

Grenzverschiebungen des Kapitalismus

Die Herausgeber lehren und forschen am Institut für Soziologie der Friedrich-Schiller-Universität Jena.

Karina Becker, Lars Gertenbach, Henning Laux,
Tilman Reitz (Hg.)

Grenzverschiebungen des Kapitalismus

Umkämpfte Räume und Orte des Widerstands

Campus Verlag
Frankfurt/New York

Gedruckt mit Unterstützung der Rosa-Luxemburg-Stiftung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie.
Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.
ISBN 978-3-593-39150-2

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Copyright © 2010 Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main
Gedruckt auf Papier aus zertifizierten Rohstoffen (FSC/PEFC).
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.campus.de

Widerspenstige Körper

Kapitalismuskritik im Tanz

Vera Trappmann

Die Kritik tanzt?¹

Haltungen zur Gesellschaft sind ablesbar an Äußerlichkeiten, der äußeren Erscheinung, der Kleidung, Haarmoden und Körpersprachen. Der Habitus verkörpert die gesellschaftliche Position von Individuen, ihre Affirmation oder Distanzierung zu ihr. Körperpraktiken regulieren und erhalten die soziale Ordnung. Dieser Beitrag möchte den Körper in der Diskussion um Formen der Kapitalismuskritik verorten und argumentiert, dass *tanzen*de Körper *par excellence* zu Agenten der Kritik werden können. Er lotet aus, inwieweit Tanzen als *gesellschaftskritische* Praxis verstanden werden kann und behauptet zugleich die transformatorische Kraft des Tanzens. Der Tanz ficht damit nicht die Grenzen des Kapitalismus an, es kommt auch nicht zu einer ausgeprägten Grenzverschiebung, der Tanz eröffnet vielmehr den Blick auf ein Anderes jenseits der Grenze der gegebenen Verhältnisse und schafft dadurch Voraussetzungen für Kapitalismuskritik. Der Gegenstand der Kritik variiert je nach den Tanzformen. In diesem Text werden zwei Formen untersucht: der Gesellschafts- und der Bühnentanz. Während der Gesellschaftstanz historisch betrachtet sowohl Gesellschaftsformationen als auch das Geschlechterverhältnis einübt, aber auch kritisiert, stehen im Bühnentanz Identitäts- und Repräsentationspolitiken im Fokus, in letzter Zeit zudem explizit kapitalistische Fehlentwicklungen. In seiner Eigenschaft als körperliche Praxis leistet der Tanz aber noch mehr: er kritisiert nicht nur auf einer narrativen Ebene, vielmehr entfaltet er neue Erfahrungsräume und Möglichkeitshorizonte. Er schafft Ereignisse und Erlebnisse, die die Erfahrungswelten des Kapitalismus in Frage stellen. Gegenüber diskursiven Kritikpraktiken hebt der Tanz sich in seiner Beschaffenheit ab; er verstärkt die leibliche Erfahrung menschlicher Existenz. »Tan-

¹ Für wertvolle Hinweise danke ich Yvonne Hardt.

zende Kritik« wäre demnach nicht nur Bewegung von Körpern mit einer politischen Idee, sondern auch sinnliches Erleben, eine Stärkung des Selbstverhältnisses gegenüber der kultivierten Körper-Oberfläche.

Im Folgenden wird zunächst die Situation des Körpers in der spätkapitalistischen Mediengesellschaft skizziert. Daraufhin wird die Bedeutung des Gesellschaftstanzes untersucht und sein gesellschaftskritisches Potential vermessen. Der anschließende Abschnitt rekonstruiert die Entwicklung des Bühnentanzes. Am Beispiel des Stückes *Körper* von Sasha Waltz wird gezeigt, dass Kritik im Tanztheater zwar reflexiv zugänglich ist, aber darüber auch wieder hinausgeht. Der letzte Abschnitt fasst die verschiedenen »Kritikmodelle« des Tanzes zusammen und schließt mit einem Plädoyer für mehr Tanz.

Körper im Medienkapitalismus

Während noch Anfang der 1990er die Kulturkritik das Verschwinden der Körper im digitalen und virtuellen Raum befürchtete (Virilio 1986),² konstatiert die Soziologie heute eine »Körperbesessenheit«, die die öffentliche Sphäre, die Medien und individuelle Praxen beherrscht (Villa 2007). Beide Diagnosen haben Recht, denn in der digitalisierten Welt wird der Gebrauch des Körpers zunehmend überflüssig beziehungsweise unsichtbar; gleichzeitig oder gerade deswegen gewinnt seine Oberfläche enorm an Aufmerksamkeitswert. In einer Welt, in der man auf die Anwesenheit von Körpern verzichten kann, gewinnt paradoxerweise ihre Sichtbarkeit an Bedeutung. Der anzuschauende Körper wird zu einem zu vermarktenden Gut. Dies hängt mit dem Übergang vom Industrie- zum Dienstleistungskapitalismus zusammen (s. für den folgenden Abschnitt Klein 2005a). Physische Arbeit wird abgelöst durch Kommunikation, aus der physische Körper aufgrund von Medialisierung weitgehend verschwinden können. In der Industriegesellschaft war der Körper an Maschinen gekoppelt, ein »Arbeitskörper«, dessen physische Kraft notwendig war für die ökonomische Produktivität des Systems (ebd.: 84). Der verbreitete Wegfall der in diesem engeren Sinne *körperlichen* Arbeit hat die meisten Körper träger

² Die klassische Kulturkritik hat den Körper bereits früher für tot erklärt »auch wenn er noch so ertüchtigt ist, ist er verdinglicht und man ihm als Fetisch unterworfen« (Horkheimer/Adorno 1944: 246f.).

werden lassen. Nicht mehr die Kraft, sondern die Fähigkeit, Bewegungsarmut bei gleichzeitig hoher mentaler Arbeitsleistung auszuhalten, ist gefordert. Nun wird Ertüchtigung nach der Arbeit notwendig, um die Körper zu rehabilitieren, die Leistungsfähigkeit zu reproduzieren. Physische Arbeit, die »Arbeit am Körper«, dient nun der Herstellung von Wohlbefinden und einer wohlgeformten Körperoberfläche. In der Dienstleistungsgesellschaft werden die Freizeitkörper zum »Fitnesskörper diszipliniert und die Sorge um sich wird damit zur Sorge um den eigenen Körper« (ebd.: 85f.; vgl. auch Geiger 2008). Mit der richtigen Versorgung einher geht die ästhetische Perfektionierung des Körpers durch Kosmetikindustrie, Schönheitsdienstleister und plastische Chirurgen. Nicht mehr der Gebrauchswert, sondern der Zeichencharakter und das ästhetische Gebrauchswertversprechen, das Maximum an Schein, dominieren (vgl. Baudrillard 1991, Haug 1981). Dabei drängt das Kapital sich in die Sehnsüchte der Menschen, dirigiert Aufmerksamkeit um und definiert den Körper neu (vgl. Haug 1981: 99): Er muss jung, schön und sexy sein, und er muss in Szene gesetzt werden. In der körperlichen Selbstdemonstration »(er)findet« sich das Subjekt, sein Selbstverhältnis lebt von der öffentlichen Inszenierung (Bublitz 2006: 358). Körper sind im Medienkapitalismus zum zentralen »Medium der Subjektwerdung« geworden (ebd.: 345).

