Welt eine gesellschaftliche Frage ist.²⁸³
(Bertolt Brecht)

„Ist die naivste Form der Repräsentation nicht die *Mimesis*?“²⁸⁴, fragt Jacques Derrida. Eine Frage, die für die „Repräsentationsmaschine“²⁸⁵ Theater besonders virulent ist. Die Frage, ob das dramatische Theater die Komplexität moderner Gesellschaften erfassen kann, stellte sich bereits Bertolt Brecht. Geprägt durch die Arbeit mit Erwin Piscator und seine Auseinandersetzungen mit Karl Marx erschien ihm die unreflektierte Wiedergabe von Welt²⁸⁶ als problematisch. Brecht schreibt dazu:

Es gibt viele Leute, die konstatieren, daß das Erlebnis im Theater schwächer wird, aber es gibt nicht so viele, die eine Wiedergabe der heutigen Welt als zunehmend schwierig erkennen. Es war diese Erkenntnis, die einige von uns Stückeschreibern und Spielleitern veranlaßt hat, auf die Suche nach neuen Kunstmitteln zu gehen.²⁸⁷

Die Suche nach neuen Formen des Ausdrucks und der Darstellung für die gesellschaftlichen Realitäten der 1920er und 1930er Jahre mündete bei Bertolt Brecht in der Konzeption des Epischen Theaters, welches die Welt als eine veränderbare Welt beschrieb.²⁸⁸

(...) aber ich kann nicht sagen, daß die Dramaturgien, die aus bestimmten Gründen nicht-aristotelische nenne, und die dazu gehörende epische Spielweise die Lösung darstellen. Jedoch ist eines klargeworden: Die heutige Welt ist den heutigen Menschen nur beschreibbar, wenn sie als eine veränderbare Welt beschrieben wird.²⁸⁹

Das postdramatische Theater teilt mit Bertolt Brecht die Skepsis gegenüber der Abbildbarkeit von Welt. Aufgrund der zunehmenden Produktion und Distribution audiovisueller Bilder sehen sich auch zeitgenössische Theatermacher mit der Schwierigkeit konfrontiert gesellschaftliche Realitäten widerzugeben. Will man nicht die Form des Spektakels reproduzieren, gilt es neue Formen der Darstellung und auch des Wahrnehmens zu generieren.

²⁸³ Brecht, Bertolt: *Kann die heutige Welt durch das Theater wiedergegeben werden?*, In: Ders.: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Zusammengestellt von Siegfried Unseld. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1957, S. 9

²⁸⁴ Derrida, Jacques: *Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation*. In: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Aus dem Französischen von Rodolphe Gasché. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 354

²⁸⁵ Stamer, Peter: *Ich bin nicht Jérôme Bel. Überlegungen zum Verhältnis von Figuration/Repräsentation im Tanztheater*. In: Brandl-Risi, Bettina; u.a. (Hg.): *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*. München: e-Podium 2000, S. 148

²⁸⁶ Vgl. Brecht: *Kann die heutige Welt durch das Theater wiedergegeben werden?*, S. 7

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Vgl. ebd., S. 8

²⁸⁹ Ebd.

Der französische Philosoph und Situationist Guy Debord formulierte Ende der 1960er Jahre mit seinem Buch *La Société du spectacle* eine Kritik am Konsumismus und an der Theatralisierung aller Lebensbereiche. Er beschreibt darin das Spektakel als *die* umfassende und dominierende Darstellungsform moderner Gesellschaften schlechthin:

Das ganze Leben der Gesellschaften, in welchen die modernen Produktionsbedingungen herrschen, erscheint als eine ungeheure Sammlung von *Spektakeln*. Alles was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen.²⁹⁰ (...) In allen seinen besonderen Formen: Information oder Propaganda, Werbung oder unmittelbarer Konsum von Zerstreungen ist das Spektakel das gegenwärtige *Modell* des gesellschaftlich herrschenden Lebens.²⁹¹

Zeitgenössische Künstler, wie Jérôme Bel sehen Guy Debords Thesen verwirklicht und versuchen deshalb jene beschriebene Politik des Entertainments zu unterbrechen. Jérôme Bel gelingt dies insofern, als er sich dem Tanz als „Show“ verweigert. Aus diesem Grund vermeidet er jede Form von Virtuosität auf dem Theater. Stattdessen integriert er Stillstand und Ruhe in seine Choreografien und weist diese gleichzeitig als Voraussetzung für Bewegung und Tanz aus. Minutenlang lässt er beispielsweise die Performer in *The Show Must Go On!* an der Rampe stehen und ruhig in das Publikum blicken. Dieser Entzug des Spektakulären führt aber nicht zu einer Passivität, sondern zu einer Aktivität im Zuschauerraum, wo das Publikum gefordert ist die Leere mit seinen Imaginationen zu füllen. Ähnlich wie bei John Cage bewirken Stille und Ruhe hier keine „Negation des Sinnlichen“²⁹², sondern eine Intensivierung der Wahrnehmung. So wie das Publikum bei John Cage wahrnimmt, dass selbst die Stille voller Laute und Klänge ist²⁹³, so erkennt auch das Publikum bei Jérôme Bel im Stillstand die kleinsten Bewegungen des Körpers. Entgegen einer Politik des Spektakels, die auf einem „Monopol des Scheins“²⁹⁴ gründet, rückt Jérôme Bel das Abwesende und Ausgeschlossene, wie Stillstand, Ruhe und Dunkelheit, stärker ins Zentrum und damit ins Bewusstsein der Zuschauer.

Im Theater, wo das Spektakel erwartet wird, ist dessen Unterbrechung oder Abwesenheit besonders virulent. Der radikale Entzug kann paradoxerweise zu Stress führen. Gerade weil die ständige Reizüberflutung im mediatisierten Alltag auf Zerstreung setzt, erfordert die radikale Reduktion von Zeichen Konzentration. Guy

²⁹⁰ Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Aus dem Französischen von Jean-Jacques Raspaud. Hamburg: Lutz Schulenburg Verlag 1978, S. 6

²⁹¹ Ebd., S. 7

²⁹² Lepecki, André: „Am ruhenden Punkt der kreisenden Welt“. *Die vibrierende Mikroskopie der Ruhe*. In: Brandstetter, Gabriele; u.a. (Hg.): *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2000, S. 344

²⁹³ Vgl. ebd.

²⁹⁴ Vgl. Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*, a.a.O., S. 9

Debord beschreibt den Zustand des Zuschauers in einer Gesellschaft des Spektakels folgendermaßen:

Die Entfremdung des Zuschauers zugunsten des angeschauten Objekts (das das Ergebnis seiner eigenen bewußtlosen Tätigkeit ist) drückt sich so aus: je mehr er zuschaut, um so weniger lebt er; je mehr er sich in den herrschenden Bildern des Bedürfnisses wiederzuerkennen akzeptiert, um so weniger versteht er seine Existenz und seine eigene Begierde. Die Äußerlichkeit des Spektakels im Verhältnis zum tätigen Menschen erscheint darin, daß seine eigenen Gesten nicht mehr ihm gehören, sondern einem anderen, der sie ihm vorführt.²⁹⁵

Jérôme Bel macht den Tanz im Sinne von Bewegung und Unterhaltung abwesend und befragt stattdessen seine Voraussetzungen: Die Rolle des Choreografen, den Körper des Tänzers oder die Erwartungen des Publikums. In der Lecture-Performance *Pichet Klunchun and myself* erklärt Jérôme Bel seine dahinter liegende Absicht folgendermaßen: „I want to question their [audience] desire. Why do they expect something else. Why are they expecting in fact.“²⁹⁶ Durch die Abwesenheit des Spektakels wird gleichzeitig etwas Anderes evident: Das Publikum spürt und realisiert die gemeinsame leibliche Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern im Hier und Jetzt.²⁹⁷ Durch den Tod des Spektakels tritt paradoxerweise die Ontologie des Theaters, die diese Ko-Präsenz auszeichnet, in den Vordergrund.

Für das dramatische Theater sind Mimesis und Handlung zentral. Zweiteres vollzieht sich im klassischen Drama meist als geschlossene Darstellung einer teleologischen Narration in der die theatrale Figur im Mittelpunkt steht. Demgegenüber steht ein *Theater des Fragments*²⁹⁸, wie Gerald Siegmund schreibt, zu dem auch die Choreografien von Jérôme Bel gezählt werden können. Dieses Theater weist die Darstellung und Wahrnehmung von Welt immer schon als fragmentiert und damit ungeschlossen aus und unterscheidet sich damit fundamental von der Darstellungslogik des Spektakels. Das dramatische Theater folgt dem Prinzip, „Welt“ abzubilden und das Wahrgenommene auf ein reales „Außen“ zu beziehen. Dieses post- aristotelische Konzept, das auf die Geschlossenheit der Darstellung setzt, birgt einige Probleme in sich. Es repräsentiert die „Welt“ als Totalität.²⁹⁹ Ein *Theater des Fragments* hingegen versucht Realitäten nicht geschlossen, sondern fragmentiert

²⁹⁵ Ebd., S. 15

²⁹⁶ Jérôme Bel in *Pichet Klunchun and myself*, C: Jérôme Bel, Aufführungsmutschnitt, Novel Dance Series Taipei 2006, Fassung: DVD, Steirischer Herbst, 01:24:14

²⁹⁷ Vgl. ebd., 01:17:50

²⁹⁸ Vgl. Siegmund, Gerald: *Diskurs und Fragment: Für ein Theater der Auseinandersetzung*. In: Ders.; u.a. (Hg.): *Theater des Fragments. Performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne*. Bielefeld: transcript 2009, S. 11-17

²⁹⁹ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 22

darzustellen und damit „Möglichkeitsbedingungen für unseren *Zugang* zur Welt“³⁰⁰ zu formulieren. Auch Jérôme Bels Theater entzieht sich der Synthesis, der geschlossenen Darstellung von Welt, wie sie Aristoteles in seiner *Poetik* mit den berühmten Einheiten formulierte. Stattdessen setzt er auf eine fragmentierte Figurendarstellung, einen selbstreflexiven Zeichengebrauch und eine offene Wahrnehmung und formuliert damit eine Kritik am Wahrheitsanspruch konventioneller Repräsentationsformen.³⁰¹

Jérôme Bels Betonung der Rezeption gegenüber dem Produktionsprozess mündet in seinem Theater in der Aktivität des Zuschauers, der zum Mit-Autor der Performance wird. Damit unterscheidet sich das Theater von Jérôme Bel auch von jener Bühnentradition, die Jacques Derrida als „theologische Bühne“ bezeichnet und folgendermaßen definiert:

Die Szene ist theologisch, sofern sie durch die Sprache, durch einen Willen zur Sprache, durch das Ziel eines ersten Logos beherrscht wird, der, dem theatralischen Ort nicht angehörend, ihn von ferne beherrscht. Die Szene ist solange theologisch, als sie, der ganzen Tradition gemäß, folgende Elemente enthält: einen Autor-Schöpfer, der abwesend und aus der Ferne, mit einem Text bewaffnet, die Zeit oder den Sinn der Repräsentation überwacht, versammelt und lenkt, und der er das *Repräsentieren* seiner selbst in dem, was man den Inhalt seiner Gedanken, seiner Absichten und seiner Ideen zu nennen pflegt, überläßt. Repräsentieren mittels Repräsentanten, Regisseure oder Schauspieler, unterjochte Interpreten, die Personen repräsentieren, die in dem, was sie sagen, zunächst mehr oder weniger direkt die Gedanken des „Schöpfers“ repräsentieren. Sklaven, die getreu die von der göttlichen Vorsehung geschickten Absichten des „Herrn“ interpretieren und ausführen.³⁰²

Jérôme Bels Choreografien negieren aber nicht einfach nur die „theologische Bühne“, sondern machen ihre Regeln sichtbar. Sie sind die subversive Aneignung und Sichtbarmachung der Konvention. Jérôme Bels Repräsentationskritik vollzieht sich im subversiven Spiel mit der Funktion des Autors, der Konzeption der Figurendarstellung, der sozialen Rolle der Tänzer/Schauspieler und den Erwartungen des Zuschauers im dramatischen Theater: Jérôme Bel ist kein abwesender Autor, sondern in seinen Werktiteln, als Performer und als Sujet in seinen Choreografien präsent. Er inszeniert sich nicht als Genie, sondern macht, wie in *Le dernier spectacle*, die intertextuellen Bezüge seiner Performances transparent.

Die Figuren stehen in seinen „Stücken“ nicht im Zentrum, sondern bilden ein theatrales Element neben vielen anderen. Ihr Handeln ist nicht psychologisch motiviert und sie treten auch nicht miteinander in Konflikt.³⁰³ Aus diesem Grund wirken sie oft untheatral. Das Theater von Jérôme Bel ist aber deshalb keineswegs konfliktfrei. Die

³⁰⁰ Vgl. Siegmund: *Diskurs und Fragment: Für ein Theater der Auseinandersetzung*, a.a.O., S. 15

³⁰¹ Vgl. Lepecki: *Option Tanz*, a.a.O., S. 71

³⁰² Derrida: *Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation*, a.a.O., S. 355f.

³⁰³ Vgl. Siegmund: *Der wahrhaftige Körper: Jérôme Bel*. In: *Hall of Fame*, a.a.O., S. 99

dramatische Situation ereignet sich hier nicht zwischen den Figuren, sondern zwischen Publikum und Bühne, wie Gerald Siegmund in Bezug auf *The Show Must Go On!* bemerkt: „Das Drama, das Jérôme Bel in *The Show Must Go On!* spielt, ist das der Anerkennung seiner diskursiv produzierten Körper im symbolischen Raum des bürgerlichen Theaters.“³⁰⁴

Die Schauspieler und Tänzer sind in Bels Arbeiten keine „unterjochten Interpreten“ oder anonymen Repräsentanten, wie Derrida schreibt, sondern Subjekte mit einer Identität. In den Lecture-Performances treten sie mit ihrem eigenen Namen auf. Die Performance wird hier zu einer Selbstdarstellung, im Sinne einer „Performance des Selbst“.³⁰⁵ Mit ihrem Namen werden sie als Subjekte wahrgenommen, die für ihre Handlungen verantwortlich sind. Das Sprechen wird so zu einem verantworteten Sprechen³⁰⁶:

Hinter jeder Aktion steht ein Handelnder, jemand, der eine Entscheidung trifft. Deshalb versuche ich, soweit ich es kann, die Verantwortlichen für ihre Handlungen zu benennen: Jérôme Bel, Claire Haenni, Igor Strawinsky, Xavier Le Roy, Susanne Linke oder Christian Dior. Véronique Doisneau, Pichet Klunchun sind allein dafür verantwortlich, was sie auf der Bühne sagen. Ich verschwinde. Ich überlasse ihnen die Szene, das Wort.³⁰⁷

Die „theologische Bühne“ setzt „ein passives, sitzendes Publikum, ein Zuschauer-, Konsumenten-, *Genießerpublikum* – wie Nietzsche und Artaud sagen – [voraus], das einem Schauspiel ohne wirkliches Augenmaß und Tiefe, das flach ihrem voyeuristischen Blick dargeboten wird, beiwohnt“³⁰⁸, schreibt Jacques Derrida. Die Stücke von Jérôme Bel machen es einem konventionellen „Konsumentenpublikum“ schwer, denn eine logozentristische Narration oder Handlung, wie im Literaturtheater, existiert hier nicht. Im Gegensatz zu einem Theater der Zerstreung fordert ein solches Theater Konzentration. Der sparsame Einsatz von theatralen Mitteln, der selbstreferentielle Zeichengebrauch und die fragmentierte Handlung fordern die aktive Teilnahme des Publikums heraus.

Jérôme Bels Kritik gegenüber konventionellen Darstellungsformaten bezieht sich nicht nur auf das dramatische Theater, sondern auch auf umfassende Repräsentationsformen des *Spektakels*.³⁰⁹ Am Beispiel des Theaters lässt sich diese Kritik aber besonders

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ Brandstetter: *Tanzen zeigen*, a.a.O., S. 51

³⁰⁶ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 468

³⁰⁷ Jérôme Bel zitiert nach Siegmund: *Das Subjekt als Sujet*, a.a.O., S. 19

³⁰⁸ Derrida: *Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation*, a.a.O., S. 356

³⁰⁹ Vgl. Lepecki: *Option Tanz*, a.a.O., S. 70

anschaulich formulieren. Denn mehr als jede andere Kunst ist das Theater „von dieser Arbeit der totalen Repräsentation gekennzeichnet.“³¹⁰

Diese Repräsentation, deren Struktur sich nicht nur der Kunst, sondern der ganzen okzidentalen Kultur (ihren Religionen, Philosophien und ihrer Politik) aufdrückt, bezeichnet daher mehr als einen bloßen Typus theatralischer Konstruktion.³¹¹

Mit den Mitteln der Reduktion und Dekonstruktion versucht Jérôme Bel jene Mechanismen des Theaters freizulegen, welche die Geschlossenheit der Repräsentation gewährleisten. Sein Theater stellt auf diese Weise „Funktions- und Wahrnehmungszusammenhänge“³¹² in Frage.

