

PLEASURES TO COME

Mette Ingvarstsen bezieht sich in ihren Arbeiten nicht nur regelmäßig auf das Erbe, die Relikte und Hinterlassenschaften der Performance Art, sondern auch auf die eigene Ver-Wendung derselben, schreibt der Theaterwissenschaftler **André Eiermann** in seinem Text über das referenzreiche Œuvre der dänischen Tänzerin und Choreografin.

Es gibt ein Gebäude in Brüssel, das aus zwei nebeneinanderstehenden Teilen besteht. Beide sind gleich groß, beide sind von einer hochaufragenden Fassade mit spitzem Giebel geprägt. Aber der linke Teil ist deutlich älter, ein steinerner Bau aus dem 17. Jahrhundert, ehemals eine Kapelle, während der rechte Teil, konstruiert aus Glas und Metall, noch ziemlich neu aussieht.

Tatsächlich wurde dieser ungleiche Zwilling, dessen Neues sich (im wahrsten Sinne des Wortes „maßgeblich“) aus dem Bezug auf Altes entfaltet, erst Mitte der 00er Jahre gebaut. Eröffnet wurde er am 20. August 2007, als architektonische Erweiterung des Kunstzentrums Les Brigittines. Und nur ein paar Tage später, im Rahmen des Brigittines International Festival, waren dort zwei Arbeiten von Mette Ingvarstsen zu sehen: Am 24. und 25. August stand „Manual Focus“ auf dem Programm, Ingvarstsens zweite Arbeit aus dem Jahr 2003, in der drei nackte Performerinnen dem Publikum ihre Rücken sowie die Gesichter der von ihnen verkehrt herum getragenen Masken dreier alter, kahlköpfiger Männer zuwenden. Und am 30. und 31. August wurde „to come“ gezeigt, Ingvarstsens fünfte Arbeit von 2005, in der sich fünf Performerinnen und Performer zunächst in blauen Ganzkörperanzügen durch unterschiedliche Gruppensex-Posen bewegen, dann als kleiner Orgasmus-Chor in bunter Alltagskleidung ein ihnen über Kopfhörer eingespieltes Porno-Stöhnen wiedergeben und schließlich einen kaum enden wollenden Lindy Hop tanzen.

Blickt man vor dem Hintergrund der aktuellen Entwicklungen des Œuvres Ingvarstsens auf diese frühen Arbeiten zurück, dann scheint es so, als hätte es kaum einen passenderen Aufführungsort für sie geben können als Les Brigittines – und umgekehrt vielleicht auch kaum passendere Performances für die Einweihung der frisch erweiterten Architektur dieser Spielstätte. Genauer gesagt: Betrachtet man die Art und Weise, wie Ingvarstsen selbst im Rahmen ihrer jüngsten Projekte, insbesondere in ihrem neuen Performance-Zyklus „The Red Pieces“ auf „Manual Focus“, „to come“ und andere ihrer früheren Arbeiten zurückblickt, dann

drängt sich die Doppelarchitektur der ehemaligen Kapelle geradezu als Sinnbild dieses Rückblicks auf. Und das ist bei genauerer Betrachtung auch hinsichtlich der Art und Weise der Fall, wie sich Ingvarstsens Arbeiten generell mit Vergangenen auseinandersetzen, wie sie sich immer schon auf das Erbe der szenischen Künste bezogen haben und wie sie insbesondere mit den Relikten, Spuren und Hinterlassenschaften der Performance Art umgehen und umgegangen sind.

Dass sich die Doppelarchitektur von Les Brigittines in diesem doppelten Sinne als Sinnbild eignet, als Sinnbild sowohl der internen als auch der externen Vergangenheitsbezüge des Œuvres Ingvarstsens, liegt vor allem daran, dass diese Architektur Affirmation und Kritik wie zwei Seiten einer Medaille in sich vereint. Denn einerseits greift in ihr das Neue auf das Alte zurück und dieses auf, besteht ihre Erweiterung durch einen neuen Teil doch darin, die Grundform des alten Teils zu übernehmen und zu verdoppeln. Andererseits verhält sich gerade diese Übernahme und Verdopplung auch kritisch zur Grundform der alten Kapelle, vor allem insofern, als ihr die erklärte Absicht zugrunde liegt, deren sakrale Architektur zu verändern und dem Gebäude eine neue Bedeutung zu verleihen.

Auf die externen Referenzen des Œuvres Ingvarstsens angewandt, ist es vor allem dieser zweite Aspekt, also derjenige einer kritischen Ver-Wendung von Vergangenen, der die Architektur von Les Brigittines zum geeigneten Sinnbild macht. Im Fall von „to come“ besteht sogar eine ziemlich enge Übereinstimmung mit der kritischen Distanznahme des architektonischen Konzepts von dem ursprünglich sakralen Charakter des Gebäudes, insofern nämlich dieser Arbeit die explizite Zielsetzung zugrunde liegt, „space for images of new kinds of pleasures“ zu eröffnen, „without being accompanied by repressive and conventional feelings of shame and guilt e. g. Christian heritage“, wie es Ingvarstsen dereinst in ihrem Text „Orgies, Orgasms and Other Organization“ formuliert hat.