Die Ausweitung von sozialen Räumen, in denen die Präsentation und Inszenierung des Körpers eine zentrale Rolle spielen, kann ohne Zweifel als Landnahme begriffen werden (vgl. die Einleitung in diesem Band und Dörre 2009), sie beinhaltet aber auch eine Art Widerstand gegen die Medialisierung der Körper.³ Vor allem dem Tanz kann ein solch widerständiges Potential zugesprochen werden. Das zeigt sich deutlich im historischen Vergleich.

³ Sei es durch unkonventionelle Formen der Ästhetisierung der Existenz (so Klein 2004: 256) oder weitergehend durch einen körpereigenen Widerstand gegen den Kapitalismus. Tsianos/Papadopoulos (2007) heben die Bedeutung von Körpern bei der Produktion des kognitiven Kapitalismus hervor. Konstitutives Moment der Produktion des gegenwärtigen Systems sei nicht allein die kognitive Qualität sondern seine verkörperte Verwirklichung: Kapitalismus heute beruhe auf einem Überschuss der Sozialibilität menschlicher Körper und könne gerade in der verkörperten Prekarität einen Ausgang neuer sich Produktivität verweigender Subjektivität finden.

Gesellschaftstanz

Formen und Funktionen des Gesellschaftstanzes sind einem starken historischen Wandel unterworfen; während er in der Frühphase vor allem rituelle und religiöse Funktionen hatte, prägen ihn später Konventionen der Fest- und Paarkultur. Allen Formen gemeinsam ist jedoch eine gemeinschaftlichen Zusammenhang stiftende Funktion. Die heutigen populären Tänze gehen auf die höfischen Tänze zurück. Das Menuett wurde vom Walzer abgelöst, der den Untergang des Adels und das Aufstreben des Bürgertums symbolisierte. Der Walzer galt als revolutionär, er musste sich gegen Tanzverbot und den Widerstand der Kirche durchsetzen, die darin vor allem die Sünde der Wollust erkannte. Er etabliert den Paartanz in Europa und markiert damit auch die gesellschaftliche Dominanz des Paares gegenüber anderen sozialen Formationen (Hess 1996). Der Walzer wiederum wird nach dem Ersten Weltkrieg durch den Einfluss des Jazz und Blues abgelöst. Die hier entstehenden Tänze reflektieren einen gesellschaftlichen Individualisierungsschub: das Bewegungsrepertoire wird größer, man tanzt alleine und verzichtet auf Berührungen und Blicke. Den Höhepunkt dieser Vereinzelung bildet der Discotanz der 1970er Jahre. Ende des letzten Jahrhunderts wird mit Techno und Rave im Rausch der Masse Tanzen dann wieder zum kollektiven Ereignis, und auch Paartänze erleben erneuten Zulauf. Die meisten der neuen Paartänze sind volkstümliche Tänze afrikanischen oder (süd- und latein-)amerikanischen Ursprungs (Apprill/Dorier-Apprill 2001).⁴ Importiert in die westliche Welt des Gesellschaftstanzes transformieren sich Rumba, Samba oder Tango vor allem in eine Form des spielerischen erotischen Austausches. Sie wecken oder erfüllen die Sehnsucht nach etwas *Anderem*, das die Tanzenden in ihren alltäglichen Selbstinszenierungen zu vermissen scheinen: eine unmittelbare leibliche Präsenz.

Die Körpergebundenheit ist dabei elementar, denn selbst wenn beim Tanzen der Körper inszeniert wird, bleibt er kein äußerliches Gestaltungsobjekt, vielmehr wird er Medium der leiblichen Selbstvergewisserung (vgl. Klein 2004). Man gestaltet rhythmisch die Beziehung zur Welt, muss sich

⁴ Die *Rumba* in ihrer ursprünglichen Funktion als Nationaltanz Kubas kann als revolutionäres Symbol für eine egalitäre Nicht-Rassen Gesellschaft gelesen werden, die sich von der kapitalistischen Welt nicht vereinnahmen lässt (Thomas 2003: 148). Ebenso verkörpern *Samba* und *Capoeira* in ihrer ursprünglichen Form die Geschichte des Rassenkampfes in Brasilien (Browning 1995: 159, zitiert in Thomas 2003: 158).

im Raum und in Beziehung zu anderen positionieren, und man muss einen Weg der Kommunikation finden. Tanz bedeutet zudem Rausch und Ekstase, das Über-den-Körper-Hinauswachsen. In ihrer performativen Qualität scheint die Praxis des Tanzens besonders geeignet, der gerade im Medienkapitalismus dominanten, inszenierten Oberflächensemantik des Körpers etwas entgegenzusetzen.⁵ Der Tanz verarbeitet und intensiviert die Erfahrungen, die die Individuen jeweils selbst mit diesen manipulierten Körpern machen.

Fassen wir zusammen: Tanzen beinhaltet immer wieder den Versuch, die gesellschaftliche Ordnung in Bewegung zu halten und zu destabilisieren. Die Tänze reagieren in ganz spezifischer Weise auf sich verändernde Verhältnisse, sei es in der Imitation oder ironischen Brechung der Vereinzelung wie im Discotanz oder aber in der Ablehnung der Alltagskultur und der Suche nach einer Gegenwelt wie im Tango. Aber, gleichzeitig wird jede dieser Tanz-Bewegungen auch wieder vereinnahmt, und ihr subversives Potential geht verloren. Der in der Tendenz widerspenstige Gesellschaftstanz wird immer wieder in die Ordnung eingehegt, vermarktet und damit Teil der Konsum- und Freizeitindustrie (von Kursen in Fitnessstudios bis hin zu Südamerika-Tourismus).

Bühnentanz

Das Kritikpotential des Bühnentanzes beginnt mit dem Ausdruckstanz Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts. Der moderne Tanz galt als Projektionsfläche für gesellschaftliche Utopien, die Körper sollten von den Schäden der Technisierung geheilt werden und die Menschen ein neues Körpergefühl »zurück« bekommen. Über die Befreiung der Körper sollte ein neues »Menschentum« entstehen (vgl. Hardt 2004, 2005). In Absetzung zu den mechanisch-funktionalen Körpertechniken des bis dahin vorherrschenden Balletts, das im Wesentlichen in der Aufführung einer vorgegebenen Schrittfolge zu kanonischen Themen bestand und eine Illusion her-

⁵ Besonders deutlich gezeigt werden kann dies im *Tango argentino*, der nicht einfach die konservative Geschlechterordnung re-romantisiert, sondern zugleich Freiräume für Rollenneudefinitionen eröffnet. In gleichsam subversiver Art werden die hegemonialen Kodes dekodiert und ironisiert, entnaturalisiert und insgesamt in Frage gestellt (vgl. ausf. Villa 2003).

vorbringen sollte, rückte der freie moderne Tanz den Körper der Tänzer als Bedeutungsträger ins Zentrum der Aufmerksamkeit (Klein/Zipprich 2002). Der moderne Tanz soll dem seelischen Erleben durch Bewegung Ausdruck verleihen; er stellt die individuelle Persönlichkeit des Tänzers in den Mittelpunkt und macht dessen Empfindungen zum Thema. Körper gelten hier als authentischer Ausdruck des Selbst, als Ort sozialer Utopie. Im Ausdruckstanz sah man eine Alternative zum akrobatischen Drill und der »ungesunden Lebensweise des Kapitalismus« (Klein 1992: 193). Der Ausdruckstanz war wie die Lebensreform- und Körperkulturbewegung allgemein als Kritik der Zivilisation, insbesondere der Industrialisierung artikuliert (ebd.: 194) und stand damit in gewisser Weise in der Tradition der deutschen Kulturkritik (vgl. Konersmann 2001).