Er entzieht der Szene ihre Sichtbarkeit, setzt die Sinne, Sehen und Hören, in neue Beziehungen zu einander und „unterteilt und teilt das Sinnliche und den sich darin anbahnenden Sinn in diesem Sinne neu und anders.“³¹³ Indem Bel die Regeln des konventionellen Theater unterbricht, aussetzt oder in eine abwesende Position rückt, öffnet er den Blick für das Liegengelassene und Ausgeschlossene. Sein selbstreferentieller Zeichengebrauch durchkreuzt die symbolische Ordnung und weist diese letztlich als zufällige aus³¹⁴: Körper, Subjekt und Wahrnehmung erscheinen nicht mehr als ontologisch gegeben, sondern fragmentiert, brüchig und widersprüchlich.

In den folgenden Kapiteln sollen die ästhetischen und dramaturgischen Verfahren Jérôme Bels erläutert und in Hinblick auf eine erweiterte oder neu ausgerichtete Rezeption hin analysiert werden.

2. Das fragmentierte Subjekt: *Le dernier spectacle*

Die Hinterfragung von Repräsentation zieht sich wie ein roter Faden durch die Arbeiten von Jérôme Bel. In *Le dernier spectacle* reflektiert er die Konstitution und Darstellung von Figuren auf dem Theater, aber auch in der Werbung und im Alltag. Wie wird eine Figur etabliert? Was charakterisiert einen Charakter? Und wie funktioniert Identifikation? Diese und ähnliche Fragen stellt Jérôme Bel in den Raum und reflektiert damit nicht nur Voraussetzungen für das Theater, sondern auch Bedingungen für Subjektivität und Identität. Denn unser Denken und Handeln ist mimetisch, also durch andere Menschen geprägt.³¹⁵ Denken und Handeln vollzieht sich aber in keinem macht-

³¹⁰ Derrida: *Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation*, a.a.O., S. 354

³¹¹ Ebd.

³¹² Siegmund: *Diskurs und Fragment: Für ein Theater der Auseinandersetzung*, a.a.O., S. 13

³¹³ Ebd., S. 16

³¹⁴ Vgl. ebd.

³¹⁵ Vgl. wikipedia/Mimesis URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Mimesis>

und wertfreien Raum, sondern folgt Konventionen und Denkfiguren. Diese versucht Jérôme Bel in seinem Theater zu beschreiben, zu dekonstruieren und damit sichtbar zu machen, indem er die Verfasstheit des kulturellen Rahmens reflektiert, innerhalb dessen Subjektivitäten hervorgebracht werden.³¹⁶

In *Le dernier spectacle* testet Jérôme Bel die Vorstellungen und Möglichkeiten von Subjektivität und Identität, indem er das Rollenspiel im theatralen und sozialen Alltag reflektiert. Hierfür wechseln vier Akteure ständig ihre Namen, Kostüme und Aktionen. Jede Figur stellt sich zunächst mit den Worten „Ich bin...“ in der jeweiligen Landessprache vor. Obwohl die Bühnenfigur nicht immer mit der Identität des Performers übereinstimmt.³¹⁷ „Die Aussage ‚Ich bin...‘ kann also doppelt, d.h. als offensichtliche Lüge des Akteurs oder als zutreffende Selbstdefinition der Bühnenfigur interpretiert werden.“³¹⁸

Die Bühne ist karg ausgestattet: Schwarze Vorhänge begrenzen den Bühnenraum an den Seiten und an der Rückwand. In der Mitte steht ein Mikrofon auf einem Stativ. Ein im Karohemd und Jeans gekleideter Mann (Frédérique Segurette) betritt die Bühne und spricht ins Mikrofon: „Je suis Jérôme Bel“. Anschließend stoppt er seine Uhr, lässt eine Minute verstreichen und verlässt wieder die Bühne. Ihm folgt ein Mann in Tenniskleidung. Diesmal ist es tatsächlich Jérôme Bel, der aber behauptet *André Agassi* zu sein. Der Vorhang an der Rückwand öffnet sich und eine weiße Wand tritt zum Vorschein. Diese wird sogleich zur Spielfläche für *André Agassi*, der gekonnt ein paar Bälle gegen die weiße Fläche spielt. Ein dritter Mann (Antonio Carallo) betritt in einem elisabethanischen Theaterkostüm die Bühne und gibt sich mit dem Zitat „I am Hamlet“ als die bekannte Shakespeare-Figur zu erkennen. Es folgt jener Ausspruch mit dem *Hamlet* am stärksten identifiziert wird: „To be or not to be. That is the question.“ Antonio Carallo performt dieses berühmte Zitat im wörtlichen Sinne, indem er genau jene Handlungen vollzieht von denen *Hamlet* spricht. Er betritt die Bühne und sagt „to be“. Dann verschwindet Carallo in einer Kulisse und „not to be“ ist aus dem Off zu hören. Er betritt erneut die Bühne und vollendet das Zitat mit „that is the question“. Diese Szene problematisiert das Sein mit dem Gesehenwerden.³¹⁹ Die Bühnenfigur *Hamlet* existiert nur auf der Bühne, solange sie vom Publikum gesehen wird.³²⁰

³¹⁶ Vgl. Lepecki: *Option Tanz*, a.a.O., S. 72

³¹⁷ Vgl. Husemann: *Ceci est de la danse*, a.a.O., S. 45

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ Vgl. Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 336

³²⁰ Vgl. ebd.

In den ersten Szenen werden die Bühnenfiguren klassisch etabliert, indem eine Person vorgibt eine andere zu sein, während ein Dritter – das Publikum – zuschaut.³²¹ Dass das Spiel auf der Bühne nach der Regel des *als ob* funktioniert und deshalb Figur und Darsteller nicht übereinstimmen müssen, zählt zu den Konventionen des klassischen Dramas. Deshalb ist es auch unerheblich, ob *Jérôme Bel* zunächst von *Frédérique Seguette* gespielt wird oder von *Jérôme Bel* selbst.³²² Dennoch stellt sich der Zuschauer im Moment des Auftritts von *Jérôme Bel* eine Frage, die er sich bei *Hamlet* nicht stellen würde, nämlich ob der Darsteller tatsächlich die Figur ist oder nicht. Obwohl auch *André Agassi* real existiert, wird der Auftritt sofort als Spiel erkannt, denn im Gegensatz zu *Jérôme Bel* ist *André Agassi* eine öffentliche Figur, deren Körper Teil des kollektiven kulturellen Gedächtnisses ist. Die Verkörperung *André Agassis* durch einen Performer wird damit sofort als Differenz zur realen Person erkannt.

In einem zweiten Durchlauf werden die zuvor etablierten Figuren negiert³²³: *Claire Haenni* behauptet „I am not *André Agassi*“, obwohl sie durch das Kostüm als *André Agassi* markiert ist. Ihr anschließendes amateurhaftes Tennisspiel wirkt aber wie ein Geständnis und bestätigt nur ihre Behauptung.³²⁴ *Frédérique Seguette* negiert die Figur des *Hamlet*, indem er sein Kostüm auszieht bis er in weißen Unterhosen dasteht und sagt „I am *Calvin Klein*“, was aufgrund der weißen Unterwäsche stimmig erscheint.³²⁵ Das berühmte Zitat *Hamlets* wird ersetzt durch Parfumtitel der Marke *Calvin Klein*: *Seguette* spricht hingebungsvoll „*Obsession*“ statt „to be“ ins Mikrofon, verlässt die Bühne und ruft aus dem Off „*Escape*“ statt „or not to be“. Anschließend verneint er die soeben begangene „*Flucht*“ mit seinem erneuten Auftritt und seinem Ausruf „*Contradiction*“ statt „that is the question“.³²⁶ Schließlich verschwindet er wieder in der Kulisse und aus dem Off ertönt „*Eternity*“ als Stichwort für die ewige Frage nach dem Sein.

Ähnlich wie in *Shirtologie* entwendet *Jérôme Bel* Zeichen des Kapitalismus und kontextualisiert diese neu. Die durch Werbung mit Bedeutung überfrachteten Parfumtitel entfalten in *Le dernier spectacle* einen neuen Diskurs. Sie stehen nicht nur

³²¹ Vgl. ebd.

³²² Vgl. ebd.

³²³ Vgl. *Stamer: Ich bin nicht Jérôme Bel*, a.a.O., S. 151

³²⁴ Vgl. *Husemann: Ceci est de la danse*, a.a.O., S. 46

³²⁵ Vgl. ebd.

³²⁶ Vgl. *Siegmund: Abwesenheit*, a.a.O., S. 337

für die Marke oder Figur *Calvin Klein*, sondern können auch als Regieanweisungen oder Kommentare über das Theater gelesen werden.

Die Figur *Susanne Linke* wird zunächst von der Tänzerin Claire Haenni interpretiert. Im weißen Kleid und mit den Worten „Ich bin Susanne Linke“ gibt sie sich als die deutsche Choreografin zuerkennen. Sanft und fragil tanzt sie anschließend zu Franz Schuberts Musik *Der Tod und das Mädchen*. Ihre Interpretation wirkt wie eine originalgetreue Kopie von Susanne Linkes Choreografie *Wandlung* aus dem Jahr 1978.³²⁷ In einer zweiten Serie negiert Jérôme Bel die Figur *Susanne Linke*, indem er sich ihrem Tanz verweigert.³²⁸ Im weißen Kleid, das ihm viel zu eng ist, behauptet er „Ich bin nicht Susanne Linke“ und beginnt, anstatt zu tanzen, mit einem Walkman in der Hand Schuberts Melodie aus *Der Tod und das Mädchen* zu summen.³²⁹ Die von Bel intonierte Melodie markiert Susanne Linkes Choreografie als Leerstelle, die die Imagination der Betrachtenden aktiviert: Der Tanz verlagert sich von der Bühne in die Köpfe der Zuschauer, die den abwesenden Tanz aus ihren Erinnerungen an diesen rekonstruieren. In dieser Szene wird deutlich, dass das Archiv des Tanzes auch im Gedächtnis der Zuschauer liegt.

In einem dritten Durchlauf kommt es in *Le dernier spectacle* zu einer „De-Figurierung“³³⁰ und Reduzierung der theatralen Darstellung auf der Bühne. Die sprachlichen Selbstzuweisungen „Ich bin...“/ „I am...“ fallen weg und Aktionen, wie das Tennisspiel, werden nur mehr angerissen. Antonio Carallo im *Jérôme Bel*-Kostüm, bestehend aus kariertem Hemd und Jeans, stoppt die Uhr ohne die Zeit verstreichen zu lassen, spielt gleichgültig ein paar Bälle mit dem Tennisschläger gegen die Wand und sprüht das Parfum *Eternity* in den Zuschauerraum.³³¹ Das Ergebnis ist eine hybride Figur aus *Jérôme Bel*, *André Agassi* und *Calvin Klein*.

Jérôme Bel nimmt das Rimbaudsche Diktum „Je est un autre“ („Ich ist ein Anderer“) wörtlich und inszeniert dieses in allen möglichen Varianten durch.³³²

Ich ist zunächst derjenige, der von sich behauptet, Ich zu sein. Dann negiert ein anderes Ich die Identität des fingierten Ichs, um wiederum eine andere Identität zu erlangen. Schließlich vermischen sich Ich und anderes Ich, fingierte, negierte und neu etablierte Identität in der endlosen Ab- und Auflösung der Figuren.³³³

³²⁷ Vgl. ebd., S. 336

³²⁸ Vgl. ebd., S. 337

³²⁹ Vgl. ebd.

³³⁰ Stamer: *Ich bin nicht Jérôme Bel*, a.a.O., S. 151

³³¹ Vgl. Husemann: *Ceci est de la danse*, a.a.O., S. 46

³³² Vgl. ebd.

³³³ Ebd.

Jérôme Bel formuliert mit *Le dernier spectacle* eine Kritik an der Darstellung eines abgeschlossenen, sich selbst repräsentierenden Subjekts.³³⁴ In einem Text für Ballettanz aus dem Jahr 1999 erklärt er seinen Subjektbegriff folgendermaßen: „Es gibt nicht so etwas wie das einzelne Subjekt oder ein einzelnes Zentrum (ich oder Sie) Vielmehr ist der Raum zwischen unseren Körpern in ständiger Bewegung (...).“³³⁵ Deshalb repräsentiert Jérôme Bel Figuren und Identitäten nicht als geschlossene Einheit, sondern als brüchig und instabil. In *Le dernier spectacle* werden die figuralen Zuordnungen (Körper, Aktion, Kostüm, Requisite) ständig rearrangiert und die Beziehung zwischen Körper, Rolle und Selbst permanent destabilisiert, sodass die Etablierung einer stabilen Identität verunmöglicht wird. Vielmehr münden die etablierten und anschließend demontierten Figurenidentitäten in einer hybriden Figurenkonstellation. Identität wird damit nicht als Singularität, sondern als Multiplizität ausgewiesen.³³⁶ Was zur Folge hat, dass „im Setzen und Durchstreichen von Identität, der Körper der Performer als Leerstelle zurück [bleibt]. Er kann alles sein, er ist niemand.“³³⁷

Am Ende verschwindet der Körper gänzlich von der Bühne. Nur ein Walkman liegt auf dem Boden und eine Frauenstimme ist aus dem Off zu hören. Sie liest die Namen jener Zuschauer, die an der Kassa ihre Karten namentlich reserviert hatten.³³⁸ Die Stimme kommt scheinbar aus dem Walkman, tatsächlich hört aber das gesamte Auditorium *gemeinsam* diese Stimme. Der Zuschauer wird sich durch das Vernehmen seines Namens und der Namen anderer bewusst, dass er nicht der alleinige Beobachter und Hörer dieser Szene ist, sondern dass es sich hierbei um eine geteilte Erfahrung handelt. Gleichzeitig treten die Zuschauer aus ihrer Anonymität. Nicht nur die Namen der Darsteller sind nun bekannt, sondern eben auch jene der Zuschauer. Das Verlesen der Namen vergleicht Gerald Siegmund mit einer Liste der Toten: „Tod des Choreografen, Tod des Autors, Tod der Zuschauer.“³³⁹ Doch meiner Meinung nach bewirkt gerade die Nennung der Namen, dass der Zuschauer sich als „lebendiger“ Mit-Autor einer Aufführung wahrnimmt. Schließlich ist er derjenige, der aktiv die auf der

³³⁴ Vgl. Lepecki: *Option Tanz*, a.a.O., S. 76

³³⁵ Bel, Jérôme: *Ich bin dieses Loch zwischen ihren beiden Wohnungen. Ein Brief des Pariser Choreographen*. In: Körper.kon.text. Ballett International/Tanz Aktuell Jahrbuch 1999, S. 36 - 40

³³⁶ Vgl. Lepecki: *Option Tanz*, a.a.O., S. 85

³³⁷ Siegmund: *Endspiel des Tanzes*, a.a.O., S. 53

³³⁸ Vgl. Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 341

³³⁹ Siegmund: *Jérôme Bel*, a.a.O., S. 30

Bühne präsentierten Zeichen verknüpft, bearbeitet und zu einer Geschichte zusammenführt:

Nur um den Preis, dass der Darsteller verschwindet, kann sich der Zuschauer seiner Rolle bewusst werden. (...) Deshalb war es mir wichtig, in einem Stück, in dem wir alle Personen auf der Bühne benennen „Jérôme Bel, André Agassi, Hamlet, Susanne Linke und Calvin Klein“ auch die anderen Autoren zu benennen: die Zuschauer. Die Aufführung steht mit jeder Vorstellung wieder auf und stirbt. Mir kommt es vor, als ob nur die Zuschauer das Gedächtnis der Vorstellung sind. Sie sind die Zeugen des Todes der Aufführung.³⁴⁰

Die direkte Adressierung an das Publikum ist auch ein Verweis auf das Spiel der personalen Identitäten im Alltag. Denn nicht nur die Identitäten der *Hamlets*, *André Agassis* und *Susanne Linkes* sind vieldeutig, brüchig und permanenten Veränderungen unterworfen, sondern auch die Identitäten der Zuschauer.³⁴¹ Und nicht nur auf der Bühne werden Rollen gespielt, sondern auch im Alltag. Nicht zuletzt fungieren bekannte Persönlichkeiten aus Sport, Film, Theater und Werbung auch als Identifikationsfiguren. *The Last Performance*, wie das Stück in seiner englischen Übersetzung heißt, reflektiert dieses Spiel der Identitäten und beendet gleichzeitig jede Vorstellung vom autonomen Subjekt:

„The Last Performance“, die letzte Vorstellung, die alle Vorstellungen beenden soll, dabei aber auf die Vorstellungskraft der Zuschauer vertraut wie keine zweite, ist ein Endspiel des Tanzes, die vorletzte Schleife im letzten Band der Subjektivität, die sich zwischen Bildern und Repräsentationen verstellt, verliert und sich gegen ihr Verschwinden in der potentiell endlosen Wiederholung von bereits Getanztem, Gelebtem und Gesagtem als äußerst resistent erweist.³⁴²

Marxismus, Psychoanalyse und Strukturalismus erschütterten die Vorstellungen von einem essentialistischen Subjektkern, gleichzeitig ermöglichten sie die Legitimität für von der Norm abweichende Identitäts- und Lebensentwürfe. Jérôme Bels fragmentierte Darstellung von Identität unterbricht nicht nur eine psychologisch motivierte Figurendarstellung im Drama, sondern auch eine Politik der Identität, in der individuelle und kollektive Identitäten als stabile und geschlossene Entitäten aufgefasst werden. Er weist Subjekte und ihre Identitäten als prozesshaft aus und entzieht damit fundamentalistischen Identitätskonzepten, egal ob national, religiös oder ethnisch motiviert, den Boden.

