



**William Forsythe » Enemy in the figure «**

Foto: Dominik Mentzos

den wir in Frage stellen können“ (Xavier Le Roy)<sup>2</sup>, bedingt. Dieses Selbstverständnis schließt an die Judson-Church-Gruppe an, mit dem Unterschied allerdings, dass dieser Kontext heute auf eine sehr viel radikalere Art und Weise in Frage gestellt wird.

Gleichzeitig war noch nie so unmittelbar von Tanz und Politik die Rede wie in jüngster Zeit. Im Zuge des gewaltigen Umbaus der Gesellschaft – des Rückzugs des Staates und der stärkeren Eigenverantwortung der Institutionen – wächst der Druck auf die Kunst. War die Kunst in den 80er Jahren ein Vorreiter für Innovationen, berufen sich Politiker gerne wieder auf einen klassischen Kulturkanon, der neoliberal gewendet wird: Kunst nicht als „Stachel in der Gesellschaft“, sondern als „Konsens“. Am stärksten gefährdet ist die zeitgenössische Kunst, wie das Beispiel William Forsythes in Frankfurt, aber etwa auch des Hamburger Operntendanten Ingo Metzmaker, der sich für die Musik des 20. Jahrhunderts stark macht, zeigt.

Das aktuelle Interesse aber gilt auch der Geschichte des Tanzes, vor allem der des 20. Jahrhunderts. Die Avantgarden werden in ihrem unmittelbaren politischen Kontext betrachtet: der russische Tanz und die Oktoberrevolution, Ausdruckstanz und Nationalsozialismus. Wie für andere Avantgarden der Moderne, etwa die Futuristen, die starke Sympathien für die radikalen – linken wie rechten – politischen Bewegungen des frühen 20. Jahrhunderts hegten und sich ihnen aufgrund ähnlich kompromissloser Haltung eng verbunden glaubten, gilt auch für den Tanz, dass die gesetzten Hoffnungen bitter enttäuscht wurden. Als diese Bewegungen an die Macht kamen, zeigte sich, dass sie weder am Experiment noch am kritisch-kreativen Individuum, sondern allein an Zustimmung zu ihrer in Wahrheit totalitären Gesellschaft interessiert waren. Weder die Ballets Russes noch Isadora Duncan fanden einen Platz im bolschewistischen System, und auch die Ausdruckstänzer hatten im Nationalsozialismus keine Wahl zwischen diesen Alternativen.

Auch im zeitgenössischen Tanz finden sich direkte Verbindungen zu politischen Entwicklungen. Nicht zufällig entstanden die stilprägendsten Tanzszenen der 70er und 80er Jahre in jenen Ländern, in denen in der Moderne unterdrückte Sprach- und Kulturgemeinschaften neues Selbstbewusstsein entwickelten, wie in Katalonien, Quebec und Flandern. Während es auf politischer Ebene dabei auch zu neuen Grenzziehungen kam, erwuchs die Bedeutung der Tanzformen, die aus diesem Selbstbewusstsein entstanden, vor allem aus der Unmissverständlichkeit, mit der Grenzen verschiedenster Art, darunter auch der kultureller Zugehörigkeit, überschritten wurden. Dass die Künste eine Schlüsselrolle spielten und spielen, wenn es darum geht, politische Identitäten zu entwickeln, gerät heute verstärkt in den Blick: beispielsweise die Aufbereitung von Geschichte und Mythen durch Dichter, Historiker und Filmemacher im Balkan-Konflikt der 90er Jahre oder die Konstruktion des Fremden durch Literatur und Bildende Kunst für den Kolonialismus des 19. Jahrhunderts.

which we can question“ (Xavier Le Roy)<sup>2</sup>. Viewing oneself in this manner also applies to the Judson Church group, the difference, of course, being that today the said context is questioned in an extremely radical manner.

Simultaneously, never before have dance and politics been so much the subject of discussion as in recent times. In the course of intense social restructuring – the withdrawal of national support and strengthening of self-initiatives by institutions – the pressure placed on the arts is increasing. If in the 1980s the arts were forerunners of innovation, today's politicians welcome once again the classical, cultural canon used in the neo-liberal sense: Art, not as the “thorn in the side of society”, but as a “form of consent”. Most endangered now is contemporary art, examples of this being William Forsythe's dilemma in Frankfurt, but also the opera's theatre manager in Hamburg, Ingo Metzmaker, a great defender of twentieth-century music.