Nach einer auch im Bühnentanz restaurativen Phase im Anschluss an den Zweiten Weltkrieg öffnet 1968 wieder die Tür zum Politischen. Mit dem so genannten Tanztheater in den 1970er Jahren wird der Bühnentanz zu einem Sprachrohr der Kritik an der bundesdeutschen Wirklichkeit. Johann Kresnik erinnert sich: »Draußen auf den Straßen wurde demonstriert und in den Universitäten gegen den Muff von tausend Jahren gekämpft. Und wir im Ballettsaal [erzählten Märchen]. Ich habe es nicht mehr ausgehalten.« (zitiert in Klein 1992: 241). Kresnik ist einer der ersten, die den Tanz in den Dienst eines politischen Engagements stellen. Politische Machtverhältnisse sollen bei Kresnik »hautnah« vermittelt werden (Müller u. a. 2003: 139). Er bringt zunächst direkt Themen aus dem Umfeld der Studentenbewegung auf die Bühne: das Attentat auf Rudi Dutschke, die Bonner Notstandsgesetze (vgl. Servos 2008). Dann befasste er sich mit großen historischen Themen wie dem Nationalsozialismus, Stalinismus und Krieg und rückte an umfassende Zeitdiagnosen heran: Bei ihm ist Gesellschaft ein Alptraum, der den Menschen in einer konsumorientierten Industriegesellschaft gefangen hält (Schlicher 1987).

Anders als der Provokateur Kresnik lotet Pina Bausch,⁶ die wohl berühmteste Tanztheater-Choreografin, die Widerstände im menschlichen

⁶ Exemplarisch werden hier nur die beiden bekanntesten Protagonisten des Tanztheaters vorgestellt. Aber auch andere wie Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann und Susanne Linke hätten interessante Ansätze für Kapitalismuskritik zu bieten. Reinhild Hoffmann möchte zeigen, wie der Widerspruch zwischen gesellschaftlichen Regelungen und individuellen Ansprüchen produktiv ausgehalten werden kann. Während sie in der Frühphase ihres Schaffens aktuelle gesellschaftliche Fragen behandelt, interessiert sie sich seit den 1990er Jahren für den formalen Aspekt der körperlichen Begrenzung und Freiheit: Welchen Begrenzungen kann der Körper wie begegnen? Denn »wer sich an

Miteinander aus. Sie interessiert sich für die gesellschaftlichen Ablagerungen, die den Zugang zu Empfindungen behindern, sie untersucht die gesellschaftlichen Normen, Repressionen, Zwänge, die Zurichtungen des Körpers. Gesellschaftliche Macht wird bei ihr als körperliche Begrenzung und Verformung gezeigt und demaskiert. Damit sind körperliche Selbstdisziplinierung und Affektkontrolle zentraler Gegenstand ihrer Stücke.⁷ Konsequenterweise erscheinen die Körper der Tänzer oftmals müde, geschunden, ihrer Sprache beraubt, entmündigt, zum Schweigen gebracht. Aber das Tanztheater von Pina Bausch führt vor, was mit kaputten, instrumentalisierten Körpern noch möglich ist. Die Stücke entstehen im Dialog mit den Tänzern. Es werden nur Themen vorgegeben, zu denen die Tänzer ihre eigenen Erfahrungen beitragen. Jedes Stück ist somit nicht nur einmalig, die Körper und individuellen Erfahrungen werden zum Bestandteil der Stücke; jedem zum Schweigen gebrachten Körper wird eine Sprache zurückgegeben: »der Körper wird zum Medium seiner eigenen Geschichte und zum Zeugen seiner selbst« (Bentivoglio/Carbone 2007: 34).

Trotz der unterschiedlichen Stilrichtungen, die die Vertreterinnen des Tanztheaters entwickelt haben, ist ihnen allen die Abkehr vom Idealbild des schönen Scheins (Müller u. a. 2003: 184) und eine zum Teil radikale Kritik an der Industriegesellschaft, die dem Einzelnen die Erfahrung der »Ganzheit« verweigert, gemeinsam (vgl. Fischer-Lichte 2004: 85). Streng genommen verbleibt das klassische Tanztheater damit im Rahmen der zeitgleich stark rezipierten Kritischen Theorie, mit dem politischen Anspruch einerseits und der Verluste betonenden Kulturkritik andererseits (Horkheimer/Adorno 1944). Die jüngere, in den letzten Jahren förmlich explodierte Tanzszene geht darüber jedoch hinaus.

vorgefundenen oder selbst gewählten Widerständen abarbeitet, der hat auch eine Ahnung von der Freiheit, die er ansteuert« (Servos 2008: 18). Für Suzanne Linke ist der Tanz die Möglichkeit, Leben neu zu vermessen. Eine Gehörschwäche hemmt ihre kindliche und geistige Entwicklung; mittels einer Tanztherapie baut sie ihre motorischen und kognitiven Fähigkeiten danach voll aus. Konsequenterweise bricht Linke mit gesellschaftlichen Tabus ihrer Zeit, häufig mit häuslichen Begrenzungen, z. B. führt sie die Sinnlosigkeit der Reproduktionsarbeit vor oder setzt sich mit dem Zwang zur Schönheit auseinander (Wittmann 2005). Im Zentrum von Bohners Werk steht die Auseinandersetzung mit den Arbeitsbedingungen von Tänzern, er fordert eine Demokratisierung der Arbeitsweisen als Voraussetzung der Veränderung der Tanzkunst (Müller u. a. 2003: 145).

⁷ Die meisten Kritiker sprechen aufgrund dieser Mikroanalyse den Stücken von Bausch einen politischen Charakter ab; dass dieser Rückschluss zu kurz greift, argumentiert auch Dries (2007).

Der zeitgenössische Tanz ist konzeptioneller, theoretischer und stärker von philosophischen Diskursen um das Subjekt und Identität beeinflusst (Odenthal 2005; Foellmer 2009). Das ganzheitliche Subjekt wird dekonstruiert; der Körper als Symbol eines ganzheitlichen Lebens verschwindet und wird in Einzelbestandteile zerlegt. Als Beispiel für den kritischen Bühnentanz möchte ich ein Stück von Sasha Waltz vorstellen,⁸ an dem der Prozess des Dekonstruierens besonders deutlich wird. Waltz ist eine jener Protagonistinnen, die mit dem so genannten Post-Tanztheater (Schulze 1999: 111) noch in der Tradition des Tanztheaters steht, aber sich von dessen »Innerlichkeit« distanziert.

