

DÉ-POSITION.

Forschen zur Handlungsfähigkeit des Körpers

Von Noémi Solomon



Wie können wir uns die Handlungsfähigkeit („agency“) des Körpers vorstellen, seine Fähigkeit zu affizieren und affiziert zu werden – inmitten von Verhandlungen und sozialen Protesten, Krisen und politischen Umbrüchen? Was vermag Choreografie angesichts des arabischen Frühlings, der Occupy-Bewegung oder der jüngsten Ereignisse in der Türkei und Brasilien? Wie können wir uns die Reaktion des Körpers auf derartige Situationen vorstellen, oder seine Fähigkeit, solche Situationen zu erzeugen – durch Bewegungen und Geschwindigkeiten, schnelle Handlungsbereitschaft oder beständige Ruhe?

Dies waren die Leitfragen des künstlerisch-theoretischen Forschungsprojektes ‚dé-position‘, welches von Sandra Noeth und Lejla Mehanovic als Teil des Tanzkongresses initiiert und geleitet wurde. Bereits im September 2012 hatte dazu ein vorbereitender Rechercheaufenthalt in Beirut mit den acht Beteiligten (die Choreografen/Regisseure Antonia Baehr, Claudia Bosse, Janez Janša, Tanz/Theaterwissenschaftlerinnen Lejla Mehanovic, Sandra Noeth, die Architekten Tony Chakar, Adrian Lahoud und der Philosoph Jalal Toufic) stattgefunden. Innerhalb des Themenschwerpunkts ‚Intervenieren/Partizipieren‘ präsentierte die Gruppe dann während des Kongresses im Rahmen eines zweiteiligen Salons eine Reihe von Fallstudien, Thesen und Zeugnissen zu Themen wie Handlungsfähigkeit und Dringlichkeit, Freiheit und Bewegung, Intimität und Kollektivität. Anhand von Fotografien, Büchern, Filmen, Gesten, Architekturen, Theorien, Geschichten und Legenden legten – oder „deponierten“ – die Teilnehmer einzigartige Ereignisse auf den gemeinsamen Tisch. Ihre Aussagen offenbarten mannigfaltige Positionsverschiebungen (dé-positions) und Wahrnehmungslücken, die auf die vielfältigen Hintergründe und Herangehensweisen der Diskussions Teilnehmer zurückzuführen waren. Gemeinsamer Nenner dieser Beiträge war eben diese Vielfalt, die sich in der Diskussion um eine affektive, temporäre Gemeinschaft an den Grenzen der unterschiedlichen Disziplinen und Praktiken offenbarte. Die Frage der Handlungsfähigkeit des Körpers stellte sich also bereits in dieser einzigartigen Zusammenkunft von Körpern um den Tisch als einer Art Disposition (im Sinne von Anordnung). Ziel war es, einen zeitgemäßen Beitrag zu den dem Tanz immanenten impliziten und expliziten Funktionen in Feldern wie Konfliktforschung, Menschenrechten oder der Herstellung von neuen künstlerischen, sozialen und politischen Landschaften zu leisten.

In der ersten Veranstaltung am Freitagnachmittag wurde das Verhältnis zwischen Performance und öffentlichem Raum untersucht. Es ging um die Rolle des Körpers in Krisensituationen, bei Protesten und Demonstrationen. Wie kann der Tanz Körper mobilisieren und öffentliche Räume gestalten? Welchen Raum, welche Zeit, choreografieren Körper, die in Bewegung sind?

