Monster und Metamorphosen: Groteske Körper im zeitgenössischen Tanz

Monstres et métamorphoses : corps grotesques dans la danse contemporaine

Of Monsters and Metamorphoses: Grotesque Bodies in Contemporary Dance

Susanne Foellmer

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ceg/10314>

DOI : 10.4000/ceg.10314

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 20 janvier 2020

Pagination : 237-251

ISBN : 979-10-320-0253-7

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Susanne Foellmer, „Monster und Metamorphosen: Groteske Körper im zeitgenössischen Tanz“, *Cahiers d'Études Germaniques* [Online], 78 | 2020, Online erschienen am: 28 Oktober 2021, abgerufen am 04 Februar 2022. URL: <http://journals.openedition.org/ceg/10314> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/ceg.10314>

Monster und Metamorphosen: Groteske Körper im zeitgenössischen Tanz

Susanne FOELLMER

Coventry University, London

Im Tanz ist die Befragung des Körpers als unabgeschlossenes, bearbeitbares Material, das nicht an der Haut als Grenze endet, mittlerweile zu einer geläufigen Praxis und einem gängigen Topos zeitgenössischer Ästhetik geworden, für die Theorien des Grotesken wie jene Michail M. Bachtins und Wolfgang Kayzers als Referenzmodelle herangezogen und reformuliert werden können. Der vorliegende Beitrag umreißt die künstlerische Entstehung jener Tendenzen und rahmt diese theoretisch mit dem Grotesken als Analysemodell für diese Erscheinungsformen. Sodann werden aktuelle Tendenzen in der Berliner Tanzszene aufgegriffen, die sich mit narrativen Ansätzen hinsichtlich einer Sichtbarmachung des Monströsen in der Arbeit der Choreographin Helena Botto befassen sowie mit Gruppen- beziehungsweise Massenkörpern und skulpturalen Aspekten in den jüngsten Stücken der Choreographin Isabelle Schäd. Beide Künstlerinnen greifen Aspekte der Bildlichkeit von Körpern und der Ikonographie von Kulturmustern auf, die schließlich auch, teils implizit, teils überdeutlich, Fragen des Politischen verhandeln.

Das Unabgeschlossene als Modell im zeitgenössischen Tanz

Xavier Le Roys Arbeit *Self unfinished* (1998) kann als regelrecht künstlerische ‚Folie‘ für Phänomene des Unabgeschlossenen bezeichnet werden. In diesem Solo, in dem der Körper des Tänzer und Choreographen Le Roy verschiedene Stadien von Metamorphosen durchläuft, wird der Körper als bewegliches und bewegtes Arbeitsmaterial untersucht und zur Disposition gestellt. Einer Versuchsanordnung gleich¹ bewegt sich Le Roy vom Stehen ins Kriechen, Kauern

1. Xavier Le Roys biographischer Kontext ist zunächst ein naturwissenschaftlicher: Er promovierte in Molekularbiologie, bevor er sich gänzlich dem Tanz zuwandte. Diese erste Profession spielt durchaus noch eine Rolle in dem Solo, indem er bei den Proben etwa mit Begrifflichkeiten wie dem Ektoderm arbeitete. Vgl. Gerald Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Bielefeld, transcript, 2006, S. 384. Das Ektoderm bezeichnet das Gewebestadium in der frühen Stufe der Embryonalphase,

und Liegen, pellt seinen Körper im Verlaufe des Stücks aus der Kleiderhülle heraus und transformiert ihn in Torsionen und vexierbildhaften Inversionen, so dass bisweilen oszillierende Effekte in der ‚Zugehörigkeit‘ und Proportionalität von Gliedmaßen entstehen und in bestimmten Momenten unklar ist, wo vorne und hinten, oben oder unten zu verorten wäre (Fig. 1 und 2).

Fig. 1: Xavier Le Roy, *Self unfinished*, 1998 © Armin Linke

Fig. 2: Xavier Le Roy, *Self unfinished*, 1998 © Armin Linke

in der sich die beiden Keimblätter durch Einstülpung ausbilden, aus denen später Haut und Hirn entstehen. Jene sich später entwickelnde Innen-Außen-Beziehung greift Le Roy in seinen metamorphen Tanzexperimenten auf.

Die Rezeption des Stücks war seinerzeit wesentlich bestimmt von Attributen des Ungreifbaren und Unbeschreiblichen. Um das Unfassliche ins Bild zu bannen, griffen manche Rezensent/innen zu Bildern aus dem Reich des Amphibischen oder animalisch Unheimlichen, wie etwa der Vergleich mit einem Frosch oder einer Spinne, oder, naheliegend profaner, mit einem Brathühnchen.² Zuweilen wurde das Gesehene mit dem Begriff „grotesk“ attribuiert, offenbar als Ausdruck für etwas, das sich möglichen Deutungsrahmen entzieht. Bereits in und besonders seit dieser Zeit jedoch arbeiten Tänzer/innen und Choreograph/innen vermehrt an der Hinterfragung des Körpers und seiner Grenzen, etwa der Umrisslinien wie in Meg Stuarts *No Longer Readymade* (1993), und es entstehen zahlreiche Stücke, die den Körper Wandlungsprozessen unterwerfen, ihn zerlegen, fragmentieren, demontieren und remontieren auch im Ansinnen, Repräsentationen auf der Bühne zu unterlaufen. Insofern lässt sich mittlerweile von regelrechten Patterns, von Bewegungsmustern und Bildlichkeiten des Metamorphen sprechen, die gleichsam eine Stilrichtung im zeitgenössischen Tanz etablieren.³ Die Tanzwissenschaftlerin Krassimira Kruschkova vergleicht Le Roys Defigurationen des Körpers unter anderem mit anagrammatischen Verfahren und spricht anhand seines mittlerweile berühmten Solos von einem „bereits ‚klassisch‘ gewordenen Beispiel[...]“.⁴ Dafür sorgen überdies künstlerische und wissenschaftliche Diskurse, die jene Repräsentationsverweigerungen konturieren und bestimmen oder ihnen gleichsam ikonographische Relevanz verleihen – so wurden etwa besonders plastische Bilder aus Le Roys Wandlungen nahezu zum Emblem für körperliche Tanzexperimente, als Bild in Ausstellungen oder, piktogramatisch verdichtet, als Logo für zeitgenössischen Tanz auf Festivalwebseiten.⁵