³⁴⁰ Jérôme Bel zitiert nach ebd.

³⁴¹ Vgl. Sigmund: *Endspiel des Tanzes*, a.a.O., S. 53

³⁴² Ebd.

3. Ästhetik der Sichtbarmachung

Nach der amerikanischen Performance-Theoretikerin Peggy Phelan ist die Politik der Aufführung („the politics of performance“) bestimmt durch ihren ephemeren Charakter.³⁴³ Das Ephemere, das Unwiederbringliche, das Nicht-Wiederholbare ist, so Phelan, jeder theatralen Aufführung immanent. Deshalb lässt sich eine Aufführung auch nicht 1:1 reproduzieren, denn jede Wiederholung eines performativen Aktes markiert diesen bereits als Differenz: „Performance occurs over a time which will not be repeated. It can be performed again, but this repetition itself marks it as ‚different‘.“³⁴⁴ Der performative Akt ist demnach nur im Moment seines Vollzugs präsent.

Jérôme Bel macht dieses Charakteristikum des Theaters in *Le dernier spectacle* für das Publikum sichtbar und erfahrbar, indem er die theatralen Elemente, wie Körper, Figur, Licht, Musik, Kostüm und Text destilliert³⁴⁵ und eine serielle Dramaturgie konzipiert, die auf die Wirksamkeit der Wiederholung setzt. Denn die Wiederholung von Szenen und einzelnen Handlungen fokussiert die Wahrnehmung für die scheinbar beiläufigen Dinge, wie die Zeit, die in *Le dernier spectacle* „zur erfahrbaren Dauer“³⁴⁶ wird. Anhand des Re-enactments des Solos *Wandlung* von Susanne Linke demonstriert Jérôme Bel die von Peggy Phelan beschriebene Flüchtigkeit und Ereignishaftigkeit einer Aufführung. Viermal hintereinander wird das Solo von vier verschiedenen Performern (Claire Haenni, Frédérique Seguet, Jérôme Bel, Antonio Carallo) getanzt, insgesamt sechsmal kommt es im Laufe des Stücks zur Aufführung. Obwohl die Bewegungsfolge stets dieselbe bleibt, transformiert sich die Choreografie mit jeder Wiederholung - sie *verwandelt* sich:

Viermal sehen wir das gleiche Solo als Zitat; vier Körper gehen durch es hindurch, doch spätestens beim dritten Mal ist es egal, ob die Choreographie, die so heißt, wie das, was Bels Stück vollzieht, tatsächlich von Susanne Linke stammt oder nicht. Die Kopie entfaltet ihr faszinierendes Eigenleben, das das Wissen um das Original unerheblich macht.³⁴⁷

Die Verwandlung der Choreografie hängt aber nicht nur mit ihrem ephemeren Charakter, sondern auch mit der individuellen Körperlichkeit der Performer zusammen. Denn jede Darstellung ist an die spezifische Körperlichkeit des Performers

³⁴³ Vgl. Phelan, Peggy: *Unmarked. The politics of performance*. London: Routledge 1998

³⁴⁴ Ebd., S. 146

³⁴⁵ Vgl. Lepecki: *Option Tanz*, a.a.O., S. 72

³⁴⁶ Husemann: *Ceci est de la danse*, a.a.O., S. 70

³⁴⁷ Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 338

gebunden. Eine Figur wird letztlich erst im Prozess der Verkörperung durch den Schauspieler oder Tänzer hervorgebracht³⁴⁸:

Das heißt, wenn der Schauspieler eine Figur darstellt, so bildet er nicht etwas nach, das woanders – im Text des Stückes – vorgegeben ist, sondern er schafft etwas vollkommen Neues, etwas Einzigartiges, das es so nur durch seine individuelle Leiblichkeit geben kann.³⁴⁹

Die Bedeutung des Körpers für die Präsenz und Darstellung auf der Bühne wird in der Interpretation des Solos *Wandlung* durch die männlichen Performer evident. Diese pressen sich nicht nur in ein zu enges, weißes Kleid, „sondern auch in eine von einer Frau mit ihrem Körper und seinen individuellen wie kulturell codierten geschlechtspezifischen Erfordernissen, Empfindungen und Möglichkeiten entwickelte Choreografie.“³⁵⁰ Die französische Tänzerin Claire Haenni erinnert zwar körperlich an die junge Susanne Linke, stammt aber aus einer anderen Tanztradition als die bekannte Choreografin, die dem deutschen Ausdruckstanz zugeordnet wird.³⁵¹ Allein aufgrund der unterschiedlichen Tanzschulen und Physiognomien der TänzerInnen muss damit das Solo jedes Mal ein anderes sein.

Für manche Zuschauer mag die Wiederholung enervierend und redundant erscheinen. Im Grunde genommen kann es aber gar keine Wiederholung des Gleichen geben:

Immer sieht man an dem, was man schon gesehen hat, anderes. Das Gleiche ist, wiederholt, unvermeidlich verändert: in und durch Wiederholung ist es das Alte und das Erinnernte, es ist entleert (schon bekannt) oder überfrachtet (Wiederholung macht bedeutungsvoll). (...) Deswegen vermag Wiederholung aber auch, eine neue Aufmerksamkeit, durchsetzt von Erinnerungen an das Vorangegangene, zu erzeugen, ein *Aufmerken auf die winzigen Unterschiede*.³⁵²

Jede Repräsentation ist gewissermaßen Wiederholung einer vorangegangenen. „Weil sie bereits begonnen hat, hat die Repräsentation demnach kein Ende.“³⁵³ oder wie es Erika Fischer-Lichte formuliert:

[...] die Handlung nämlich, die man ausführt, ist eine Handlung, die in gewissem Sinne immer schon begonnen hat, bevor der individuelle Akteur auf dem Schauplatz erschienen ist. Entsprechend ist die Wiederholung der Handlung ein „re-enactment“ und ein „re-experiencing“ eines Repertoires von Bedeutungen, die bereits gesellschaftlich eingeführt sind.³⁵⁴

Bei Jérôme Bel fungiert die Wiederholung als Mittel der Sichtbarmachung, die den Rezipienten auch die gesellschaftliche Prägung von Handlungen wahrnehmen lässt: Claire Haennis Solo wirkt zerbrechlich und weich. Dieselbe Choreografie, getanzt von

³⁴⁸ Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, a.a.O., S. 256

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 338

³⁵¹ Vgl. ebd.

³⁵² Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 336

³⁵³ Derrida: *Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation*, a.a.O., S. 379

³⁵⁴ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, a.a.O., S. 39

ihren männlichen Kollegen, wirkt hingegen schwerfälliger und kämpferischer.³⁵⁵ Die mehrmalige Wiederholung des Solos lenkt die Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung der Zuschauer, die genderabhängig den Körpern bestimmte Eigenschaften zuschreiben.³⁵⁶

Keine Aufführung des Solos *Wandlung* gleicht in *Le dernier spectacle* der vorangegangenen. Einerseits, weil die Performer unterschiedlich sind, andererseits, weil auch die Zuschauer mit jeder Wiederholung mehr und anders sehen. Doch paradoxerweise verhindert gerade die Wiederholung die Reproduktion eingeübter Repräsentations- und Wahrnehmungsformen. Im Gegenteil, sie legt verdeckte Bedeutungen frei und schärft den Blick für das vermeintlich Evidente.

4. Der Tod des Performers

Le dernier spectacle demonstriert, dass die Darstellung und Wahrnehmung einer Figur nicht vom Körper seines Darstellers zu trennen ist. Der Körper der Performer wird im Theater von Jérôme Bel nicht hinter einer Rolle versteckt, sondern tritt in den Vordergrund. Damit unterscheidet sich die Darstellung der Performer im Theater von Jérôme Bel grundsätzlich von den Schauspielpraktiken des bürgerlichen Theaters.³⁵⁷ Mit der Literarisierung des Theaters Mitte des 18. Jahrhunderts weicht das improvisierte und spontane Spiel der Wanderbühnen dem geprobt und kontrollierten Spiel des bürgerlichen Theaters.³⁵⁸ Da die Gestaltung der Rolle möglichst originär nach den Vorstellungen des Autors erfolgen soll, wird alles vermieden, was auf die individuelle Körperlichkeit des Schauspielers verweist, um die im Text intendierten Bedeutungen möglichst „unverfälscht“ zum Ausdruck zu bringen.³⁵⁹ Die Schauspieltheorien des 18. Jahrhunderts fordern ein Paradoxon: Einerseits soll der Schauspieler seinen Körper unter seine Kontrolle bringen, um die Figur autorengetreu auf die Bühne zu bringen, andererseits gelten gerade unmittelbare, körperliche Zeichen, wie Emotionen, als besonders authentisch.³⁶⁰

Ein vergleichbarer Diskurs findet zu dieser Zeit im Tanz statt.³⁶¹ Die Beherrschung des Körpers wird an den Ballettschulen antrainiert, um die geforderten Bewegungsabläufe des Choreografen umsetzen zu können, auf der anderen Seite fordert Jean Georges

³⁵⁵ Vgl. Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 339

³⁵⁶ Vgl. ebd.

³⁵⁷ Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 146

³⁵⁸ Vgl. Fischer-Lichte; u.a.: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a.a.O., S. 287

³⁵⁹ Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, a.a.O., S. 133

³⁶⁰ Vgl. Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 357

³⁶¹ Vgl. ebd.

Noverre in seinen *Lettres sur la danse* (1760) mehr Empfindsamkeit im Ballett und schreibt: „Die Akademie der Tanzkunst sei das *Grab der Talente ihrer Mitglieder*.“³⁶² Er fordert, dass die TänzerInnen nicht nur die Mechanik des Tanzes beherrschen, sondern ihren Bewegungen mit ihrer Seele Ausdruck verleihen, um den Zuschauer zu berühren:

Laßt eure Figuranten und Figurantinnen nicht bloß tanzen, sondern durch tanzen reden und malen..., wenn ihre Gebärden und Physiognomie beständig mit ihrer Seele übereinstimmen, wird der daraus entspringende Ausdruck der wahre Ausdruck der Seele sein.³⁶³

In den Choreografien von Jérôme Bel werden die Performer weder dazu angehalten ihren Körper hinter einer Rolle zu verstecken, noch dessen „inneren Ausdruck“ körperlich zu vermitteln. Sofern, überhaupt Figuren existieren, werden diese weder im klassischen Sinne gespielt noch getanzt. In *Le dernier spectacle* treten zwar Figuren auf, das Spiel der Akteure enthält aber dennoch keinen „inneren Ausdruck“. Denn die Figuren entfalten kein psychologisches Innenleben, wie im klassischen Drama, sondern fungieren als Zeichen, das abhängig vom Kontext und seiner Beziehung zu anderen theatralen Zeichen seine Bedeutung erhält. Je nachdem in welcher Weise Text, Musik, Kostüm, Requisite und Körper zusammenwirken, bringen sie die Figuren *Hamlet*, *Calvin Klein*, *Susanne Linke*, usw. hervor. Jérôme Bels Interesse gilt nicht der Verkörperung seelischer Vorgänge eines Charakters, sondern der Frage, welche Vorgänge die Etablierung einer Figur überhaupt erst ermöglichen. Die Figuren, *Hamlet*, *Calvin Klein*, *André Agassi* treten als Zitat ihrer selbst auf, indem sich Jérôme Bel jener Versatzstücke aus dem kulturellen Gedächtnis bedient, welche mit ihnen am stärksten assoziiert werden: Bei *André Agassi* ist es das Tennisspiel, bei *Calvin Klein* die weiße Unterhose, bei *Hamlet* sein berühmtes Diktum. Letztlich dreht sich die Vorstellung in *Le dernier spectacle* mehr um die Vorstellung, die der Zuschauer von bestimmten Figuren hat, als um deren konkreten Handlungen.

Die Performer „erleben“ ihre Rolle nicht wie im bürgerlichen Theater. Ihre Körper demonstrieren aber auch nicht „reine“ Präsenz, wie im Theater von Marina Abramovic. Vielmehr wechselt das Spiel der Performer zwischen Demonstration, Repräsentation und Selbstpräsentation. Fiktion und Realität sind dabei oft nicht eindeutig voneinander zu trennen, was zur Folge hat, dass der Zuschauer seine Wahrnehmung immer wieder neu ausrichten muss. Die Rahmung – eine Bühne in einem Theatergebäude – markiert zwar die Handlungen der Performer als Theaterspiel,

³⁶² Georges Noverre zitiert nach Gregor, Joseph: *Kulturgeschichte des Balletts*. Wien: Gallus Verlag, S. 258

³⁶³ Ebd., S. 257

dennoch wirken viele Aktionen so alltäglich, sodass man sie als Rezipient auch für zufällig oder improvisiert halten könnte. Tatsächlich folgen alle Aktionen und Handlungen einer kalkulierten Inszenierung – selbst das Tennisspiel ist in seiner Darbietung inszeniert. Jérôme Bel schlägt als *André Agassi* bewusst professionell die Bälle gegen die weiße Rückwand. Dennoch bewegt sich das Spiel der Performer in einem Grenzbereich zwischen Authentizität und Rolle: Je nachdem kann beispielsweise Claire Haennis amateurhaftes Tennisspiel als reales Unvermögen (Selbstpräsentation) oder bewusstes Spiel (Repräsentation) gelesen werden.

Obwohl Jérôme Bel auch mit Laiendarsteller arbeitet, wie in *The Show Must Go On!*, und die eigene Profession zum Thema macht, wie in seinen Lecture-Performances (*Pichet Klunchun and myself*), agieren die Performer nicht als „Experten des Alltags“, wie bei der Gruppe Rimini Protokoll. Wenn Amateure bei Bel auftreten, dann vermitteln diese kein spezifisches Wissen über ihre Profession. Die Tänzerin Véronique Doisneau und der Tänzer Cédric Andrieux treten zwar gewissermaßen als Experten ihres tänzerischen Alltags auf, aber ihre Präsenz ist berufsbedingt jene eines Bühnenprofis. Dieses *not-acting*³⁶⁴ oder *simple-acting* ist mehr von einem zurückhaltenden, reduzierten Spiel gekennzeichnet, als von realer Überforderung, wie bei den Darstellern bei Rimini Protokoll, deren Spiel immer wieder von Texthängern, Stottern oder dem Zittern der Stimme begleitet ist.³⁶⁵

Das Spiel der Performer in *The Show Must Go On!* konzentriert sich auf alltägliche Bewegungen, die kein bestimmtes tänzerisches Können voraussetzen. Manche Zuschauer werden dieses reduzierte Spiel vermutlich als banal empfinden. Dass es nicht unwichtig ist, wer in Jérôme Bels Choreografien auftritt, zeigt aber gerade die Performance *The Show Must Go On!*, die mit zwei unterschiedlichen Besetzungen inszeniert wurde - mit den Schauspielern des Hamburger Schauspielhauses und mit einer Gruppe von Performern.³⁶⁶

Obwohl die Choreographie für beide Besetzungen annähernd identisch ist, weichen die Ergebnisse doch erheblich voneinander ab, da das Schauspielensemble berufsbedingt (trotz größter Anstrengungen Bels) mehr Bedeutung in die Szene legt als die Tänzer und Performer. Letztere wirken auf der Bühne eher wie Privatpersonen, was wiederum auch signifikant ist, da es die Choreographie zu einem *statement* von Künstlern über Kunst macht.³⁶⁷

³⁶⁴ Die Begriffe *not-acting* und *simple-acting* entstammen dem Analysemodell von Michael Kirby. Vgl. Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2005, S. 195

³⁶⁵ Roselt, Jens: *In Erscheinung treten. Zur Darstellungspraxis des Sich-Zeigens*. In: Malzacher, Florian; u.a. (Hg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag 2007, S. 61

³⁶⁶ Vgl. Husemann: *Cecí est de la danse*, a.a.O., S. 51

³⁶⁷ Ebd.