However, the current interest is devoted to the history of dance, most of all to twentieth-century dance. The avant-gardists are viewed in their immediate political context: Russian Dance and the October Revolution, Ausdruckstanz and National Socialism. Like with other avant-gardists of the modern age, such as the Futurists, who harboured strong sympathies for radical (whether of the left or right), political movements of the twentieth century, and who believed themselves to be deeply united on the grounds of their similarly uncompromising manner, this can also be applied to dance, from whose banked-on hopes came no more than bitter disappointments. All of these movements came to power, and they proved themselves to be interested in neither experimentation nor in the critical-and-creative individual, but solely in the acceptance of what was in truth their totalitarian society. Neither the Ballet Russes nor Isadora Duncan found suitable spots for themselves in the Bolschewik system, and under the effects of National Socialism, nor were disciples of Ausdruckstanz given much of a choice between these alternatives.

In contemporary dance, too, one finds direct connections to political developments. Not by coincidence did the many style-influencing dance scenes of the 1970s and 1980s emerge in those countries where modern and oppressed languages and cultural communities developed a new sense of self-awareness, such as in Catalonia, Quebec, >



**Xavier Le Roy » Self Unfinished «**

Foto: Katrin Schoof

Tanzentwicklung und Identitätspolitik gehören heute jedoch noch viel enger zusammen. Identität wurde zu einem Schlüsselbegriff einer ganzen Epoche – auch im Tanz. Seine Bedeutung aber hat sich geändert. Einer der grundlegenden Texte über Subjektentwicklung, Sigmund Freuds „Das Unbehagen in der Kultur“, gilt nicht mehr uneingeschränkt. Freud beschreibt darin die westlich-moderne Zivilisation als einen Handel, bei dem man einen Wert für einen anderen eintauscht: Sicherheit – Sicherheit vor den vielen Gefahren, die uns aus der äußeren und inneren Natur und auch von unseren Mitmenschen drohen, gegen einige Einschränkungen unserer Freiheit – vor allem Zählung und Unterdrückung von Trieben und Wünschen. Zwar hängen noch immer die typischsten individuellen Probleme mit diesem Tausch zusammen, doch verschiebt sich die Werteskala. Heute rangiert die Freiheit des Individuums ganz oben, und wir bezahlen dafür mit dem Verlust von Sicherheiten: der Verlässlichkeit und Stabilität der äußeren Welt, aber auch der Gültigkeit und Kontinuität unserer erlernten Strategien, das Leben zu bewältigen.

Identität meint nun nicht mehr einen kumulativen Prozess, an dessen Ende das autonome unabhängige Subjekt steht, ein stabiles Selbst mit unveränderlichem Kern, sondern einen prinzipiell unabschließbaren Prozess des Aus- und Umformens – das „Self Unfinished“, wie es von Xavier Le Roy in der denkbar knappsten Weise dargestellt wurde. Nie aber war Identität – aller Individualisierung zum Trotz – enger mit der Gesellschaft verknüpft als heute.

Denn individuelle Wahlen erfolgen stets im Rahmen gesellschaftlicher Formung. Die alte, auf die Romantik zurückgehende Differenz zwischen Innen und Außen ist aufgehoben, das Soziale dringt immer tiefer in das Innere ein. Die psychische Struktur des Einzelnen, die kleinsten körperlichen Regungen, Wahrnehmungsweisen und Überzeugungen, Wünsche und Affekte, motorische Reaktionen und sexuelle Begehrensformen sind, wie in den relevanten Theorien der letzten Jahrzehnte immer facettenreicher untersucht wurde, durch kulturelle Codes formiert, die in den Klassen und Institutionen, in den Diskursen und Feldern der Gesellschaft wirksam sind.

Seit den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts wurden die Formungen und Transformationen des Subjekts zum zentralen Thema des Tanzes. Sie umfassen eine Reihe von Aspekten, vor allem:

- die Suche nach Erinnerungen, nach den verstreuten und fragmentierten Spuren der eigenen und der kollektiven Geschichte, wie es beispielhaft von Meg Stuart oder Raimund Hoghe unternommen wurde,
- die Frage nach Wirklichkeit und medialer Vermittlung, nach der Macht der Bilder und den fließenden Grenzen zwischen Realität und Virtualität (neben vielen anderen eindrücklich von William Forsythe und Meg Stuart thematisiert),
- die Reflexion der „strukturellen Grundlagen“ des Tanzes (Xavier Le Roy), vor allem Fragen der Darstellung, Bewegung und Wahrnehmung, der Beziehung zum Publikum, die im Zentrum der Arbeit vieler Choreografen steht und
- durch die Unterbrechung von Abläufen, durch das Verweisen auf die Unwiederholbarkeit von Bewegung und die Veränderung von Kontexten – Bestehendes in Frage stellt (VA Wölfl, Thomas Lehmen, Xavier Le Roy, Wanda Golonka, Thomas Plischke etc.).