Wie aber kann man sich nun einer Tanzästhetik nähern, die einerseits das Überraschende, das anscheinend Ungeformte prononciert und zum anderen regelrecht zur Folie für nachfolgende Tanzproduktionen wird? Mit dem Topos des Grotesken schlage ich einen Modus vor, sich jenen Phänomenen analytisch anzunähern, ihre initialen Ausweichbewegungen hinsichtlich ästhetischer

-
2. Michaela Schlagenwerth, „Ein Leben als Broiler. Xavier Le Roy präsentiert Körperfragmente bei den Cottbuser Tanztagen“, *Berliner Zeitung*, 16. November 1998; Irene Sieben, „Das unvollendete Selbst. Über Xavier Le Roy“, *tanzdrama* 1, 1999, S. 47–49, hier S. 48; Gabriele Brandstetter, „Staging gender. (K)lein Thema für das Tanztheater?“, *Tanz der Dinge* 56, 2001, S. 6–10, hier S. 10; Siegmund, *Abwesenheit*, S. 373, 384.
 3. Vgl. Susanne Foellmer, *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*, Bielefeld, transcript, 2009.
 4. Krassimira Kruschkova, „Defigurationen. Zur Szene des Anagramms in zeitgenössischem Tanz und Performance“, *Corpus, Internetmagazin für Tanz, Choreographie, Performance*, 2006, <https://www.corpusweb.net/defigurations.html> [Stand: 30. September 2018].
 5. So etwa als übergroßes Plakat bei der Presse-Vorschau der Ausstellung *Krokodil im Schwanensee. Tanz in Deutschland seit 1945* (Akademie der Künste Berlin, 2003), im Themen-Raum „Wir sind ein Volk. Die Tanzszene im wieder vereinten Deutschland seit 1990“. Das Plakat wurde dann auf Wunsch der Produktionsleiterin Xavier Le Roys vor der offiziellen Eröffnung abgenommen, da man nicht damit einverstanden war, Le Roy solcherart als Label für zeitgenössischen Tanz auszustellen. Ein Jahr später wiederum wirbt *Super Uovo*, ein Festival für zeitgenössische darstellende Kunst in Mailand auf der Startseite seines Internetauftritts nahezu piktogramatisch verdichtet mit dem Schattenriss einer Szene aus *Self unfinished*.

Kategorisierung zu akzeptieren, deren überraschende Potentiale zu beschreiben und zugleich ihren Eingang in künstlerische Register zu fassen. Im Folgenden werde ich das Groteske in diesen Hinsichten kurz theoretisch rahmen und mich sodann zwei aktuellen Tanzproduktionen zuwenden, deren Erscheinungsformen sich als ‚Tradition‘ und zugleich Fortführung beziehungsweise Erweiterung monströser oder metamorpher Körperphänomene begreifen lassen.

Das Groteske als theoretische Analysefigur

In der Theoretisierung des Grotesken rücken insbesondere zwei Protagonisten in den Mittelpunkt, deren Thesen zum literatur- und kunstwissenschaftlichen Kanon gezählt werden können: Michail M. Bachtin und Wolfgang Kayser. Ihre Schriften *Rabelais und seine Welt* (1965) sowie *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957) werden zumeist antipodisch gelesen: Hier das Groteske als kulturelle und gesellschaftliche Subversion qua Lachen, dort groteske Sensationen als ästhetische Empfindungen des Unheimlichen und der Entfremdung. Kurz gesagt: Eine produktionsästhetische Sicht scheint einer rezeptionsästhetischen gegenüberzustehen. Für die Wahrnehmung und Analyse von Phänomenen des Grotesken im Tanz indessen ist eine verschränkende Lektüre der beiden Theorien sinnvoll.

Bachtin betont mit seiner Lektüre des Rabelaisischen Romanwerks *Gargantua und Pantagruel* (1532-1552) das Phänomen entgrenzter, karnevalesker Körper. Die beiden titelgebenden Riesen erfassen Welt im Modus der Allesverschlingung: indem sie sich diese buchstäblich einverleiben, so dass etwa in Pantagruels Mund ganze Wälder und Städte ‚hausen‘,⁶ oder Gargantua, in einer karnevalesken Verkehrung der Genesis, Flüsse samt Schiffen durch monatelanges Urinieren erschafft.⁷ Prononcierte Hervorhebungen von Körper- und Geschlechtsteilen wie etwa Nase oder Phallus⁸ oder (auch sprachliche) Degradierungen und Inversionen⁹ sind die Kennzeichen einer grotesken Kunstform, die Bachtin einem klassischen, auf Individuation basierenden Kanon der Künste (seit dem 19. Jahrhundert)¹⁰ gegenüberstellt. Besonders bekannt ist Bachtins Satz: „Der groteske Körper ist [...] ein werdender. Er ist nie fertig und abgeschlossen, er ist immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst stets einen weiteren Körper; er verschlingt die Welt und lässt sich von ihr verschlingen.“¹¹ Dieser wird in der französischen Übersetzung allerdings noch einmal pointierter gefasst: „[L]e corps grotesque est un corps en mouvement. Il n'est jamais prêt ni achevé:

6. Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übersetzt von Gabriele Leupold, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1995 [1965], S. 379.

