

WENN DIE KÖRPER POSITION BEZIEHEN

Die De-Montage von Ordnungen in *TANZ* von Florentina Holzinger

Ekaterina Trachsel

Um zu wissen, muss man Position beziehen. Das ist aber gar nicht so einfach. Position beziehen, das bedeutet, sich mindestens zweimal zu situieren, an den mindestens zwei Fronten, die jede Position beinhaltet, da jede Position – auf schicksalhafte oder fatale Weise – relativ ist. [Georges Didi-Huberman]¹

Um scheinbar schwerelos über den Boden zu gleiten, werden die Füße in Spitzenschuhe gezwängt. Es wird die perfekte Frisur geknotet, um an dieser hoch zu den Traversen gezogen zu werden. Um engelsgleich über der Bühne aufgehängt zu werden, wird der Rücken mit Fleischerhaken penetriert. Und damit die 78-jährige ehemalige Primaballerina Beatrice Cordua mit ihren Ballett-Schülerinnen zufrieden ist, müssen auch mal die Beine gespreizt werden. Wir haben es in *TANZ* von Florentina Holzinger mit einer dramaturgischen Ordnung zu tun, welche Wahrnehmungsgewohnheiten in Unordnung bringt, indem die Körper „Position beziehen“.² Das Position-Beziehen nach Georges Didi-Huberman beschreibt eine Distanzierung bei gleichzeitiger Schärfung des Blicks.³ Es erzeugt mittels Montage ein

¹ Didi-Huberman, Georges: *Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I.* Hg. v. Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, Bernd Stiegler. München 2011, S. 15.

² *TANZ*, Konzept/Choreografie: Florentina Holzinger, Premiere: 03. Oktober 2019, Tanzquartier Wien. Die Verfasserin des vorliegenden Artikels hat eine Aufführung der Inszenierung am 08. März 2020 in den Sophiensælen Berlin gesehen.

³ „Verfremden [französisch: *distanciation*, wörtlich: Distanzierung]: Das wäre die hervorragendste Art und Weise, *Position zu beziehen*. Man muss sich jedoch klar darüber sein, dass eine solche Geste alles andere als einfach ist. Beim Verfremden [franz. *distancier*, wörtlich ‚distanzieren‘] begnügt man sich nicht damit, etwas in die Ferne zu rücken, durch Entfernen aus dem Auge zu verlieren, im Gegenteil: Verfremden setzt voraus, den Blick zu schärfen.“ Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 78.

Spannungsfeld zwischen Annäherung und Abstandnehmen – zwischen Widerstand und Affirmation.⁴ In *TANZ* durchlaufen die Körper auf der Bühne diverse Torturen, um vom Boden abzuheben und zu fliegen wie die Sylphiden – die weiblichen Luftgeister, nach denen das romantische Ballett *La Sylphide* von 1832 benannt ist:⁵ „Okay, für diese Show lernen wir jetzt fliegen, fuck it!“⁶ Diesem völlig aussichtslosen und im Verlauf der Aufführung mehrfach thematisierten Vorhaben widmen sich Holzinger und ihr Team in zahlreichen szenischen Versuchsaufbauten. Der komplett weiblich lesbare Cast durchläuft ein Balletttraining ohne Anfang und Ende, in dem sie lernen, ihre Körper zu beherrschen und „ganz leicht“⁷ zu werden.⁸ Dazu situieren sich die Frauen geradezu halsbrecherisch zwischen zahlreichen unterschiedlichen „Fronten“, indem sie ihre Körper zu Knoten verbiegen, von in der Luft hängenden Motocross-Maschinen baumeln und auf blutroten Spitzenschuhen dahingleiten.

In *TANZ* wird zwar wortwörtlich – in Form eines Referats von Holzinger – auf die Zweiakt-Struktur des romantischen Balletts am Beispiel von *La Sylphide* referiert, doch die Montage dieser affirmativ übernommenen und mittels eingblendeter Zwischentitel sichtbar gemachten Struktur mit diversen anderen Ordnungen führt zu einer widerständigen De-Montage dramaturgischer Ordnungen auf mehreren Ebenen: Der streng geregelte klassische Tanz wird mit Ordnungen und Strukturen aus Zirkus, Body-Art und Sideshow montiert. Dabei erzeugen die Körper, welche durch diese

⁴ Vgl. für eine ausführliche Diskussion dieses Aspekts die Dissertationsschrift der Verfasserin des vorliegenden Artikels, welche im Juli 2021 an der Universität Hildesheim eingereicht wurde: Trachsel, Ekaterina: *De-Montage im zeitgenössischen Theater. Ein dramaturgisches Verfahren im Spannungsfeld von Widerstand und Affirmation*. Unveröffentlichte Dissertationsschrift, Universität Hildesheim, 2021.