Nicht zuletzt findet Identitätsarbeit heute am Körper statt. Auch der Körper ist nicht mehr selbstverständlicher Besitz, sondern wird „hergestellt“. Er ist Gegenstand großer Aufmerksamkeit und kontinuierlicher Arbeit. Fitness etwa, die zeitgemäße Formung des agilen, souveränen Körpers, bedeutet, wie Identitätsbildung, einen unabschließbaren Prozess – Gesundheit dagegen, das alte Körperideal, bezog sich auf das Erreichen einer messbaren Größe. Auf der Bühne wird dieser Bedeutungswandel in vielen Facetten artikuliert, als Reflexion von Inszenierungspraktiken und Transformationskunst (gleichermaßen beliebt bei Tanztheaterchoreografen und Konzeptkünstlern), als artistisch-soziale Selbstvergewisserung (Sasha Waltz) und als Entzauberungspraxis der Lügen und >

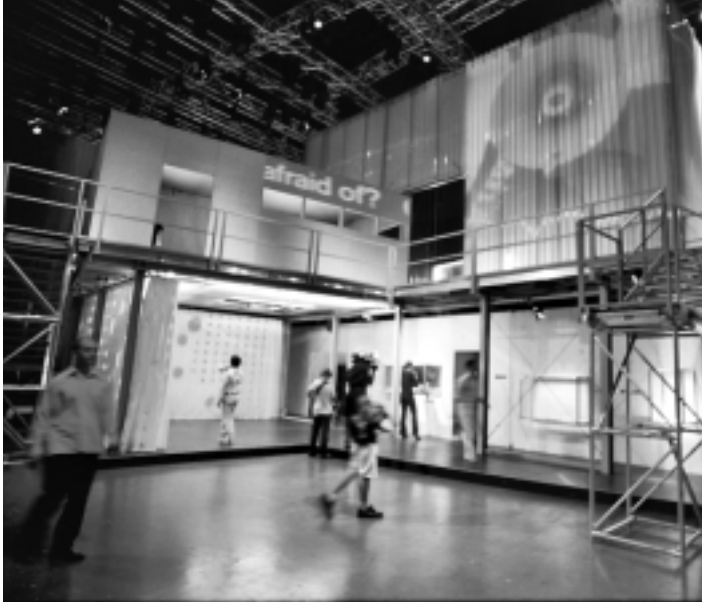


frankfurter küche (FK) / deufert + plischke » Directory «

Foto: frankfurter küche (FK)

*and Flanders. While on the political level as well the situation led to new boundary crossings, the meaning of dance forms steadily matured. These were born of the aforementioned self-awareness, but emerged most of all from the unequivocal, with boundary crossings of different types, including those leading to cultural affiliations. That the arts played and play a key role where it concerns the development of political identities, shows far more emphatically today: for example in the adaptations of stories and myths through poets, historians, and filmmakers, in the Balkan Conflict of the 1990s, or constructing the stranger through literature and visual arts, for nineteenth-century colonialism.*

*Nowadays, though, the development of dance and politics of identity are placed much closer together. Identity has become the key expression of an entire era – in the field of dance as well. But its meaning has changed. One of the fundamental texts on the development of subjectivity, Sigmund Freud's „Das Unbehagen in der Kultur“ („The Unease in Culture“) no longer applies in full. In his theory, Freud describes modern civilization in the Western world as being a trade in which one value is exchanged for another: safety – safety from the threats of an external and internal nature, but also from the threats of our fellow men – exchanged for various limitations on our freedom, and most of all the taming and oppressing of basic urges and wishes. The typical individual problems are still, in fact, bound to this exchange, but these become displaced on the scale of values. Today the freedom of the individual ranks well at the top, and we pay for this with the loss of various forms of safety: the dependability and stability of the outside world, but also the validity and continuity of all the strategies we learned in order to deal with life. The identity presupposes not only an accumulative process at whose end we find the autonomous and independent subject, a stable Self with an unchangeable core, but also, on principle, an „impossible to complete“ process of modelling and remodelling – the „Self Unfinished“ – as portrayed by Xavier Le Roy in the simplest of ways imaginable. Never before has identity – despite all the individualizing at large – been more closely connected to society than it is today. The reason being that individual selection always occurs in the framework of social structuring. With the ancient difference (passed down from the Romantic Period) between the internal and external now revoked, the social penetrates ever deeper into the internal. Like in relevant theories of the last decade, the multifarious facets of the psychic structure of the individual, the smallest of bodily movements, modes of perception and confirmation, wishes and effects, motoric reactions and forms of sexual longing, have all been increasingly investigated and given >*



