

## Der Sport in den Gegenwartskünsten

Warum werden Eiskunstlauf, Kunstturnen und Tanzturniere dem Sport zugeordnet? Was macht den Eiskunstlauf zu Sport, was macht den Bühnentanz zur Kunst? – Eine kulturwissenschaftliche Debatte, die solche Fragen aufbringt, ist erst in den 1990er Jahren zum salonfähigen akademischen Sujet avanciert, nachdem sie im Deutschland der Nachkriegszeit aufgrund des Konnex zwischen Sport und faschistischer Körperästhetik lange Zeit blockiert blieb. Heute ist die Debatte über den Zusammenhang von Kunst und Sport – Kunst als Sport, Sport als Kunst – gekennzeichnet durch eine Form der „Wesensschau“, die sich vorwiegend nach ästhetischen Gesichtspunkten bemisst. So betont etwa Wolfgang WELSCH, dass Sport, „dieses höchst populäre ästhetische Phänomen“, als Kunst betrachtet werden könne, weil der heutige Kunstbegriff auch Sport als Phänomen umschließe (2004, 65-81). Und Hans Ulrich GUMBRECHT geht gar so weit, Diskuswerferinnen in der Tradition Judith Butlers zu betrachten oder im Kurzstreckenlauf das Kleistsche anmutige Ideal der Marionette zu entdecken (2005, 104 u. 111). Dabei bleibt ein tiefgreifender Unterschied zwischen Sport und Kunst weitgehend unberücksichtigt, nämlich die Tatsache, dass Sport immer auch ein Wettkampf ist, d.h. beim Sport gibt es immer Gewinner und Verlierer. Die Künste ihrerseits aber kennen den Wettkampf nur noch als Wettbewerb, welcher im besten Fall als Sprungbrett für eine Künstlerkarriere dient; ansonsten etablierten sich im Kunstbetrieb weniger kämpferische Präsentationsmodelle, wofür in der Musik exemplarisch der Begriff des Konzerts steht, abgeleitet vom italienischen *con-certare* (= zusammenwirken<sup>1</sup>). Dass sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt der Wettbewerb in künstlerischen Bereichen zu einer beliebten kommerziellen Spielart entwickelt hat – insbesondere als TV-Event –, ist eine Tatsache, die eher zur kritischen Auseinandersetzung herausfordert als etwa das Rezeptionsverhalten eines gebildeten Fernsehzuschauers, der in einer Torwartparade zeitlose Schönheit entdecken kann.

Unser Blick richtet sich im Folgenden weniger auf die Ästhetik des Sportereignisses als vielmehr auf den Sport *in* den Künsten, und zwar einerseits auf die spezifische Form der Wettbewerbspraxis und andererseits auf das Sport-

<sup>1</sup> Die Etymologie des Wortes „concerto“ oder „concertare“ besitzt verschiedene Varianten, von denen die hier gewählte dem musikalischen Phänomen des Konzerts am nächsten kommt.

Motiv in Kunst, Literatur, Film und Oper. Zunächst präsentieren wir Formen des Wettbewerbs, die Sport und Kunst verbinden, wie der Poetry Slam und der Ingeborg Bachmann-Wettbewerb oder wie aktuelle TV-Sängerwettbewerbe (z.B. *Deutschland sucht den Superstar*), bei denen das Turnierwesen eine zentrale Rolle spielt. Solche Wettbewerbe pendeln zwischen ästhetischem Programm und sportiver Kontingenz, das macht ihre Spannung aus. In diesem Kontext wird zudem ein spezifischer Schaukampf relevant, der sich wesentlich durch die Verbindung von Sport und darstellender Kunst konstituiert und zu einem selbständigen Genre avanciert ist: das Wrestling.

### Wettbewerbe zwischen Sport und Kunst

Noch einmal die Frage: Warum werden Eiskunstlauf, Kunstturnen und Tanzturniere dem Sport zugerechnet? Was unterscheidet den Tanz auf der Bühne vom Tanz auf der Eisfläche? Von außen besehen ist es das Bewertungssystem, das die Künste vom Sport scheidet: Im Sport ist es numerisch, in den Künsten ist es argumentativ. In Wettbewerben der Künste nun treffen das numerische und das argumentative Bewertungssystem aufeinander, das gilt für konventionelle klassische Musikwettbewerbe genauso wie für massenmediale TV-Wettbewerbe. In beiden Fällen geht es darum, einen Sieger zu küren, was zumeist durch Abstimmungen, Notenvergaben und argumentative Begründungen geschieht. Note und Argument greifen also explizit ineinander, wobei sich die jeweiligen Wettbewerbe in der Art und Weise, wie sie Noten und Argumente gewinnen und präsentieren, durchaus unterscheiden.

### Literarische Wettbewerbe zwischen „high“ und „low“

Im Literaturbetrieb spielt der Wettbewerb einerseits im Genre des Poetry Slam eine zentrale Rolle, andererseits auch beim Ingeborg Bachmann-Wettbewerb, der alljährlich in Klagenfurt stattfindet und live im Fernsehen übertragen wird. Am Ende des Poetry Slam und am Ende des Bachmann-Wettbewerbes gibt es immer einen Sieger. Der Preis beim Poetry Slam ist symbolisch; zu gewinnen gibt es etwa einen 10 Euro-Schein, eine Flasche Schnaps, Zigarren oder Rubbellose. Der von der Landeshauptstadt Klagenfurt gestiftete Bachmannpreis dagegen beträgt 22.500 Euro.