⁵ *La Sylphide*, Komposition: Jean Schneitzhoeffter, Choreografie: Filippo Taglioni, Libretto: Adolphe Nourrit, Uraufführung: 12. März 1832, Paris. Vgl. Beales, John: „La Sylphide“, in: ders., *Ballet Encyclopedia*, <http://www.the-ballet.com/sylphide.php> (Zugriff am 10. Juni 2021).

⁶ El-Bira, Janis: „Für diese Show lernen wir jetzt fliegen. Florentina Holzinger im Gespräch mit Janis El-Bira“, in: *Deutschlandfunk Kultur* vom 15. Februar 2020, https://www.deutschlandfunkkultur.de/performerin-florentina-holzinger-fuer-diese-show-lernen-wir.2159.de.html?dram:article_id=470373 (Zugriff am 10. Juni 2021).

⁷ Zitiert aus der Erinnerung an die Aufführung.

⁸ Obschon das Gender einer Person nicht anhand körperlicher Merkmale festgestellt werden kann, gibt es dennoch körperliche Attribute, welche aufgrund gesellschaftlich genormter Zuschreibungen als feminine oder maskuline Körpermerkmale klassifiziert werden. Die Lesbarkeit eines nackten Frauenkörpers innerhalb der Inszenierung *TANZ* hat mit diesen Zuschreibungen zu tun. Damit will die Verfasserin des vorliegenden Artikels keinesfalls behaupten, das tatsächliche Gender der Performerinnen zu kennen, sondern es werden lediglich die durch die Nacktheit bewusst ausgestellten weiblich lesbaren Geschlechtsmerkmale als Zeichen für Frauenkörper interpretiert. Da die Performenden im Verlauf der Aufführung über weite Strecken nackt sind, in zahlreichen Momenten die weiblichen Geschlechtsorgane ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden und auch inhaltlich die weibliche Ballerina zum Thema gemacht wird, erscheint es sinnvoll, hier von der eigenen Wahrnehmung der Performerinnen als weiblich lesbar auszugehen.

Ordnungen auf der Bühne organisiert werden, ein Spannungsfeld aus Widerstand und Affirmation, indem sie Position beziehen. Während Patrice Pavis in seinem Aufsatz „Dramaturgy and Postdramaturgy“ vom Zuschauenden als „ultimate dramaturge“⁹ und Hans-Thies Lehmann von der „Freiheit“¹⁰ des Zuschauens innerhalb offener szenischer Montagen in postdramatischen Theaterformen schreiben, scheint in dieser aus zahlreichen szenischen Elementen montierten Inszenierung die vielbeschworene Autonomie der Rezipierenden zum Gegenstand einer De-Montage zu werden: In *TANZ* wird die Wahrnehmung von Körpern reflexiv, indem sie als immanenter Bestandteil der die (Tänzerinnen-)Körper durchziehenden Ordnungen ausgestellt und zugleich zerlegt wird. Die Wahrnehmung der weiblichen (Tänzerinnen-)Körper wird de-montiert.

De-Montieren – ein dramaturgisches Verfahren

Das Aufrufen, Auseinandernehmen und Neu-Zusammensetzen von Ordnungen wird im Weiteren mit einem Terminus begrifflich gefasst, dem diese Art des Umgangs mit Ordnungen eingeschrieben ist: Es wird der in den historischen Avantgarden in nahezu allen Künsten prominent gewordene, von Künstler*innen selbst gewählte (Kampf-)Begriff¹¹ und in jüngerer Vergangenheit innerhalb der Theaterwissenschaft wenig beachtete Terminus der Montage aufgegriffen. Anhand einer exemplarischen Aufführungsanalyse von *TANZ* wird er zur Beschreibung und Theoretisierung der Struktur und Wirkungsweise zeitgenössischer dramaturgischer Ordnungen

⁹ „Postdramaturgy renounces any system, any poetics, any normative dramaturgy. [...] This renunciation is of benefit to the spectator who has no other choice than to put some order in this sophisticated dramatic and scenic disorder. This spectator, as the ultimate dramaturge, builds a system, which helps her think and organize her fragmentary perceptions. She has become a dramaturge, no longer in the sense of a literary advisor, but of an author and a director.“ Pavis, Patrice: „Dramaturgy and Postdramaturgy“, in: Pewny, Katharina/Callens, Johan/Coppens, Jeroen (Hg.), *Dramaturgies in the New Millennium. Relationality, Performativity and Potentiality*. Tübingen 2014, S. 14–36, hier S. 34.