Das Stück *Körper* ist der erste Teil einer Trilogie über den menschlichen Körper (*Körper, S, noBody*) und wurde 2000 uraufgeführt. Auf der Bühne sind 13 Tänzer zu sehen, die im ersten Bild nackt in einem engen Glaskasten aufeinander kauern. Die Vitrine ist in etwa fünf Meter hoch, zweieinhalb Meter breit und einen halben Meter tief. Die Körper versuchen ständig die Positionen zu wechseln und aneinander vorbeizukommen; sie werden in der Enge des Kastens gequetscht und deformiert. 60 Minuten lang wechselt das Stück zwischen verschiedenen Szenen, die alle den Blick auf die Beschaffenheit des Körpers lenken. Auf seine Bestandteile: Wasser, Blut, Haare, Haut, Fleisch, Körperteile, Organe. Aus ungewöhnlichen Perspektiven und mit unerwarteten Mitteln wird der Körper vermessen und inventarisiert. Das Funktionieren der Wirbelsäule wird mit Untertassen simuliert. Eier werden auf Geschlechtshöhe zerdrückt. Kopfhare werden gezählt; Fingernägel gekaut, Zigaretten inhaliert, usw. usf. Die Tänzer trinken Wasser und pressen es dann wieder aus sich heraus; sie entnehmen ihre Gedärme in Form von roten langen Gummischläuchen. Der Körper wird phänomenologisch ausgelotet. Er wird als zerbrechliche und gequälte, formbare und verkäufliche Masse vorgeführt. In einer Szene ummalen die Tänzer auf der Haut den Sitz ihrer Organe und etikettieren sie mit Preisen: eine Niere für 200.000 Mark, ein Herz für 100.000. Ergänzt um Preise für chirurgische Körpereingriffe: Fettabsaugen, Hautaufhellung, Gesichtslifting.

Das Stück bietet zahlreiches Anschauungsmaterial in Sachen Körper. Wie in Versuchsanordnungen der Physik werden die Gesetze aufgezeigt,

⁸ Die Methodendiskussion in der Tanzwissenschaft steckt noch in den Kinderschuhen, in der Praxis werden jedoch zahlreiche Methoden eingesetzt von Bewegungsanalyse über Semiotik bishin zu politischer Ikonographie (vgl. Brandstetter/Klein 2007).

nach denen der Körper in Raum und Zeit funktioniert. Gleichgewicht, Schwerkraft, Dysbalancen, Dysfunktionen. Wie tote Tiere in einem Schlachthaus werden die Körper über den Boden geschleift, gezerrt oder getragen. Der natürliche Gebrauch des Körpers wird stark verfremdet, er nimmt schimärische Formen an, es entstehen Fabelwesen mit zwei Oberkörpern und zwei Gehapparaten, Wesen, denen die Beine direkt aus dem Bauch zu wachsen scheinen. Wenn im eigentlichen Sinne getanzt wird, dann ohne körperliche Mitte, von jedem Körperteil geht ein Impuls zur Bewegung aus. Allein der Kopf scheint abwesend. Auch Sprache und Körper fallen auseinander. In einer Szene zeigen die Tänzer auf Körperteile und benennen sie, aber mit völlig falschen Zugehörigkeiten, die Nase ist der Bauch, das Knie der Rücken etc. Das Bezeichnende und das Bezeichnete fallen immer auseinander, und selbst das Zeigen kann diese Trennung nicht aufheben.

Anders als in ihren frühen Stücken arbeitet Waltz in *Körper* nur mit formalen Elementen. Für *Alle der Kosmonauten* 1995 betrieb sie noch Feldforschung und interviewte Familien aus einer Berliner Plattenbausiedlung; in der *Travelogue-Trilogie* (1993-1995) zitiert sie Alltagsräume und Identifikationsvorlagen, wenn auch ironisch gebrochen (Schulze 1999); mit der Inszenierung von *Körper* dagegen wird erstmals auf alltagsweltliche Wiedererkennung vollkommen verzichtet. Weder wird eine Geschichte erzählt, noch interessieren Personen oder Individuen in diesem Stück. Die Körper sind jeder Individualität enteignet, von jedem Gefühl entbunden. Wenn etwas erzählt oder gesprochen wird, dann hat es mit der Beschaffenheit des Körpers zu tun, wie man schwitzt, austrocknet, Kälte empfindet, der Blutdruck steigt, Atem beschleunigt. Das Ich zeigt sich nur am Körper. Einer der Tänzer ergreift das Wort: »I wanted to show her everything about me that makes me different from everybody else.« Und zählt dann das, was ihn besonders macht, auf: die Narbe hinterm Ohr, ein Muttermal am Knie. Die kognitive emotionale Welt bleibt außen vor. Waltz interessiert nur die Materie. Diese geistlose Materie aber wirkt bedrohlich. Gestapelte Menschenleiber, aufeinanderkauernd, dann aufeinander gelegt, erinnern an Massengräber. Erstaunlicherweise wirken die Menschen aber trotz ihrer Nacktheit nicht nackt, denn das, was entkleidet werden könnte, ist abwesend: Eigenschaften, Leidenschaften, Ideen. Waltz zeigt uns das »pure vegetative Dahindämmern eines jeglicher symbolischen Dimension be-

raubten Organismus«,⁹ einer fleischlichen Masse ohne Sprache. Sie demonstriert, dass das »Medium der Subjektwerdung« allein noch kein Subjekt macht. Die Reduktion auf das Natürliche erinnert an die Kritik Agambens, bei dem das »bloße Leben« zwischen Leben und Tod eingeschlossen ist. Das echte Leben aber braucht Sprache, Symbole, Gesetze, Politik (vgl. Agamben 2002). Einhergehend mit der Politisierung des nackten Lebens sind Emotionalisierung, Sozialisierung, Reflexivität für den Menschen notwendig – Subjektwerdung bedarf mehr als den erscheinenden Körper.

Die Ausführungen zu Waltz machen deutlich: Kritik an den Verhältnissen wird auf drei Ebenen praktiziert. Zunächst und am offensichtlichsten in der thematischen Gestaltung der Stücke.¹⁰ Waltz gilt als »prominenteste gesellschaftskritische Verhaltensforscherin des neuen deutschen Tanztheaters« (Evelyn Finger in *DIE ZEIT*, 24.11.2005). Zweitens, und dies sollte mit den Ausführungen zu *Körper* deutlich geworden sein, versucht Waltz auf formaler Ebene Alternativen zu dominanten Repräsentationslogiken zu entwickeln. Das Zerstückelte, Gebrochene verweigert die ästhetische Erfahrung des Schönen. Darüber hinaus manifestiert sich drittens das kritische Potential in Waltz' Arbeit mit basisdemokratischen Strukturen, Mitbestimmung und einheitlicher Bezahlung. Dezidiert formuliert sie den Anspruch, Theater müsse politisch sein.¹¹

9 Vgl. den Ausdruck bei Dominikus Müller in dem Artnetartikel zu Agamben »Giorgio Agamben und die documenta 12. Nach dem Leben trachten«, 20.08.09, <http://www.artnet.de/magazine/features/mueller/mueller04-12-07.asp>.