Mette Ingvarstsen: „50/50“, Foto: Peter Lenaerts

Vielmehr noch als das christliche Erbe ist es allerdings dasjenige der Performance Art, mit dem sich ihre Arbeiten auseinandersetzen. Und gerade dieses Erbe erfährt dabei auf besondere Weise seine kritische Ver-Wendung, insofern nämlich sowohl zentrale Topoi als auch ganz konkrete Relikte, Spuren und Hinterlassenschaften der Performance Art gleichermaßen aufgegriffen wie buchstäblich gegen sich selbst gewandt werden. Wenn so die nackten Performerinnen in „Manual Focus“ dem Publikum ihre Rücken zuwenden und wenn es also anstelle ihrer eigenen Gesichter die Gesichter jener verkehrt herum getragenen Masken sind, in die das Publikum blickt, dann werden insbesondere die Topoi der Nacktheit und der Face-to-Face-Begegnung gleichermaßen aufgegriffen und in Szene gesetzt wie kritisch hinterfragt und unterlaufen – vor allem im Hinblick auf die gemeinhin mit ihnen verbundene Annahme einer besonderen Unmittelbarkeit der Performance.

Die blauen Ganzkörperanzüge in „to come“ sind ebenfalls Mittel einer solchen Bezugnahme. Und auch das Solo „50/50“, Ingvarstsens vierte Arbeit von 2004, ist von der kritischen (und buchstäblichen) Ver-Wendung der genannten Topoi geprägt. So tritt sie hier zunächst ebenfalls mit dem Rücken zum Publikum auf, bekleidet lediglich mit Turnschuhen und einer roten, ihren Kopf komplett umhüllenden Clowns-Perücke. Diese wirft sie schließlich zwar ab und wendet ihr Gesicht dem Publikum zu. Doch entzieht sie es diesem auch immer wieder insofern, als sie eine zwischen

unterschiedlichen Extremen changierende Grimassen-Choreografie performt, die jeden Gesichtsausdruck durch einen anderen entstellt, das Gesicht auf diese Weise gewissermaßen selbst zur Maske macht und so, anstelle der Betonung einer vermeintlichen Unmittelbarkeit der Face-to-Face-Begegnung, gerade auf die prinzipielle Mittelbarkeit zwischenmenschlicher Beziehungen verweist. Und wenn Ingvarstsen darüber hinaus ein „Yes Manifesto“ als Paratext zu „50/50“ veröffentlicht, dann bezieht sie sich auch auf ein ganz konkretes Relikt aus dem Dunstkreis der Performance Art, nämlich auf Yvonne Rainers „No Manifesto“ von 1965.

Ingvarstsens jüngere und jüngste Arbeiten, vor allem die Solos „Speculations“ von 2012 und „69 positions“ von 2014, setzen diesen Umgang mit dem Erbe der Performance Art auf besondere Weise fort – mit dem Abstand einer guten Dekade und nach einer Reihe von Arbeiten, die sich wie „evaporated landscapes“ von 2009 oder „The Artificial Nature Project“ von 2012 auf die Wahrnehmung und Inszenierung von Naturphänomenen konzentrierten. In die kritische Ver-Wendung der genannten Unmittelbarkeits-Topoi wird dabei ein weiterer einbezogen, nämlich derjenige der körperlichen Einbeziehung und Partizipation des Publikums. Während die früheren Arbeiten von einer Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum gekennzeichnet sind, performt Ingvarstsen nun in begehbaren Räumen inmitten des Publikums, das sie auch explizit zu verschiedenen Formen der Teilnahme auffordert. Und auch wenn sich unter ihren Aussagen zu diesem partizipativen Ansatz solche finden, die der These von einer kritischen Ver-Wendung auf den ersten Blick zu widersprechen scheinen, so wird doch auch der Topos der Partizipation hier gleichermaßen aufgegriffen wie kritisch gegen sich selbst gewandt. Denn Ingvarstsen, und das gehört ganz klar zum Konzept, beherrscht ihre Solos im doppelten Sinne des Wortes – nicht umsonst bezeichnet sie „69 positions“ auch als „guided tour“. Und gerade aufgrund der Kontrolle, die sie trotz aller Publikumsbeteiligung über ihre Performances hat und behält, machen diese deutlich, dass Teilnahme, gerade unter aktuellen gesellschaftlichen Bedingungen, keineswegs schon gleichbedeutend mit Emanzipation ist.