7. *Ibid.*, S. 191-192.

8. *Ibid.*, S. 358.

9. *Ibid.*, S. 59, 214.

10. *Ibid.*, S. 361.

11. *Ibid.*, S. 358, Hervorhebung Bachtin.

*il est toujours en état de construction.*¹² Der Körper ist mithin nicht einfach nur als überbordend und wuchernd wahrnehmbar, sondern befindet sich in einem fortwährenden, unvollendeten Konstruktionszustand: Der Körper ist eine Baustelle. Dies, so meine ich, ist wiederum ein wichtiger Moment, an dem Kunst- und Tanzanalyse ansetzen kann. Denn wie wäre etwas grundsätzlich als grotesk zu erkennen, als *Gegenkultur*, wenn alles immer schon miteinander verwoben und im Austausch befindlich ist, wie Bachtin dies insbesondere im temporären Rahmen des Karnevals präzisiert.¹³ Wo wäre die Zäsur zu setzen, die Groteskes von Gewohntem und Bekanntem trennt?

An dieser Stelle kommt interessanterweise Wolfgang Kayser's Schrift zuhelfe – wiewohl dieser von Bachtin kritisiert wurde¹⁴. Als Rezeptionsphänomen betont Kayser das Groteske insbesondere über den Eintrag des Fremden und Unheimlichen in die Kunsterfahrung – Momente der Wahrnehmung, in denen das gewohnte Sehen oder Lesen erschüttert wird.¹⁵ Diese Erfahrungsebene wiederum, so meine Überlegung, addiert ein fehlendes Element zu Bachtins Theorie, insbesondere wenn es darum geht, eine groteske Erfahrung allererst zu machen und Entgrenztes als solches überhaupt zu erkennen. Kayser geht jedoch noch einen Schritt weiter und gibt am Rande seiner Schrift bereits Hinweise auf mögliche Analyseverfahren grotesker Phänomene – und diese erweisen sich als produktiv, wenn es um Groteskes im Tanz geht. So fasst Kayser das Groteske unter anderem als Bewegungsphänomen, das er in der bildenden Kunst und in literarischen Texten gleichermaßen identifiziert. Anhand der graphischen Zeichnungen Jacques Callots spricht Kayser etwa von einem grotesken „Bewegungsstil“¹⁶ und hebt die Bewegungsmotive beispielsweise in Fischarts deutschsprachiger ‚Reprise‘ des Rabelais'schen Romanwerks hervor. Kayser zitiert dessen Übersetzung des Riesen-Tanzes, in dem Fischart die bereits hyperbolischen Wortwucherungen des Originals noch weiter steigert:

12. Michail Bachtin, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 [1965], S. 315, Hervorhebung Bachtin.

13. In seiner Lektüre des Grotesken in der Kunst der Moderne fasst Peter Fuß gar die gesamte Kunstproduktion der Avantgarde als „wesentlich grotesk“, wodurch sich allerdings wiederum die Frage der Identifizierbarkeit von Überraschendem und Ungewohntem stellt, wenn die gesamte Kunstproduktion einer (kurzen) Epoche als grotesk qualifiziert wird. Peter Fuß, *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln/ Weimar/ Wien, Böhlau, 2001.

14. Bachtin promovierte zunächst 1932 an der Universität von Cambridge (vgl. Rainer Grübel, „Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin“, in Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1979, S. 21-78); seine nachfolgende Schrift zum Grotesken und Karnealesken in Rabelais' Werk wurde von der Sowjetischen Akademie der Wissenschaften lange Zeit abgelehnt und konnte erst 1965 veröffentlicht werden (vgl. Renate Lachmann, Vorwort in Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 7-46, hier S. 11). In der Zwischenzeit war Kayser's Theorie des Grotesken erschienen, die Bachtin in seinem Buch anschließend ausführlich kritisierte (Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, 97 ff.).

15. Dies macht Kayser etwa anhand der Erzählung *Der Sandmann* von E.T.A. Hoffmann fest und resümiert später: „[D]as Groteske ist die entfremdete Welt“. Wolfgang Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Nachdruck der Ausgabe von 1957, Tübingen, Stauffenburg, 2004, S. 77-79, 198.

16. *Ibid.*, S. 40.