Das Spiel der Performer mag banal wirken, es erfordert aber in seiner „Totalität von den Akteuren sehr wohl eine virtuose Umsetzung.“³⁶⁸

Jérôme Bel beabsichtigt mit dieser Art des „Schauspiels“ ein neues Verhältnis zwischen Zuschauern und Darstellern zu erzeugen. Die Zuschauer sollen nicht die Virtuosität der KünstlerInnen bewundern, sondern ihre Aufmerksamkeit jenen Dingen im Theater widmen, die sie in der Regel gar nicht wahrnehmen, weil sie selbstverständlich wirken. Jérôme Bel unterbricht auf diese Weise dieses *Unvernehmen* und ermöglicht damit neue Formen der Rezeption. Er bringt Körper auf die Bühne, die in der Regel in einer Tanzaufführung nicht zu sehen sind, wie etwa dicke oder alte in der Performance *Jérôme Bel* oder Laiendarsteller in *The Show Must Go On!*. Doch selbst wenn professionelle TänzerInnen, wie Véronique Doisneau oder Cédric Andrieux, auftreten, demonstrieren diese nicht nur ihre tänzerischen Fertigkeiten, sondern zeigen auch ihr Scheitern am Bild des perfekten Tänzerkörpers. Das Politische am Theater von Jérôme Bel ist, dass es dieses Scheitern nicht versteckt, sondern sichtbar macht und damit die Anforderungen an TänzerInnen und die Erwartungen des Publikums an diese in Frage stellt. Um das Publikum mit sich selbst zu konfrontieren, wird an die Performer die scheinbar paradoxe Anforderung gestellt ihre künstlerischen Fertigkeiten zu verstecken. Jérôme Bel erklärt die dahinter liegende Strategie folgendermaßen: „The more you kill the performer, the more the audience is alive.“³⁶⁹ Dieser Bruch mit Darstellungskonventionen und Publikumserwartungen hat auch eine politische Dimension:

I do believe my work is political. It is political in the bodies of the performers I choose. It is difficult, for example, for me to work with somebody very strong and beautiful! I have clearly decided to represent weak bodies. It is political in the attitude of the performers on the stage. If they are proud or arrogant, if they try to seduce the audience, then I fire them in a minute. I ask them to humble on stage. If they are very good in something, I want them to hide it because I don't want the audience to feel dominated by the skills of the performer. (...) All my choices are politically made. I represent a certain idea of being, a certain idea of relation with the audience, which are principally political.³⁷⁰

In *Jérôme Bel* reflektierte Bel den Körper, in *Le dernier spectacle* lotete er die Grenzen der Repräsentation aus und in *The Show Must Go On!* ist es das Publikum, das zum Mittelpunkt der Performance wird.

³⁶⁸ Ebd., S. 47

³⁶⁹ Jérôme Bel zitiert nach Brandstetter: *Tanzen zeigen*, a.a.O., S. 59

³⁷⁰ Bauer, Una: *Jérôme Bel: An Interview*. In: *Performance Research: On Choreography*. Vol. 13 (März 2008), S. 48

V. Politik der Wahrnehmung

1. Die Fortsetzung der Show mit anderen Mitteln: *The Show Must Go On!*

Jérôme Bels Kritik an der „theologischen Bühne“, wie sie Jacques Derrida definierte, richtet sich in erster Linie gegen ein Darsteller-Zuschauerverhältnis, das eine klare Rollenverteilung zwischen Produzenten auf der einen und Konsumenten auf der anderen Seite vorsieht. Der Zuschauer nimmt in Derridas Modell eine passive, konsumierende Rolle ein, während die Darsteller den aktiven und gestalterischen Part übernehmen. In der erfolgreichen Produktion *The Show Must Go On!* (2001) stellt Jérôme Bel dieses konventionelle Darsteller-Zuschauerverhältnis auf den Kopf, indem er eine Parität zwischen Zuschauern und Akteuren herstellt. Diese Gleichberechtigung kann nur gelingen, indem die Performer nichts vorführen, was das Können der Zuschauer übersteigen könnte. Auf diese Weise tanzen und singen sie, wie es jeder im Zuschauerraum könnte. Des Weiteren verringert Jérôme Bel den Abstand zwischen Zuschauern und Performern, indem er Zweitere in Straßenkleidung auftreten lässt und sie als Kollektiv präsentiert, das auf das Kollektiv Publikum trifft.³⁷¹

So ist dem Zuschauer beim ersten Auftritt der Performer nicht sofort klar, ob die Akteure auf der Bühne als Privatpersonen oder Figuren agieren. Dennoch unterscheidet sich ihre Darstellung vom „Sich-Zeigen im Alltag.“³⁷² Anders als im Alltag präsentieren sich die Akteure in *The Show Must Go On!* mit dem Bewusstsein, dass sie sich auf einer Bühne vor zahlreichen Zuschauern befinden. Gleichzeitig nimmt das Publikum aufgrund des theatralen Rahmens die Handlungen als inszenierte wahr.

Jérôme Bel stellt zwar kein bestimmtes Können zur Schau, dafür setzt er Alltagsgesten und Handlungen, wie sitzen, stehen und tanzen in einen theatralen Kontext. Dieses Verfahren erinnert an Avantgarde-Künstler der 1960er Jahre, wie Lucinda Childs oder Trisha Brown, die ebenfalls alltägliche Handlungen in einem theatralen Rahmen präsentierten.³⁷³ Im Gegensatz zu diesen Künstlerinnen interessiert Jérôme Bel aber nicht so sehr die ästhetische Dimension alltäglicher Handlungen, als ihre soziale.³⁷⁴ Er holt Theatralität nicht in den Alltag, sondern bleibt am Ort des Theaters, um diese mit den Mitteln des Theaters zu befragen.³⁷⁵

³⁷¹ Vgl. Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 362

³⁷² Vgl. Roselt: *In Erscheinung treten*, a.a.O., S. 60

³⁷³ Vgl. Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., 365

³⁷⁴ Vgl. ebd., S. 366

³⁷⁵ Vgl. ebd.

Um den Tanz in seiner sozialen Funktion zu thematisieren, bringt Jérôme Bel populäre Tänze aus Discotheken und Clubs auf die Bühne und verwischt damit die Grenzen zwischen Hoch- und Populärkultur. Ähnlich wie Marcel Duchamp oder Andy Warhol stellt Jérôme Bel in seinem Theater banale Objekte in einem Kunstkontext aus³⁷⁶ und bringt auf diese Weise Wertebegriffe, wie jenen der „Kultur“ zum Stottern. Für *Shirtologie* verwendete er mit Logos und Sprüchen bedruckte T-Shirts, um die Einbettung des Körpers in der kapitalistischen, symbolischen Ordnung zu thematisieren. In *The Show Must Go On!* sind es neunzehn verschiedene Pop-Songs aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die affirmativ und performativ in Szene gesetzt werden und eine subversive Umdeutung erfahren. Die Songs sind höchst unterschiedlich, was ihre musikalische Qualität und ihr Genre betrifft. Ihnen gemeinsam ist aber ihre Popularität:

Fundamentally, these songs are well known. You have heard them before. Some you have played of your own free will and some you have endured on the radio or at your dad's. They are well used objects which have already accrued layers of meaning, interpretation - both cultural and (for most people) personal-outside the frame of the performance.³⁷⁷

Die Abfolge der Songs sieht folgendermaßen aus:

1. *Tonight* (West Side Story, 1957), Leonard Bernstein
2. *Let The Sun Shine In* (Hair, 1968), Galt MacDermott
3. *Come Together* (1969), The Beatles
4. *Let's Dance* (1983), David Bowie
5. *I Like to Move It* (1994), Reel 2 Reel
6. *Ballerina Girl* (1985), Lionel Richie
7. *Private Dancers* (1984), Tina Turner
8. *Macarena* (1993), Los del Río
9. *Into My Arms* (1997), Nick Cave
10. *My Heart Will Go On* (1997), Céline Dion
11. *Yellow Submarine* (1966), The Beatles
12. *La Vie en Rose* (1946), Edith Piaf
13. *Imagine* (1971), John Lennon
14. *The Sound of Silence* (1966), Simon and Garfunkel
15. *Every Breath You Take* (1983), The Police
16. *I Want Your Sex* (1987), George Michael

³⁷⁶ Vgl. Husemann: *Ceci est de la danse*, a.a.O., S. 47

³⁷⁷ Etechells, Tim: Essay über *The Show Must Go On!* URL: <http://www.jeromebel.fr/eng/jeromebel.asp?m=4&t=11>

17. *I'm Still Standing* (1983), Elton John

18. *Killing Me Softly with His Song* (1973), Roberta Flack

19. *The Show Must Go On* (1991), Queen

Die Reihenfolge und Auswahl der Song-Titel ist weder zufällig, noch kann sie unendlich verlängert werden.³⁷⁸ Im Gegenteil, sie ist kalkuliert aufgebaut, sodass sich mehrere Metageschichten ergeben: Die Songs können als Reflexion oder kritischer Kommentar über das Theater gelesen werden. Sie können aber in ihrer Gesamtheit auch als Geschichte über „stereotype Verhaltensweisen postindustrieller Gesellschaften bei der Partnersuche“³⁷⁹ und/oder als Reflexion über „die Herstellung von gesellschaftlichen Image- und Identitätsbildungen“³⁸⁰ gelesen werden, wie Miriam Drewes meint:

Darin geht es inhaltlich um nichts anderes als darum zu zeigen, dass und wie Menschen sich zu einem Tanzabend treffen, sich auf Partnersuche begeben, einen Partner finden, sich gegebenenfalls wieder trennen, um statt Liebe Sex zu suchen und um schließlich, ganz am Ende, zu sterben.³⁸¹

Die Pop-Songs werden weder live von einer Band, noch von einem Orchester gespielt, sondern kommen von der CD. Ein Akteur, der die Figur des DJs übernimmt, sitzt zwischen Zuschauerraum und Bühne an einem kleinen Tisch mit einem CD-Player. Langsam und fast unbeholfen wechselt er von einer CD zur nächsten und lässt die Songs in ihrer vollen Länge abspielen. Er geht mit dem Medium um, wie es jeder tun könnte und verkörpert somit nicht den professionellen DJ, der im Club gekonnt mit den Platten jongliert und kunstvolle Übergänge mixt.³⁸²

Zu Beginn der Vorstellung ist der Zuschauerraum dunkel und der Bühnenvorhang geschlossen. Erst nach ein paar Sekunden ist der Song *Tonight* aus dem Musical *West Side Story* zu hören:

Tonight, tonight, it all began tonight, saw you and the world went away. Tonight, tonight, there's only you tonight, what you are, what you do, what you say. Today, all day I had the feeling a miracle would happen. I know now I was right. For here you are and what was just a world is a star tonight!

Der bekannte Text kann entweder im Kontext des Musicals gelesen werden, welcher inhaltlich die Liebe zwischen *Tony* und *Maria* zum Ausdruck bringt oder wie von Jérôme Bel intendiert, als Kommentar über die Erwartungshaltung des Publikums zu Beginn der Vorstellung, das sich einen spannenden, schönen, interessanten Abend

³⁷⁸ Vgl. Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 354

³⁷⁹ Drewes: *Jérôme Bel: „The Show must go on!“*, a.a.O., S. 336

³⁸⁰ Ebd.

³⁸¹ Ebd., S. 332

³⁸² Vgl. ebd., S. 335

erhofft.³⁸³ Der Titel *West Side Story* kann aber auch wörtlich interpretiert auf den Kontext von Jérôme Bels Arbeit verweisen: Die *West Side Story*, die hier erzählt wird, ist jene eines west-europäisch sozialisierten Choreografen, der mit seinem Theater eine spezifisch europäische Theatertradition vor einem damit vertrauten Publikum reflektiert.

Während des ersten Songs bleiben Zuschauerraum und Bühne im Dunkeln. Erst mit *Let the Sunshine In* aus *Hair* wird der Regler eines Scheinwerfers langsam hochgefahren. Ebenfalls langsam öffnet sich der schwarze, samtene Vorhang der Bühne. Im konventionellen Theater dauert es meist nur wenige Sekunden und der Vorhang geht auf und dahinter ist eine beleuchtete Szene zu sehen. Jérôme Bel dehnt diesen selbstverständlichen Vorgang und macht damit diesen theatralen Ablauf transparent. Denn der Vorhang markiert den Beginn der Vorstellung, er „*ist eine Figur des Anfangs*“³⁸⁴, „die erste Geste der Repräsentation“³⁸⁵.

In der dritten Szene singen die Beatles *Come together* und die 23 Darsteller betreten die Bühne und stellen sich an der Rampe frontal zum Publikum auf. Sie bleiben dort ruhig stehen bis zum musikalischen Einsatz *Let's Dance*, mit dem jeder individuell verschieden und doch ähnlich im Discostil zu tanzen beginnt.³⁸⁶

Das Prinzip der Show ist spätestens hier für jeden Zuschauer ersichtlich: Die Pop-Songs bilden die „Partitur des Stücks“³⁸⁷ und bestimmen die Form der Szene. Es heißt *Let the Sunshine in* und Licht kommt auf die Bühne. Der Refraintext lautet *Come together* und die Darsteller betreten die Bühne und beginnen mit *Let's Dance* zu tanzen.³⁸⁸ Die Performer tun also genau das, was ihnen die Zeile des jeweiligen Refrains vorsingt.³⁸⁹

Zur bestimmenden Regel des Literaturtheaters zählt die Dominanz des Textes. Das Interessante an *The Show Must Go On!* ist, dass Bel diese dominierende Regel sichtbar macht, indem er sie zu 100% vollzieht: Das Wort bestimmt die Szene und dennoch hat man es hier nicht mit einer Aufführung eines klassischen Dramas zu tun, vielmehr ist

³⁸³ Vgl. Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 354

³⁸⁴ Brandstetter, Gabriele; Peter, Sibylle: *Ouverture*. In: Dies. (Hg.): *Szenen des Vorhangs – Schnittflächen der Künste*. Berlin, Wien: Rombach Verlag 2008, S. 7

³⁸⁵ Jérôme Bel zitiert nach Brandstetter, Gabriele; Peter, Sibylle: „...die erste Geste der Repräsentation“ *Drei Fragen zum Vorhang an Jérôme Bel*. In: Dies. (Hg.): *Szenen des Vorhangs – Schnittflächen der Künste*, a.a.O., S. 153

³⁸⁶ Vgl. Husemann: *Ceci est de la danse*, a.a.O., S. 49

³⁸⁷ Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 354

³⁸⁸ Vgl. Etchells: *Essay über The Show Must Go On!*

³⁸⁹ Vgl. ebd.

sie dessen subversive Demonstration. Ähnlich wie bei Becketts *Endspiel*, führt die absolute Erfüllung der Regel hier zu ihrer Sichtbarmachung.

Bei *I Like to Move it* bewegt jeder Akteur einen Körperteil und wiederholt diese Aktion unermüdlich bis zum Ende des Liedes: Eine Frau wackelt mit ihrem Oberschenkel, eine andere hebt und senkt die Schultern, ein dritter zieht sein T-Shirt rauf und runter. Die ununterbrochene Wiederholung der Aktionen wirkt wie eine Parodie des in den 1990er Jahren höchst populären Songs und verweist gleichzeitig auf eine ebenso monotone Discotheken-Tanzkultur.³⁹⁰ Die Wiederholung holt aber auch die Unterhaltungsfunktion dieses Songs aus. Statt Zerstreuung empfindet der Zuschauer die Zeit als fühlbare Dauer.

Die ersten Szenen performt jeder Akteur für sich. Mit *Into My Arms* von Nick Cave kommt es zur Paarbildung, wenn jeder Akteur einen Partner sucht, um anschließend mit ihm/ihr in einer Umarmung zu verharren. Im darauf folgenden Lied *My Heart Will Go On* von Celine Dion stellen jeweils zwei Akteure die bekannte Filmszene aus dem Film *Titanic* nach, in der Leonardo DiCaprio gemeinsam mit Kate Winslet am Bug des Schiffes steht: Die Arme werden waagrecht ausgebreitet und das Gewicht nach vorne verlagert, während der Partner den Körper von hinten stützt, wie als ob sie zu einer Hebefigur aus einem Ballett ansetzen wollen würden. Bild und Song gelten als Ikonen des sehr erfolgreichen Blockbusters. Selbst Personen, die den Film nicht gesehen haben, werden dieses Bild mit großer Wahrscheinlichkeit kennen. Die Imitation dieser berühmten Szene, die auch als Still bei der Bewerbung des Films omnipräsent war, wird in *The Show Must Go On!* so banal und emotionslos dargestellt, dass sie wie eine Parodie des pathosgeladenen Films wirkt.

Die Imitation der Körperposition des Filmpaares auf der Bühne wird zu einem mehrfachcodierten Kommentar über die Bedeutung und Entstehung von Bildern in Zeiten der modernen Reproduktionsindustrie (...) Über den (implizit) visualisierten intermedialen Wechsel vom bewegten Bild (Film) über das Still (Photo) zur Präsentation auf der Bühne entsteht eine Verweisungskette, bei der die Strategie Wiederholung eines imaginierten Bildes (...), die Differenzmerkmale der einzelnen Medien aufzeigbar macht.³⁹¹

Am Ende des Liedes „sinkt“ die imaginierte Titanic und die Performer verschwinden im Bühnenboden oder gehen von der Bühne ab. Aus dem Bodenloch dringt gelbes Licht und wir hören die Darsteller aus dem Off singen: „We all live in a yellow submarine“. In den folgenden Szenen sind die Akteure abwesend. Nur mit Licht und Ton führt Jérôme Bel die Narration fort und spielt mit dem Zustand von abwesender

³⁹⁰ Vgl. Drewes: *Jérôme Bel: „The Show must go on“*, a.a.O. S. 332

³⁹¹ Ebd., S. 337

Anwesenheit³⁹²: In *La vie en rose* wird der Zuschauerraum in rosa Licht getaucht, bei *Imagine* bleibt er im „black-out“. Die Bühne bleibt leer, während das innere Theater der Zuschauer zunimmt.³⁹³ „Die performative Vorstellung verlässt sich – ob?scene – auf die mentale Vorstellung des Zuschauers.“³⁹⁴

In der darauf folgenden Szene wird der *Sound of Silence* wörtlich hörbar. Immer wenn Simon und Garfunkel die Zeile „This is the sound of silence“ singen, wird der Ton abgedreht und als Stille markiert. Das scheinbare Paradoxon, nämlich der Sound der Stille, wird für das Publikum im doppelten Sinne hörbar: Einerseits als tatsächliche Stille im Zuschauerraum, andererseits wird die Melodie des ausgelassenen Refrains mit den Stimmen von Simon und Garfunkel vom Publikum imaginiert, sodass letztlich das Publikum einen Sound der Stille produziert. Jérôme Bel demonstriert einen Nullpunkt der Musik, der niemals still ist, sondern voller Geräusche.