Der Bachmann-Wettbewerb ging erstmals 1977 über die Bühne und wird seit 1988 in voller Länge von 3sat übertragen. Er gilt als Sprungbrett für Nachwuchsautoren, unter anderen sind Gert Hofmann, Birgit Vanderbeke und Georg Klein ehemalige Preisträger. Während dieser Wettbewerb eine Institution des traditionellen Literaturbetriebes ist, ist der Poetry Slam als eine besondere mündliche Form der Popliteratur anzusehen, die ganz auf den Event ausgerichtet ist und nicht auf die Anerkennung des literaturbetrieblichen Establishments setzt. Begründet wurde der Poetry Slam in Chicago. Hier

etablierten sich Mitte der 1980er Jahre spätabendliche Meetings in Bars und Clubs, bei denen man Gedichte zur Aufführung brachte, wobei diese Performances schnell einmal als Wettbewerb gestaltet wurden. Das Verb *to slam*, im 18. Jahrhundert nachgewiesen für „zuschlagen, zuknallen“, erhielt im Laufe der Zeit insbesondere im Kontext von Sport und Spiel neue Bedeutungen. So bezeichnete es beim Whist den Stich, beim Baseball einen Volltreffer, und der *Grand Slam* ist ein mittlerweile geläufiger Begriff im Tennis, Golf und Baseball sowie auch im Bridge (bei letzterem bezeichnet es das Erzielen sämtlicher 13 Stiche). Aus der Verwendung im Sport ging ein neuer alltagsgebräuchlicher Sinn von *slam* hervor, der sich vom Sport auf den Literaturevent übertragen hat: „jemanden schlagen, jemanden fertigmachen / in die Pfanne hauen.“<sup>2</sup>

In den frühen 90er Jahren setzte die Internationalisierung des Slam ein, der sich als spezifische Veranstaltungsform rasant verbreitete, vor allem in Kanada, Japan und ganz Europa.<sup>3</sup> Im deutschsprachigen Raum nahmen die Veranstaltungsorte in der zweiten Hälfte der 90er Jahre explosionsartig zu, seit 1997 findet in Deutschland alljährlich der German International Poetry Slam statt. Bei diesem Großevent, der jedes Jahr in einer anderen Stadt spielt, messen sich mittlerweile jeweils rund 150 Poeten in Einzel- und Teamwettbewerben. Zur Teilnahme berechtigt sind Gewinner von lokalen Poetry Slams.

Thematisch setzt sich der Poetry Slam mit der Alltagskultur auseinander, wobei er durch „Spontaneität, Alltagsnähe, Gegenwartsbezug, Sprachwitz, Lustprinzip und Unmittelbarkeit“ (NEUMEISTER/HARTGES 1996, 4) gekennzeichnet ist. Der Aktionsradius der Performance erlaubt alles: sprechen, singen, turnen, den Einsatz von Requisiten, etc. Wo man dieser Poetry den performativen Akt entzieht, auf den hin sie geschrieben ist und der sie also konstituiert, wo man sie in Buchform publiziert und sie damit paradoxerweise in eine literarische Schriftkultur zwingt, gegen die sie antritt, tut man ihr keinen Gefallen – als gedruckter Text hält der Poetry Slam nur in seltenen Fällen stand.<sup>4</sup> Wird er dabei im Untertitel auch noch als „außerliterarische Opposition“ bezeichnet, wie in drei von Michael und Joachim SCHÖNAUER herausgegebenen Slam-Bänden (1997, 1999, 2001), so bleibt nach der Lektüre der entsprechenden Kurztexte offen, worin genau denn diese Opposition besteht. Tatsache ist, dass das literarische Establishment dem Slam vorhält, er sei literarisch uninteressant, er gehöre der Spaßgesellschaft und Unterhaltungskultur an und besäße in Europa auch keine politische Aussagekraft – im Gegensatz zur Spoken Poetry in den USA, aus der er sich entwickelt hat und

<sup>2</sup> Zur Wortgeschichte des Slam siehe PRECKWITZ (2002, 20f.).

<sup>3</sup> Zur Geschichte des Slam vgl. PRECKWITZ (2002, 41-76).

<sup>4</sup> Siehe die in NEUMEISTER/HARTGES (1996) edierten Texte.

die sich dort als Bewegung von marginalisierten Gesellschaftsgruppen formiert hatte. Tatsache ist auch, dass der oft als „Literatur von unten“ beschworene Slam sich mit literarischen Traditionen kaum befasst, dass er sich nicht durch geschichtliche Reflexion profiliert, dass er abseits der traditionellen Literaturszene vonstatten geht und daher auch kaum auf diese einwirkt. Nur in seltenen Fällen gibt es Grenzgänger, die sowohl in der Szene des Slam als auch im konventionellen Literaturbetrieb Fuß fassen. Der bekannteste unter ihnen ist, neben Nina Jäckle und Wladimir Kaminer, der Autor Michael Lentz, der 1998 den zweiten deutschen National Poetry Slam und drei Jahre später in Klagenfurt den Bachmannpreis gewann.<sup>5</sup>