Da dantzten, schupfften, hupfften, lupfften, sprungen, sungen, huncken, reyeten, schreyeten, schwangen, rangen, plöchelten, fußklöpfeten, gumpeten, plumpeten, rammelten, hammelten, voltirten, branlirten, gambadirten, cinqpassirten, capricolirten, gauckelten, redleten, bürtzleten, balleten, jauchzeten, gigaten, armglocketen, hendruderten, armlaufeten, warm Schnaufeten [die Riesen] [...].¹⁷

In der regelrechten Verkörperlichung und Dynamisierung der Vokabeln wird deutlich, dass Bewegung nicht als Abstraktum zu verstehen ist, sondern den Körper selbst, sehr direkt und nahezu plastisch ‚zwischen den Zeilen‘ hervortreten lässt. Damit wird zudem die Art und Weise, wie dieser in der Kunst – grotesk – in Erscheinung tritt, explizit. Die Verschlingungen der Randornamente an den Wänden der in der Renaissance in Rom entdeckten Domus Aurea, die dem Grotesken seinen Namen gaben,¹⁸ und das hier signifikante endlose Ineinander von Tieren, Menschen und Pflanzen, beschreibt Kayser zudem als „Knorpelgroteske“: Nahezu ähnlich wie Bachtin stützt sich Kayser hierbei auf das Motiv grotesker Verkörperlichung – und dabei in der anatomischen Wortwahl auf Ausstülpungen des Inneren nach Außen – und betont die tendenzielle Auflösung fester Konturen in der hybriden Vermischung von Organischem und Unorganischem.¹⁹ (Fig. 3)

Fig. 3: Nicolas Ponce, Detail eines Stichs von Ornamenten der Domus Aurea. In Nicolas Ponce: *Descriptions des bains de Titus*, Paris: Ponce, 1786, Tafel 45

Das Groteske kann mithin, so meine These, als *Oszillationsphänomen* gedacht werden, das sich präzise an den Rändern von Gewohntem und Ungewohntem, von Bekanntem und Fremdem aufhält – und eben jene (kulturellen oder gesellschaftlichen) Ordnungssysteme als Grundvoraussetzung und Folie benötigt, um als Groteske zu ‚funktionieren‘. Besonders in den karikaturhaften Verfremdungen von Welt wird allerdings auch ein weiteres Phänomen des Grotesken evident: seine Ephemeralität. Denn schnell kann etwas, das in einer oder für eine bestimmte Zeit als grotesk wahrgenommen wurde, ins Zentrum etablierter Kunstästhetiken rücken – so etwa die Körperwandlungen des zu

17. *Ibid.*, S. 168.

18. Der Begriff des Grotesken geht etymologisch auf den Terminus *grotta* (Höhle) zurück und ist durch den Zeitpunkt der Entdeckung verschlungen wuchernder, Pflanzen-, Tier- und Menschenkörper verschmelzender antiker Ornamente an den Wänden des Domus Aurea markiert, dem um 1480 wiederentdeckten Palast Neros in Rom (vgl. *ibid.*, S. 20–21).

19. *Ibid.*, S. 24.

Beginn vorgestellten Xavier Le Roy, der mit seinen Bewegungsexperimenten, gewollt oder ungewollt, zum Stilbildner einer wesentlichen Richtung im zeitgenössischen Tanz avancierte. Hier wiederum wird das Groteske zu einer wertvollen Analysefigur, vermag es doch genau jene Grenzphänomene zwischen Öffnung und Kontur, zwischen Gegenkultur und Konvention aufzunehmen und zu beschreiben. Zwei Phänomene, das Monströse und das Metamorphe werden daher nun fokussiert.

Monströse Erscheinungen

In ihrer Arbeit *Monstrator* (2017) verhandelt die portugiesische, in Berlin ansässige Performerin und Choreographin Helena Botto Fragen des Monströsen. Grundlagen des Zwei-Personen-Stücks bilden zum einen Freakshows des 19. Jahrhunderts und deren Modus des Vorzeigens, Ausstellens und Zur-Schau-Stellens zumeist von Menschen, die als das Andere oder sogenannten gängigen Normen nicht Entsprechende buchstäblich vorgeführt werden. Zum anderen bildet die koloniale Vergangenheit Portugals eine Folie: Kolonialismus, in Bottos Lesart, gerät zum kolonialen Akt, in dem sich die Nation über das Andere des (hier) afrikanischen Kontinents definiert und seiner selbst versichert.²⁰

In der Aufführung selbst werden diese Modalitäten des Monströsen zunächst im Wechselspiel zwischen Zeigen und Verbergen durchspielt. So beginnt die Aufführung in einem kaum zu durchblickenden Zwielt, in dem für lange Minuten nur gedämpfte Schritte und leises, unheimlich wirkendes Gelächter aus verschiedenen Richtungen, auch innerhalb des Publikums, zu hören sind. Sodann helles Bühnenlicht als Kontrast: Wir sehen zwei Darstellende (Helena Botto und Marc Philipp Gabriel) in weißen engen Westen und weißen Strumpfhosen – ein Kostümensemble, das ein wenig an barocke Unterwäsche erinnert –, die Gesichter grellweiß geschminkt und die Lippen knallrot bemalt, wodurch Botto einen weiteren Aspekt des Monströsen, im Sinne eines überdeutlichen Zeigens, versinnbildlicht.

Die Definition des Lateinischen *monstrum* betont bereits die Doppelbedeutung von Zeigen, Zeichen und Ungeheuerlichem, von „ungereimte[n] Vorstellung[en]“²¹. Monster werden üblicherweise als difforme Gestalten identifiziert, oft an obskuren Rändern operierend, die das Paradox in sich tragen, als Monster identifiziert zu werden, obwohl sie keiner erkennbaren Form entsprechen. Andrew Hock-Soon Ng verortet das Monster im Verborgenen, das seine verstörende Kraft verliere, wenn es dem Blick Anderer ausgesetzt sei und sich zeigen müsse.²² So ist das Monströse in einem Zwischenraum von Verstecken und sich-Zeigen beziehungsweise gezeigt-Werden zu situieren.