Janez Janša eröffnete die Diskussion mit der These, der Tanz sei eine Krise, und lenkte die Aufmerksamkeit auf die Art und Weise, wie tanzende Körper eine soziale oder politische Störung verursachen und damit eine gewalttätige Reaktion seitens der Obrigkeit hervorrufen können. Wie provoziert Tanz eine Krise? Was sagen uns seine Formen und Handlungsweisen über das Verhältnis zwischen Performance und dem Gesetz, zwischen Handlungsfähigkeit und Unterwerfung? Janša präsentierte den Fall der Tanzplage, die am 14. Juli 1518 in Straßburg ihren Anfang nahm – ein unheimlicher und methodischer Vorläufer der Französischen Revolution. Wie die Arbeit des Historikers John Maller gezeigt hat, begann eine Frau spontan und unaufhörlich in einer Straße der Stadt zu tanzen. Innerhalb weniger Tage kamen 30 weitere

Menschen dazu und am Ende des Monats waren es fast 400 – eine riesige Menge im Verhältnis zur damaligen Bevölkerungszahl. Die Obrigkeit reagierte auf diese Situation, indem sie das Ereignis ästhetisierte. Sie errichtete eine große Bühne im Zentrum der Stadt, um sie zum Weitertanzen zu ermuntern, bis die sich verausgabten – manche bis zum Tod. Es war ein Weg, diese „natürliche Krankheit“ – Veitstanz genannt – zu beseitigen. Indem sie die Menschen zusammen mit professionellen Tänzern und Musikern zu Bühnendarbietungen drängte, verwandelte die Obrigkeit die Bewegung in eine große Performance. Die Tänzer wurden „zu einem Schrein gebracht, wo sie um Gnade baten“, wie aus der Ikonografie jener Zeit hervorgeht. In Form von ruhelosen, sich ständig bewegenden Körpern zeigt sich der Tanz als Krise, die hospitalisiert werden muss. Janša beschrieb daraufhin Aktionen aktueller Demonstrationen, bei denen umgekehrt das Stillstehen für Protest steht. Als Formen des „friedlichen Protests“ oder „passiven Widerstands“ stellen die Körperformationen Bewegungslosigkeit dar, die ebenfalls eine Krise generiert. In diesem Fall reagieren die Behörden nicht mit Hospitalisierung, sondern mit Kriminalisierung: Die Menschen werden mit Bußgeldern oder Haftstrafen belegt. Janša betonte die nahe Verwandtschaft zwischen Tanz und Krise, da der Tanz entweder zu viel oder zu wenig Bewegung bietet und dadurch Hospitalisierung oder Kriminalisierung veranlasst.

Adrian Lahoud lenkte die Aufmerksamkeit auf das Verhältnis zwischen Körpern, Ort und Gesetz bei Protesten und Kundgebungen für Menschenrechte. Mit Blick auf die Occupy-Bewegung erinnerte Lahoud daran, dass die erste Räumung des Zuccotti Parks in New York legal nur mit der Begründung, Abfall zu beseitigen, autorisiert werden konnte. Als ob die Demonstranten bei der Ausübung ihrer Rechte durch die mögliche Verschmutzung des öffentlichen Raums andere gefährdet hätten. Dennoch gab es bei der Räumung rechtliche Schwierigkeiten, da der Park ein „öffentlicher Raum in Privatbesitz ist“. Das weist auch auf die kritische Verbindung zwischen privat und öffentlich in kapitalistischen Gesellschaften hin. Lahoud fragte nach den Gründen dieser „Bewegung“ und wies auf einige interne Paradoxien hin (die Ablehnung des Kapitalismus und Sexismus und deren Ersetzung durch andere Werte wie etwa „Gleichheit“, die für Lahoud ebenso dubios sein können). Er fragte sich, ob Teile der Occupy-Bewegung lediglich zu „leeren Protesten“ führten. Als Beispiel eines „politischen Aktivismus“, wie er ihn sich vorstellt, nannte Lahoud das Forensic Oceanography Projekt an der Goldsmiths, University of London, das die Umstände des Todes von mehr als 1500 Menschen, die im Frühjahr 2011 aus Libyen flohen, untersuchte. Durch eine genaue Analyse und Kartografie des „dem Tode überlassenen Bootes“, das 14 Tage lang dahintrief und 60 Menschen das Leben kostete, konnte Forensic Oceanography rechtliche Schritte gegen die NATO wegen unterlassener Hilfeleistung einleiten. Sie präsentierte ausführliche, mit Querverweisen versehene Angaben zu den Positionen des Boots, der NATO Schiffe und der Militärhubschrauber und korrelierte diese Bewegungen mit den Interviewaussagen von neun Überlebenden. Für Lahoud ist dies ein paradigmatisches Beispiel für politischen Aktivismus: Indem sie die NATO vor den Europäischen Gerichtshof brachte, intervenierte die Gruppe auf entscheidende Weise im Bereich der Menschenrechte an den Schnittstellen von Technologie und Gesetz, Normen und Ethiken. Diese Praxis könne auch ein kraftvolles Modell für *dé-position* darstellen: Techniken zu erfinden, nicht um einen Raum zu besetzen oder zu belagern, sondern um in eine Reihe von Verhältnissen einzutreten, ein Problem zu identifizieren und sich damit auseinanderzusetzen, die Fäden zu entwirren und zu sehen, wohin uns das führt.