¹⁰ „Die offene szenische Montage im postdramatischen Theater dagegen bietet solche Freiheit und bedeutet daher gerade nicht, daß das Auge des Betrachters zum Kino-Kamera-Auge wird.“ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 2008, S. 298.

¹¹ Vgl. Möbius, Hanno: *Montage und Collage: Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München 2000, S. 18.

vorgeschlagen.¹² Dabei wird auch das „eigentliche Gegenteil“¹³ der Montage, die Demontage, als kaum theoretisierter Begriff in den Blick genommen: Eckart Voigts-Virchow stellt fest, dass Montage als Verfahren nicht selten zu einer „Demontage von Begriffen wie Mimesis, Kausalität, Geschlossenheit, Organik, Synthese, Identität, Integrität und Originalität“¹⁴ führt. Mit Blick auf die sich aktuell maßgeblich verändernden, aber nur bedingt theoretisierten Positionsbestimmungen in Bezug auf Dramaturgie werden Montage und Demontage sowie die damit verbundenen historischen Paradigmata auf ihre Potentiale im Kontext der Analyse zeitgenössischer dramaturgischer Ordnungen befragt.¹⁵ Die Schreibweise De-Montage wird gewählt, um den Vorgang des Demontierens zu betonen, ohne dabei zu vergessen, dass Demontage und Montage seit den historischen Avantgarden zwei Seiten desselben Verfahrens darstellen.

se montrer – se démonter

Didi-Huberman schreibt in seiner Montagetheorie, die er in *Wenn die Bilder Position beziehen* entwickelt:¹⁶ „Man montiert nur, um die Klüfte zu zeigen [*montrer*], die

¹² Die Aufführungsanalyse wird hier verstanden als eine spezifische Form der Inszenierungsanalyse, bei der die Aufführung als transitorisches Ereignis besondere Beachtung erfährt: „Jede Aufführungsanalyse ist deshalb auch immer eine Inszenierungsanalyse, insofern sie die szenischen Abläufe auf einer Bühne zu den Wahrnehmungen und Erfahrungen eines Publikums in Bezug setzt. Umgekehrt muss eine Inszenierungsanalyse nicht notwendig aufführungsbezogene Aspekte berücksichtigen.“ Weiler, Christel/Roselt, Jens: *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*. Tübingen 2017, S. 59.

¹³ „Im Arbeiten mit Fertigteilen oder *objets trouvés* bezeichnet die M. eigentlich ihr Gegenteil, die Demontage von Begriffen wie Mimesis, Kausalität, Geschlossenheit, Organik, Synthese, Identität, Integrität und Originalität und ist insofern bes. zur Problematisierung des Kunstbegriffs, der Funktion von Autorschaft und der Intertextualität sowie Intermedialität des Kunstwerks geeignet.“ Voigts-Virchow, Eckart: „Montage/Collage“, in: Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 3. Aufl. Stuttgart 2004, S. 472 f., hier S. 472.

¹⁴ Ebd., S. 472.

¹⁵ „Eine stringente und brauchbare Theorie der D., die sich sowohl auf historische Spielarten als auch auf den erweiterten Gegenstandsbereich beziehen ließe, steht allerdings noch aus.“ Weiler, Christel: „Dramaturgie“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart und Weimar 2014. Online-Version: ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/ubhildesheim-ebooks/detail.action?docID=1798867> (Zugriff über ubhildesheim-ebooks am 28.01.2020), S. 84–87, hier S. 85. Nennenswerte zeitgenössische Veröffentlichungen, welche zwar keine „stringente“ Theorie darstellen, aber dennoch aktuelle Tendenzen abbilden und jeweils unterschiedliche Analyseansätze zur Verfügung stellen, liegen dabei durchaus vor: Umathum, Sandra/Deck, Jan (Hg.): *Postdramaturgien*. Berlin 2020; Eckersall, Peter/Grehan, Helena/Scheer, Edward: *New Media Dramaturgy. Performance, Media and New-Materialism*. London 2017; Pewny, Katharina/Callens, Johan/Coppens, Jeroen (Hg.): *Dramaturgies in the New Millennium. Relationality, Performativity and Potentiality*. Tübingen 2014.