20. Aus Gesprächen mit Helena Botto – ich war als Dramaturgin an dieser Produktion beteiligt.

21. Hermann Menge-Güthling, *Lateinisch-deutsches und deutsch-lateinisches Wörterbuch*, Teil 1, Berlin, Langenscheidt, 1911, S. 483.

22. Andrew Hock-Soon Ng, *Dimensions of Monstrosity in Contemporary Narratives: Theory, Psychoanalysis, Postmodernism*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, S. 12.

Zugleich bezeichnen Monster Randfiguren, über die sich Ordnungssysteme etablieren oder versichern. David Williams verweist auf die Möglichkeit eines *Deformed Discourse*, der monströse Erscheinungen als außerhalb von Ordnung sitzend formuliere, als extrakategoriale Ebene, die aber zugleich nicht ohne kategoriale Muster gedacht werden könne.²³ Die Figurationen des Monströsen sind als symbolische Ebene für die Bildung von Ordnungen wichtig – wiewohl erfunden,²⁴ dienen sie, gerade in dieser Doppelbedeutung, als das Andere repräsentativer Ordnungen. Helena Botto betont diese Perspektive besonders im zweiten Teil der Aufführung: Nach dem unheimlichen, Überraschung hervorrufenden Verbergen und Zur-Schau-Stellen vergangener Zeigesysteme von Freakshows wendet sie sich dem Aspekt von als monströs verstandenen kolonialen Interventionen zu und steuert damit das Stück in gesellschaftspolitische, und dabei recht plakative Gefilde.

Zunächst sehen wir eine Weltkarte am Boden, grob skizziert durch die verschiedenen Kontinente, die aus künstlichem Tierfell bestehen: Afrika bekommt den Zebra-Print und damit ein Beutetier-Schema zugeordnet, Europa ist durch ein raubtierhaftes Leopardmuster signifiziert. Sodann verleiben sich die beiden Darstellenden diese als außer- (oder im Grunde post-)zivilisatorisch angedeuteten Landmassen regelrecht ein, indem sie sich über die Felle hermachen und diese wie eine Muskelvergrößerung in ihre Ärmel oder Hosenbeine stopfen – auch das Genital wird ausgepolstert und damit, im Sinne Bachtins, grotesk überhöht. Jenen posenhaften Demonstrationen der Dominanz folgt ein wenig später eine filmisch dargestellte Szene, welche die Aneignungen auf die Spitze treibt: Die beiden Darstellenden sitzen an einem Tisch in einem palastartig wirkenden Raum, mit barockem Mobiliar und entsprechend gedeckter Tafel mit Silberzeug. Gereicht wird ein äußerst makabres Gericht: Crêpes in Form der bereits zuvor thematisierten Kontinente, auf denen sich nun allerdings zusätzlich noch kleine lebende Menschen winden – bei näherem Hinsehen wird deutlich, dass es sich um eine Multiplizierung der Darstellenden selbst handelt (Fig. 4). Das Mahl wird sodann mit brauner Soße übergossen und die Menschenfiguren samt Crêpes-Teig, Geschirr, Besteck und Dekoration durch den Fleischwolf gedreht. Heraus tropft eine braune Soße, die die beiden Protagonist/innen mit genießerisch verdrehten Augen verspeisen.

23. David Williams, *Deformed Discourse. The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature*, Montreal/ Kingston, McGill-Queen's University Press, 1996, S. 13.

24. *Ibid.*, S. 11.

Fig. 4: Helena Botto, *Monstrator*, 2017. Videostill © Philipp Weinrich

In dieser überbordenden Szenerie zeigt sich eben jener zweite Aspekt des Monströsen: Das Hyperbolische, Übertriebene und überdeutlich Gezeigte, das wiederum auch Michail Bachtin für das Groteske betont. Insbesondere der Aspekt der Weltaneignung durch rücksichtslose Verschlingung wird dabei regelrecht vorgeführt und als Geste kolonialer Monstrosität ausgestellt, die hier ins Absurde, Gewalttätige überführt wird. Zugleich scheinen jene Übertreibungen auf koloniale Verhaltensweisen hinzuweisen, die dann jedoch auch in ihr Gegenteil verkehrt und als oppositionelle Geste umformuliert werden. Oswald Andrade führt eine solche Gegenbewegung in seinem 1928 erschienenen kannibalistischen *Manifesto Antropófago* aus. Der Text gilt als wichtiger Beitrag zum Verständnis brasilianischer Kultur, die sich als eine hybride versteht²⁵, und der das Aufgeben von Konzepten wie Originalität und Autorschaft zugunsten eines Einverleibens von Kulturen postuliert: „I am only interested in what’s not mine“, schreibt Andrade, Geist und Körper sollen durch Fressen und Einverleiben von Ideen,

25. Vgl. Christopher Dunn, *Brutality Garden. Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001, S. 4.

Menschen und kulturellen Kontexten vereint werden: „I asked a man what Law was. He replied it was the guarantee of the exercise of possibility. That man was called Galli Matias. I ate him.“²⁶