Die Pop-Songs sind aufgrund ihrer Popularität Teil des kollektiven Gedächtnisses. Sie sind mit Bedeutung überfrachtet, sie emotionalisieren und wecken bestimmte Assoziationen. Für die meisten Zuschauer sind sie aber auch Teil einer individuellen Erinnerung. Aus diesem Grund speist sich die Wahrnehmung aus verschiedenen Gedächtnisorten: Im Moment der Wahrnehmung des Songs *Sound of silence* verbindet, vergleicht und interpretiert der Zuschauer die theatrale Umsetzung dieses Songs auf der Bühne mit den öffentlichen Bildern von diesem, wie beispielsweise aus dem bekannten Film *The Graduate* (1967) und den persönlichen Erinnerungen. Dabei kann der Zuschauer an sich selbst beobachten, wie sehr die eigene Wahrnehmung durch soziale und kulturelle Faktoren geprägt ist. Tim Etchells von der Performance-Gruppe *Forced Entertainment* schreibt über seine Wahrnehmung:

I spin through every interpretation and memory attached to the song as it plays. A song from my childhood. Another song I stopped playing long ago because I thought I'd wrung every last drop of emotional fuel and memory-jogging from it. And I think about what I did when listening to that song out there in the real world and I think about the people I was with when I listened to that song and the things I have thought about whilst listening to it and the places I have been when I have listened to it and the artist whose song it is and how his or her career has developed and what they mean as an artist to me now and if the artist is dead or alive and about the words to the song as they unfold over time and which words Bel has picked out to react to and which ones he has ignored and I think about the reactions of my fellow audience members and what these reactions tell me about them and how they are thinking of this song and I think about the place the song has in the history of pop music, or of its broader significance in a cultural studies kind of way and I think about the time I first heard this song and the politics of the song and what the words mean literally or what they might mean now if they could be heard as if for the

³⁹² Vgl. Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 360f.

³⁹³ Vgl. Ploebst: *No Wind no Word*, a.a.O., S. 207

³⁹⁴ Kruschkova, Krassimira: *Ob?Scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*. In: Maske und Kothurn 51/1 (2005), S. 19f

first time and about the summer holiday I went on as a child when that rictular song was on the tape player so very very often that I learned every word.³⁹⁵

Mit *Every Breath You Take* betreten die Performer wieder die Bühne und stellen sich in einer Reihe vor der Rampe auf. Die paradigmatische Theatersituation, in der der Zuschauer die Darsteller beobachten kann, während er selbst in der Dunkelheit des Zuschauerraums anonym bleibt, erfährt hier eine ironische Brechung. Das Licht wird im Zuschauerraum hochgefahren und die Performer beobachten das Publikum ebenso, wie sie selbst beobachtet werden. Die Zeile „Every breath you take, every step you make, I’ll be watching you“ bezieht sich in diesem Kontext nicht nur auf die Situation der Darsteller, die gesehen werden, sondern auch auf die Zuschauer. Tim Etchells beschreibt die Situation treffend:

The reciprocity of the gaze in these moments is a gripping shift (and sharing) of power as the performers assert that they too can look where their eyes wish to take them, that they too have interests, fascinations, boredoms, distractions and that our watching must (now and forever) consider itself watched. (...) The returned gaze asserts that the auditorium, like the stage, is a void, a blank screen for projection, that our bodies and faces (like theirs) are also screens with a soundtrack, signifying spaces, clues for the fantasies, dreams and narratives of others.³⁹⁶

Die imaginäre vierte Wand wird überwunden, ohne dass die Performer die Rampe physisch überschreiten würden. Der direkte Austausch der Blicke erzeugt eine Intimität und damit einen gemeinsamen Assoziationsraum, der im konventionellen Theater in dieser Form nicht gegeben ist. Gesteigert wird diese Situation mit *I want your sex* von George Michael. Wieder blicken die Akteure und diesmal auch der DJ von der Bühne in den Zuschauerraum und versuchen den Blick eines Zuschauers einzufangen. Publikum und Akteure werden somit jeweils „Sehende und Sichtbares füreinander.“³⁹⁷ Der Text kann als gegenseitige Aufforderung gelesen werden, wodurch die Situation eine intime Bedeutung erhält.³⁹⁸ „Es kommt aber kaum zu einem erotischen Knistern, sondern eher zu einem stummen, aber lustvollen Dialog der Blicke.“³⁹⁹ In der nächsten Szene wird die akustische Ebene deutlich reduziert. Mit einem Walkman in der Hand stehen die Akteure auf der Bühne und hören entweder einzeln oder in der Gruppe gemeinsam jeweils ein bekanntes Pop-Lied via Kopfhörer. Der Zuschauer erkennt den Song nur anhand des Textes und der Melodie des Refrains, den die Performer mitsingen: „I am a woman in love“, „I can’t get no satisfaction“,

³⁹⁵ Etchells, Tim: Essay über *The Show Must Go On!*, a.a.O.

³⁹⁶ Ebd.

³⁹⁷ Husemann: *Cecí est de la danse*, a.a.O., S. 94

³⁹⁸ Vgl. ebd.

³⁹⁹ Ebd.

„I’m too sexy...“ oder in der Gruppe „We are the world, we are the children“. Daraus ergibt sich eine eigene Komposition, eine Collage aus Pop-Zitaten, die der Zuschauer in seinem Kopf ausstaffiert.

Als die PerformerInnen, jede/r mit einem Walkman, auf Signal des DJ zu hören anfangen, wird dadurch das Zuhören wörtlich dirigiert und als souffliertes⁴⁰⁰ dekonstruiert. In dieser lauschenden Stille wird die Pause, der Entreakt exponiert, gezeigt wird ausgelassen (in jedem Wortsinn) das Ausgelassene. Kreist die Krise der Repräsentation um das Sehen dessen, was nie gezeigt, um das Hören dessen, was nie gesagt wurde, so gilt das hier wörtlich. Wir sehen, was nicht gezeigt wird, und hören, was nicht (oder nur mit Walkman) zu hören ist.⁴⁰¹

Nacheinander verlassen die Akteure die Bühne und verstummen bis nur mehr zwei von ihnen den Refrain „Fame, I’m gonna live forever“ singen. Das Versprechen vom ewigen Leben wird aber sofort konterkariert mit *Killing me softly*. Leise den Song mitsingend sinken die Performer zu Boden, schließen die Augen und bleiben regungslos liegen. „Ein szenischer Tod. Ein Tod des Szenischen.“⁴⁰² Demonstriert wird das, was Heiner Müller als das Spezifische des Theaters bezeichnet hat: Nämlich „nicht die Präsenz des lebenden Zuschauers, sondern die Präsenz des potentiell Sterbenden.“⁴⁰³ Doch das vermeintliche Ende mündet in einer Auferstehungs-Szene mit dem Song *The show must go on* von Queen. Mit dem Song erheben sich die Darsteller und beginnen sich zu verbeugen, während das Publikum seine Hauptrolle spielt: Es applaudiert, pfeift, ruft, steht enthusiastisch auf oder verlässt den Saal.

2. Zuschauen als Rolle

Am Ende von *Le dernier spectacle* ließ Jérôme Bel die Namen der Zuschauer verlesen und erklärte sie so zu Ko-Autoren des Stücks. Sie sollten selbst zu Choreografen werden. „Bei *The Show Must Go On!* verlange ich eigentlich gar nichts von ihnen, außer sie selbst zu bleiben und *Zuschauersein* zu spielen.“⁴⁰⁴ Oft gelingt die von Jérôme Bel intendierte Parität und die Zuschauer realisieren das Stück tatsächlich mit, indem sie ihre Rolle als Zuschauer spielen. Manche Zuschauer scheinen aber dermaßen von der Musik und der Performance der Akteure affiziert zu sein, dass sie nicht nur mental, sondern auch physisch die Rampe überschreiten. In der Vorstellung, die ich im Rahmen von ImPulsTanz im Juli 2006 im Volkstheater gesehen habe,

⁴⁰⁰ Jacques Derrida bezeichnet mit dem Begriff der „soufflierten Rede“, eine Rede, „die diktiert ist, von einem anderen herkommt und deshalb niemals ganz demjenigen gehört, der sie gebraucht, verwendet, vorträgt.“ Gerstmeier, Joachim/Müller-Schöll, Nikolaus (Hg.): *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie*. Berlin: Theater der Zeit, S. 8

⁴⁰¹ Kruschkova: *Ob?Scene*, a.a.O., S. 20

⁴⁰² Ebd., S. 21

⁴⁰³ Heiner Müller zitiert nach Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 260

⁴⁰⁴ Siegmund: *Jérôme Bel*, a.a.O., S. 31

stiegen zwei Zuschauer auf die Bühne und begannen zu David Bowies *Let's Dance* zu tanzen. Andere knipsten zu *Image* von John Lennon ihre Feuerzeuge an und sangen mit. Ähnliches dürfte sich bei der Uraufführung im Hamburger Schauspielhaus zugetragen haben, die Jochen Schmidt folgendermaßen beschreibt:

Sicherlich ein Drittel seiner Dauer bestreitet *The show must go on* mit nichts als Schmelz und Schwulst der Ohrwürmer, die bei einem Teil des Publikums offensichtlich nostalgische Erinnerungen wecken und mit rhythmischem Klatschen und Armschwenken, sogar dem Anknipsen von Feuerzeugen begleitet werden, während sie einen anderen, mit seriösen Erwartungen gekommenen Teil des Publikums zu aggressiven Zwischenrufen animieren. Auch in jenen Momenten, an denen die Darsteller beteiligt sind, geschieht nicht eben viel, und das Wenige, das geschieht, erfordert so geringe tänzerische und darstellerische Fertigkeit, daß wohl bei jedem Zuschauer der Verdacht aufkommt: das könntest Du auch. Doch das ist ohne Frage künstlerische Absicht.⁴⁰⁵

Der Verzicht auf die Präsentation von tänzerischer oder schauspielerischer Könnerschaft, birgt das Risiko ablehnender Publikumsreaktionen in sich. Viele Zuschauer reagieren aggressiv und empfinden die von Jérôme Bel angestrebte Parität als einen Tabubruch. Der Choreograf hat hierfür folgende Erklärung:

Ein Ausgangspunkt für das Stück war, die Zuschauer nicht dominieren zu wollen. Die Darsteller führen Aktionen aus, die wirklich *jeder* ausführen kann. Sie bedienen sich keines besonderen Wissens und noch viel weniger stellen sie ein besonderes Können zur Schau. Das Sollte eine Gleichheit zwischen Darstellern und Zuschauern ermöglichen. Aber es ist genau diese Gleichheit, die bei den Zuschauern äußerst aggressive Reaktionen ausgelöst hat, weil sie sich wohl lieber mit irgendwelchen Helden identifizieren als mit den Akteuren von „The Show Must Go On!“. Lange Rede kurzer Sinn: Wenn du das Publikum nicht beherrschen willst, versucht es dich zu töten.⁴⁰⁶

Mit *The Show Must Go On!* intendierte Jérôme Bel, dass sich der Zuschauer seines Zuschauerseins bewusst wird und seine eigene Wahrnehmung reflektiert. Wie die Reaktionen mancher Zuschauer zeigen, können diese aber von der ursprünglichen Intention erheblich abweichen. Viele werden offensichtlich unmittelbar angesteckt und berührt. Erika Fischer-Lichte beschreibt die „Ansteckung“ im Theater als einen körperlichen Vorgang, dem sich das Subjekt nicht widersetzen kann.⁴⁰⁷ „Ansteckung stößt ihm zu, es ist ihr ausgeliefert. Sich ihr willentlich zu widersetzen, ist es nicht imstande.“⁴⁰⁸ Da das Subjekt im Moment der Ansteckung nicht autonom handelt, ist es in diesem Moment auch nicht fähig zu reflektieren. Ein Zustand, den Jérôme Bel vermeiden wollte.⁴⁰⁹ Dennoch beweisen gerade diese affektiven Handlungen der

⁴⁰⁵ Jochen Schmidt zitiert nach Husemann: *Ceci est de la danse*, a.a.O., S. 50

⁴⁰⁶ Siegmund: *Jérôme Bel*, a.a.O., S. 31

⁴⁰⁷ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Zuschauen als Ansteckung*. In: Dies. (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: Wilhelm Fink Verlag 2004, S. 44

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Vgl. Jérôme Bel im Interview mit Yvane Chapuis über *The Show Must Go On!*, Laboratoires d'Aubervilliers 2007, R: Aldo Lee, URL: <http://www.catalogueraisonne-jeromebel.com/player.php?ep=6a,00:17:37>

Zuschauer, wie bedeutungsüberfrachtet die Pop-Songs sind und welche affizierende Wirkung diese haben. Tatsächlich möchte aber Jérôme Bel die Distanz zwischen Bühnen- und Zuschauerraum wahren.⁴¹⁰ Der Bühnenraum soll zum Projektionsraum und nicht zum gemeinsamen Spielplatz werden.

Doch Jérôme Bel führt uns das Agieren innerhalb unserer Kultur immer noch vor. Die Bühne als Vorstellungs- und Projektionsraum, der vom Zuschauerraum durch die Rampe getrennt ist, bleibt bestehen. Es ist diese minimale Differenz, die die Show im Sinne einer Vorstellung und damit als Theater aufrecht erhält. Die Show ginge tatsächlich nicht weiter, wie es er [sic!] Titel verlangt, begäben sich die Zuschauer aus ihrer Rolle als Zuschauer heraus in das Bild hinein. Damit bleibt auch die reflektorische Distanz zur Szene gewahrt, die uns darüber nachdenken lässt, wie wir mit unseren kulturell konstituierten Körpern umgehen.⁴¹¹

Gerade die räumlich konventionell angelegte Bühnen- und Zuschauersituation ermöglicht es Jérôme Bel Theaterkonventionen zu befragen.⁴¹² Er verzichtet zu diesem Zweck auf ein Bühnenbild, wodurch die Bühne zunächst sehr leer und nackt wirkt. Aber gerade diese Leere lässt den Bühnenraum zur Projektionsfläche werden und aktiviert die Imagination des Publikums.⁴¹³

Zahlreiche Performancekünstler und Theoretiker von Antonin Artaud bis Bertolt Brecht setzten sich mit der Rolle und Funktion des Zuschauers auseinander. Einerseits gibt es kein Theater ohne Zuschauer. Andererseits wird das Zusehen von vielen Theatermachern mit Passivität und Nicht-Erkennen gleichgesetzt und deshalb als etwas Schlechtes empfunden, das überwunden werden muss.⁴¹⁴ Jacques Rancière bezeichnete diesen Umstand als das „Paradox des Zuschauers, ein Paradox, das vielleicht grundlegender ist als das berühmte Paradox des Schauspielers.“⁴¹⁵ Bertolt Brecht und Antonin Artaud versuchten mit jeweils unterschiedlichen Konzepten den Zuschauer aus seiner Voyeur-Position herauszuholen. Im epischen Theater sollte der Zuschauer die Distanz zum Geschehen wahren, im Theater der Grausamkeit sie hingegen verlieren.⁴¹⁶ Beide Konzepte zielen auf das Politische ab. Das moderne Theater bewegt sich „zwischen diesen zwei Polen der distanzierten Untersuchung und der lebendigen Beteiligung.“⁴¹⁷ Im Happening und „Mitmachtheater“, das in den 1960er und 1970er Jahren Konjunktur hatte, versprach man sich von der Partizipation des Zuschauers seine Emanzipation von gesellschaftlichen Zwängen. Jacques Rancière kritisiert an diesen Konzepten, dass Sehen mit Passivität gleichgesetzt werde, während

⁴¹⁰ Vgl. ebd.

⁴¹¹ Siegmund: *Abwesenheit*, a.a.O., S. 361

⁴¹² Vgl. Husemann: *Ceci est de la danse*, a.a.O., S. 69

⁴¹³ Vgl. ebd.

⁴¹⁴ Vgl. Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, a.a.O., S. 14

⁴¹⁵ Ebd., S. 12

⁴¹⁶ Vgl. ebd., S. 15

⁴¹⁷ Ebd.