¹⁶ Französische Originalausgabe: Didi-Huberman, Georges: *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire, I*. Paris 2009. Innerhalb dieses Artikels wird v.a. mit der deutschen Übersetzung von Markus Sedlaczek gearbeitet: Didi-Huberman, Georges: *Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I*. Hg. v. Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, Bernd Stiegler. München 2011.

zwischen jedem Su(b)je(k)t und allen anderen klaffen.“¹⁷ Die Montage zielt nicht auf die Darstellung eines behaupteten Ganzen, sondern stattdessen auf eine Inszenierung der Klüfte sowohl zwischen Themen (*sujets* im Französischen) als auch zwischen Subjekten (ebenfalls *sujets* im Französischen). Hierzu wird der Fokus auf die Demontage verlagert, um Position zu beziehen:

In ihr [der Montage] erscheinen die Dinge nur, indem sie Position beziehen, sie zeigen sich nur, indem sie zunächst einmal *auseinander genommen werden* [*se démonter*], wie man von der Gewalt eines Sturmes spricht, der Welle um Welle „aufwühlt“ [*tempête démontée*], oder von einer Uhr, die „zerlegt“ [*démontée*], das heißt analysiert und ausgeforscht, eben auseinandergenommen wird aufgrund des Forschungsdrangs, den irgendein Philosoph entwickelt, oder ein Kind, wie Baudelaire es uns schildert.¹⁸

Der Begriff Demontage kommt hier lediglich in den eckigen Klammern im französischen Original vor. In der deutschen Übersetzung von Didi-Hubermans Text wird von „Auseinander-Nehmen“ gesprochen, wobei die Reflexivität des französischen Verbs – *se démonter* – verloren geht. Im Französischen sind es zwei reflexive Verben, die aufeinander folgen: *se montrer* und *se démonter* – sich zeigen und sich zerlegen.¹⁹ *Se montrer* und *se démonter* trennen als reflexive Verben nicht zwischen einem „sich zeigen“ *der Dinge* und einem Auseinandernehmen der Dinge *durch jemanden*. Stattdessen *demontieren sich* die Dinge, indem sie *sich zeigen*, „indem sie Position beziehen“.²⁰ Das Naturschauspiel wird neben das Demontieren eines technischen Artefakts gestellt. Der Ausdruck „tempête démontée“ ist mit Blick auf die technische Dimension des Wortes Demontage dabei durchaus bemerkenswert: Das „Sich-Zeigen“ (*se montrer*) des entfesselten Sturmes (*tempête démontée*) durch ein „Sich-Zerlegen“ (*se démonter*) in Form von aufgewühltem Wasser ist ein Vorgang, der wesentlich weniger präzise ausfallen muss als die Demontage einer Uhr. Die Naturgewalt des Sturmes und der Forschungsdrang des Philosophen oder des Kindes werden in direkte Nachbarschaft zueinander montiert. Dabei färbt die Vorstellung eines Sturmes beim Lesen dieser Textstelle auf den Forschungsdrang ab: Der Forschungsdrang gewinnt eine unkontrollierbare und (natur-)gewaltige Dimension. Diese Unkontrollierbarkeit wird durch die Steigerung vom Philosophen zum demontierenden Kind noch verstärkt. Der Forschungsdrang, den Didi-Huberman unter Rückbezug auf Charles Baudelaires „Morale du joujou“ als

¹⁷ Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 101.

¹⁸ Ebd., S. 151.

¹⁹ Vgl. Didi-Huberman: *Quand les images prennent position*, S. 129.

²⁰ Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 151.

Motivation für den Vorgang des Demontierens beschreibt, ist einer, der, von der Lust am Entdecken geleitet, auch Schaden anrichten kann:²¹ Baudelaires Beschreibung endet damit, dass mit Gewalt ins Innere vorgedrungen wird, wobei sich das Kind, welches sein Spielzeug erforscht, darüber wundert, dass in diesem Inneren keine Seele („où est l'âme?“²²) zu finden ist. Das Forschen des Kindes ist also eines, bei dem die Bewegung der Forschung (das Drehen, Wenden, das Auf-den-Boden-Werfen etc.) selbst das Ziel ist und nicht das Resultat, das am Ende steht (denn dieses enttäuscht lediglich).²³ Demontage ist nach Didi-Huberman somit etwas, das durchaus gewaltvolle Züge annehmen und in Zerstörung enden kann. Das gewaltvolle und/oder spielerische Demontieren darf dabei nicht als ein im Verborgenen stattfindender Arbeitsschritt missverstanden werden: Demontage wird als ein in Szene gesetzter Vorgang – als ein Position-Beziehen – wahrnehmbar für die Rezipierenden, welche ihrerseits integraler Bestandteil dieses forschenden „Zerlegens“ werden.