In dieser Hinsicht kann man nun fragen, inwiefern die zunächst scheinbar eindeutige Geste der Filmszene in Bottos Stück, in dem die Kolonialisierung ihre ‚Kinder‘ frisst, nicht auch anders gelesen werden kann. Denn es sind die in der Szene dargestellten Kolonisator/innen selbst, die von den beiden Darstellenden verschlungen werden. So entsteht ein Kippmoment, den ich wiederum als einen grotesken hinsichtlich seiner Inversionen bezeichnen möchte, da unentscheidbar bleibt, ob sich die Kritik gegen das hier koloniale Portugal wendet oder sich die Kritik selbst, recht brutal, von der Verbildlichung in eine szenische Vernichtung verschiebt. Ein zunächst recht illustrativer und vereinfachter Moment – Kolonisierte werden durch den Fleischwolf gedreht und enden als braune Soße – wird, grotesk, nochmals überhöht, indem es die in der Szene selbst gezeigten Kolonisator/innen sind, die es ‚erwischt‘. Durch jene groteske Verdoppelung entsteht nun wiederum ein ambivalenter Moment, der von den Darstellenden bewusst in der Schwebe gehalten wird.

Ambivalenzen und Kippfiguren spielen ebenfalls eine wichtige Rolle in den Arbeiten der Berliner Choreographin Isabelle Schäd – gleichwohl auf wesentlich abstraktere Weise, indem Metamorphosen körperlicher und räumlicher Bewegungen in den Vordergrund rücken.

Körper/Räume im Austausch

Ähnlich wie Xavier Le Roy arbeitet Isabelle Schäd an Möglichkeiten, den Körper jenseits seiner Haut-Grenzen zu erkunden und in beständigen Wandlungsbewegungen zu entwerfen. Interessanterweise arbeitete Schäd dafür in vielen ihrer Projekte mit dem bildenden Künstler Laurent Goldring (Paris) zusammen – eben jenem Kollaborateur, der bereits an Xavier Le Røys Stück *Self unfinished* beteiligt war. Goldrings Fokus liegt auf der Fragmentierbarkeit und den Rekombinationsmöglichkeiten des menschlichen Körpers, soweit dies dessen Bewegungen und Gelenk-Anordnungen erlauben – in Photoprojekten, an denen wiederum Le Roy beteiligt war, finden diese ebenso ihren Ausdruck wie in Tanzproduktionen.

Im Falle der Zusammenarbeit von Goldring und Schäd verband die beiden eine besondere Arbeitskonstellation: Goldring sah sich Schäds Bewegungsrecherchen in den Proben jeweils nur durch den Videoscreen der Kamera an und verlieh somit dem Gesehenen von Beginn an einen buchstäblichen Rahmen. Vorausgegangen war dieser künstlerischen Arbeitsentscheidung der Umstand, dass Schäd seit

26. Oswald de Andrade, „Manifesto Antropófago“, englische Übersetzung aus dem Brasilianischen, https://events.ccc.de/congress/2009/Fahrplan/attachments/1386_cannibalmanifesto1928.pdf [Stand 30. September 2018]. Der brasilianische Originaltext ist veröffentlicht in Oswald de Andrade, *A Utopia Antropofágica*, São Paulo, Globa, 1990, S. 47-52.

einigen Jahren mit der Praxis des Body-Mind Centering arbeitet (BMC)²⁷. In dieser somatischen Praxis werden Körperbewegungen mit gedanklichen Vorstellungen verbunden. Eine Aufgabenstellung kann beispielsweise lauten, sich gemäß dem Blutfluss im Körper zu bewegen. Oder sich am knöchernen Gerüst zu orientieren. Oder am Strom der Lymphe. Jene zunächst mentalen Bilder haben wiederum einen Einfluss auf die jeweilige Bewegungsqualität, das heißt etwa rasch, oder zähfließend, oder eckig und abrupt. BMC ist nun wiederum keine genuine Tanztechnik, um Bühnenproduktionen zu ermöglichen, sondern stammt aus dem therapeutischen Bereich. Choreographinnen wie Isabelle Schad wiederum haben diese jedoch für die Probenarbeit fruchtbar gemacht, um Tanzformen zu erwirken, die sich üblichen Bildern und Vorstellungen entziehen, das heißt Repräsentationsmechanismen unterlaufen, wie sie Tanz unter Umständen noch erzeugt. Laurent Goldring wiederum stellte zu Beginn der Zusammenarbeit fest, dass diese Bewegungspraxis zwar recht fruchtbar sei, um konventionelle Tanzvokabulare zu unterwandern, sich jedoch nicht ausreichend visualisiere, um auf der Bühne zu ‚tragen‘. Aus diesem Grund entschieden sich beide für das gleichsam mediale Verfahren des Bewegens und Sehens in der Probe: Schad experimentierte mit Bewegungsqualitäten – zunächst allein, in Soloproduktionen²⁸, später auch in Gruppenstücken –, die Goldring wiederum durch den Rahmen der Kamera betrachtete und sodann entsprechendes Feedback gab, auf das Schad erneut reagierte und reflektierte.

So entstanden seit 2009 eine Reihe von Tanzproduktionen, in denen der sich bewegende Körper beständigen Wandlungen unterliegt, temporale Formen bildet, die sich, sobald man sie erfasst glaubt, sogleich wieder verflüchtigen. Anders als im Falle Xavier Le Roys, indem insbesondere durch die Langsamkeit der von ihm ausgeführten Bewegungen grotesk konstellierte Bilder entstanden, die nun gleichsam in einen Kanon zeitgenössischen Tanzes mündeten, weicht Isabelle Schad solchen Bilderwerdungen durch beständige rhythmische Dynamisierungen des Körpers im Raum aus. Damit balanciert sie auf einer Schwelle zwischen grotesken Figurationen und deren metamorphen Verflüssigungen. Zwei Beispiele aus ihren Gruppenarbeiten sollen den Blick hierauf öffnen.