Mit Bezug auf Spinozas Frage des Körpers und der Ethik – „was kann der Körper?“ – beschrieb **Jalal Toufic** Automobilität, ein dem Tanz innewohnendes Phänomen, das seine Potentialitäten umreißt. Für Toufic kann der Körper des Tänzers einen anderen Körper in leicht veränderter Form in eine andere Raum-Zeit projizieren. Dieser „subtile Körper“ weist andere Charakteristiken auf: Er ist durch Immobilisierung bestimmt, aber nicht bewegungslos. Als eine Art Stille des Tanzes, oder stilisierter Körper, kann dieser subtile Körper mit dem Standbild im Film verglichen werden: durch das Festhalten eines Einzelbildes, welches wiederum die Grundlage der filmischen Bewegung darstellt, ermöglicht der Film Automobilität. Das, was sich hier bewegt, ist der Boden – oder die Schuhe. Dennoch findet diese Projektion des subtilen Tänzers durch Tanz statt: Es ist etwas, das der Tänzer erlebt. Beim Betrachten von ‚Die roten Schuhe‘ (1948), dem gefeierten Film von Michael Powell und Emeric Pressburger, konzentrierte sich Toufic auf die letzte Szene, in der Vicky Page, nachdem sie sich vor dem Eröffnungsabend für den Tanz und gegen die romantische Liebe entschieden hat, von den roten Schuhen beim Sturz vom Balkon in den Tod getragen wird. Und doch hört der Tanz nicht auf. Der Impresario erscheint auf der Bühne und verkündet, dass Miss Page „weder heute Abend noch an

irgendeinem anderen Abend wird tanzen können“. Dann fahren sie mit der Präsentation des Balletts fort. Wir sehen die bereits früher im Film gezeigte Tanzszene, doch jetzt ohne die Tänzerin – stattdessen folgt ein verklärendes Licht ihren Bewegungen. Für Toufic zeigt diese Szene „die Wahrheit des Tanzes“. Die Tänzerin ist nicht da und doch ist der Tanz da. Das ist die subtile Tänzerin: Während der Tanz in diese andere Raum-Zeit projiziert wird, sehen wir eine Art Evakuierung des Körpers. Wie kann man die Tänzerin erreichen, berühren? Toufic hob die Aura des Tänzers oder der Tänzerin hervor, die Art wie er oder sie nie gänzlich an einem Ort ist: Die Tänzerin ist hier, aber auch anderswo. In dieser Hinsicht ist der Tanz vielleicht einer der letzten Orte, an denen Benjamins Aura – das Gefühl der Ferne egal wie nahe man dem Gegenstand kommt – noch möglich ist. Als Manifestation der Aura zeigt die subtile Tänzerin so ein kraftvolles Streben nach Gemeinschaft durch den Tanz.