Die Demontage, wie sie Didi-Huberman einführt, eröffnet der Analyse zeitgenössischer Tanz- und Theaterformen, die sich forschend einem Themenkomplex annähern, enorme Möglichkeiten: Nicht nur werden produktionsästhetische Prämissen durch den Begriff der Demontage beschreibbar, sondern der Begriff an sich impliziert, dass die Produktion im Vollzug der Rezeption dargeboten wird. Somit wird im Folgenden mit De-Montage ein dramaturgisches Verfahren bezeichnet, das eine theatrale Darstellung als ein „sich Zeigen“ (*se montrer*) durch ein „sich Demontieren“ (*se démonter*) hervorbringt. De-Montage betont die demontierende Bewegung innerhalb der Montage, als einen forschenden, spielerischen und gewaltvollen Zugriff auf das Material.²⁴

“I could go on forever... But we should respect the audience and their wish to maybe applaud at this point.”

²¹ „L'enfant tourne, retourne son joujou, il le gratte, il le secoue, le cogne contre les murs, le jette par terre. De temps en temps il lui fait recommencer ses mouvements mécaniques, quelquefois en sens inverse. La vie merveilleuse s'arrête. L'enfant, comme le peuple qui assiège les Tuileries, fait un suprême effort; enfin il l'entrouvre, il est le plus fort. Mais où est l'âme? C'est ici que commencent l'hébètement et la tristesse.“ Baudelaire, Charles: „Morale du joujou“, in: ders., *Oeuvres complètes*, Bd. 1. Paris 1975, S. 581–587, hier S. 587.

²² Vgl. ebd.

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Diese theoretischen Ansätze und Überlegungen kommen in ähnlicher Form auch in der Dissertationsschrift der Verfasserin des vorliegenden Artikels vor: Trachsel: *De-Montage im zeitgenössischen Theater*. Vgl. daraus v.a. Kapitel 2.1 (Teil I).

Während des Einlasses von TANZ stehen sieben Performerinnen in für eine Open Dance-Class typischer lockerer Sportkleidung, barfuß, schwach beleuchtet und leise summend im Kreis. In ihrer Mitte sitzt die 78-jährige ehemalige Primaballerina Beatrice Cordua nackt und mit dem Rücken zum Publikum am Boden. Sobald sich das Auditorium gefüllt hat, wird das Summen lauter und es wird ein Ritual vollzogen, bei dem Cordua kreischende und gurgelnde Geräusche von sich gibt, die über ein Mikroport verstärkt werden, während sie diverse fleischfarbene, unförmige, wie Innereien aussehende Wülste zwischen ihren Beinen hervorzieht und neben sich legt: Die nackte Cordua holt ihr Inneres nach außen. Sobald dieser seltsame und okkult anmutende Vorgang, der auf groteske Weise an eine Geburt erinnert, vorbei ist, wird das Licht auf der Bühne heller. Cordua wird hochgeholfen: Sie instruiert nun nüchtern und freundlich die deutlich jünger als sie aussehenden sieben Performerinnen, dass sie jetzt doch bitte die Barren holen sollen. Sie selbst – Beatrice Cordua – sei im Weiteren dafür da, ihnen beizubringen, ihre Körper zu disziplinieren. Auf der Bühne wird eine Ballett-Trainings-Situation etabliert: Die zwei Barren werden im rechten Winkel zur Zuschauertribüne aufgestellt und die Performerinnen verteilen sich auf dieser. Im Ballettsaal wäre dort, wo wir Zuschauenden sitzen, üblicherweise der Spiegel, in dem sich die Tänzerinnen beim Training selbst überwachen. Die Ballettstunde, welche als „Schule für den Körper“ anmoderiert und so auch links und rechts auf Flachbildschirmen angekündigt wird, nimmt ihren Lauf und Cordua beschreibt in zahlreichen Metaphern, wie der Körper für das Ballett zu beherrschen sei.