10 Thematische Kritik wird noch am deutlichsten vielleicht im Stück »Gezeiten« (2005) geäußert, in dem ökologische Katastrophen wie der Tsunami über Thailand, Hurrikan in Louisiana oder Erdbeben in Pakistan, aber auch Terroranschläge in London reflektiert werden.

11 Sasha Waltz kommt aus der freien Szene, gründet 1996 die Sophiensäle in Berlin, ein unabhängiges Zentrum für choreographisches Arbeiten und heute noch ein wichtiger Ort für freies Theater. Schon drei Jahre später übernimmt sie zusammen mit Thomas Ostermeier die Leitung des Traditionshauses Schaubühne am Lehniner Platz in Berlin. Ostermeier und Waltz begründen dort systematisch eine Arbeitsweise, die den Kapitalismus einhegen möchte. In programmatischen Schriften beschreiben sie neue, an die emanzipatorische Praxis der 1970er Jahre anknüpfende Produktionsbedingungen. Sie knüpfen metaphorisch an die *Kommune I* an, deren berühmtes Skandalfoto sie zur Eröffnung ihrer ersten Spielzeit nachstellen. Sie wünschen sich ein Ensemble, in dem gleichberechtigt gearbeitet werden kann, und begreifen dies als »utopisches Moment des Theaters« (Ostermeier u.a. 2000). Ein einheitliches Gehaltssystem und demokratische Mitbestimmung werden eingeführt (Schlagenwerth 2008). Auch der medialen Verwertungsmechanik wollen sie entkommen. Sie wünschen sich ein Leben jenseits

Ein Versuch, der gängigen Repräsentationslogik gänzlich zu entgehen, findet sich auch im sogenannten Konzepttanz. Hier wird kaum mehr getanzt, nur das Reflektieren über den Tanz füllt die Bühne. Die neue Generation Choreographen beschäftigt sich intensiv mit dem Körper als solchem: seiner Materialität, Präsenz und Repräsentation. Forschungen am eigenen Körper, die Erwartungen an einen Tanzkörper werden zum Gegenstand vieler Stücke. Auch das Sehen des Publikums wird dekonstruiert. Felix Ruckert zum Beispiel lässt in *Hautnah* (1995) Zuschauer und Tänzer individuelle Preise für die Vorführungen aushandeln; Thomas Plischke bittet die Zuschauer zu Beginn der Veranstaltung, eine Polonaise durch den Raum zu machen (Müller 2003: 280). Statt Werke zu schaffen, werden zunehmend Ereignisse hervorgebracht, in die nicht nur die Künstler selbst, sondern auch Rezipienten, Betrachter, Hörer und Zuschauer involviert sind (vgl. Fischer-Lichte 2004: 29). Diese Ereignishaftigkeit wird im nächsten Abschnitt ausführlicher untersucht.

Immanente Kritik?

Einerseits ist Kunst immer Teil eines kritischen Projektes, sie analysiert die gesellschaftliche Wirklichkeit. Dabei, so die Annahme Adornos, müsse »sie sich dem herrschaftlichen Verhalten angleichen, um etwas von der Herrschaft qualitativ Verschiedenes zu produzieren« (Adorno 1970: 430). Oder, um es mit Luhmann zu formulieren, die gesellschaftliche Funktion der Kunst besteht darin, eine Differenz zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit zu erzeugen und gesellschaftlich zu etablieren. Das kritische Potential besteht dann im Deutlichwerden dieser Differenz. »Die imaginäre Welt der Kunst [...] bietet eine Position, von der aus *etwas anderes* als *Realität* bestimmt werden kann. Ohne solche Differenzmarkierungen wäre die Welt einfach das, was sie ist, und so, wie sie ist.« (Luhmann 1995: 229; vgl. Makropoulos 2008: 119). In der Kunst steckt also der Fingerzeig auf das

der Gesetze ökonomischer Effizienz im neoliberalen Kapitalismus (Ostermeier u.a. 2000, Schlagenwerth 2008). Zugleich möchten sie dem »Scherbenhaufen des Politischen« etwas entgegensetzen und Theater als »Ort der Bewusstwerdung und damit einer Repolitisierung« neu begründen (Ostermeier u.a. 2000). Einige Kritiker sehen in der neuen Schaubühne Ansätze zu utopischen Gegenwelten (Bähr 2006). Als sich das Team nach fünf Jahren wieder trennt, wechselt Sasha Waltz an das »Radialsystem«, eine von ihr gegründete experimentelle Spielstätte in einem alten Pumpwerk an der Spree.

utopische Potential einer anderen Welt. Andererseits ist Kunst Teil der staatlich gestützten Marktwirtschaft, in der um Zuschüsse, Publikum und mediale Aufmerksamkeit konkurriert wird, in der Tänzer um Engagements, Gagen und die Existenzsicherung kämpfen. Das Tanztheater von Pina Bausch oder auch Sasha Waltz sind zu Kulturexportschlagern Deutschlands geworden. In einer solchen Situation besteht die Gefahr, dass die Choreographie Kulturindustrie wird und jedes Körpertraining den Körper auf ein vermarktbares Endprodukt hin abrichtet. Wie Boltanski und Chiappello (2006) es für den neuen Geist des Kapitalismus diagnostiziert haben, so gilt es auch für den Tanz: Arbeit und Produktionen sind projektförmig organisiert. Körper können dann gemietet werden: »a body for hire: it trains in order to make a living» (Foster 1992: 494). Diese Abhängigkeit vom Markt wird von den Beteiligten selbst kritisch reflektiert: Die spanische Choreographin Villa-Lobos zum Beispiel komprimiert in einem Stück die choreographischen Ansätze und Stile der berühmten zeitgenössischen Choreographen zu leicht konsumierbaren »Marken« und bietet sie als Fast-food in einem Schnellrestaurant an. »Pina Mc Nugget« zum Beispiel wird zu einem »delightful assortment of 4 pieces of overwhelming dance theatre wrapped in a crispy psychological coating accomplished by an expressionist sauce of your choice« (Siegmond 2006).

Kann aber der Warencharakter des Tanzes in einer Aufführung vermieden werden? Die möglichen Antworten verweisen auf die Frage nach Präsenz und Verfügbarkeit. Die Vertreter einer Ästhetik des Performativen gehen davon aus, dass die Performance sich der Tauschökonomie des Marktes entzieht, weil sie einmalig ist und sich der Wiederholbarkeit widersetzt (Phelan 1993). »Demnach kann die unhintergehbare Präsenz der Performance oder Aufführung kein Objekt produzieren, weil sie in der Zeit vergeht und verschwindet. Weil sie verschwindet, widersteht sie dem bloßen Konsum von Gegenständen und nimmt daher eine kritische Position innerhalb der Ökonomie des Marktes ein« (Siegmond 2006: 21).