Vergleicht man nun aber den Ablauf eines Poetry Slam mit dem Bachmannwettbewerb, vergleicht man den Auftritt der Autoren und die Arbeit der Jury, so weisen im Grunde genommen beide dieselben Schlacht-Elemente auf, obschon sich diese in Klagenfurt in quasi sublimierter Form artikulieren. Der Poetry Slam hat eine sehr offene Teilnehmerstruktur, bei lokalen Slams kann praktisch mitmachen wer will, und die Situation, dass plötzlich einer unangemeldet auf die Bühne springt, ist nicht unwillkommen. Die Bedingungen in Klagenfurt hingegen sind mittlerweile verschärft worden. Man kann sich direkt bei der 10-köpfigen Jury mit einem noch unveröffentlichten Prosatext bewerben, und zwar nur dann, wenn man auch die schriftliche Empfehlung eines Verlages oder einer Literaturzeitschrift vorlegen kann.<sup>6</sup> Während die Jury beim Poetry Slam vom Moderator jeweils an Ort und Stelle aus Publikumsmitgliedern rekrutiert wird und also aus Laien besteht, setzt sich die Jury aus Klagenfurt aus etablierten Literaturkritikern und Schriftstellern zusammen. Ein weiterer Unterschied manifestiert sich im Bewertungssystem: Die Publikumsjuroren beim Poetry Slam bewerten wie im Sport numerisch mit Notentafeln, und genau dieses Bewertungssystem erlaubt es, Laien zu Jurorern zu erheben. Die Klagenfurter Jury dagegen artikuliert sich sprachlich-argumentativ. Beim mehrtägigen Wettlesen wird jede einzelne Lesung von den Jurymitgliedern ausgiebig diskutiert, wobei sich der Autor nicht zu Wort melden darf (dieses Schweigegebot, das den Vortragenden nicht erlaubt, auf die Kritik einzugehen und mit dem sich die Jury als Tribunal in Szene setzt, führt teilweise zu nachhaltigen literaturbetrieblichen Traumatisierungen der Autoren). Zum Schluss wird der Sieger in Anlehnung an politische Wahlsysteme erkoren, indem die Juroren in mehrfach durchgeführten

<sup>5</sup> Der schillerndste Grenzgänger in der Schweizer Literatur ist zweifellos Jürg Halter - im Jahr 2003 Gewinner am 14th American National Poetry Slam in Chicago; noch vor Erscheinen seines Lyrik-Bandes *Ich habe die Welt berührt* (2005) im Ammann Verlag hat Halter zudem unter dem Namen Kutti MC das Hip-Hop-Album *Jugend & Kultur* (2005) veröffentlicht.

<sup>6</sup> Als Folge dieses Auswahlverfahrens variiert auch die Anzahl der Teilnehmer, im Jahr 2005 waren es achtzehn.

Abstimmungsrunden einen Zettel mit dem Namen ihres Favoriten in die Wahlurne einlegen.

Während die Jury beim Poetry Slam als symbolische Vermittlungsinstanz zwischen Performer und Publikum fungiert, hebt sie sich in Klagenfurt ganz klar vom Autor und auch vom anwesenden Publikum ab. Zweifellos ist Klagenfurt immer auch ein Wettbewerb der Juroren, wenngleich diese nicht prämiert werden. Nicht nur das Prozedere der Preisvergabe wird seit Jahren teilweise aufs Heftigste kritisiert, sondern immer auch einzelne Juroren, das gehört unterdessen gleichsam mit zum Spiel. Der Forderung nach einem Einbezug des Publikums wurde 2002 stattgegeben mit der Einführung des Publikumspreises, gestiftet von der Kärntner Elektrizitäts-Aktiengesellschaft, über den man per Internet abstimmen kann und der seither zusätzlich zum Hauptpreis und weiteren Nebenpreisen vergeben wird. Beim Poetry Slam kommt es demgegenüber immer wieder zu Abwahlverfahren der Kandidaten, etwa wenn das Publikum die Sache selbst in die Hand nimmt und den Performer von der Bühne buht, bevor dessen Präsentation zu Ende ist und von der Jury bewertet werden kann.

Unterschiedlich ist aber nicht nur das Bewertungssystem, sondern auch das, was bewertet wird: beim Slam spielt der performative Akt eine wesentliche Rolle, während in Klagenfurt der schriftliche Text zählt, der den Juroren bereits vor der Lesung vorliegt und für deren Meinungsbildung zentral ist. Nur selten wagen es die Autoren, in Klagenfurt zu performen. Eine Ausnahme bildete Rainald Goetz bei seiner legendären Lesung von 1983, in der er die „Nullenkritiker und ihr Nullengesabbel“ thematisierte und sich zugleich vor laufender Kamera mit einer Rasierklinge in die Stirne schnitt, worauf das Blut über seine Nase herunterlief und auf das Papier tropfte. Einen Preis hat er für diese Provokation nicht bekommen.

Obschon das Bewertungsverfahren und das zu Bewertende verschieden ist, geht es sowohl in Klagenfurt als auch beim Slam um die Feier des Events selbst. Die Suche nach einem Sieger gibt dieser Feier eine Ausrichtung und eine Struktur, die sich beiderorts durch das Slammen konstituiert. Die Differenz des Zulassungs- und Bewertungssystems aber vollzieht die Unterscheidung von high- and low-Wettbewerb.