Sie betont immer wieder, wie heiß ihr sei, obwohl sie ja selbst sogar nackt sei. Sie fragt, ob den Tänzerinnen in ihren Kleidern denn nicht auch warm sei. Nach und nach ziehen diese sich unter der Anweisung von Cordua aus – so findet eine Art Striptease in Slow Motion unter Gelächter des Publikums statt. Irgendwann bittet Cordua eine Live-Kamera dazu: Diese – von einer ebenfalls weiblich lesbaren Person geführte – Kamera filmt die nun größtenteils nackten Frauen *close up* und die Videos werden rechts und links auf den Screens gezeigt. Man sieht Tampon-Fäden, Schamhaare und nicht ganz perfekte Ballettpositionen in diesen Detailaufnahmen. Nach einer Unterbrechung durch eine Slapstick-Nummer von Annina Machaz – die, verkleidet als fast zahnlose Hexe, durch den Ballettsaal stolpert – werden die Barren zur Seite getragen und Cordua bittet zum Training in der „Mitte“. Dieses Training gerät nach kurzer Zeit allerdings aus den Fugen: Cordua steigert sich in erotische Phantasien

hinein, die sie dem Publikum ausführlich schildert, und beginnt, die Körper auf eine nun etwas andere Weise, als es für eine Ballettlehrerin üblich ist, zu inspizieren. So bittet sie irgendwann alle Tänzerinnen, sich mit dem Rücken zum Publikum hinzuknien und ein Bein in die Höhe zu strecken, damit sie die Körperöffnungen ganz genau betrachten kann. Sie beschreibt dabei lobend die unterschiedlichen Formen und Farben der Schamlippen und der Behaarung: Einer der Tänzerinnen attestiert sie liebevoll eine unverbrauchte und mädchenzarte Vulva, während sie einer anderen anerkennend vielbenutzte und „erfahrene“ Schamlippen zuschreibt und dabei ganz interessiert auch mal einen Blick auf den Anus wirft. Wir Zuschauenden folgen ihrem Blick – unter anderem mithilfe der Nahaufnahmen der Live-Kamera.

Im weiteren Verlauf der Aufführung sind alle Performerinnen die meiste Zeit nackt, nahezu durchgehend auf der Bühne, und stets finden zahlreiche Aktionen parallel zueinander statt. Holzinger und ihr Team widmen sich auf brutal forschende Weise der im Verlauf der Aufführung immer wieder thematisierten und unlösbaren Aufgabe, fliegen zu lernen wie die Sylphiden. Neben Performerinnen, die athletisch von in der Luft hängenden Motocross-Maschinen baumeln, wird mit medizinischer Ausrüstung das Einführen von Fleischerhaken in Evelyn Franttis Haut vorbereitet. Es wird die Geburt einer (Ballett-)Ratte²⁵ unter dem Einsatz von viel Kunstblut zelebriert, während sich in der Ecke ausführlich geschminkt wird, und der Abend endet schließlich, indem er eigentlich wieder von vorne beginnt: Cordua setzt dazu an, das Balletttraining auf der mittlerweile blutverschmierten Bühne wieder von vorne beginnen zu lassen: „I could go on forever... But we should respect the audience and their wish to maybe applaud at this point.“²⁶

Die Position der Zuschauenden

Selbst der Applaus der Zuschauenden wird Teil des von Cordua angeleiteten Disziplinierungstrainings, welches auf mehreren Ebenen Ordnungen herausfordert: All diese Zurichtungen der Körper auf der Bühne geschehen nämlich für uns Zuschauende. In *TANZ* wird gleich zu Beginn der Aufführung eine Wahrnehmungsweise der Tänzerinnenkörper inszeniert, die auch den weiteren Verlauf maßgeblich prägt: Immer wieder wird mittels der Live-Kamera ganz nah heran

²⁵ Gerald Siegmund beschreibt die inszenierte Geburt der Ratte als einen möglichen Verweis auf den umgangssprachlichen Ausdruck „Ballettratte“. Vgl. Siegmund, Gerald: „Triumph der Illusion“, in: *Theater Heute* vom Januar 2020, S. 36 f.