Gerald Siegmond (2006) fordert diese Position heraus, indem er behauptet, dass gerade nicht durch Präsenz, sondern durch Abwesenheit das Spektakel, also die fortschreitende Landnahme kommerzieller Ästhetik im Gebiet des Kunsttanzes, verhindert werden könnte. Die betonte Gegenwärtigkeit von Theater- und Tanzaufführungen könne nicht, wie öfter behauptet (vgl. Gumbrecht 2004), den Verlust sinnlicher Differenzierung aufgrund immer größerer Abstraktionserfahrungen kompensieren. Dies könne nicht gelingen, weil die Performance mit ihrem Erlebnischarakter

längst zum Imperativ der Konsumgesellschaft geworden ist. Als Gegenstrategie empfiehlt Siegmund die Vorführung von Abwesenheit. »Präsenz entsteht in der Kunst im Gegensatz zum Spektakel nur, um uns die Abwesenheit zu zeigen, die nicht repräsentierbar ist« (Siegmund 2005: 71). Denn nur so wird nicht einfach »eine Art Lustprämie als Kompensation für den Verlust« angeboten, die der herrschenden Ökonomie entspricht (Siegmund 2006: 66), statt sie zu kritisieren.

Die jungen Konzepttänzer experimentieren in der Tat mit dieser Abwesenheit. Philipp Gehmacher zum Beispiel erzählt über seine Absichten zu tanzen, er beschreibt die Bewegungen, die er machen wird, ohne sie auszuführen. Die Choreographen Xavier LeRoy oder Jérôme Bel erklären den Nicht-Tanz zur Norm (Husemann 2002). Thomas Lehmen füllt einen Tanzabend mit einer einstündigen Reflexion über den Entstehungsprozess einer Choreographie: er schreibt Notizen am PC auf, und kommentiert diese durch Körperbewegungen. Diese Kommentare sind spröde inszeniert, sie sollen nicht gefallen, sondern die Umstände der künstlerischen Arbeit vergegenwärtigen. Le Roy gilt als Schöpfer eines 2005 uraufgeführten Stücks *Ohne Titel* und ohne Namen eines Choreographen. Ein Stück, das nicht zugeordnet werden kann, kann auch nicht vermarktet werden. Le Roys Ästhetik gelingt es damit für einen Moment, eine symbolische Ordnung zu stören (Foellmer 2009). Beide, Lehmen und Le Roy, begreifen ihre choreographische Arbeit dezidiert als Kritik am Kunstbetrieb als Arbeits-, Absatz- und Anerkennungsmarkt und versuchen den vorherrschenden Produktions-, Distributions- und Präsentationsformen zu entgehen (Husemann 2009). Ihre Arbeit steht damit in der Tradition der Künstlerkritik, die sich stets als Bollwerk gegen die *Kommodifizierung*, insbesondere des Menschen und seiner Arbeit verstanden hat (vgl. Boltanski/Chiapello 2007).

Ich möchte den Punkt der Abwesenheit auch noch in einer anderen Weise weiter ausführen. Die unmittelbare Präsenz, die der Bühnentanz vorführt oder thematisiert, verweist negativ immer auf eine absolute Abwesenheit, letztlich den Tod. Insbesondere das Tanztheater erinnert daran, dass die Verfügbarkeit von Körpern zeitlich begrenzt ist; dass Körper altern, verfallen, sterben. »Death must be witnessed, [...] absence must be performed, and [...] life can only be perceived through its disappearance« (Gilpin 1996: 121). Dies wird auch materiell eingefordert: Im zeitgenössischen Bühnentanz und vor allem im Tanztheater sind die Tänzer nicht mehr jung und schön, sondern sie tanzen bis ins hohe Alter, sie sind nicht

glatt und unversehrt, sondern von den Spuren des Lebens gezeichnet.¹² Wenn diejenigen, die anders als die Normalbürger der Mediengesellschaft ihren Körper für die Performance brauchen, tanzen, verletzen sie die gesellschaftlichen Normen der Warenästhetik, indem sie genau entgegengesetzt zu den gestylten, »nicht gebrauchten« Körpern der Alltagsindividuen agieren. Die Tänzer führen den Verfallsprozess, die Vergänglichkeit des Lebens vor und gleichzeitig den Versuch, selbstbestimmt bis an das Ende zu gehen oder zu tanzen. Im tanzenden Körper wird damit ein radikaler Freiheitsanspruch erhoben und tendenziell auch an das Publikum kommuniziert.

Da capo: Kritikmodelle

Die hier vorgestellten Kritikweisen sind am ehesten einer welterschließenden Kritik zuzurechnen. Ihre Qualität besteht im Aufzeigen von neuen Bewegungs- und Denkräumen, im Aufscheinen von Möglichkeiten, subversiv hergebrachte Grenzziehungen zu destabilisieren (vgl. Bohmann u. a. in diesem Band). Damit übernehmen sie eine der Kunst häufig zugeschriebene Funktion: Ihr Widerstand verweist auf die »paradoxe Verbindung zwischen einer Idee der Kunst und einer Idee der Politik. Die Kunst lebt von genau dieser Spannung, die sie zugleich in sich selbst und außer sich selbst sein und eine Zukunft versprechen lässt, die dazu bestimmt ist, unvollendet zu bleiben.« (Rancière 2008: 34). Im Tanz äußert sich die Spannung in verschiedenen Formen, die ich hier als »Kritikmodelle« des Tanzes zusammenfassen möchte.

1. *Aus der Reihe tanzen.* Tanzen inszeniert gesellschaftliche Ordnung und fordert sie zugleich heraus, indem sie sie verschiebt. Anders als im Sport, der auch der Einhegung sozialer Ordnung dient – als Einüben von Praktiken des Wettbewerbs, der Fairness und der sozialen Hierarchie, die auf Leistung beruht – scheint im Tanz immer auch ein oppositioneller, trans-

¹² Der 2008 als bester Tänzer des Jahres ausgezeichnete Raimund Hoghe ist kleinwüchsig und hat einen Buckel. Sich mit einem nicht der Norm entsprechenden Körper in einem Medium darzustellen, das mit Schönheit konnotiert ist, kann als politischer Akt begriffen werden.

formatorischer Aspekt auf. Tanzen beinhaltet immer wieder den Versuch, aus den Verhältnissen auszubrechen.

2. *Subversive Körper.* Der Kunsttanz, und vor allem die Beispiele aus dem Tanztheater und Post-Tanztheater haben dies verdeutlicht, bietet eine Bühne für subversive Körper. Andere Seinsweisen von Körpern als die der totalen Ästhetisierung sind erlaubt. Dabei geht das Tanztheater phänomenologisch vor: Es untersucht die gesellschaftliche Beschaffenheit der Körper und nimmt sich den Freiraum, anders zu sein, hässliche Menschen und hässliche Bewegungen hervorzubringen, immobile und sich entziehende Körper zuzulassen. Die Tänzer auf der Bühne inszenieren nicht einfach ihren Körper, vielmehr arbeiten sie mit ihrem leiblichen Sein (vgl. Merleau-Ponty 1965). Insofern unterwerfen sie sich gerade nicht dem Diktat der Waren- oder »Körperökonomie«.