### **Zeit und Leistung: Der Musikwettbewerb**

Wettkampf und Wettbewerb tragen entscheidend zur Breitenwirksamkeit des Sports bei. Aufgrund seiner speziellen „dramatischen“ Zeitstruktur ermöglicht der Wettkampf das Mitfeiern, und in dieser Hinsicht besitzen auch Musikwettbewerbe ein sportliches Klima. In musikalischen Wettbewerben kommt es zur Verschränkung verschiedener Zeiterfahrungen: Einerseits repräsentiert ein Musikstück eine eigenständige Zeitgestalt, deren Aufgabe es ist, Zeit still stehen zu lassen. Andererseits wird dieser Stillstand quasi aufge-

sogen und nivelliert durch die reißende Zeitstruktur des Wettbewerbs. Beide Zeitebenen entsprechen den Begriffen von Henri BERGSON, der Ende des 19. Jahrhunderts mit dem *temps durée* (Erlebniszeit) eine Wahrnehmung des Kontemplativen entworfen hat, die für die Rezeption von Kunst geeignet war, sowie er mit dem *temps espace* (Zeitraum) den messbaren physikalischen Begriff formulierte (1994). Der Wettbewerb in seinem klar determinierten Ablauf entspricht dem Zeitbegriff eines physikalischen Experiments. In der Verschränkung der beiden Zeitbegriffe beim Musikwettbewerb wird eine spezifische Erfahrung von Zeit offenbar.

Mehr als hundert Jahre sind seit der Formulierung Bergsons vergangen, und das philosophische Problem der Zeitwahrnehmung hat sich seitdem durch gesellschaftliche und technische Entwicklungen entscheidend verändert. Aus der Erdkugel ist das globale Dorf geworden, tellurische Distanzen schrumpfen zu Tagesausflügen, Zeit erscheint einzig noch erfahrbar in der Beschleunigung. Immer wieder ist gar von der Aufhebung von Zeit die Rede, was sich auch in musikalischen Kontexten spiegelt: Bereits 1944 schrieb Olivier Messiaen seine Quartettkomposition „pour la fin du temps“.

Mit Sicherheit aber ist es nicht die Kunst, die den ästhetischen Zeitbegriff breitenwirksam prägt, sondern die pure Unterhaltung, der Zeitvertreib, *leisure and sports*. Sport ist in besonderem Maße geeignet, Zeit als Erlebnis erfahrbar zu machen, hierin ist er der Kunst zweifellos weit überlegen, denn die Ereignishaftigkeit des sportlichen Wettkampfes ist offen und deshalb so leicht nachvollziehbar wie keine andere. Während im Film und in der Literatur zumindest die Autoren das Finale kennen, ist das sportliche Ergebnis unvorhersehbar. Im sportlichen Wettkampf kommen die Einmaligkeit des Moments und ein Höchstmaß an Spannung zusammen, und diese Kombination dürfte ein wichtiger Grund dafür sein, dass die Form des Wettkampfes eine hohe Konjunktur auch in anderen Bereichen wie Kunst und Wirtschaft zu verzeichnen hat – wenn nicht ohnehin das Konzept von Wettkampf und Wettbewerb ein Sparten übergreifendes ist, das in einer Zeit wirtschaftlicher Expansion und Konkurrenz zum letztlich alles bestimmenden Faktor wird. Überall initiiert man mittlerweile Wettkämpfe oder, milder gesagt, Wettbewerbe. Zum Erlebnis wird dabei die entsprechend erfahrbare Zeitstruktur: Spannung, Steigerung und Höhepunkt folgen einander als zielgerichtete dramaturgische Struktur.<sup>7</sup> Die besondere „Zeitgestalt“ des Wettbewerbs zeigt sich am deutlichsten im Turnier.

<sup>7</sup> Wäre allein die sportliche Höchstleistung das entscheidende Kriterium für den Ausgang eines Wettbewerbs, so erschiene manche Veranstaltung langweilig. Sportarten, in denen dies der Fall ist, wie etwa die Sprungdisziplinen der Leichtathletik, erfreuen sich kaum eines großen Publikums. Im spannenden Wettbewerb dagegen spielt sich meist ein Drama ab, dessen Substanz sich aus dem Widerstreit verschiedener Ebenen ergibt. So ist jedes Tennismatch zutiefst psychologisch geprägt, was oft über die rein spielerische Technik dominiert, den Ausgang entscheidet und ge-

### Das Turnier

Im Turnier entsteht durch das „Ausscheidungsverfahren“ eine Trichterbewegung, eine „Zuspitzung“ zum „Finale der Giganten“. Die endlosen Vorrunden dienen letztlich zur angemessenen Ritualisierung des eigentlichen Ereignisses, bei dem die „Favoriten“ aufeinander treffen. In dieser Zeitgestalt des Wettbewerbs äußert sich bereits die prozessuale Balance, das Verhältnis zwischen Leistung und Zeit: Auf der einen Seite gibt es die Favoriten, aber es gibt immer auch das Unvorhergesehene, die Zeit, die immer wieder ungeahnte Ereignisse, Schicksale und Zufälle ‚ins Spiel bringt‘. Zweifellos sind Sport und Wettbewerb im Allgemeinen in dieser Beziehung jeder Kunstform überlegen, in der das Happy End zwar durchkomponiert ist, aber genau deshalb als ‚fauler Spuk‘, als Inszenierung von Autor oder Kulturindustrie empfunden werden kann. Das determinierte Ende bringt zugleich eine Entwertung der Echtzeit mit sich. Beim Wettbewerb dagegen geht es um die Inszenierung des tatsächlich offenen Ereignisses.