Sasha Waltz » insideout «  
Foto: Jochen Sandig

Listen des Körpers, am stärksten formuliert in den Arbeiten von Jérôme Bel.

Der Körper spielt jedoch nicht nur eine zentrale Rolle für die Selbstinszenierung, er ist auch ein Objekt ständiger Sorge: Wir achten darauf, was wir ihm zuführen, was in ihn eindringt, wie wir Gefahren von ihm abhalten. Die obsessive Beschäftigung mit dem Körper spiegelt nicht zuletzt die Erosion klassischer Sinn-Instanzen. In einer Welt, in der die Institutionen, die für größere Dauerhaftigkeit stehen, Religion, Nation und Familie, selbst bröckeln, wird das Ich mit seiner unheilbar fragilen, weil nur noch endlichen Existenz konfrontiert: das Ich ist auf sich selbst zurückgeworfen. Diese Verwaistheit des Ich schwingt mehr oder minder offen in vielen jüngeren Werken des Tanzes mit, in denen sich die Körper in sich zurückziehen oder ihre Form verlieren (u.a. in den interessanten Versuchen eines Tanztheaters, das von deprivierten Körperzuständen handelt, in vielen Arbeiten von Meg Stuart, in Forsythes „Decreation“).

Die ich-zentrierte Lebenspolitik wird unsere Zukunft vermutlich noch viel stärker bestimmen. Was Michel Foucault in seinen letzten Arbeiten bereits ahnte, wird in noch viel erheblicherem Ausmaß als von ihm angenommen Wirklichkeit werden: der Umbau unserer Gesellschaft zielt nicht nur auf den Abbau sozialer Sicherheiten, sondern auch auf die Transformation seiner Bürgerinnen und Bürger. Selbstbestimmung und Eigenverantwortung stehen im Dienst einer sozialen Pflicht, sich selbst zum Wohle der Gesellschaft, d.h. ohne auf sie angewiesen zu sein, zu managen. Was als vermeintlicher Triumph des Individuums aussieht, könnte die faktische Herrschaft des Sozialen besiegeln.

Was bedeutet das für die Kunst, für den Tanz? Dass Choreografen künftig als unternehmerisches Selbst auftreten und die Verwertung der Arbeitskraft in die eigene Hand nehmen – wie von Jochen Roller auf der Bühne durchgespielt? Es könnte aber auch sein, dass sie die geforderten Selbsttechnologien zu einer Art Eigensinn oder Widerstand nutzen, zum Unterlaufen von Erwartungen (Plischke) und der Konstruktion möglicher anderer Spielregeln (Le Roy) oder, in der Reduktion von Präsenz, zur Suche nach dem „unhintergehbaren Menschlichen“ (Bel).

forms by way of cultural codes, which show their effects in classes, institutions, discourses, and countless areas of society. Since the 1990s, the formations and transformations of the 'subject' have become central themes of dance. These encompass a series of aspects, most notably:

- the search for memories, for scattered and fragmented traces of one's own history, and for collective history, carried out in an exemplary fashion by Meg Stuart and Raimund Hoghe,
- the question of reality and of conveying content through media, of the power of images, and of the shifting borders between the real and the virtual (impressively handled as a theme by William Forsythe, Meg Stuart, and others),
- reflecting the "structural basis" of dance (Xavier Le Roy) while focussing most on questions of depiction, movement, and perception, the relationship to the audience, an aspect given a central position in works by many choreographers,
- and questioned by way of interrupted courses of movement, direct references to movements being unrepeatable, and changes of existing contexts (VA Wölfl, Thomas Lehmen, Xavier Le Roy, Wanda Golonka, Thomas Plischke, and others).