Tony Chakar sagte zu Beginn, dass die Krise kein außergewöhnlicher Zustand ist, vielmehr ist der Notstand zur Regel geworden. Wie werden Körper in diesem Zustand der permanenten Krise organisiert? Auf welche Weise repräsentieren und verstärken begriffliche Ordnungen die Trennung zwischen dem Öffentlichen und Privaten? Welche Bildsprache und Körpertaktiken können diese Trennungen überwinden?

Chakar erinnerte daran, dass der öffentliche Raum selbst seinen Ursprung in der Renaissance hatte, als eine klare Trennlinie zwischen der öffentlichen und privaten Sphäre, zwischen außen und innen, gezogen wurde. Für Chakar nähert sich diese Ordnung der Dinge womöglich ihrem Ende – auch wenn wir nicht wissen können, wie die Strukturen in der Zukunft aussehen werden. Chakar sprach über Ikonen, insbesondere aus dem Sankt Katharina Kloster in Ägypten, und zeigte, wie sie sich in die Darstellungsordnungen eingeschrieben haben. Bei der Untersuchung eines Kreuzes machte er auf die Verschmelzung von Kreis und Viereck aufmerksam und wie sie sich hin zu vier Dimensionen öffnen. Die Verschlungenheit der Symbole stellt nicht nur die Differenz zwischen Repräsentation und Begriffsbildung infrage, sie könnte auch auf eine andere Art der Organisation hindeuten: ein anderes Regime der Repräsentation, das auf die Monumentalität des öffentlichen Raums mit einer eigenen Monumentalität reagiert. Am Beispiel der Darstellung Christi erörterte Chakar eine affektive Verwischung, eine subtile Häresie, bei der die Unterscheidung zwischen männlich und weiblich bei Gott endet. Für Chakar gibt es einen Punkt, an dem alle Unterscheidungen (männlich und weiblich, öffentlich und privat, außen und innen) enden. Beim Thema Performance erzählte er eine Geschichte – oder Legende – vom Tahrir Platz während der ägyptischen Revolution. Als die Armee entsandt wurde, um die Demonstranten einzukreisen, füllte eine Frau ihren Korb jeden Tag mit Mangos und verteilte sie an die Soldaten. Als sie die Mango überreichte, zeigte sie auf einen Demonstranten und sagte: Das ist dein Bruder. Auf diese Weise brach sie mit der abstrakten Vorstellung des öffentlichen Raums. Durch Verschenken vereinigte sie; sie gab dem Anonymen eine menschliche Gestalt. Hier konnte man die affektive Auflösung des privaten Körpers in eine Kollektivität beobachten – mittels vieler intimer Choreografien.

Am darauffolgenden Nachmittag widmete sich die Diskussion dem Raum des Körpers und untersuchte singuläre Gesten und Lücken, die entstehen, wenn Subjekte einer Minderheit die Frage der Handlungsfähigkeit des Körpers verschieben und mit neuer Kraft beleben.

Lejla Mehanovic untersuchte die Handlungsfähigkeit des Körpers anhand der Themen Verletzlichkeit und Gewalt und präsentierte dazu ein paradigmatisches Beispiel des Dritten Kinos¹, ‚Schlacht um Algier‘ (1966) von Gillo Pontecorvo. Der Film, der Proteste gegen die französische Kolonialarmee und entscheidende Ereignisse während des Algerienkrieges zeigt, ist ein wichtiges Beispiel des revolutionären Kinos und des urbanen Guerillakriegs – Kunst und die Mobilisierung von Körpern. Für Mehanovic bietet seine einzigartige Sprache der Revolte einen alternativen Zugang zur Diskussion über Kolonialismus und Gewalt, Terror und Gegenterror, Unterdrücker und Unterdrückte. Welche Art Körper und welche Taktik schlägt dieser Film vor? Wie werden darin die Rolle der Gewalt und die

¹ Eine Filmbewegung, die sich aus dem politischen und sozialen Klima der 1960er Jahren heraus in verschiedenen sogenannten Dritte Welt Ländern entwickelte. Konzipiert als revolutionäres Kino, porträtiert es (nationale) Freiheits- und Revolutionsbewegungen mit dem Ziel, die Repressionen gegen die Schwachen aufzuzeigen und die Aufmerksamkeit für soziale und politische Bewegungen zu erhöhen.