Wettbewerbe in den Künsten sind wiederum von Praktiken des sportlichen Wettkampfes und einer klar nachvollziehbaren Scheidung von Gewinnern und Verlierern weit entfernt, am allerweitesten Popmusikwettbewerbe, die von vornherein an Einschaltquoten ausgerichtet sind und deren Bewertungskriterien nebulös erscheinen. Die Herausforderung, wie sich hier Leistung und unvorhergesehene Ereignisse spannungsvoll im Wettbewerb überhaupt noch die Waage halten können, ist daher besonders groß, was etwa beim Schweizer Format *MusicStar* gut zu beobachten war.<sup>8</sup> Die Spezifität dieses Wettbewerbs bestand in der Konfrontierung verschiedener Votings. Dabei hatten sowohl die Jury wie auch das in der Eventhalle anwesende Publikum lediglich eine beratende Funktion; tatsächlich entschieden haben die Fernsehzuschauer zu Hause per Telefon (die entsprechenden Gebühren sicherten der Fernsehanstalt den finanziellen Erfolg). Schließlich gab das sogenannte *friendship ticket* auch den Performern ein Mitspracherecht, indem sie von jenen zwei Kandidaten, die am wenigsten Stimmen erhalten hatten, einen zurück ins Rennen bringen konnten. Durch die Wechselwirkung dieser Votinstanzen war es möglich, ungeachtet der musikalischen Leistungen jene Ereigniszeit zu kreieren, die den Wettbewerb auszeichnet. Unvorhergesehene Konflikte wie Spannungen zwischen Performern und Jurymitgliedern, schlecht oder gut gewählte Songs wurden zu entscheidenden Faktoren, die den Ausgang maßgeblich mitbestimmen.

radezu gespenstische Züge annehmen kann. Der Schwede Björn Borg beispielsweise pflegte durch eine erstaunliche „mimetische Technik“ die Spielpraktiken seines Gegners zu „kopieren“, um damit sein Gegenüber völlig aus der Fassung zu bringen.

<sup>8</sup> Produziert vom Schweizer Fernsehen DRS, basiert *MusicStar* auf dem Sendeformat *Starmania*, der österreichischen Variante von *Deutschland sucht den Superstar*.

Allerdings musste man im Laufe des Wettbewerbs erfahren, dass, so ein Jurymitglied, die Stimme nicht das qualitativ Ausschlaggebende für die Popmusikbranche sei. Die Gewinnerin des *MusicStar*-Wettbewerbs war am Ende denn auch nicht diejenige mit der besten Stimme und einer versierten Stilsicherheit, sondern diejenige mit der „besten Show“ und der beliebtesten Ausstrahlung. Die Verwaschenheit der Kriterien macht deutlich, was eigentlich im Zentrum des Wettbewerbs stand: das Publikum selbst, in der monstros medialen Eigeninszenierung in „Ereigniszeit“.

Während also in Pop-Wettbewerben wie *MusicStar* die Konflikte zwischen den Beteiligten zu entscheidenden Faktoren werden, die die künstlerischen Leistungen nebensächlich geraten lassen, gibt es ein anderes popkulturelles Genre, in dem es letztlich nur noch darum geht, solche Konflikte in einer möglichst exzessiven Inszenierung auszutragen. Dieses Spektakel heißt Wrestling, und hier wird der Wettkampf auf so brutale Weise und so explizit ins Zentrum gerückt, dass man fast vergessen könnte, dass es sich dabei eher um eine Form von Volkstheater handelt und nicht um einen besonders kriegerischen Sport.

### **Schaukampf zwischen Sport und darstellender Kunst: Wrestling**

Mehr als jede andere szenische Gattung bewegt sich Wrestling genau an der Schnittstelle zwischen Sport und darstellender Kunst. Vordergründig haben wir es hier mit einer besonders gewalttätigen Version von Kampfsport zu tun, bei dem es, wie in nahezu allen Formen der sportlichen Auseinandersetzung, nach jedem Fight am Ende einen Sieger und einen Besiegten gibt. Auch die Präsenz eines Schiedsrichters, der als gesetzliche Instanz im Ring vorgeblich für die Einhaltung der Spielregeln besorgt ist, vermittelt den Eindruck eines regulären sportlichen Wettkampfs. Andererseits trägt dieses Kräfteressen oft demonstrativ unsportliche Züge, und schon das Gebaren der Wrestler in ihren meist bizarren Outfits deutet an, dass es sich hier nicht um ein Sportereignis im eigentlichen Sinn handelt, sondern um einen quasi-mythologischen Schaukampf zwischen ‚guten‘ und ‚bösen‘ Akteuren. Dieser Schaukampf spielt sich in einer Art Cartoon-Sphäre ab, in der die Beteiligten scheinbar tödliche Schläge überleben und wo der sportliche Ethos des Fairplay nur noch leere Formel ist.

Wrestling ist also in erster Linie eine *Aufführung* körperlicher Gewalt in grotesker theatralischer Überzeichnung. So brutal die Aktionen auch scheinen mögen, die beteiligten Körper bleiben letztlich unversehrt, auch wenn das Leiden und die erlittenen Verletzungen oft gestenreich inszeniert werden. Schliesslich läuft jeder Kampf nach einer komplexen, vorab vereinbarten

Choreografie ab.<sup>9</sup> Insofern wären die durchkomponierten Kämpfe eher dem oben erwähnten ‚faulen Spuk‘ der Kulturindustrie zuzurechnen als der Kontingenz eines genuin sportlichen Wettkampfs; doch ein fauler Zauber würde ja bedeuten, dass sich das Publikum täuschen ließe, und das ist hier gerade nicht der Fall, denn das Besondere an der performativen Logik von Wrestling ist nicht die Tatsache, dass alles, was im Ring vor sich geht, ein fingiertes Schauspiel ist; der entscheidende Punkt ist vielmehr, dass das Wrestling-Publikum weiss, dass die Kämpfe fingiert sind.