Not least of all, working on the identity is carried out today on/in the body itself. The body is no longer taken for granted as that which is owned, but viewed now as that which is "produced". It has become an object worthy of great attention, and it calls for continual work. No differently than with forming the identity, fitness, for example, the up-to-date forming of an agile and sovereign body, is also what evokes an 'impossible to complete' process – health, by comparison, the old bodily ideal, is related to attaining a measurable value. This shift in meaning is articulated on stage through a wealth of facets – as the reflection of staging practices and the art of transformation (embraced by Tanztheater choreographers and conceptual artists alike), as artistic-and-social acts of self-confirmation (Sasha Waltz), and as disenchantment practices which undermine the lies and trickery of the body, most powerfully formulated by Jérôme Bel.

Apart from it playing a central role in the staging of the Self, the body also stands for an object in need of constant care: we pay strict attention to what we subject it to, to what penetrates it, to how we might protect it from danger. What this obsessive concern with the body not least of all reflects is the erosion of classical moments of great centers of reference for meaning. In a world where even institutions that stand for great permanence, religion, nation, and family, are now crumbling, the Self becomes confronted with the incurable fragility of its own finite existence: the Self is thrown back onto itself. To greater and lesser degrees, this orphaning of the Self is seen passing through many recent dance pieces, in which bodies withdraw into themselves or lose their form (among others, in interesting Tanztheater attempts that deal with deprived bodily conditions, in numerous works by Meg Stuart, and in Forsythe's "Decreation").

In the future, a politics of life centered around the Self will probably determine our world to an even greater extent. What Michel Foucault already foresaw in his last works could become a reality on a scale considerably larger than imagined: the reconstruction of our society is aimed not only at the deconstruction of social securities, but also at the transformation of its citizens. And with self-determination and assuming responsible for oneself serving the call of social duty, forming a Self for the good of society means not being dependent on that society – to simply manage. So what seems to be the supposed triumph of the individual could ultimately seal what factually rules the social.

What does this mean for the arts, for dance? That choreographers will one day appear as the entrepreneurial Self and take full charge of exploiting the work force – as played out by Jochen Roller? It could also happen that the demanded self-technologies serve as a kind of stubbornness or resistance for undermining expectations (Plischke), as the construction of other possible game rules (Le Roy), or that, through a reduction of their presence, they become the quest for the "impossible to deceive humanness" (Bel).

<sup>1</sup> Robyn Orlin in „ballet-tanz“ 2/2003, S. 23, „the political potential of dance“.

<sup>2</sup> Xavier Le Roy in „Rahmen-Bewegungen-Zwischenräume, Xavier Le Roy im Gespräch mit Martina Leeker“ in: A. Klinge / M. Leeker (Hg.): Tanz, Kommunikation, Praxis. Münster, 2003, S. 106

# triumph des individuum's? triumph of the individual?

von / by edith boxberger



Alain Platel » Allemaal Indiaan «

Foto: Kurt van der Elst

Über Tanz und Politik zu sprechen, ist weder abwegig noch neu. Hinreichend geschehen ist dies für die jüngere Geschichte. Postmodern Dance und Tanztheater kritisierten, je unterschiedlich, hierarchische Strukturen und Beschränkungen von Freiheit, die Distanz zu Alltag und Wirklichkeit – ohne das Ganze in Frage zu stellen. Die rudimentären Erzählungen des Tanztheaters wurden von einem brüchigen, aber immer noch gültigen Rahmen zusammen gehalten. In Pina Bauschs „Kontakthof“ etwa brechen die Akteure immer aufs neue aus der Ordnung aus, um sie anschließend wieder herzustellen.

Dieser Rahmen als Bezugspunkt verschwindet. Im Tanz der 90er Jahre zerfallen die Geschichten und ihre Träger in Bruchstücke, die auch durch den Prozess der Erinnerung keinen Zusammenhang mehr ergeben. Die spezifischen Milieus beispielsweise aus der Werkstatt der Platel-Gruppe, die grotesken Privatwelten etwa der frühen Waltz-Stücke zeichnen sich durch ihre relative Unstrukturiertheit aus, in der Regeln so gut wie fehlen oder nicht mehr funktionieren.