Handeln mit Emanzipation verwechselt werden würde. Dabei ist Sehen ein höchst aktiver Vorgang, der emanzipatorisch sein kann, wenn man das Sehen auch als Handlung begreift.⁴¹⁸ Währenddessen das Handeln im „Mitmachtheater“ und Happening nicht per se zur Emanzipation des Zuschauers führt. Jacques Rancière hält in seinem Text *Der emanzipierte Zuschauer* fest, dass der Zuschauer nicht emanzipiert wird, indem man ihn in einen Akteur verwandelt, sondern dass die Emanzipation an der Aufführung bereits teilnimmt, weil der Zuschauer die Aufführung auf seine Weise bearbeitet.⁴¹⁹ Er ist somit „distanzierter Zuschauer“ und „aktiver Interpret“ zugleich.⁴²⁰

Die Emanzipation beginnt dann, wenn man den Gegensatz zwischen Sehen und Handeln in Frage stellt, wenn man versteht, dass die Offensichtlichkeiten, die so die Verhältnisse zwischen dem Sagen, dem Sehen und dem Machen strukturieren, selbst der Struktur der Herrschaft und der Unterwerfung angehören. Sie beginnt, wenn man versteht, dass Sehen auch eine Handlung ist, die diese Verteilung der Position bestätigt oder verändert. Auch der Zuschauer handelt, wie der Schüler oder der Gelehrte. Er beobachtet, er wählt aus, er vergleicht, er interpretiert. Er verbindet das, was er sieht, mit vielen anderen Dingen, die er gesehen hat, auf anderen Bühnen und an anderen Arten von Orten.⁴²¹

Jérôme Bel erklärt den Zuschauer nicht zum Akteur, auch wenn sich manche aus einem inneren Impuls heraus zu körperlichen Handlungen hinreißen lassen. Der Zuschauer, so Bels Intention, soll seine Rolle als Zuschauer spielen und diese gleichzeitig reflektieren. Das heißt, auf seinem Platz sitzend, sowohl das Geschehen auf der Bühne, als auch seine eigene Wahrnehmung beobachten, interpretieren und reflektieren. Mit anderen Worten, die paradoxe Situation begreifen, dass Zuschauen auch eine Rolle ist.⁴²² Es geht Jérôme Bel nicht um die Überwindung der vermeintlichen Passivität des Zuschauers hin zu einer Aktivität, wie im Happening, sondern um die Reflexion der performativen Dimension des Sehens. Sein Theater zeichnet sich dadurch aus, dass es das aktive Sehen herausfordert und für den Zuschauer körperlich erfahrbar macht.⁴²³ Seine Intention bringt er folgendermaßen auf den Punkt:

Ich möchte, daß das Publikum nach der Performance [...] einen anderen Standpunkt gewonnen hat und versucht, sich der Regeln für Zuschauer bewußter zu werden. Daß es [...] nicht um eine Wahrheit geht, die der Künstler vorgibt. Und ich möchte, daß das Publikum nach dieser Performance erkennt, daß auch eine schlechte Performance interessant ist. Daß sie sogar, wenn es sie überhaupt nicht mag, sehr interessant sein kann.⁴²⁴

⁴¹⁸ Vgl. ebd., S. 23

⁴¹⁹ Vgl. ebd., S. 24

⁴²⁰ Vgl. ebd.

⁴²¹ Ebd., S. 23

⁴²² Vgl. Deck, Jan: *Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater*. In: Ders.; u.a. (Hg.): *Paradoxien des Zuschauens*. Bielefeld: transcript 2008, S. 9

⁴²³ Vgl. Husemann: *Cecí est de la danse*, a.a.O., S. 85f

⁴²⁴ Jérôme Bel zitiert nach Ploebst: *No wind No word*, a.a.O., S. 199

3. Die Geburt des Zuschauers

Roland Barthes betont in seinem Essay *Der Tod des Autors* (1968), dass die Produktion und Rezeption von Texten eng miteinander verknüpft sind.⁴²⁵ Seine These ist, dass sich der Sinn eines Textes nicht vom Autor zum Leser vermittelt, sondern im Prozess des Lesens entsteht, „im Raum zwischen *écriture* und *lecture*.“⁴²⁶

Auch Jérôme Bel betont in *The Show Must Go On!* das von Barthes beschriebene verschränkte Verhältnis von Produktion und Rezeption. Den Zuschauer bezeichnet er als die dritte Funktion des Theaters,⁴²⁷ der neben Autor und Akteuren maßgeblich an der Hervorbringung einer Aufführung beteiligt ist. Das Zusehen versteht er, sowie Roland Barthes das Lesen, als produktive Handlung, als ein „act of spectatorship“.⁴²⁸

„Ich muß die Schauspieler wirklich umbringen, um das Publikum zum Leben zu erwecken.“⁴²⁹, sagt Jérôme Bel. Seine Aussage erinnert an Roland Barthes, der meinte, „die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des *Autors*.“⁴³⁰ Wie Roland Barthes betont auch Jérôme Bel die Rolle des Lesers/Zuschauers im Produktions- und Rezeptionsprozess gegenüber der Vermittlung eines abgeschlossenen Werkes.

Jérôme Bel beleuchtet Theater und Tanz als semiotisches System, als eine Sprache, deren Grammatik er offen legt. Seine Choreografien, die man auch als „Texte“ bezeichnen kann, sind mit Roland Barthes gesprochen, „ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.“⁴³¹ Diese Texte setzen sich aus Tanz-Choreografien (Susanne Linkes *Wandlung*, *Macarena*), Musik (sowohl klassischer als auch popkultureller Art), Filmen (*Titanic*), Mode (*Shirtologie*) und Sport (Tennis) zusammen.

Ferdinand de Saussure betrachtete die Sprache als ein System von Zeichen, das jeweils aus einer materiellen Form (Signifikanten) und seiner Bedeutung (Signifikat) besteht. Die Beziehung zwischen Form und Bedeutung bezeichnete er als willkürlich, d.h. als ein Ergebnis von Konventionen. Demnach ist die Bedeutung von Zeichen nicht ontologisch gegeben, sondern erlernt. Von dieser These ausgehend, analysiert Jérôme Bel den Prozess der Bedeutungsproduktion in der symbolischen Ordnung des Theaters.

⁴²⁵ Ohne Autor: Einleitung zu Roland Barthes: *Der Tod des Autors*. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, a.a.O., S. 181

⁴²⁶ Husemann: *Ceci est de la danse*, a.a.O., S. 84

⁴²⁷ Vgl. Jérôme Bel im Interview mit Jan Ritsema über *Pichet Klunchun and myself*, Laboratoires d'Aubervilliers 2008, R: Aldo Lee, Fassung: Online-Stream, URL: <http://www.catalogueraisonner-jeromebel.com/player.php?ep=9>, 00:58:42

⁴²⁸ Vgl. Husemann: *Ceci est de la danse*, a.a.O., S. 85

⁴²⁹ Jérôme Bel zitiert nach Ploebst: *No wind No word*, a.a.O., S. 198

⁴³⁰ Barthes: *Der Tod des Autors*, a.a.O., S. 193

⁴³¹ Barthes: *Der Tod des Autors*, a.a.O., S. 190

Im Vordergrund steht nicht mehr die Vermittlung eines Textes durch den Schauspieler, wie im Literaturtheater, sondern der Prozess der Lektüre. Die Choreografie wird so zum Ort einer vielfältigen Sinnproduktion.⁴³²

In *The Show Must Go On!* stirbt das klassische Literaturtheater: Der Raum bleibt leer, die Darsteller spielen nicht mehr, Ton und Licht bleiben aus. Der Autor stirbt, weil sich der Text als eine Collage aus Pop-Zitaten erweist, als eine intertextuelle Choreografie mit zahlreichen Autoren. Im Zentrum steht nicht mehr die Intention des Autors, sondern die Wahrnehmung des Zuschauers. Dieser wird zum Hauptakteur der Performance. Er ist derjenige, der den Zeichen ihre Bedeutung gibt und sie zu einer Geschichte zusammenfügt. Er ist der Autor seiner eigenen Aufführung.

Wo Brecht vom „aktiven Zuschauer“ als Gegenstück zum aristotelischen „Furcht- und Mitleid“-Konzept noch erwartete, dass er das Gezeigte konkret als Modell auf die Gesellschaft übertragen sollte, soll dieser Zuschauer nun Sätze und Bilder mit sich selbst in Verbindung bringen, sie verknüpfen, ergänzen zu seinen eigenen Geschichten statt einer geschlossenen, linearen Narration zu folgen.⁴³³

4. Der Zuschauer als Zeuge

In *Pichet Klunchun and myself* präsentiert Jérôme Bel eine Szene aus *The Show Must Go On!*, die, wie er sagt, zu seinen Lieblingsmomenten im Theater zählt. Es ist jene Szene, in der sich Akteure und Zuschauer zu *Evrey breath you take* von Sting direkt ansehen. In dieser Szene herrscht körperlicher Stillstand: Ruhig stehen die Performer an der Rampe der Bühne und suchen den Augenkontakt mit dem Publikum. Der hierarchisierende Blick aus dem abgedunkelten Zuschauerraum wird aufgehoben. Der Zuschauer ist nicht mehr länger nur Voyeur, sondern auch Objekt, das gesehen wird. Obwohl die Rampe körperlich nicht überschritten wird, kommt es zu einer direkten Konfrontation. Das Sehen wird hier auch zu einem Berühren, das die gemeinsame Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern körperlich erfahrbar macht. Manche Zuseher fühlen sich unangenehm beobachtet, beschämt und versuchen den Blicken auszuweichen. Andere suchen hingegen den Kontakt mit den Performern und freuen sich, wenn sich die Blicke getroffen haben. In jedem Fall tritt die Live-Situation, die das Theater charakterisiert und von anderen Medien unterscheidet, in den Vordergrund.

Statt mit tänzerischer Könnerschaft zu beeindrucken, setzt Jérôme Bel auf Stillstand und Ruhe, um die Ontologie des Theaters, die gemeinsame Anwesenheit von

⁴³² Vgl. Husemann: *Ceci est de la danse*, a.a.O., S. 49

⁴³³ Malzacher, Florian: *There is a Word for People like you: Audience*. In: *Paradoxien des Zuschauens*, a.a.O., S. 43

Darstellern und Zuschauern, ins Zentrum zu rücken. Denn „Politisch stark ist das Theater vor allem da, wo deutlich wird, dass es nach wie vor der einzige künstlerische Ort der direkten Konfrontation mit sich selbst als Kollektiv sein kann.“⁴³⁴, schreibt Florian Malzacher.

Die Präsenz von Stillstand ist aber auch eine Kritik an der *Gesellschaft des Spektakels*, in der alles zum Entertainment verkommt und der Zuschauer zum passiven Konsumenten degradiert wird.⁴³⁵ Als exemplarisches Beispiel wird in diesem Zusammenhang immer wieder der Zuschauer vor dem Fernseher genannt, „der von nichts eine Ahnung und auf nichts Anspruch hat“⁴³⁶, der „stets nur zuschaut, um die Fortsetzung nicht zu versäumen.“⁴³⁷ Hans-Thies Lehmann sieht diese Form des Zusehens gepaart mit einer Verantwortungslosigkeit:

Das Bewusstsein, „in der Sprache“, im Medium der Kommunikation selbst mit den anderen verbunden, damit auch ihnen verpflichtet, verantwortlich zu sein, tritt zurück zugunsten des Kommunizierens als Austausch von Information.⁴³⁸

Die mediale Wahrnehmung ist nach Hans-Thies Lehmann dadurch gekennzeichnet, dass zwischen dem Senden und dem Empfangen der Zeichen kein direktes „Ansprache-Antwort-Verhältnis“⁴³⁹ erfahren wird.

Bleibt man Zuschauer, bleibt man brav dort, wo man ist, vor dem Fernsehgerät, so werden die Katastrophen immer draußen bleiben, immer ‚Objekt‘ für ein ‚Subjekt‘ sein – dies ist das implizite Versprechen des Mediums. Doch dieses tröstliche Versprechen fällt mit einer ebenso deutlichen, wenn auch zugleich unausgesprochenen Bedrohung zusammen: Bleibe dort, wo du bist. Denn wenn du dich rührst, so kann es leicht zur Intervention kommen, ob humanitär oder nicht.⁴⁴⁰

Das Theater kann dieses Verhältnis unterbrechen, indem es den Zuschauer herausfordert die Verknüpfung der Zeichen und ihre Bedeutung mitherzustellen. Allerdings scheint das konventionelle Theater auf diese Möglichkeiten weitgehend zu verzichten. Jérôme Bel bricht mit der Ordnung des „bürgerlichen Theaters“ und eröffnet damit neue Formen der Wahrnehmung. Er verzichtet auf eine kausallogische Handlung, er enthierarchisiert die konstitutiven Elemente des Theaters und setzt sie autonom in Szene. So tritt beispielsweise die Bedeutung des Vorhangs zu Beginn der Vorstellung, „als Figur des Anfangs“⁴⁴¹, in den Vordergrund. Der Zuschauer kann an

⁴³⁴ Ebd., S. 50

⁴³⁵ Vgl. Lehmann: *Wie politisch ist postdramatisches Theater?*, a.a.O., S. 19

⁴³⁶ Guy Debord zitiert nach Malzacher: *There is a Word for People like you: Audience*, a.a.O., S. 44

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 468

⁴³⁹ Ebd., S. 471

⁴⁴⁰ Samuel Weber zitiert nach ebd., S. 467f

⁴⁴¹ Brandstetter; u.a.: *Ouvertüre*, a.a.O., S. 7

sich selbst beobachten, wie er Sinn kreiert und die Zeichen zu seiner eigenen Geschichte verbindet. Er wird zum Zeugen seiner eigenen Aufführung:

[...] so ist jeder auch der einzige Zuschauer seiner je eigenen Aufführung – und somit unersetzbar und zugleich verantwortlich für das Gesehene. Verantwortlich als Zeuge allerdings, nicht, wie z.B. in manchen Performances von Marina Abramovic, als Mittäter.⁴⁴²

Das Sehen als aktive Handlung zu begreifen und sich damit auch für das Wahrgenommene verantwortlich zu fühlen, stellt das Gegenteil zum passiven Zuschauer dar, wie ihn Guy Debord in seinem Buch *Die Gesellschaft des Spektakels* definierte. Das Politische im Theater von Jérôme Bel liegt in dieser Herausforderung und Ermöglichung neuer Wahrnehmungen des Sehens und Hörens.

Mittels Reduktion, Wiederholung und Verlangsamung dekonstruiert Jérôme Bel die Darstellungsprinzipien im konventionellen Theater und aktiviert gleichzeitig die Wahrnehmung des Zuschauers. Dieser wird sich seiner leiblichen Anwesenheit im Theater und damit auch seiner Mitverantwortung für den Verlauf der Performance bewusst. Vieles findet im Theater von Jérôme Bel abseits der Bühne, im Dunkeln, in der Stille und in der Ruhe statt. Das Sehen verlagert sich in die Imagination. Auf diese Weise erschüttert Jérôme Bel die „prägendste Regel des Szenischen, seine Sichtbarkeit nämlich.“⁴⁴³ Immer wieder entzieht er der Szene den Körper, das Licht oder den Ton und unterbricht auf diese Weise das Theater als Schaustellung.⁴⁴⁴ Er inszeniert einen Zustand anwesender Abwesenheit und dekonstruiert und unterbricht auf diese Weise eine bestimmte Politik der Darstellung. Diese Politik manifestiert sich in der Bilderflut einer Mediendemokratie, in der es nichts zu geben scheint, das nicht in Bildern übersetzt, gezeigt und gesehen werden könnte. In *The Show Must Go On!* begreift der Zuschauer sein Sehen als Handeln und damit sich selbst als integrativen Bestandteil in der „theatralen Bilderzeugung.“⁴⁴⁵ Hans-Thies Lehmann hält fest: „eine solche Erfahrung wäre nicht nur ästhetisch, sondern darin zugleich ethisch-politisch.“⁴⁴⁶

The Show Must Go On! macht erfahrbar wie Licht, Musik, Körper und Raum im Theater eingesetzt werden und Sinn kreieren. Auf diese Weise macht Jérôme Bel den Vorgang theatraler Repräsentation transparent. Er bedient sich hierfür einiger effizienter dramaturgischer Mittel: Er reduziert den Grad der Repräsentation, sodass oft nur mehr das Skelett des Theaters übrig bleibt. Neben der Reduktion setzt Jérôme

⁴⁴² Malzacher: *There is a Word for People like you: Audience*, a.a.O., S. 45

⁴⁴³ Kruschkova: *Ob?Scene*, a.a.O., S. 10

⁴⁴⁴ Vgl. Lehmann: *Wie politisch ist postdramatisches Theater?*, a.a.O., S. 19

⁴⁴⁵ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 471

⁴⁴⁶ Ebd.

Bel auf das Mittel der Wiederholung. Aktionen und Bewegungsabläufe werden unentwegt wiederholt, wie in der Szene *I like to move it move it*. Und die Dramaturgie wiederholt sich Szene für Szene. Der Zuschauer versteht nach einiger Zeit den Bau des Stücks und muss sich nicht auf den Fortgang einer Handlung konzentrieren. Dadurch treten scheinbar evidente Dinge, wie der Theaterraum oder der Körper in den Mittelpunkt. Darüber hinaus macht die Wiederholung kleinste Differenzen und Varianten des immer Gleichen sichtbar.