Schon früh hat Roland BARTHES in seinem berühmten Wrestling-Essay festgehalten, dass es bei diesen Schaukämpfen gerade nicht, wie beim Sport sonst üblich, um den Sieg oder um messbare Höchstleistungen geht, sondern um die Erfüllung einer vorgegebenen *Rhetorik* körperlicher Gesten (1957).<sup>10</sup> Was Barthes als distanzierter Betrachter allerdings unterschlägt, ist die Tatsache, dass innerhalb des Wrestling-Kontexts trotzdem geradezu zwanghaft die reale Dimension der aufgeführten Gewaltakte behauptet wird. Mit Philip AUSLANDER lässt sich Wrestling in dieser Hinsicht präzise beschreiben als „performance idiom that is generally acknowledged to be fictional, even as its conventions always insist on its authenticity“ (1992, 146). Zwar ist allen Beteiligten bewusst, dass die Schaukämpfe theatralische Inszenierungen sind, aber es gehört zur Logik des Spektakels, dass der Schein eines authentischen, kontingenten Sportereignisses im Rahmen eines stillschweigenden Paktes zwischen Wrestlern und Publikum dennoch stets gewahrt wird – und gewahrt bleiben muss.

Dieser Widerspruch wird im Wrestling gerade nicht verschwiegen, sondern er schlägt sich direkt in der Terminologie des Genres nieder, was sich sehr prägnant an der binären Opposition der Begriffe *work* und *shoot* illustrieren lässt. Während der Begriff *work* jene Kampfszenen fasst, in denen die vorgeführten Gewaltakte nur vorgetäuscht sind, ist ein *shoot* definiert als Ausübung realer Gewalt und bezeichnet jene Phase in einem Fight, in der ein Kämpfer sich nicht mehr an das vorgegebene Script hält und es stattdessen darauf abgesehen hat, seinen Gegner tatsächlich zu verletzen.<sup>11</sup> Die bloße Vorspiegelung von Gewalt wird im Wrestling-Jargon also explizit als Nor-

<sup>9</sup> Dieser fiktionale Aspekt des Spektakels wird auch außerhalb des Rings aufrecht erhalten. So geben sich die Wrestler nicht nur sprechende Namen wie The Dragon, Dynamite Kid oder The British Bulldog, sie legen sich auch abenteuerlich ausgeschmückte Biografien zu, um ihre Rollen dem Namen gemäß plastischer zu gestalten.

<sup>10</sup> BARTHES bezieht sich in diesem Text hauptsächlich auf das französische Wrestling der 50-er Jahre, doch die meisten seiner Beobachtungen gelten auch für die heute weit populärere Form des American Wrestling.

<sup>11</sup> Aus: Wrestling Glossary. First Hand Wrestling Website. <<http://fhwrestling.com/glossary.php>> 17. Juni 2005.

malfall bezeichnet, nämlich als gewöhnliche *Arbeit*, doch zugleich bietet dieser Jargon die reale Möglichkeit authentischer Gewalt innerhalb des Spektakels an, indem er mit dem Begriff *shoot* auch die Abweichung von der Norm der choreografierten Täuschung vorsieht. Das Wrestling-Publikum befindet sich also durchaus nicht in der Position naiver Betrachter, im Gegenteil: In dem Maße, wie die Terminologie von Wrestling den fiktionalen Status der Kämpfe explizit offenlegt, steht es nämlich immer schon in einer kritischen Distanz zu den vorgeblich gewalttätigen Ereignissen im Ring. Wie aber erklären sich vor diesem Hintergrund die übersteigerten Affektleistungen, die das Wrestling-Publikum in das Spektakel investiert? Der Hinweis auf den archaischen Charakter dieser Schaukämpfe jedenfalls kann als Erklärung kaum genügen.

Antwort verspricht hingegen eine Denkfigur, die der Philosoph Robert PFALLER im Kontext seiner Arbeit über moderne Formen des Aberglaubens geprägt hat und die er mit dem Begriff der *Illusionen ohne Eigentümer* fasst (2002). Damit bezeichnet er Einbildungen, die unser Verhalten beeinflussen, obwohl wir gar nicht an sie glauben – etwa wenn wir unserem Auto gut zureden, weil es nicht wunschgemäß anspringt, obwohl wir als rationale Zivilisierte genau wissen, dass solche Beschwörungen beim Auto nichts nützen. Dieser zivilisierte Aberglauben, so Pfaller, lasse sich nur damit erklären, dass in solchen Fällen der Glaube gleichsam an imaginäre andere Träger delegiert werde: Wir selber wissen zwar, dass das Auto nicht auf uns hört, aber zugleich gehen wir davon aus, dass es Leute gibt, die tatsächlich an Wirksamkeit solchen Zuredens glauben – also dürfte es nicht gänzlich unnützlich sein. Das Entscheidende an diesen Illusionen, die nicht unsere eigenen sind, besteht laut Pfaller darin, dass diese Einbildungen *nicht* durch besseres Wissen entkräftet werden, sondern dass paradoxerweise gerade die Tatsache, dass wir es besser wissen, für das Phänomen konstitutiv ist.