3. *Inszenierte Kritik.* Kritik im Bühnentanz hat sich mehrfach neu ausgerichtet. Die choreographierte Kritik ist nicht allein in ästhetischen, sondern immer auch in gesellschaftlichen Zusammenhängen zu lesen (Husemann 2009; Klein 2005b). Auf der einen Seite besteht eine direkte Relation zwischen der politischen Situation in den westlichen Industrieländern und den Artikulationen des Tanzes auf der Bühne. Nicht immer wird dabei direkt, aber doch fast immer wahrnehmbar auf die ökonomische Ordnung Bezug genommen: Der Ausdruckstanz in den 1920er Jahren formuliert Kritik am Kapitalismus in der Kategorie des Gegensatzes zwischen Entfremdung und Natürlichkeit, das Tanztheater der 1970er Jahre stellt aus der Studentenbewegung heraus die bundesrepublikanische politische Ordnung in Frage und zeigt immer wieder Strukturen auf, die einem glücklichen Leben im Wege stehen, wie die ausgeprägte Konsumorientierung oder festgefahrene Geschlechterverhältnisse. Das Post-Tanztheater der 1990er Jahre kritisiert dezidiert die Ökonomisierung des Sozialen (vgl. für das Gegenwartstheater Schöblier/Bähr 2009).¹³

13 Ostermeier steht neben Regisseuren wie René Pollesch (vgl. Bloch 2008, Bogusz 2008) oder Christoph Schlingensief für ein neues politisches Theater, das mit Milieuschilderungen den gesellschaftlichen Randgestalten eine Stimme verleihen (Dürschmidt 2003) und Gegenwelten eröffnen möchte (Bähr 2006). Diese Regisseure interessiert die Frage: »Was der Mensch in Zeiten der ökonomischen Ausbeutung noch ist oder sein kann« (Bloch 2008: 173).

Das subversive Element der Kritik liegt dabei zunehmend in der Aktivierung einer anderen Wahrnehmungsweise beim Publikum. Der Konzepttanz spielt mit der Unterbeschäftigung der Bühne und der Untererfüllung der Erwartungen an eine Tanzveranstaltung und wirft die Zuschauer auf sich selbst zurück (Husemann 2009: 65). Zur Kritik an der Warenförmigkeit der Körper gesellt sich die der Warenförmigkeit des Tanzes. Künstler wie Le Roy oder Lehmen arbeiten im Bewusstsein dessen, dass ihre Kritik jederzeit vom Tanzmarkt wieder absorbiert werden kann (ebd.: 74); in der Konsequenz wird das den Tanz konstituierende Feld kontinuierlich in die Analyse miteinbezogen. »Zeitgenössische Kunst definiert sich heute nicht mehr in der Opposition zu den Apparaten, sondern ist [...] paradoxer Weise am ehesten dort zu suchen, wo die Möglichkeit der Freiheit in der Erkundung ihrer Grenzen radikal in Frage gestellt wird« (Müller-Scholl, zitiert in Husemann 2009: 87). Das Publikum kann und muss den zeitgenössischen Tanz dabei gar nicht unbedingt verstehen, sondern soll sich zuallererst davon affizieren lassen (ebd.: 220; vgl. 220-222).

4. *Affiziertes Publikum.* Im zeitgenössischen Tanz steht die ästhetische Erfahrung im Vordergrund. Diese wirft die Zuschauer auf sich selbst zurück; durch die ästhetische Anschauung wird in einer radikalen Weise die Gegenwart erlebt (vgl. Seel 2003). Ich gehe zudem davon aus, dass es sich bei Aufführungen im zeitgenössischen Tanz um Schwellenerfahrungen handelt, die transformative Kraft besitzen und grundlegende Wahrnehmungsmuster und Dichotomien unserer Kultur in Frage zu stellen vermögen (vgl. Turner 1995). Das heißt konkret, es reicht, sein Publikum zu affizieren, es muss keine eindeutige (genuin kapitalismuskritische) Botschaft transportiert werden, sondern es sollen Freiräume und Brüche geschaffen werden, die die Bildphantasie der Zuschauer anrufen (Schlicher 1987: 226). Wie für das postdramatische Theater, so gilt auch für den postmodernen Bühnentanz, dass er »nicht durch die direkte Thematisierung des Politischen, sondern gerade durch den impliziten Gebrauch seiner Darstellungs- und Arbeitsweise politisch« ist. So bleibt er »im Vergleich zur Realpolitik zwar ohnmächtig, durch Irritation und Enttäuschung hat [er] jedoch die Macht, die Leerstelle für eine Utopie offen zu halten« (Lehmann 1999: 7). Damit erfüllt der Bühnentanz eine klassische transformatorische Funktion der Kunst: Er fungiert als Katalysator zur Hervorbringung von Problemen, die ohne die ästhetische Erfahrung gar nicht gedacht werden können (vgl. Menke 1991). Die Kunst konfrontiert außerästhetische Dis-

kurse mit einer Krisenerfahrung, die in ihnen unlösbare Probleme aufdeckt.

Der Tanz erweitert also die Wahrnehmungsweisen und Formen von Kritik. Das »aus der Reihe tanzen«, kritische Praktiken des Gesellschaftstanzes, »subversive Körper«, die sich den Gestaltungsanforderungen und Schönheitsidealen des Medienkapitalismus entziehen, sowie die »Affizierung des Publikums« entweder durch »choreographierte inszenierte Kritik« im Tanztheater oder durch das Aufscheinen utopischen Potentials im Bühnentanz bieten nicht-diskursive, körpergebundene Strategien, die zu einer (symbolischen) Destabilisierung der Grenzen beziehungsweise Einhegung des Kapitalismus beitragen. Auf einer symbolischen Ebene wird der Kapitalismus von den tanzenden Körpern zurückgedrängt: Im Gesellschaftstanz weicht das Kultivieren der Körperoberfläche einer verstärkten leiblichen Erfahrung des Selbst; im Bühnentanz besetzen auch nicht-ästhetisierte Körper den Raum und ermöglichen im Spiel um An- und Abwesenheit die Reflektion der partikularen, nicht verwertbaren Erfahrung von Präsenz. Oder, wie das hier diskutierte Stück von Sasha Waltz gezeigt hat, das nackte Leben kann im Tanz repolitisiert werden. Das heißt dann auch: *mehr* Tanz birgt das Potential für *weniger* Kapitalismus.