Praxis der Verletzung neu vorgestellt? Wie beteiligt sich Tanz an der Mobilisierung und Vergegenwärtigung eines neuen gesellschaftlichen Körpers? Indem er die Stadtguerilla als „Waffe der Schwachen“ inszeniert, erkennt der Film die Verletzlichkeit gewisser Körper an. Hier wird Gewalt zu einem Werkzeug des prekären Körpers, mit dem dieser neue gesellschaftliche und politische Landschaften imaginieren und verwirklichen kann. Mehanovic unterstrich, dass das Thema der Mobilität für kolonisierte Körper entscheidend ist, um ihre Rechte auszuüben. Wenn die koloniale Welt eine Welt der Bewegungslosigkeit ist, der festgelegten Narrationen und Statuten, der vorherbestimmten Positionen, die einen Grenzübertritt verhindern, dann wird der ekstatische Tanz des kolonisierten Volks eine Taktik zur Ermächtigung der Körper, zur Kanalisierung und Neuvorstellung von Gewalt. Es heißt, das Dritte Kino sei von der Arbeit Franz Fanons inspiriert gewesen: „Wir müssen diskutieren, wir müssen erfinden“. In diesem Kontext sind die Träume der Kolonisierten „muskuläre“ Träume, Träume und Hoffnungen auf Bewegung und Aktionen. Mehanovic erinnerte daran, dass der Tanz als eine wirksame Waffe gegen Erniedrigung und Verzweiflung entstehen kann: als Schutzraum, promiskuitiver Kreis oder Raum der Emanzipation. Der Film endet mit einer Massendemonstration und man könnte sagen, mit dem Ziel, die Rolle des Tanzes bei der Sichtbarmachung von Minderheiten – rassifizierte, arme, gegenderte Körper – zu unterstreichen, denn er ermächtigt und formt einen neuen kollektiven Körper.

Sandra Noeth führte diese Diskussion um Körper und Gewalt zu den Themen Sorge und Sicherheit. Wenn man über die Körper, die protestieren und sich für Menschenrechte einsetzen, nachdenkt, wo sind da Sicherheit und Schutz zu finden? Wie können wir die Suche nach Unversehrtheit entlang einer Reihe von einzigartigen und intimen choreografischen Handlungen verfolgen? Wenn wir Gewalt in öffentlichen Räumen ablehnen, über welche Art von Gewalt sprechen wir? Wie können wir die Aktionen und Reaktionen von Körpern verfolgen, die sich nicht „wie verrückt ausagieren“, sondern kleine Bewegungen, Gesten der Nähe und Unsichtbarkeit ausführen? Noeth lenkte die Diskussion weg von Massendemonstrationen und Protesthandlungen und hin zu einer anderen Form von körperlichen Handlungen, zu Bewegungen der Beharrlichkeit, die eher der Berührung – und dem Tanz – ähneln. Sie beschrieb „Gesten der Selbstberührung“, Bewegungen, die auf sich selbst verweisen und voller Fürsorge und Aufmerksamkeit sind. Sie zeigte Nahaufnahmen von Händen älterer Menschen, die sich berühren und den Unterschied zwischen aktiv und passiv, dem Selbst und dem Anderen, verwischen. Noeth fragte: „Welche Art Gewalt ist das? Wie können wir bei diesen gegenseitigen Gesten über Verletzung und Fürsorge nachdenken?“ Sie zitierte eingangs als affektive und exzessive Antwort Jacques Derridas Frage zur Berührung: „Wenn unsere Augen sich berühren, ist es Tag oder Nacht?“ Welchen Raum – zwischen Tag und Nacht – bewohnen die Gesten der Augenberührung oder Selbstberührung? Wie öffnen sich diese Formen der Umkehrbarkeit hin zu einer anderen Logik und anderen Welten, anderen Affekten und Verhältnissen? Noeth brachte diese Modalität des Berührens mit Emmanuel Levinas' Vorstellung von „Liebkosung“ (caress) in Verbindung: eine Geste, die nicht weiß, was sie sucht, der ständige Wiederbeginn einer Bewegung hin zum Anderen, während das Selbst zu sich zurückkehrt. Bewegung vollzieht sich hier nicht nach einem Modell der Intentionalität oder Übertragung, der Verbundenheit oder der nach außen gekehrten Gefühle. Indem sie eine intime Distanz herstellen, einen leichten Rückzug, eine Annäherung ohne sich je zu vereinen, erzeugen diese Selbstgesten einen Tanz der Differenzen. Ohne Sinn zu machen oder einen Konsens herzustellen, entsteht dieser Tanz in der Form eines vielfältigen und heterogenen Raums, in dem sich Widerstandsfähigkeit durch rückbezügliche Gesten der Sorge auf dem einzigartigen Raum des Körpers abbildet – eine Praxis der Selbststimmunität.