Zugleich konzentriert sich der Tanz gegen Ende des 20. Jahrhunderts wieder auf den Einzelnen. Quer durch alle Formen des Tanzes, im klassisch orientierten Tanz ebenso wie im Tanztheater oder im zeitgenössischen Tanz, beschäftigen sich Choreografen mit exemplarischen Figuren der Kunst- und Gesellschaftsgeschichte: von Antigone bis Van Gogh, von Hamlet bis Giselle. In den Gruppenchoreografien ist auffallend viel Raum für den Einzelnen, vor allem aber kehrt das Solo selbst – diejenige Form, die in diesem Jahrhundert entwickelt wurde und es wie keine andere bezeichnet – auf die Bühne zurück.

Bedeutung und Kontext dieser Form aber haben sich entscheidend geändert. Vor hundert Jahren nahm das Solo die Emanzipation des Individuums, dessen Herauslösung aus traditionellen sozialen Zusammenhängen vor dem Hintergrund neuer Gemeinschaftsbildungen vorweg. Hundert Jahre später, nach Etappen auch der totalen Vereinnahmung, ist das Individuum im Besitz einer nie gekannten Freiheit, weitgehend auf sich gestellt und zugleich stärker denn je in die Gesellschaft eingebunden. Das Subjekt, vor nicht allzu langer Zeit Synonym für das Unpolitische, ist der Kristallisationspunkt der Gesellschaft. Während sich Choreografen der nicht-westlichen Welt heute in ihrer Arbeit oft konkret auf gesellschaftliche Umbrüche und ihre Auswirkungen beziehen, diese dokumentieren und kommentieren, fällt auf unseren Bühnen die starke Reflexivität auf, mit der Künstler sich selbst, ihre Lebensweisen und Arbeitsformen thematisieren, eine Tatsache, die ebenfalls einen Bruch markiert.

So gegensätzlich diese Positionen auch scheinen, so teilen sie doch eine gemeinsame Grundlage. Beiden geht es darum, wie die südafrikanische Choreografin Robyn Orlin formulierte, in ihrer Arbeit „nicht einfach zu reproduzieren“, sondern „neu zu erfinden“<sup>1</sup>, was auch die Reflexion der eigenen Praxis und ihres Kontextes, der „uns formt und >

*Discussing dance and politics is neither eccentric nor new. During the course of recent history this happens sufficiently. Postmodern Dance and Tanztheater, each in their own way, criticize hierarchical structures, limitations on freedom, and the distance to daily life and reality – without questioning the situational entirety. The rudimentary stories related through Tanztheater are held together by fragile and yet still valid frameworks. In Pina Bausch's "Kontakthof", for instance, the performers are perpetually engaged in making new escapes from an order that they reproduce in the end.*

*As a point of reference, such frameworks are vanishing. In dance of the 1990s, stories and what supports them collapses to fragments, and not even through the process of remembering do these yield much coherence. Specific milieus, for example those from the workshop of the Platel Group, or from the grotesque private worlds of earlier Sasha Waltz pieces, are characterized precisely by their relatively unstructured form and, as a rule, are either as good as missing or no longer function.*

*At the same time, we see how dance at the end of the twentieth century concentrates on the individual again. Spanning the full range of dance forms, whether the classically-oriented, Tanztheater, or contemporary, choreographers concern themselves with exemplary figures from the worlds of art and social history: from Antigone to Van Gogh, from Hamlet to Giselle. Apparent here is how the individual finds ample space in group choreographies, but most of all, how the solo has returned to the stage, the dance form developed this century and emphasized like no other.*

*The meaning and context of this form, however, have been decisively changed. A hundred years ago, the solo spearheaded the emancipation of the individual, distilling it from traditional social connections against the backdrop of forming new communities. A hundred years later, after attaining its complete acceptance in stages, we see how the individual commands an unheard of freedom, how it relies largely on itself, and how, at the same time, its connection to society is stronger than ever before. The subject, not so long ago a synonym for the unpolitical, is now society's point of crystallization. While today's choreographers of the non-Western world often make concrete references in their works to radical social changes and their effects, document such matters and comment on them, our stages are largely dominated by intense acts of self-reflection in which artists use their lifestyles and working methods as their themes, a tendency which points just as much to a break.*

*As dissimilar as these positions might seem, they share a common basis. What matters in both cases, as expressed in the work of South African choreographer Robyn Orlin, is "not to simply reproduce", but rather to consciously "reinvent"<sup>1</sup>. This, in turn, instigates the reflection of one's own practices and their context, which "forms us, and >*