Greifen die neuen Arbeiten also einerseits einen weiteren Topos der Performance Art auf (und an), so setzen sie andererseits auch die kritische Bezugnahme auf konkrete Relikte, Spuren und Hinterlassenschaften aus diesem Kontext fort. Dies geschieht insbesondere im Rückgriff auf die Dokumentationen einschlägiger Performances der 1960er Jahre, der nun auch nicht mehr – wie im Fall von „50/50“ – allein auf paratextueller Ebene stattfindet, sondern, in Form eines parergonalen Verfahrens sozusagen, in Ingvarstsens Performances selbst miteinbezogen wird und diese so gleichsam von innen heraus rahmt und mitkonstituiert. Zu Beginn von „Speculations“ beschreibt Ingvarstsen so zum Beispiel Yves Kleins Performance „Anthropométrie de l'époque bleu“ von 1960, während sie sich durch das Publikum bewegt und die evozierten Vorstellungsbilder von nackten, mit Farbe bedeckten Körpern auf die anwesenden Personen projiziert. Und im ersten Teil von „69 positions“ bezieht sie sich unter Zuhilfenahme entsprechender Dokumentationsmaterialien auf Carolee Schneemans „Meat Joy“ von 1964, Richard Schechners „Dionysos in 69“ von

1968 und andere Arbeiten aus dieser Zeit, um dann, nachdem sie sich ihrer Kleidung entledigt hat, anhand der Beschreibung einer Gruppensex-Orgie Ähnliches zu tun wie in „Speculations“. Mit Blick auf die externen Referenzen des Œuvres Ingvarstsens wurden nun nebenbei auch schon dessen interne Referenzen angesprochen. Und vielleicht ist dabei auch bereits deutlich geworden, weshalb es in dieser Hinsicht der affirmative Aspekt der Doppelarchitektur von Les Briggittines ist, der sie zum geeigneten Sinnbild macht. Um dies aber noch deutlicher zu machen, ist zu betonen, dass diese Doppelarchitektur ja nicht nur aus zwei nebeneinanderstehenden Gebäuden, sondern auch und gerade in deren architektonischer Verbindung besteht. Denn Ingvarstsens aktuelle Arbeiten führen die Ansätze ihrer Vorgänger nicht nur auf konzeptueller Ebene fort. Sie beziehen sie auch ganz konkret in ihre Performances mit ein. Sprich: Wie sie die im Hinblick auf Ingvarstsens Œuvre externen Referenzen parergonal integrieren, so integrieren sie auch die Œuvre-internen Bezugnahmen auf frühere Arbeiten auf eine Weise, die sie von innen heraus rahmen und mitkonstituieren. Im Fall von „Speculations“ geschieht dies



Mette Ingvarstsen: „Manual Focus“, Foto: Peter Lenaerts

eher implizit, in Form eines am Ende der Arbeit stehenden Recyclings einer Sequenz aus „The Artificial Nature Project“. In „69 positions“ aber findet diese Integration ihre ganz explizite Form. Denn der zweite Teil dieser Arbeit besteht aus nichts anderem, als dass Ingvarstsen sich auf „Manual Focus“, „to come“ und „50/50“ bezieht, diese Arbeiten – ebenfalls unter Verwendung entsprechenden Dokumentationsmaterials – referiert und auch Sequenzen aus ihnen performt beziehungsweise, im Fall des Orgasmus-Chors aus „to come“, von Mitgliedern des Publikums performen lässt. Ingvarstsen knüpft also mit ihren neuen Arbeiten nicht nur an ihre früheren an. Vielmehr verknüpft sie hier Altes mit und zu Neuem bzw. aktualisiert ihre eigenen künstlerischen Hinterlassenschaften als generatives Moment der Performances „to come“. Welche Form Ingvarstsens Spiel mit externen und internen Referenzen im Fall von „7 Pleasures“ annehmen wird, darüber lässt sich zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Textes nur spekulieren. Das Bild und der Paratext, mit dem die Arbeit auf Ingvarstsens Homepage vorgestellt wird, legen zumindest nahe, dass, wie für „69 positions“, auch für dieses zweite „Red Piece“ der Bezug auf „to come“ von Bedeutung ist. Welche Vergangenheiten darüber hinaus in dem, was in Zukunft von Ingvarstsen kommen wird, auf welche Weise neue Gegenwarten generieren werden, darauf kann man gespannt sein. Und hier ist insbesondere die Frage interessant, welche „pleasures“ zu erwarten sind, wenn sie 2017 in das neue Team der Berliner Volksbühne einsteigt – ein Bau, dessen architektonische Verdopplung im Stil von Les Briggittines vielleicht auch die eine oder andere Spekulation wert wäre.

Mette Ingvarstsen arbeitet als Choreografin und Tänzerin. Neben ihren Solostücken arbeitet die Dänin auch regelmäßig mit anderen Choreografen zusammen, Boris Charmatz etwa oder Xavier Le Roy. 2009 präsentierte sie beim steirischen Herbst „GLANT CITY“ und „evaporated landscapes“, 2015 wird sie ihre neueste Arbeit „7 Pleasures“ in Graz zeigen.

André Eiermann ist Gastprofessor für Theorie und Geschichte des Theaters an der UdK Berlin und arbeitet als Dramaturg mit der in Brüssel ansässigen Gruppe fieldworks zusammen. Studiert sowie promoviert hat er am Gießener Institut für Angewandte Theaterwissenschaft. Seine Dissertation „Postspektakuläres Theater“ erschien 2009.