Antonia Baehr erforschte die selbstreferenziellen Gesten der Weiblichkeit, wie sie sich in einer Reihe von künstlerischen, sozialen und politischen Phänomenen einschreiben und inszenieren. Anhand einer genauen Lektüre des Buchs ‚Let's Take Back Our Space: Female and Male Body Language as a Result of Patriarchal Structures‘ (1979) von Marianne Wex, machte Baehr darauf aufmerksam, wie Frauen in westlichen Gesellschaften als instabil und unsicher dargestellt werden. In diesem Buch kompilierte Wex Fotos, die sie auf den Straßen von Hamburg machte sowie Bilder aus den Massenmedien. Es ist eine soziologische Studie über die Art und Weise, wie wir uns darstellen. Die alltäglichen Haltungen, Gesten und Bewegungen erscheinen hier als durch geschlechtsspezifische Codes und Hierarchien konditioniert. Baehr betonte wie weibliche Gesten der Selbstberührung (da Frauen ständig auf sich selbst verweisen, ihre BHs oder Haare richten) das „zweite Geschlecht“ in

einem leichten Rückzug aus dem öffentlichen Raum offenbaren und dabei den negativen Raum der Männer darstellen. Dies umriss die ungleiche, volatile Haltung der Frauen: So benötigen weibliche griechische Skulpturen oft ein drittes Bein als Stütze. Worin könnte eine Taktik und Strategie für Frauen bestehen, „um unseren Raum zurückzugewinnen“? Wie kann Choreografie über die methodologische Verbindung von Partitur und Tanz alternative Möglichkeiten für die Performance des Geschlechts im sozialen und politischen Raum bieten? Für Baehr ist ‚Let’s Take Back Our Space‘ aus verschiedenen Gründen ein wichtiges Dokument: Es ist nicht nur ein wunderschönes ästhetisches Objekt, Wex interveniert damit auch auf zeitgemäße Weise, indem sie diese Posen und Gesten identifiziert und eine Partitur aus ihnen macht. Das Buch präsentiert ein scharfsinniges Verständnis der Rolle von Körperlichkeit im sozialen und politischen Gewebe, indem es auf die Themen der Performance und des Vorbeigehens verweist – und auf das Choreografische als eine Strategie der Übergänge. Inwiefern ist dieses Buch eine Aufforderung zu experimentieren und performen, um neue Regime der Darstellung und neue Modalitäten des Seins zu erzeugen?