Literatur

Film: *Körper* von Sasha Waltz, aufgezeichnet im Jahr 2000

- Adorno, T. (1970). *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt a. M.
- Agamben, G. (2002), *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a. M.
- Albright, A. C. (1997), *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*, Middletown.
- Apprill, C./Dorier-Apprill, E. (2001), »Entre imaginaires et réalités, la géographie mouvante des danses ›latines‹«, in: E. Dorier-Apprill (Hg.), *Danses latines. Le désir des continents*, Paris, 32-47.
- Bähr, C. (2006), »Sehnsucht und Sozialkritik: Thomas Ostermeier und sein Team an der Berliner Schaubühne«, in: Gilcher-Holtey/Kraus/Schößler (Hg.), *Politisches Theater nach 1968 - Regie, Dramatik und Organisation*, Frankfurt a. M., 237-253.
- Baudrillard, J. (1991), *Der symbolische Tausch und der Tod*, München.
- Bentivoglio, L./Carbone, F. (2007), *Pina Bausch oder die Kunst, über Nelken zu tanzen*, Paris.
- Bloch, N. (2008) »Ich will nichts über mich erzählen! Subversive Techniken und ökonomische Strategien in der Theaterpraxis von René Pollesch«, in: Ernst/Cantó/Richter/Sennewald (2008) *Subversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*, Bielefeld, 165-182.
- Bogusz, T. (2008), »Geheimnisse retten. Soziologische Beobachtungen zur Berliner Volksbühne«, in: T. Ernst u.a. (Hg.), *Subversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*, Bielefeld, 183-201.
- Boltanski, L./Chiapello, E. (2006), *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz.
- /u. a. (2007), »Für eine Erneuerung der Sozialkritik«, in: G. Raunig/U. Wuggenig, *Kritik der Kreativität*, Wien, 167-180.
- Brandtstetter, G./Klein, G. (2006), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bausch's Sacre du printemps*, Bielefeld.
- Bublitz, H. (2006), »Sehen und Gesehenwerden – Auf dem Laufsteg der Gesellschaft. Sozial- und Selbsttechnologien des Körpers«, in: R. Gugutzer (Hg.), *body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*, Bielefeld, 343-361.

- Dörre, K. (2009), »Die neue Landnahme«, in: ders./Lessenich/Rosa, *Soziologie – Kapitalismus – Kritik. Eine Debatte*, Frankfurt a. M., 21-86.
- Dürschmidt, A. (2003), »Thomas Ostermeier. Der Beschleunigung was entgegenzusetzen«, in: A. Dürschmidt/B. Engelhardt (Hg.), *Werk-Stücke. Regisseure im Portrait. Arbeitsbuch 12*, Berlin, 88-93.
- Fink, M. (1996), *Der Ball. Eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert*, Innsbruck.
- Fischer-Lichte, E. (2004), *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M..
- Foellmer, S. (2009), *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*, Bielefeld.
- Foster, S. L. (1992), »Dancing Bodies«, in: J. Crary/S. Kwinter, *Incorporations*, New York, 480-495.
- Gilpin, H. (1996), »Lifelessness in movement, or how do the dead move? Tracing displacement and disappearance for movement performance«, in: S. L. Foster, *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*, London, 106-128.
- Gugutzer, R. (2004), »Der body turn in der Soziologie. Eine programmatische Einführung«, in: R. Gugutzer, *body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*, Bielefeld, 9-53.
- Gumbrecht, H. (2001), *Diessets der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a. M..
- Hagendorn, I. (2002), »Einige Hypothesen über das Wesen und die Praxis des Tanzes«, in: Klein/Zipprich/Kaross, *Tanz Theorie Text*, Münster, 429-444.
- Hardt, Y. (2004), *Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik*, Münster.
- (2005), »Ausdruckstanz und die Ästhetisierung des Arbeiterkörpers«, in: M. J. Cowan/K. M. Sicks, *Leibhaftige Moderne: Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, Bielefeld, 245-263.
- Haug, W. F. (1971), *Werbung und Konsum. Warenästhetik und kapitalistische Massenkultur*, Frankfurt a. M..
- Hess, R. (1996), *Der Walzer. Geschichte eines Skandals*, Hamburg.
- Horkheimer, M./Adorno, T. W. (1944), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M., 1969.
- Husemann, P. (2002), *Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel*, Norderstedt.
- (2009), *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld.
- Klein, G. (1992), *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, Weinheim.
- (2004), *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, Wiesbaden.
- (2005a), »Das Theater des Körpers. Zur Performanz des Körperlichen«, in: M. Schroer, *Soziologie des Körpers*, Frankfurt a. M., 73-91.
- (2005b), »Die reflexive Tanzmoderne. Wie eine Geschichte der Tanzmoderne über Körperkonzepte und Subjektkonstruktionen lesbar wird.«, in: *tanz.de Arbeitsbuch 2005*, 20-27.

- /Zipprich, C. u. a. (2002), *Tanz, Theorie, Text*, Münster.
- Konersmann, R. (2001) (Hg.), *Kulturkritik. Reflexionen in der veränderten Welt*, Leipzig.
- Luhmann, N. (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M..
- Makropoulos, M. (2008), *Theorie der Massenkultur*, Paderborn.
- Menke, C. (1991), *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrungen nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a. M..
- Merleau-Ponty, M. (1965), *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin.
- Müller, H./Stabel, R. u. a. (2003), *Krokodil im Schwanensee. Tanz in Deutschland seit 1945*, Frankfurt a. M..
- Nietzsche, Friedrich (1883), *Also sprach Zarathustra I-IV*, Berlin 1993.
- Odenthal, J. (2005). »Zeitgenössischer Tanz in Deutschland.«, in: *tanz.de Arbeitsbuch 2005*: 6-11.
- Ostermeier, T. u.a. (2000) »Wir müssen von vorn anfangen«, in: *die tageszeitung* v. 20.1.2000
- Phelan, P. (1993), *Unmarked: The politics of performance*, London/New York.
- Schlicher, S. (1987), *TanzTheater. Tradition und Freibeißen*, Reinbek.
- Schößler, F./Bähr, C. (2009), *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld.
- Schulze, J. (1999), *Dancing Bodies. Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*, Dortmund.
- Seel, Martin (2003), *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a. M..
- Servos, N. (2008), *Solange man unterwegs ist. Die Tänzerin und Choreographin Reinhold Hoffmann*, München.
- Siegmund, G. (2005), »Erfahrung, dort, wo ich nicht bin: Die Inszenierung von Abwesenheit im zeitgenössischen Tanz«, in: G. Klein and W. Sting, *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Transcript, Bielefeld, 59-75.
- (2006), *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, transcript, Bielefeld.
- Thomas, H. (2003), *The body, dance, and cultural theory*, New York.
- Tsianos, V./Papadopoulos, D. (2007), »How to Do Sovereignty Without People? The subjectless conditions of Postliberal Power«, in: *Boundary 2*, 34. Jg., H. 2, 135-172.
- Turner, V.W. (1995), *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt a. M..
- Villa, P.-I. (2003), »Mit dem Ernst des Körpers spielen: Körper, Diskurse und Emotionen im Argentinischen Tango«, in: T. Alkemeyer/B. Boschert/R. Schmidt/G. Gebauer, *Aufs Spiel gesetzte Körper. Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur*, Konstanz, 131-154.
- (2007), »Der Körper als kulturelle Inszenierung und Statussymbol«, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 56. Jg., 18-26.
- Virilio, P. (1986), *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin.
- Schlagenwerth, M. (2008), *Sasha Waltz: Gespräche mit Michaela Schlagenwerth*, Berlin.