Das Stück *Collective Jumps* (2014) verhandelt Fragen von Gemeinschaftlichkeit, von Individuum und Masse. Unter anderem inspiriert von den sich wiederholenden Mustern aus Volkstänzen, durchwandern die sechzehn Tänzerinnen und Tänzer Konstellationen des Zusammenseins, des Ausscherens aus der Masse und wieder mit dieser Zusammenfließens. In einem fortdauernden sogarti-gen Bewegungsrhythmus durchlaufen die Tanzenden in der eine gute Stunde dauernden Aufführung verschiedenste Formationen und Deformationen aus Kreisen, Reigen, Gliederverhakungen und -verwebungen. Dabei bildet sich gewissermaßen ein kritisches Kollektiv, denn es ist nicht das Eingehen in eine

27. Body-Mind Centering ist ein integrativer Bewegungsansatz, der Körper und Bewusstsein verbinden soll und von der Künstlerin und Therapeutin Bonnie Bainbridge Cohen entwickelt wurde. Siehe <https://www.bodymindcentering.com/about/> [Stand 30. September 2018].

28. Eine der ersten Zusammenarbeiten war Schads Bühnensolo *Unturtled* (seit 2009 fortlaufend).

gleichmachende Bewegung, in der sich der/die Einzelne einem Großen und Ganzen unterordnet. Bisweilen klinkt sich eine/r der Tanzenden aus, bewegt sich allein weiter, um sich kurz darauf wieder in das Miteinander einzureihen.

Was allerdings zunächst wie eine fortwährende Aneinanderreihung verschiedenster chorischer wie solistischer Kreis- und Paartänze wirkt, wandelt sich zunehmend zu einem regelrechten Mikrokosmos des Experimentierens mit Möglichkeiten des physischen Zusammen-Seins. Im Verlaufe der Aufführung werden die Verbindungen unter den Tanzenden enger, verdrehen und verwirbeln sich die Glieder, bis die einzelne Persona nahezu aufgegeben wird zugunsten eines Ornaments anatomischer Verquickungen, die den menschlichen Fragmenten teils ein maschinelles Aussehen verleihen. Die Individuen verschmelzen hierbei nun nicht zu einer menschlich gleichen Masse, sondern verschieben sich in die Anordnungen und Verformungen eines künstlerisch Abstrakten (vgl. Fig. 5).

Fig 5: Isabelle Schad, Laurent Goldring, *Collective Jumps*, 2014 © Laurent Goldring

Mit Bachtin lässt sich dieser temporäre, fast ununterscheidbare, gleichwohl abstrakt entfremdete Kollektivkörper als ein grotesker verstehen. Zum einen in der engen Verzahnung der Leiber, in der bisweilen kaum mehr zu entscheiden ist, welches Glied zu welcher Person gehört und in der das In-Dividuum für Momente in einem polyphonen Gefüge aufgeht. Zum anderen wird wiederum der Fokus weg von den expliziten Tanzkörpern hin zu einem atmosphärischen Gesamtbild gelenkt: Zunehmend scheint sich der Raum mitzubewegen, er dehnt und bläht sich und vermittelt ein Bühnenensemble, in dem die Körper der Tanzenden nur *ein* Element unter vielen darstellen, die diesen Bühnenmoment des sich ewigen Wandels und Pulsierens gestalten. Mit Bachtin gedacht ist dabei nicht nur der Körper ein sich ewig verändernder, der kurz identifiziert werden kann, um

sogleich wieder eine andere, unerwartete Konstellation einzugehen. Über die beständigen rhythmischen Bewegungen verbinden sich eben jene Körper zudem mit dem Umraum und gehen, wenn nicht eine Leib-Welt-, so doch zumindest eine Leib-Umraum-Verbindung für die kurze Spanne von Bühnenzeit ein – eine Verknüpfung, die sich rezeptiv nicht voneinander isolieren lässt und mithin, so meine ich, Sensationen des Grotesken entstehen lässt: im kurzen Erblicken eines Einzelkörpers etwa, der sich im nächsten Moment bereits wieder mit anderen verfügt.

Besonders die Verbindung von Körper(n) und Raum ist auch in der Produktion *Pieces and Elements* (2016) von entscheidender Bedeutung: Die bereits in *Collective Jumps* aufscheinende Idee des Körpers als abstraktionsfähiges Ding unter vielen wird hier weitergeführt. Damit verabschiedet Schad zum Teil die Idee eines agierenden, für Bewegungen selbst verantwortlichen Subjekts, als letztgültige Kontrollinstanz dessen, was, in diesem Fall auf der Bühne, geschieht. Vielmehr ist der tanzende Körper ein Teil der verschiedenen Elemente, die das Bühnengeschehen konstellieren, wie Licht, Klang, Räumlichkeit – und nicht zuletzt auch der wahrnehmende, temporäre Bilder entwerfende Blick der Zuschauenden. Mit Karen Barad ließe sich hier von einer Inter-Agency sprechen, in der nicht mehr das Subjekt alleiniger ‚Motor‘ des Geschehens ist. In ihrem Entwurf für einen „agential realism“ plädiert Barad für eine Dezentrierung des Subjekts zugunsten des Zusammenspiels von „human“ und „nonhuman“ Effekten.²⁹ Doch auch Materie selbst, sei sie human oder nicht-human, sei nicht in einfach isolierbare einzelne Einheiten zu trennen, sondern befinde sich in fortwährender Interaktion:

On an agential realist account, matter does not refer to a fixed substance; rather, matter is substance in its intra-active becoming – not a thing, but a doing, a congealing of agency. Matter is a stabilizing and destabilizing process of iterative intra-activity. Phenomena – the smallest material units (relational „atoms“) – come to matter through this process of ongoing intra-activity.³⁰

Was Bachtin für den Karneval als nicht-klassischen Körper postuliert – ein uneinheitlicher Leib, der sich in fortwährenden Austauschbewegungen mit der Um-Welt befindet und sich beständig de- und re-konstruiert – führt Barad nun auf der Ebene alles Materiellen weiter.