(...) the rule in fact creates a new richness of dramaturgical possibility in which the watcher, attuned to the game, its language and limits, becomes sensitised to the smallest variations. (...) watchers find meaning and pleasure in events or changes that might, in a more laissez-faire stagecraft, be too small, stupid or too simple to be recognised.⁴⁴⁷

Je geringer, banaler und redundanter das Angebot auf der Bühne wird, desto größer wird die geistige Aktivität des Zuschauers, der statt weniger immer mehr sieht, wie Tim Etchells schreibt.⁴⁴⁸ Oder, wie es Jérôme Bel formuliert: „Sometimes I think people are getting more and more clever watching us be more and more stupid.“⁴⁴⁹ Um die Wahrnehmung zu fokussieren lässt Bel Abläufe nicht nur wiederholen, sondern auch verlangsamen. Es dauert Minuten bis der Vorhang geöffnet oder die Bühne hell erleuchtet ist. Dadurch hat der Zuschauer aber die Zeit den Prozess der Bedeutungskonstitution zu beobachten.

Where onstage drama might demand or force my attention on a moment-by-moment basis, the gift of *The Show*, in common with so much of Bel's work, is that it gives me the space and the time to look, the space and the time to be bored, the space and the time in which to find an interest.⁴⁵⁰

Durch den selbstreferentiellen Zeichengebrauch, die Abwesenheit einer kausallogischen Handlung und die fragmentierte Dramaturgie wird die Wahrnehmung des Zuschauers aktiviert. Gleichzeitig richtet sich der Fokus auch auf die eigene Wahrnehmung, sodass es zu einer Introspektion kommt.⁴⁵¹ Im Vordergrund steht nicht mehr der Inhalt, die Deklamation eines Textes oder die virtuose Darbietung einer tänzerischen Technik, sondern der Vorgang des Sehens, Beobachtens und Verstehens selbst. So wie durch das Ausstellen und Sichtbarmachen der Theaterrmittel ein kritischer Blick auf die eigene Praxis geworfen wird, so reflektiert auch der Zuschauer immer wieder seine eigene Wahrnehmung.⁴⁵² Der Performancekünstler Mårten

⁴⁴⁷ Etchells: Essay über *The Show Must Go On!*, a.a.O.

⁴⁴⁸ Vgl. Etchells, Tim: *More and More Clever Watching. More and More Stupid*, In: Heathfield, Adrien (Hg.): *Live. Art and Performance*, New York: Routledge 2004, S. 199

⁴⁴⁹ Jérôme Bel zitiert nach ebd.

⁴⁵⁰ Etchells: *More and More Clever Watching. More and More Stupid*, a.a.O., S. 198

⁴⁵¹ Vgl. Husemann: *Cecí est de la danse*, a.a.O., S. 83

⁴⁵² Vgl. ebd., S. 95

Spångberg sieht das politische Potenzial zeitgenössischer Kunst gerade in dieser Selbstreflexivität:

Heute liegt die Möglichkeit eines Kunstwerkes, auch einer Choreografie, nicht darin, eine Aussage zu treffen, sondern die ZuschauerInnen einzuladen, sich selbst neu zu erfinden, oder, weniger utopisch, ihre Ideologie des Beobachtens zu erforschen, der Konstruktion ihres Selbst oder ihrer Artikulation von Sicherheit. Die künstlerische Arbeit kann aus sich selbst heraus gar nichts sagen, sie kann eine politische Idee oder ein Konzept repräsentieren, aber heute ist die künstlerische Arbeit gemeinhin die Formulierung ihrer selbst. Sie kann nur ihr eigenes Gebiet untersuchen oder erforschen, und sich ihrer selbst bewusst werden durch Reflexion (per speculum in aenigmate), und durch dieses Bewusstsein kann sie zu einer Erfahrung des Selbst (des Zuschauenden) werden, aber niemals eine Erfahrung von etwas anderem. Teil einer Kunst-Erfahrung zu sein, bedeutet immer nur die Erfahrung des Selbst.⁴⁵³

⁴⁵³ Mårten Spångberg zitiert nach Dorudi, Rosi; Valentin, Andrée (Red.): Programmheft zu *The Show Must Go On!*, Wien: ImPulsTanz 2006

VI. Resümee

Hans-Thies Lehmann kommt in seinem Text *Wie politisch ist postdramatisches Theater?* zu dem Schluss, dass das Politische im Theater nicht in der Fortführung von Politik zu suchen ist, sondern gerade in der Unterbrechung dieser wirksam wird.⁴⁵⁴ Wenn die Politik, das Regelwerk ist, das den Rahmen festlegt, „wie die Dinge funktionieren“⁴⁵⁵, dann kann das Politische mittels Unterbrechung diesen Rahmen verändern. Denn erst die Unterbrechung gibt die Regeln der Politik zu erkennen und schafft damit die Voraussetzung für deren Veränderung. Diese Unterbrechung zeigt sich weniger in politischen Inhalten, als in der Form. Das *Wie* ist somit entscheidend für die Wirksamkeit des Politischen. Das bedeutet aber auch, dass das Politische als Form der Unterbrechung immer im Verhältnis zu einer bestimmten Politik zu denken ist.

In dieser Diplomarbeit wurde das Politische im Theater von Jérôme Bel in Bezug auf bestimmte Politiken des Theatralen hin untersucht. Politik wurde in diesem Kontext als etwas verstanden, das unmittelbar gegeben ist, noch bevor überhaupt ein Performer oder Zuschauer den Theaterraum betritt.⁴⁵⁶ Die Politiken des Körpers, der Darstellung und der Wahrnehmung weisen somit über das Theater hinaus. Aus diesem Grund stellt Jérôme Bels Reflexion der eigenen Praxis immer auch eine Reflexion von Gesellschaft dar.

Auf den ersten Blick wirkt das Theater von Jérôme Bel unpolitisch. Da keine Handlung im klassischen Sinne stattfindet, entzieht sich sein Theater auch der inhaltlichen Interpretation des Politischen. Das Politische zeigt sich aber in der Ästhetik seines Theaters. Die Art und Weise wie er als Choreograf im wörtlichen Sinne *Tanz schreibt* unterscheidet sich fundamental von konventionellen Choreografien. Der Tanz tritt in seinen Performances nämlich nicht in Form von kontinuierlicher Bewegung, sondern auf einer diskursiven Ebene in Erscheinung. In einer Gegenwart in der Mobilität und Flexibilität zum Paradigma eines postfordistischen, neoliberalen Denkens geworden sind, setzt Jérôme Bel in seinen Choreografien auf Stillstand, Langsamkeit und Ruhe. Manche Zuschauer empfinden dieses Aussetzen von Bewegung als Betrug am Tanz. Im Grunde genommen handelt es sich aber um eine selbstreflexive Sichtbarmachung choreografischer Konventionen.

⁴⁵⁴ Vgl. Lehmann: *Wie politisch ist postdramatisches Theater?*, a.a.O., S. 17

⁴⁵⁵ Slavoj Žižek zitiert nach Bröckling; u.a.: *Einleitung*, a.a.O., S. 15

⁴⁵⁶ Vgl. Gerstmeier; u.a.: *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie*, a.a.O., S. 7

Jérôme Bel verzichtet auf kontinuierliche Bewegung, weist diese als bestimmendes Kriterium für den Tanz aus und schafft gleichzeitig Möglichkeiten Tanz neu zu denken.

Das Aussetzen von Bewegung und der bewusste Einsatz von Stillstand ist auch eine Kritik an der *Gesellschaft des Spektakels*, am Konsumismus und an der Theatralisierung aller Lebensbereiche. Jérôme Bel kritisiert aber nicht nur den Kapitalismus, sondern nutzt seine Zeichen produktiv für seine eigenen Zwecke. Der Dior-Lippenstift in *Jérôme Bel*, die Logo-Shirts in *Shirtologie*, das Calvin Klein-Parfum in *Le dernier spectacle* oder die Pop-Songs in *The Show Must Go On!* werden von Jérôme Bel rekontextualisiert, sodass sie in seinen Choreografien einen neuen Diskurs eröffnen. Sein Verfahren ist *détournement* im klassischen Sinne, wie es die Situationisten bereits in den 1950er Jahren und die Punk-Kultur in den späten 1970er Jahren angewandt haben. Die Zeichen des Kapitalismus werden in seinen Choreografien zu dessen Kritik.

Jérôme Bels Theater ist die subversive Sichtbarmachung des bürgerlichen Theaters und Tanzes, dessen Gesetze er kritisiert. Dazu zählt die Vorstellung vom Autor als autonomes Genie. Jérôme Bel kritisiert diesen Mythos und macht deshalb die intertextuellen Bezüge seiner Choreografie transparent. Autorschaft bedeutet bei Bel immer auch Zitat. Jérôme Bel verwendet Choreografien, die nicht seine eigenen sind, wie das Solo *Wandlung* von Susanne Linke in *Le dernier spectacle*. Er collagiert Pop-Songs und T-Shirt-Sprüche, die jedem und niemandem gehören und stellt damit die mit dem Autor so eng verknüpfte Vorstellung von Originalität und Authentizität zur Disposition.

Dennoch besitzt sein Theater eine persönliche Handschrift. Seine Choreografien sind gekennzeichnet durch seinen sparsamen Einsatz theatraler Mittel. Der Grad an Repräsentation wird bis auf den Nullpunkt reduziert, sodass nur mehr das Skelett des Theaters übrig bleibt. Er entzieht immer wieder der Szene den Ton, das Licht, den Körper und macht diese theatralen Elemente in ihrer Abwesenheit für das Publikum sichtbar. Gleichzeitig verstärkt sich dadurch der soziale Aspekt der Aufführung. In den Vordergrund rückt die „leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern“⁴⁵⁷. Eine Situation, die nicht nur sozial, sondern auch politisch ist.

Seine seriellen Dramaturgien, Wiederholungen und Verlangsamungen schärfen den Blick für das Vergessene und Verdeckte, wie die Flüchtigkeit der Aufführung oder die

⁴⁵⁷ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, a.a.O., S. 58

performative Dimension des Körpers. Gerade jene Vorgänge, die selbstverständlich und „natürlich“ wirken, werden im Theater von Jérôme Bel aufs Spiel gesetzt. Diese erscheinen nicht mehr länger als gegeben, sondern als Konventionen, die prinzipiell veränderbar sind: In der Performance *Jérôme Bel* präsentiert sich der Körper nicht als „natürliche“ Konstante, sondern als kulturell codierter. In *Le dernier spectacle* werden Figurenidentitäten nicht als geschlossen und autonom, sondern als fragmentiert und brüchig ausgewiesen. Auf diese Weise stellt Jérôme Bel die Figurenkonzeption im klassischen Drama und existenzialistische Identitätskonzepte in Frage.

Jérôme Bels Kritik richtet sich aber nicht nur gegen das bürgerliche Theater, sondern auch gegen die Politiken des klassischen und modernen Tanzes. In seinen Lecture-Performances *Véronique Doisneau* und *Cédric Andrieux* lässt er die TänzerInnen selbst zu Wort kommen. In einer Mischung aus Vortrag und Tanz vermitteln diese persönliches Wissen über ihren Beruf und gewähren damit einen Einblick in den tänzerischen Alltag, der dem Klischee widerspricht: Die virtuose Seite des Balletts erweist sich als disziplinierende und unterwerfende Praxis. Die Choreografien des Avantgarde-Künstlers Merce Cunninghams bleiben als anatomische Unmöglichkeit in Erinnerung. Indem Jérôme Bel dieses spezifische Wissen der TänzerInnen, das auch in ihren Körpern gespeichert ist, auf die Bühne bringt, verändert er den Diskurs über Tanz.

Obwohl Jérôme Bel mit seinem Theater an den Grenzen zwischen Leben und Kunst operiert, bleibt er am konventionellen Ort des Theaters und bringt viele seiner Performances in einer klassischen Guckkastenbühne zur Aufführung. Denn dieser Repräsentationsort *par excellence* ermöglicht es ihm Darstellungs- und Wahrnehmungsmodi zu reflektieren und für den Zuschauer erfahrbar zu machen. Zudem entfaltet sein Theater politisches Potenzial, weil es die ästhetische Distanz zwischen Bühne und Zuschauern aufrechterhält.⁴⁵⁸

Das Besondere am Theater von Jérôme Bel ist, dass es sich nicht in der Theorie erschöpft. So sehr Jérôme Bel seine eigene Praxis thematisiert, vergisst er dabei nicht das Publikum. Der Zuschauer wird vor allem in *The Show Must Go On!* zum Hauptakteur der Vorstellung. Dadurch, dass Jérôme Bel populäre Zeichen verwendet, die eine Reihe an Assoziationen zulassen, er aber gleichzeitig das Angebot auf der Bühne auf ein Minimum reduziert, verstärkt sich das innere Theater der Zuschauer. Das Geschehen verlagert sich von der Bühne in den Zuschauerraum. Dieser Zustand

⁴⁵⁸ Vgl. Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, a.a.O., S. 99

ist aber nicht als Mangel zu bewerten. Im Gegenteil, die Abwesenheit des Theaters auf der Bühne fordert den Zuschauer geistig aktiv zu werden, was langfristig die Aufmerksamkeit auf die eigene Wahrnehmung lenkt. So begreift der Zuschauer, dass er integrativer Bestandteil der Aufführung ist und diese gleichwertig mitgestaltet. Damit liegt die Verantwortung für die Vorstellung im doppelten Sinne nicht mehr länger nur beim Autor oder Schauspieler, sondern auch beim Publikum. Auf diese Weise stört Jérôme Bel jene passive, konsumierende Rolle des Zuschauers, die ihm sonst im Medienalltag ermöglicht wird. Zuschauen bedeutet im Theater von Jérôme Bel sich verhalten zu müssen. Dass er damit anfangs auf Widerstand stieß, scheint kaum zu überraschen, schließlich artikuliert sich das Politische auch als eine Form des Dissenses.⁴⁵⁹ Dieser Konflikt vollzieht sich meiner Beobachtung nach vor allem mit einem Publikum, das an der alten Ordnung des klassischen Dramas und seiner theatralen Umsetzung festhält. Doch gerade die Unterbrechung der klassischen Ordnung im Theater kann, wie das Theater von Jérôme Bel beweist, zu einer neuen „Erfahrung des Sinnlichen“⁴⁶⁰ beitragen.

Jérôme Bel bricht mit den Konventionen des Tanzes und des Theaters und kritisiert damit nicht nur die Darstellungs- und Wahrnehmungsordnungen auf dem Theater, sondern auch im theatralem Alltag. Seine Kritik richtet sich klar gegen eine „Gesellschaft des Spektakels“ und die Passivität des Zuschauers. Aus diesem Grund verweigert Jérôme Bel jede Form von Entertainment. Jérôme Bel lässt mit seinem Theater sichtbar werden, was nicht sichtbar war, er setzt das in Beziehung, was beziehungslos war und ermöglicht damit neue Formen der Rezeption und letztlich politischer Subjektivierung.⁴⁶¹

⁴⁵⁹ Vgl. ebd., S. 73

⁴⁶⁰ Ebd., S. 78

⁴⁶¹ Vgl. ebd., S. 79

VII. Bibliografie

1. Literatur:

- Bauer, Una: *Jérôme Bel: An Interview*. In: *Performance Research: On Choreography*. Vol. 13, (März 2008), S. 42-48
- Bauer, Una: *The Movement of Embodied Thought. The Representational Game of the Stage Zero of Signification in „Jérôme Bel“*. In: *Performance Research: On Choreography*. Vol. 13, (März 2008), S. 35-41
- Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. Aus dem Französischen von Matias Martinez. In: Jannidis, Fotis; u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 181-193
- Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur*. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel, Hamburg: Claassen Verlag 1959
- Bel, Jérôme: „... die erste Geste der Repräsentation“. *Drei Fragen zum Vorhang an Jérôme Bel*. In: Brandstetter, Gabriele (Hg.): *Szenen des Vorhangs - Schnittflächen der Künste*. Berlin, Wien: Rombach Verlag 2008, S. 149
- Bel, Jérôme: *Ich bin dieses Loch zwischen ihren beiden Wohnungen. Ein Brief des Pariser Choreographen*. In: *Körper.kon.text*. Ballett International/Tanz Aktuell Jahrbuch 1999, S. 36-40
- Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*. In: Tiedemann, u.a. (Hg.): *Gesammelte Schriften. Erster Band/Zweiter Teil*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 691-704
- Brandstetter, Gabriele/Peter, Sibylle: *Ouverture*. In: Dies. (Hg.): *Szenen des Vorhangs - Schnittflächen der Künste*. Berlin, Wien: Rombach Verlag 2008, S. 7-15
- Brandstetter, Gabriele: *Tanzen zeigen. Lecture-Performance im Tanz seit den 1990er Jahren*. In: Bischof, Margit, u.a.: *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*. Bielefeld: transcript 2010, S. 45-61
- Brecht, Bertolt: *Kann die heutige Welt durch das Theater wiedergegeben werden?* In: Ders.: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Zusammengestellt von Siegfried Unseld. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1957, S. 7-9
- Bröckling, Ulrich; Feustel, Robert (Hg.): *Einleitung*. In: Dies.: *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*. Bielefeld: transcript 2010, S. 7-18

- Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Aus dem Französischen von Jean-Jacques Raspaud. Hamburg: Lutz Schulenburg Verlag 1978
- Deck, Jan: *Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater*. In: Ders., u.a. (Hg.): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*. Bielefeld: transcript 2008, S. 9-20
- Derrida, Jacques: *Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation*. In: *Die Schrift und die Differenz*. Aus dem Französischen von Rodolphe Gasché. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 351-379
- Drewes, Miriam: *Jérôme Bel: „The Show must go on“ oder die szenische Erzählung einer Genealogie europäischer Aufführungstradition*. In: Dies.: *Theater als Ort der Utopie. Zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz*. Bielefeld: transcript 2010, S. 323-344
- Dorudi, Rosi; Valentin, Andrée (Red.): Programmheft zu *The Show Must Go On!*, Wien: ImPulsTanz 2006
- Eтчells, Tim: *More and More Clever Watching. More and More Stupid*. In: Heathfield, Adrien (Hg.): *Live. Art and Performance*, New York: Routledge 2004, S. 196-200
- Eтчells, Tim: Essay über *The Show Must Go On!* URL: <http://www.jeromebel.fr/eng/jeromebel.asp?m=4&t=11>
- Fenske, Hans; u.a. (Hg.): *Geschichte der politischen Ideen. Reihe Fischer Information & Wissen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004
- Feustel, Robert; Schölzel, Hagen: *Jean Baudrillard: Die künstlichen Paradiese des Politischen*. In: Bröckling, Ulrich; u.a. (Hg.): *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*. Bielefeld: transcript 2010, S. 295-312
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004
- Fischer-Lichte, Erika: *Zuschauen als Ansteckung*. In: Dies.; u.a. (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: Wilhelm Fink Verlag 2004, S. 35-50
- Fischer-Lichte, Erika; u.a.: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005
- Foucault, Michel: *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*. In: Ders.: *Von der Subversion des Wissens*. Aus dem Französischen von Walter Seittler. Frankfurt, Berlin, Wien: Ullstein 1982, S. 54-82

- Foucault, Michel: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975-76)*. Aus dem Französischen von Michael Ott, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001
- Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* (1969). In: Jannidis, Fotis; u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 198-229
- Foucault, Michel: *Dispositive der Macht*. Berlin: Merve Verlag 1977
- Gerstmeier, Joachim; Müller-Schöll, Nikolaus (Hg.): *Politik der Vorstellung Theater und Theorie*. Berlin: Theater der Zeit 2006
- Gosepath, Stefan; u.a. (Hg.): *Handbuch der Politischen Philosophie und Sozialphilosophie*. 2 Bände. Berlin: deGruyter 2008
- Gregor, Joseph: *Kulturgeschichte des Balletts*. Wien: Gallus Verlag 1944
- Hagen, Bettina (Red.): Programmheft zu *Cédric Andrieux*. Wien: ImPulsTanz 2010
- Helmer, Judith: *Des Tänzers Ego unter dem Hundeherzen. Jérôme Bel über und mit Cédric Andrieux und Jonathan Burrows mit Chrysa Parkinson*. In: ImPulsTanz Spezial, derStandard (Juli 2010)
- Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002
- Husemann, Pirkko: *Ceci est de la danse*. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy, Jérôme Bel. Norderstedt: medien | materiaa.txt 2002
- Husemann, Pirkko: *Einleitung*. In: Dies.: *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*. Bielefeld: transcript 2009, S. 13-36
- Klein, Gabriele: *Tanz als Aufführung des Sozialen. Zum Verhältnis von Gesellschaftsordnung und tänzerischer Praxis*. In: Bischof, Margit; u.a. (Hg.): *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*. Bielefeld: transcript 2010, S. 125-144
- Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2005
- Krasmann, Susanne: *Jacques Rancière: Politik und Polizei im Unvernehmen*. In: Bröckling, Ulrich; u.a. (Hg.): *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*. Bielefeld: transcript 2010, S. 77-98
- Kruschkova, Krassimira: *Szenische Anagramme. Zum Theater der Dekonstruktion*. Habil. Universität Wien 2002

- Kruschkova, Krassimira: *Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Ob?scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*. Maske und Kothurn, 51/1 (2005), S. 9-29
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2008
- Lehmann, Hans-Thies: *Wie politisch ist postdramatisches Theater?* In: Ders.: *Das politische Schreiben*. Berlin: Theater der Zeit 2002, S. 11-21
- Lepecki, André: *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*. Aus dem Englischen von Lilian Astrid Geese. Berlin: Theater der Zeit 2008
- Lepecki, André: „Am ruhenden Punkt der kreisenden Welt“. *Die vibrierende Mikroskopie der Ruhe*. In: Brandstetter, Gabriele; u.a. (Hg.): *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2000, S. 334-366
- Lux, Joachim: Interview mit Elfriede Jelinek. In: Blomberg, Benjamin (Red.): Programmheft zu *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie*. Hamburg: Thalia Theater 2009
- Malzacher, Florian: *Ein Künstler, der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler*. In: Theater heute (Oktober 2008), S. 8-13
- Malzacher, Florian: *There is a Word for People like you: Audience*. In: Deck, Jan; u.a. (Hg.): *Paradoxien des Zuschauens*. Bielefeld: transcript 2008, S. 41-54
- Marchart, Oliver: *Claude Lefort: Demokratie und die doppelte Teilung der Gesellschaft*. In: Bröckling, Ulrich; u.a. (Hg.): *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*. Bielefeld: transcript 2010, S. 33-58
- Minge, Axel: *Scheitern als Tanzen*. In: derFreitag (18. 12. 2009) URL: <http://www.freitag.de/kultur/0951-theater-tanz-jerom-bel-paris>
- Odenthal, Johannes: *Erinnern und Vergessen. Fragmente zu einer Körper-Geschichte des Tanzes*. In: Ders.: *Tanz. Körper. Politik*. Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 126-131
- Ohne Autor: Interview mit Jérôme Bel über *Véronique Doisneau*. (September 2004). URL: <http://www.jeromebel.fr/eng/jeromebel.asp?m=4&t=16>
- Phelan, Peggy: *Unmarked. The politics of performance*. London: Routledge 1998
- Ploebst, Helmut: *No Wind no Word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels*. München: Kieser 2001

- Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Aus dem Französischen von Richard Steurer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007
- Rancière, Jacques: *Politik der Literatur*. Aus dem Französischen von Richard Steurer. Wien: Passagen Verlag 2008
- Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*. Aus dem Französischen von Richard Steurer. Wien: Passagen 2009
- Roselt, Jens: *In Erscheinung treten. Zur Darstellungspraxis des Sich-Zeigens*. In: Malzacher, Florian; u.a. (Hg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag 2007, S. 46-63
- Rossum, Walter von: *Selbstbeobachtung auf der Baustelle*. In: derFreitag (28.02.2010) URL: <http://www.freitag.de/kultur/1008-selbstbeobachtung-auf-der-baustelle-web-2-0-soziale-medien-oeffentlichkeit>
- Schmidt, Manfred G. (Hg.): *Wörterbuch zur Politik*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1995
- Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: transcript 2006
- Siegmund, Gerald: *Archive der Erfahrung. Archive des Fremden. Zum Körpergedächtnis des Tanzes*. In: Bischof, Margit; u.a. (Hg.): *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*. Bielefeld: transcript 2010, S. 171-179
- Siegmund, Gerald: *Im Reich der Zeichen: Jérôme Bel*. In: Ballett International/Tanz Aktuell (April 1998), S. 35-38
- Siegmund, Gerald: *Endspiel des Tanzes. „The Last Performance“ von Jérôme Bel in Nürnberg*. In: Ballett International/Tanz Aktuell (Jänner 1999), S. 53
- Siegmund, Gerald: *Jérôme Bel*. In: *Hall of Fame*. Ballett International/Tanz Aktuell Jahrbuch 2002, S. 24-31
- Siegmund, Gerald: *Der wahrhaftige Körper: Jérôme Bel*. In: *Hall of Fame*. Ballett International/Tanz Aktuell Jahrbuch 2002, S. 98-99
- Siegmund, Gerald: *Das Subjekt als Sujet: Jérôme Bel*. In: Ballett International/Tanz Aktuell (Juli 2007), S. 18-21
- Siegmund, Gerald; u.a. (Hg.): *Diskurs und Fragment: Für ein Theater der Auseinandersetzung*. In: Ders.; u.a. (Hg.): *Theater des Fragments. Performative*

Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne. Bielefeld: transcript 2009, S. 11-17

- Stamer, Peter: *Ich bin nicht Jérôme Bel. Überlegungen zum Verhältnis von Figuration/Repräsentation im Tanztheater*. In: Brandl-Risi, Bettina; u.a. (Hg.): *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*. München: e-Podium 2000, S. 138-158
- Truls, Lie: *Our police order: What can be said, seen, and done*. In: Eurozine <http://www.eurozine.com/articles/2006-08-11-lieranciere-en.html> Original erschienen in *Le monde diplomatique Oslo* (August 2006)

2. Weitere Quellen:

- Persönliches Gedächtnisprotokoll der Aufführung *Cédric Andrieux* im Rahmen von ImPulsTanz am 29. Juli 2010 im Museumsquartier
- wikipedia/Mimesis, URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Mimesis>
- Wermke, Matthias; u.a. (Hg.): *Duden: das Fremdwörterbuch*. Mannheim, u.a.: Dudenverlag 2001

3. audio-visuelle Quellen

- Jérôme Bel und Yvane Chapuis über *The Show Must Go On!*, Laboratoires d'Aubervilliers 2007, R: Aldo Lee, Fassung: Online Stream, URL: <http://www.catalogueraisonne-jeromebel.com/player.php?ep=6a>, 80'
- Jan Ritsema und Jérôme Bel über *Pichet Klunchun and myself*, Laboratoires d'Aubervilliers 2008, R: Aldo Lee, Fassung: Online-Stream, URL: <http://www.catalogueraisonne-jeromebel.com/player.php?ep=9>, 60'
- *Shirtologie*, C: Jérôme Bel, Aufführungsmitschnitt, Laboratoires d'Aubervilliers 2007, R: Aldo Lee, Fassung: Online-Stream, URL: <http://www.catalogueraisonne-jeromebel.com/player.php?ep=3a>, 25'
- *Le dernier spectacle. (une conférence)*. C: Jérôme Bel, Aufführungsmitschnitt Tanz im August, Berlin 1999, R: Aldo Lee, Fassung: Online-Stream, URL: <http://www.catalogueraisonne-jeromebel.com/player.php?ep=4a>, 80'
- *Le dernier spectacle*, C: Jérôme Bel, Aufführungsmitschnitt, Frankreich 1998, Fassung: VHS, Medienzentrum Tanzquartier Wien, 60'
- *Jérôme Bel*, C: Jérôme Bel, Aufführungsmitschnitt, Frankreich, Fassung: VHS, Medienzentrum Tanzquartier Wien, 50'

- *The Show Must Go On!*, C: Jérôme Bel, Aufführungsmitschnitt, Centre Choréographie de Montpellier 2001, Fassung: VHS, Medienzentrum Tanzquartier Wien, 90'
- *Véronique Doisneau (Film)*, C: Jérôme Bel, Aufführungsmitschnitt, Opéra de Paris 2005, R: Jérôme Bel und Pierre Dupoue, Fassung: VHS, Medienzentrum Tanzquartier Wien, 37'
- *Pichet Klunchun and myself*, C: Jérôme Bel, Aufführungsmitschnitt, Novel Dance Series, Taipei 2006, Fassung: DVD, Steirischer Herbst Graz, 105'

VIII. Anhang

1. Abstract (Deutsch)

Jérôme Bels Choreografien unterscheiden sich fundamental von konventionellen Theater- und Tanzaufführungen. Bel gilt als Choreograf, obwohl in seinen Performances kaum bis gar nicht getanzt wird. Anstatt einer Abfolge von Bewegungen, wie Sprünge und Drehungen, auf der Bühne zu zeigen, integriert Jérôme Bel Augenblicke der Ruhe und des Stillstands in seine Choreografien. Auf die Weise unterbricht er eine Politik des Tanzes, die Tanz mit kontinuierlicher Bewegung gleichsetzt. Entlang Guy Debords Thesen aus dessen Buch *La Société du spectacle* kritisiert Jérôme Bel mit den Mitteln des Theaters die Konsumgesellschaft und die Theatralisierung aller Lebensbereiche. Mittels Rekontextualisierung kapitalistischer Zeichen und Symbole übt er Kritik an deren Zirkulation im Alltag.

Sein Theater ist in vielfältiger Weise politisch: Das Politische äußert sich in seinem Umgang mit Körpern auf der Bühne, indem er nicht nur athletische Tänzerkörper präsentiert, sondern auch mit „schwachen“ Körpern arbeitet. Seine Performer demonstrieren keinerlei Virtuosität, sondern lassen auch die Anstrengung und Flüchtigkeit im Tanz sichtbar werden. Jérôme Bel führt den Grad der Repräsentation an seinen Nullpunkt und setzt Ton, Licht, Körper und Text in eine abwesende Position. Dadurch wird der soziale Aspekt einer Aufführung sichtbar, nämlich die gleichzeitige Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern im Hier und Jetzt. Die Zuschauer realisieren, dass ihr Sehen keine passive, sondern eine aktive Handlung ist für die sie verantwortlich sind. Sie werden in Bels Theater zu Autoren ihrer eigenen Aufführung.

Durch die Unterbrechung der Politik der Aufführung und der Darstellung macht Jérôme Bel deren Struktur sichtbar. Auf diese Weise ergeben sich für Zuschauer und Akteure gleichermaßen neue Möglichkeiten des Sehens, Wahrnehmens und Verstehens.

2. Abstract (English)

The theatre of french choreographer Jérôme Bel differs fundamentally from conventional theatre- and dance-performances. He is identified as a choreographer, although performers do not dance in his performances. Instead of showing turns and jumps on stage, Jérôme Bel choreographs moments of standstill and silence. In this way he interrupts a policy of dance which is connected to movement. His interruption of „the show“ is also a critic of the „Society of Spectacle“. The book *La Société du spectacle* of the french philosopher Guy Debord is a critic of encreasing consumption of goods and entertainment in modern society. Debord argues that in modern societies the representation of feelings has replaced real human feelings. Jérôme Bel follows Guy Debords thesis and takes advantage of the situationists methods, like détournement, to express his criticism of capitalism and consumption. He uses signs of capitalism, like a Dior lipstick, popular T-Shirts and Pop-Songs, putting them in a new context. By doing so, he creates new discourse.

His theatre is in a variety of sense political: For exsample, it is political in the way he shows bodies on stage. He does not only work with athletic dance bodies, he also shows weak bodies. His performers do not impress the audience with their virtuosity. Instead they show the hard side of the life of a professional dancer. Bel reduces the representation on stage to a stage-zero of signification and puts the body, the light and the sound off stage. By doing so, the social aspect of performance becomes more visible. Namely, that actors and spectators are being present at the same place, at the same time. Jérôme Bels performance „The Show Must Go On!“ transfers the theatre from the stage to the auditorium, where spectators mentaly create their individual performances. In that way, Jérôme Bel interrupts the passivness of the spectator in a medialized society. Spectators realise that they are creators of performance too and that seeing is an action for which the spectators are responsible for.

Jérôme Bel interrupts the politics of performance and representation, making their rules transparent for the audience. In that way Jérôme Bel questions politics and order and he creates possibilities for change, for new perception and political subjectivity.

3. Lebenslauf

Name: Simone Eisenheld

Kontakt: simone.eisenheld@gmx.at

Geburtsdatum: 26. März 1984

Geburtsort: Wien

Ausbildung:

- | | |
|-------------------|--|
| 10/2002 – 10/2011 | Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien |
| 9/2003 – 3/2004 | Fortbildung am Modern Theatre Dance Department an der Hoogeschool voor de Kunst in Amsterdam, finanziert über ein Auslandsstipendium für TänzerInnen des bm:uk |
| 9/1994 – 5/2002 | Ballettausbildung am Konservatorium der Stadt Wien
<u>Diplom zur ausgebildeten Bühnentänzerin 5/2002</u> |
| 9/1994 – 6/2002 | Realgymnasium HIB, Boerhaavegasse in Wien
<u>Matura mit gutem Erfolg bestanden</u> |

Berufliche Tätigkeit:

- | | |
|--|--|
| 3/2011- 7/2011 | Assistenz der Publikumsdienstleitung, Supervisor, Wiener Festwochen |
| 1/2009 – 6/2009 | Projektassistent bei der Produktion <i>Erinnerungsbüro / Meine Großeltern</i> (künstlerische Leitung: Mats Staub), Wiener Festwochen |
| 4/2008 – 7/2008
9/2007 – 01/2008
5/2007 – 7/2007 | dreimaliges Praktikum in der Schauspiel dramaturgie der Wiener Festwochen |
| 11/2006 – 3/2007 | Volontariat im Tanzquartier Wien, im Bereich Dramaturgie / Research / Theorie- und Informationszentrum |
| 5/2004 – 12/2006 | Publikumsdienst bei den Wiener Festwochen, beim Festival New Crowned Hope und in der Halle E und G im MuseumsQuartier |
| 7/2002 – 9/2003 | freiberufliche Tätigkeit als Tänzerin an der Volksoper Wien, „Strauß und Mozart Konzerte“ im Kursalon Hübner |