Claudia Bosse verschob die Frage Spinozas zu: „Was kann dem Körper angetan werden?“ Anhand einer Reihe von „intakten Körpern“ untersuchte Bosse alternative Darstellungsweisen des Körpers zwischen dem öffentlichen und privaten Raum, zwischen Leben und Tod. Welche Handlungsfähigkeit besitzen die Körper – wenn überhaupt? Wie und zu welchem Zweck sind sie der Macht unterworfen? Welche Mechanismen der Repräsentation kommen hier zur Anwendung? Bosse begann mit einem Foto des tunesischen Präsidenten Ben Ali als er Mohamed Bouazizi, den Mann der sich selbst verbrannte und eine Welle des Protests im ganzen Land und in der arabischen Welt auslöste, im Krankenhaus besuchte. Der Präsident steht neben Ärzten und Krankenschwestern in einem unheimlichen anatomischen Theater um einen fast unsichtbaren Körper – eine Art Fetisch mit Verbänden in eine selbstgemachte Decke gehüllt. Was will uns diese Inszenierung des authentischen Lebens sagen? Welche Funktion hat das Opfer hier inmitten des politischen Darstellungsapparats? Bosse zeigte auch das Bild der Situation im Weißen Haus als Obama, Clinton und andere Zeugen der Tötung Osama bin Ladens in Pakistan wurden. Bosse argumentierte, dass dieses Bild für die Bestätigung der Ereignisse steht und Spuren des „ex-intakten“ Körpers zeigt. Darüberhinaus ist es eine Partitur, eine moralische Landschaft, die uns sagt, wie wir diese Handlung verstehen und erleben sollen – mit der richtigen Kombination aus Angst, Erleichterung und Kraft. Auch hier sehen wir eine Trennung zwischen den Geschlechtern im Abbild der Emotionen: Clinton verweist in einem Ausdruck geschlechtsspezifischer Konventionen und Haltungen auf sich zurück, in diesem Fall mit einer Mischung aus Sorge und Empathie. Für Bosse konditionieren uns solche Bilder auf zukünftige Ereignisse: Sie erstellen eine politische Agenda durch spezifische Reaktionen und emotionales Verhalten. Intakte Körper können nicht einfach sterben oder zu einer Leiche werden; die Macht muss ihren Tod bestätigen, sie ein zweites Mal töten – eine Erinnerung daran, dass der Foucaultsche souveräne Körper womöglich in heutigen Gesellschaften noch aktiv ist. Durch eine dem Akt des Tötens und des Sterbens immanente Theatralität werden diese intakten Körper zu einem entscheidenden Faktor im laufenden Prozess der „friedlichen Demokratie“.

Beide Veranstaltungen endeten mit einer Publikumsdiskussion. Die verschiedenen Kommentare, Erwidierungen und Fragen erweiterten die ‚dé-position‘, indem sie z. B. die Unterscheidung zwischen öffentlich und privat infrage stellten und auf die performativen Affekte von Rasse und Geschlecht in den Protestbewegungen aufmerksam machten. Sie stellten das Bedürfnis, den Tanz auf die Straße zu tragen, infrage, da seine Politik doch bereits auf der Bühne wirksam sei. Oder dachten über die Handlungsfähigkeit des sterbenden oder toten Körpers nach. Die Frage des Tänzers als Handelnder tauchte wiederholt in diesem Austausch auf. Die Diskussion endete mit einer Frage an Toufic: „Kann jeder ein Tänzer sein oder einen subtilen Körper projizieren?“ Die Antwort kam sofort und war kategorisch: „Nein.“ Das Spezifische des Tanzes blieb so „mysteriös, wunderbar und in der Entfernung“ wie die Aura des Tänzers. Doch wie kann der Tanz zeigen, „was der Körper kann“, wenn nicht durch eine detaillierte Erforschung seiner kleinsten konstitutiven Gesten – seiner vielfältigen Affekte, Geschwindigkeiten und Bewegungen? Worin könnten die physischen, ethischen und politischen Techniken des Tänzers bestehen, um Handlungsfähigkeit zu erlangen? Was uns in diesem unheimlichen, subtilen Pas de deux bleibt, ist vielleicht, sich einen Tanz ohne Körper vorzustellen, und die vielfältigen Funktionen, die durch diese abstrakte doch kraftvolle choreografische Feldforschung in Gang gesetzt werden.