Wiederum bezogen auf Isabelle Schads Arbeit werden die Ansätze einer Verräumlichung des Körpers und einer Verkörperlichung des Raumes, wie sie in *Collective Jumps* beschrieben wurden, nun in *Pieces and Elements* fortgesetzt. Schad treibt hier die Momente der De-Subjektivierung weiter – die auch Bachtin als wesentlich für die Erscheinung des grotesken Körpers markiert³¹ – und zeigt

29. Karen Barad, „Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter“, *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28/3, 2003, S. 801–831, hier S. 821.

30. *Ibid.*, S. 822.

31. So seien umgekehrt etwa die Augen für Erscheinungen des Grotesken ungeeignet, da sie die Möglichkeit zur Identifizierung mit dem Individuum – und mithin Subjektivierung – böten. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 358.

Körper als skulpturale Anordnungen, die sich, einem Bewegungsrhythmus mit kanonischer Struktur folgend, in bildlichen Konstellationen einfügen und wieder zerstreuen. Anders als in den vorherigen Arbeiten betont Schäd hierbei verstärkt das Bildpotential des sich bewegenden Körpers, kommt allerdings, anders als Xavier Le Roy, zu uneindeutigen, nicht klar zu signifizierenden Bildern (Fig. 6).

Fig. 6: Isabelle Schäd, *Pieces and Elements*, 2016 © Isabelle Schäd

Laurent Goldring betont in dieser und bereits den vorherigen Arbeiten mit Isabelle Schäd, dass Bilder die „Organe des Körpers“ seien.³² Er schließt damit implizit an Hans Beltings Idee an, dass der menschliche Körper immer schon Speicher und Produzent von Bildern sei und damit genuin als kulturelles Produkt und wiederum als Kulturproduzent zu verstehen wäre.³³ In ihrem Stück nun produzieren Schäds Tänzer/innen Bilder vergangener, eigener und anderer Tanzstücke: Erinnerungen an Xavier Le Roy tauchen auf, aber auch an vorangegangene Stücke der Choreographin selbst, die nun, gleichsam vor den zuschauenden Augen des Publikums Revue passierend, aneinandergereiht werden – eine Galerie temporärer Körper-Bilder, die sich, kurz und eher flüchtig

32. Aus Gesprächen – ich war an den beiden beschriebenen Produktionen als wissenschaftliche Beraterin beteiligt.

33. Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Fink, 2001, S. 67.

‚erkannt‘, sogleich wieder dynamisieren und Fest-Stellungen buchstäblich unterwandern.

Anhand der hier ausgewählten Beispiele wird, so meine ich, die Produktivität des Grotesken als ästhetische wie analytische Kategorie deutlich. Im Beispiel von Helena Bottos Stück ist das Groteske gleichsam buchstäblich aufgerufen, sowohl in der plastisch ausagierten Verschlingung dessen, was als das Andere und als das sich Anzueignende verstanden wird, als auch in der überdeutlichen Monstrosität, mit der die beiden Darstellenden das Publikum visuell und, zu Beginn, auch akustisch konfrontieren. In Isabelle Schads Beispielen wiederum lässt sich das Groteske als sowohl ästhetische Erscheinungsweise identifizieren, im beständigen Morphen von Körpern und ihren Grenzen. Zugleich jedoch wird das Groteske auch analytisch produktiv und dies zeigt besonders das Stück *Pieces and Elements*: Das Groteske, so die Feststellung zu Beginn, ist als situative Erscheinung zu verstehen, als Verfremdung von Gewohntem vor der Folie des Bekannten, das gerade dadurch schnell ins Zentrum vertrauter Ästhetiken wechseln kann, wie am Beispiel Le Roys skizziert wurde. Schad nimmt diesen Faden des Bekannten nun auf und dynamisiert festgesetzte, ‚klassische‘ Bildpatterns des zeitgenössischen Tanzes wieder, indem sie präzise an den Verwerfungslinien von Erkanntem und Überraschendem, von Vertrautem und sich dem kategorisierenden Zugriff Entziehenden arbeitet und ästhetisch Gewohntes dekonstruiert. Groteske Bildlichkeiten des zeitgenössischen Tanzes, die bereits in ein gleichsam kanonisches Repertoire Eingang gefunden haben, werden nun wiederum – grotesk – gewendet und möglichen repräsentativen Fixierungen entzogen.

Als Moment der Überraschung und des überdeutlichen Zeigens wie auch als Instrument, das an den Rändern bekannter und verfremdeter Bildmuster gleichsam ‚operiert‘, fungiert das Groteske damit zugleich als ästhetische Praxis und als produktives Werkzeug der tanz- und theaterwissenschaftlichen Analyse.