Wenn Pfaller nun bei Johan HUIZINGAS Studien über die Kultur des Spiels (1956) anknüpft, so zeigt sich hier, wie man mit seiner Denkfigur auch einem Phänomen wie Wrestling auf die Spur kommt. Huizingas Entdeckung nämlich, schreibt Pfaller, sei die Erkenntnis gewesen, dass die Lust an Spiel und Fiktion nichts mit einer ‚naiven‘ Verwechslung von Spiel und Wirklichkeit zu tun habe. Im Gegenteil komme das affektive Moment im Betrachter überhaupt erst durch die intellektuelle Distanz zum Geschehen zustande: „Nur und gerade dann, wenn wir die Illusion des Spiels durchschauen, werden wir von dieser Illusion gepackt“ (PFALLER 2002, 115). Von den exzessiven Gewaltakten im Wrestling ist das Publikum folglich gefesselt, obschon bzw. gerade *weil* es weiß, dass es sich dabei um choreografierte Gewaltakte handelt. Es ist gerade diese kritische Distanz, die es dem Publikum überhaupt ermöglicht, immense Affekte in das Spektakel zu investieren.

Wenn die Wrestler und ihr Publikum also wider ihr besseres Wissen darauf insistieren, dass die zur Schau gestellten Kämpfe authentisch im Sinne realer

physischer Gewalt seien, so tun sie das nicht eigentlich, um sich über ihre eigene ‚objektive‘ Distanz hinweg zu täuschen. Das Beharren auf dieser Authentizität des Wrestling-Sports dient vielmehr dazu, den Glauben an einen imaginären Betrachter zu delegieren, der diese Illusion möglicherweise eben nicht durchschaut. Indem das Publikum der Außenwelt unterstellt, dass sie die Fights nicht als choreografiert erkennt, sichert es sich seine eigene Schaulust; würde es dagegen selber seine kritische Distanz vergessen und die Gewalt selber für real halten, so hätte das vermutlich traumatische Folgen, weil dadurch das komfortable Wissen suspendiert würde, dass der Wrestling-Ring wie ein Cartoon-Universum funktioniert, in dem die Akteure selbst die schlimmsten Gewaltakte unversehrt überleben. Insofern basiert Wrestling, dieses auffällig unsportliche Sport-Spektakel, tatsächlich auf der Logik dessen, was Pfaller eine Illusion ohne Eigentümer nennt: Für das Vergnügen des Publikums ist die Wrestling-Arena auf imaginäre Außenstehende angewiesen, die das Theater als Sport missverstehen.

Insofern als Wrestling ein theatralisches Genre darstellt, dessen zentrales Element der sportliche Wettkampf ist, stehen wir hier an der Schwelle zur Frage nach der Darstellung von Sport als Motiv in den Künsten. Die folgenden Lektüren zeigen auf, wie vielfältig Sport in den verschiedensten Genres – von der Pop-Art bis zur Oper, von der Literatur bis Hollywood – zur Darstellung gebracht und verhandelt wird.

### Lektüren: Sport in Kunst, Literatur, Film und Oper

In der Malerei taucht das Sportmotiv erstmals Ende des 19. Jahrhunderts bei den Impressionisten auf, wobei in der Darstellung der verschiedenen Sportarten insbesondere die soziale und politische Klassenbildung ins Bild gerät (z.B. Pferderennen vs. Fischen, Tennis vs. *Pétanque*). Hundert Jahre später sind in Bezug auf Sportarten, Sportausübende und Sportzuschauer weitere Ausdifferenzierungen zu verzeichnen, heute spielen die Faktoren Rasse und Geschlecht eine besondere Rolle. Sport als Aufstiegsmöglichkeit, gerade auch für ethnische Minderheiten, ist ein Topos des amerikanischen *myth of success*, den Hollywood immer wieder in Szene gesetzt hat. Dabei kommt zusehends auch eine Tatsache ins Blickfeld, die aus dem Bild des aktiven Sportlers sonst weitgehend ausgeschlossen bleibt, nämlich die zeitliche Beschränktheit des Hochleistungssports, der individual-biografisch gesehen eine temporäre Erscheinung bleibt. Auch wo Sport in der Literatur thematisiert wird, kommt gerade diese Vergänglichkeit zur Sprache. In der deutschen Literatur allerdings ist Sport erst seit kurzem salonfähig geworden, da er aufgrund seiner Instrumentalisierung im Nationalsozialismus als literarisches Thema lange verpöht war. Ein literarischer Sport-Klassiker der Gegenwart ist Elfriede Jelineks *Sportstück* (1998), in dem die Autorin ebendiesen Konnex von Sport und (Kriegs-)Gewalt untersucht. Demgegenüber gewinnt der

Komponist Helmut Oehring dem Sport etwas ganz anderes ab: ihn interessiert die Sprache des Boxens, er analogisiert in seiner Tanzoper *Das D'Amato System* (1996) die Gebärde und die Verletzlichkeit des Boxers mit Gebärden und Verletzlichkeiten von künstlerischen Existenzen.