²⁶ Zitiert aus der Erinnerung.

gezoomt, und die Körper zerfallen durch die taxierende und zergliedernde Beschreibungs- und Betrachtungsweise gewissermaßen in disparate Teile. Im nächsten Moment wird von dieser allzu nahen Perspektive dann aber wieder zurückgewichen in ein Abstand-Nehmen: Als Zuschauende erfahre ich mich als Teil dieser Ordnung, welche den weiblichen (Tänzerinnen-)Körper beobachtend zergliedert, diszipliniert und taxiert, nur um im nächsten Moment genau davon abgestoßen zu werden. Es wird hier montiert, „um die Klüfte zu zeigen [*montrer*], die zwischen jedem Su(b)je(k)t und allen anderen klaffen“²⁷. Es fallen nicht nur die Lücken zwischen den Subjekten auf, sondern auch die Lücken zwischen den diese Subjekte durchziehenden Themen. Durch diese Inszenierungsstrategie wird mir als Zuschauerin bewusst, dass ich einen solchen zergliedernden Blick auch ohne die Hilfe der Live-Kamera einnehme – es scheint eine Rezeptionsgewohnheit zu sein, den weiblichen (Tänzerinnen-)Körper zu zergliedern. Die Körper in *TANZ* beziehen Position und bringen auf diese Weise auch die Zuschauenden dazu, „sich mindestens zweimal zu situieren, an den mindestens zwei Fronten, die jede Position beinhaltet“²⁸. Didi-Huberman betont zum Vorgang des Wechsels zwischen den Fronten: „Vollkommen eingetaucht, im An-sich versunken, im Gefilde des *allzu Nahen*, weiß man nichts.“²⁹ Zugleich ist es aber so, dass man in der „reinen Abstraktion [...], im *allzu Fernen*“³⁰ in der Regel ebenfalls nichts weiß. Es gilt vielmehr, sich an „mindestens zwei Fronten“³¹ zu positionieren, wobei eben „jede Position – auf schicksalhafte oder fatale Weise – relativ ist“³².

Schlussbetrachtungen

Ordnungen werden in *TANZ* mittels De-Montage auf mehreren Ebenen „analysiert und ausgeforscht, eben auseinandergenommen“³³: sowohl Ordnungen, welche die Performerinnen und ihre Körper organisieren und sich diesen ganz wörtlich einschreiben, als auch Ordnungen, welche die Wahrnehmungsweisen der Zuschauenden vorstrukturieren. Als Zuschauerin de-montiere ich die weiblich lesbaren (Tänzerinnen-)Körper: Cordua führt uns Zuschauenden vor Augen, dass es

²⁷ Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 101.

²⁸ Ebd., S. 15.

²⁹ Ebd., S. 16.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd., S. 15.

³² Ebd.

³³ Ebd., S. 151.

nicht zuletzt unsere Wahrnehmung der Körper ist, welche diese für bestimmte Ordnungen richtet. Zugleich werden die Wahrnehmungsgewohnheiten bezüglich der weiblich lesbaren (Tänzerinnen-)Körper als ihrerseits von Ordnungen durchdrungen und vorgeprägt ausgestellt. Es werden hier auf widerständige Weise Ordnungen affirmiert, um diese als demontierbar zu exponieren. Am Beispiel von *TANZ* zeigt sich, dass das De-Montieren genau darauf zielt, zu zeigen, dass es *den einen* Kern („où est l'âme?“³⁴) der Sache nicht gibt. Es gibt nicht den „ungeformten“ Körper und auch nicht die „pure“ Wahrnehmung eines solchen. Jeder Körper ist stets durchzogen von Ordnungen – es sind montierte und zugleich montierende Körper, diese Körper auf der Bühne: Wenn derselbe Frauenkörper in kurzer Zeit von den Spitzenschuhen auf die Motocross-Maschine umsattelt, dann zeigt dies, dass ein Brechen mit der einen Ordnung keine Befreiung von jeglicher Ordnung, sondern meist schlicht ein Aufgreifen einer anderen bedeutet. Und genauso montiert und zugleich selbst montierend ist die Wahrnehmungsweise von Körpern: Körper werden niemals jenseits von Kontexten, Ordnungen und Rahmungen wahrgenommen und zugleich sind es die Rezipierenden selbst, die diese Kontexte mitdenken. Es wird in *TANZ* mittels De-Montage aufgezeigt, dass es die Montage nicht ohne die Demontage gibt und umgekehrt. Und: dass jeder Montage die Demontage eingeschrieben ist, und dass damit also alles Montierte stets demontierbar bleibt.

Gerade für die Analyse der dramaturgischen Ordnungen von Inszenierungen, welche u.a. politische, soziale und institutionelle Strukturen forschend in den Blick nehmen und diese befragen, braucht es neue methodische Ansätze. Wenn sich zeitgenössische Inszenierungen durch eine explizite Widerständigkeit gegenüber bekannten Ordnungen auszeichnen, muss die Theaterwissenschaft ihre Begriffe zur Beschreibung dramaturgischer Ordnungen und Strukturen reflektieren. De-Montage wurde hier am Beispiel von *TANZ* als eine Analyseperspektive auf eine solche, „die Klüfte [...] zwischen jedem Su(b)je(k)t und allen anderen“³⁵ aufzeigende, dramaturgische Ordnung vorgestellt. Dabei wurde nachgezeichnet, wie „sich zeigend“

³⁴ Vgl. Baudelaire: „Morale du joujou“, S. 587.

³⁵ Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 101. Vgl. vollständiges Zitat weiter oben im Text.

(*se montrer*)³⁶ und „sich demontierend“ (*se démonter*)³⁷ die Ordnungen „analysiert und ausgeforscht“ werden, indem die Körper auf der Bühne „Position beziehen“³⁸.

³⁶ Didi-Huberman: *Quand les images prennent position*, S. 129.

³⁷ Ebd.

³⁸ Vgl. Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 151.

Referenzen

- Baudelaire, Charles: „Morale du joujou“, in: ders., *Oeuvres complètes*, Bd. 1. Paris 1975, S. 581–587.
- Didi-Huberman, Georges: *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire, I*. Paris 2009.
- Didi-Huberman, Georges: *Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I*. Hg. v. Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, Bernd Stiegler. München 2011.
- Eckersall, Peter/Grehan, Helena/Scheer, Edward: *New Media Dramaturgy. Performance, Media and New-Materialism*. London 2017.
- El-Bira, Janis: „Für diese Show lernen wir jetzt fliegen. Florentina Holzinger im Gespräch mit Janis El-Bira“, in: *Deutschlandfunk Kultur* vom 15. Februar 2020, https://www.deutschlandfunkkultur.de/performerin-florentina-holzinger-fuer-diese-show-lernen-wir.2159.de.html?dram:article_id=470373 (Zugriff am 10. Juni 2021).
- *La Sylphide*, Komposition: Jean Schneitzhoeffter, Choreografie: Filippo Taglioni, Libretto: Adolphe Nourrit, Uraufführung: 12. März 1832, Paris. Vgl. Beales, John: „La Sylphide“, in: ders., *Ballet Encyclopedia*, <http://www.the-ballet.com/sylphide.php> (Zugriff am 10. Juni 2021).
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 2008.
- Möbius, Hanno: *Montage und Collage: Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München 2000.
- Pavis, Patrice: „Dramaturgy and Postdramaturgy“, in: Pewny, Katharina/Callens, Johan/Coppens, Jeroen (Hg.), *Dramaturgies in the New Millennium. Relationality, Performativity and Potentiality*. Tübingen 2014, S. 14–36.
- Pewny, Katharina/Callens, Johan/Coppens, Jeroen (Hg.): *Dramaturgies in the New Millennium. Relationality, Performativity and Potentiality*. Tübingen 2014.

- Siegmund, Gerald: „Triumph der Illusion“, in: *Theater Heute* vom Januar 2020, S. 36 f.
- TANZ, Konzept/Choreografie: Florentina Holzinger, Premiere: 03. Oktober 2019, Tanzquartier Wien.
- Trachsel, Ekaterina: *De-Montage im zeitgenössischen Theater. Ein dramaturgisches Verfahren im Spannungsfeld von Widerstand und Affirmation*. Unveröffentlichte Dissertationsschrift, Universität Hildesheim, 2021.
- Umathum, Sandra/Deck, Jan (Hg.): *Postdramaturgien*. Berlin 2020
- Voigts-Virchow, Eckart: „Montage/Collage“, in: Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 3. Aufl. Stuttgart 2004, S. 472 f.
- Weiler, Christel: „Dramaturgie“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart und Weimar 2014. Online-Version: ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/ubhildesheim-ebooks/detail.action?docID=1798867> (Zugriff über ubhildesheim-ebooks am 28.01.2020), S. 84–87.
- Weiler, Christel/Roselt, Jens: *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*. Tübingen 2017.

Trachsel, Ekaterina (2022): „Wenn die Körper Positionen beziehen. Die De-Montage von Ordnungen in TANZ von Florentina Holzinger“, in: Beate Hochholding-Reiterer, Annemarie Matzke, Nikolaus Müller-Schöll, Sandra Umathum (Hg.): *Zwischenstand: Was heißt es, sich im Forschungsfeld Theaterwissenschaft zu orientieren?* (= *Thewis*. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 9 / Ausg. 1), S. 78-90, DOI 10.21248/thewis.9.2022.112, CC BY 4.0.