***Der Sport in Malerei und Fotografie: Von Edgar Degas' Jockey blessé zu Tracey Moffatts G.U.A.P.A.***

Mit dem Beginn der Modernen Malerei Ende des 19. Jahrhunderts wird erstmals der Blick des Sportteilnehmers zum Bild bestimmenden Moment (MEYER SCHAPIRO 1993, 515).<sup>12</sup> Seit dem Impressionismus erschließen sich Landschaften und Sportszenen aus der Sicht des Spaziergängers oder des Sportlers. Das bedeutet nicht zwangsläufig, dass der Sportler oder Spaziergänger selbst auf den Bildern sichtbar ist, sondern dass der Augpunkt im Gemälde auf seiner Augenhöhe angelegt ist. Dabei spielt es keine Rolle, ob dieser Blick, quasi vom Pferderücken herab, auf eine Pferderennbahn, die Sportarena, ein Zirkusspektakel oder in den Konzertsaal fällt. Da Stimmungen, Empfindungen und das Atmosphärische diese Sicht prägen, formulierte die Kunstwissenschaft lange Zeit nur formale Fragestellungen an die Impressionisten. Sie konzentrierte sich auf den Malduktus oder Farbgesetze wie die „farbigen Schatten“. Die Tatsache, dass hier auch Aspekte der Klassenzugehörigkeit ins Bild kommen, wurde deshalb weitgehend vernachlässigt. Erst MEYER SCHAPIRO begann 1936 mit einer Analyse der sozialen Aspekte der impressionistischen Malerei, die richtungweisend wurde und nach wie vor die Basis bildet für gegenwärtige Deutungen (1993, 515). So sieht etwa Timothy CLARK in der distanzierten Sicht auf den Sportler grundlegende Gegebenheiten der modernen Freizeitgesellschaft: „Freizeit war ein performativer Akt (...) und was in ihm zur Darstellung kam, war Klassenzugehörigkeit“ (1984, 204).

In der unverfänglichen Sicht der Freizeitschicht werden bei genauer Betrachtung jene Werte sichtbar, welche damals neu definiert wurden: Privateigentum, kompetitives individuelles Unternehmertum, und das Postulat von sexueller Freiheit (MEYER SCHAPIRO 1993, 515). So schaffen Maler wie Edgar Degas neue Werte der Freizeitschicht. Diese rekrutiert sich aus dem aufstrebenden Bürgertum der Metropolen – allen voran der damaligen Weltmetropole Paris. Diese Klasse nutzt ihre freie Zeit, um in die Badeorte zu reisen oder die nach englischem Vorbild angelegten Pferderennbahnen zu besuchen. In *Jockey blessé* (1896-98) hält Degas das beliebte Vergnügen der gefährlichen Steeplechase fest, die zu häufigen Unfällen führte, und sein Gemälde dokumentiert denn auch einen solchen Unfall: Man blickt aus der Warte eines

<sup>12</sup> MEYER SCHAPIRO spricht hier vom „sportsmen“.

anderen – im Bild unsichtbar bleibenden – Jockeys auf einen gestürzten Reiter, der seinerseits verloren dem davon galoppierenden Pferd nachschaut.

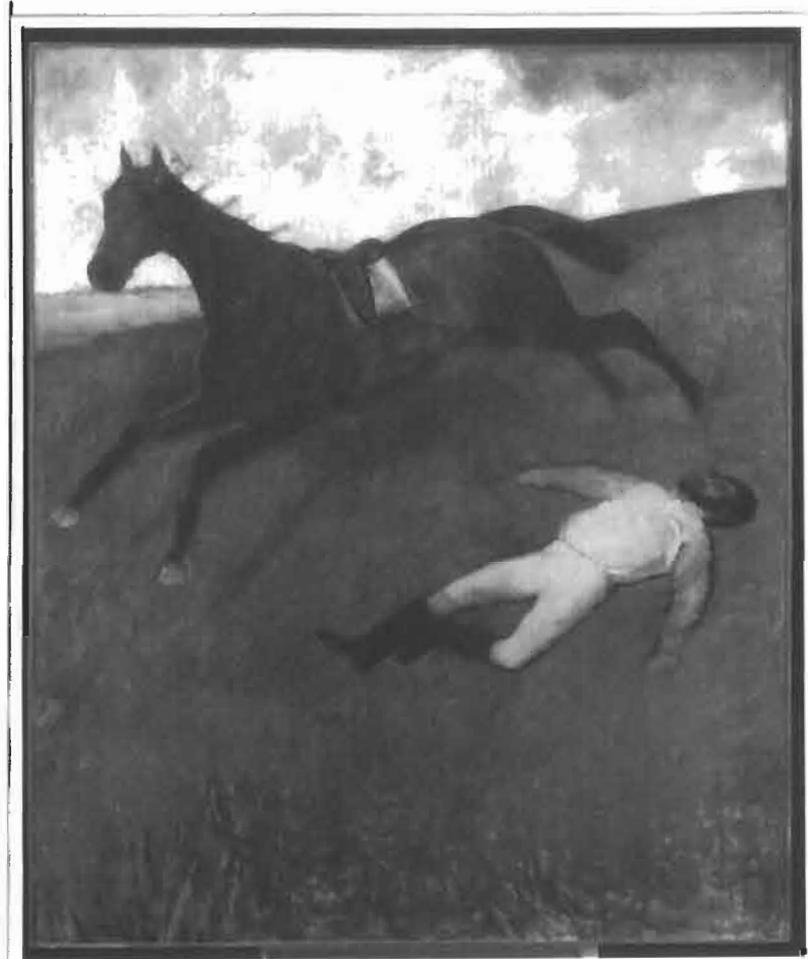


Abb. 1: Edgar Dégas, *Jockey blessé*, um 1896/98 (Inv. G 1963.29), Öl auf Leinwand, 181 x 151 cm. Kunstmuseum Basel, Fotonachweis: Kunstmuseum Basel, Martin Bühler.

Das Sportmotiv in der Malerei lässt sich als Zeichen von Lebensstilen und politischen Ansichten lesen, die durch soziale Klassen definiert sind. Es dient, so BOURDIEU, der „Etablierung neuer sozialer Positionen“ (1998, 4). Zu Degas' Zeiten spiegelt der Sport – respektive die Art und Weise, wie dieser im Bild erscheint – das Selbstverständnis einer eher rechts wählenden, großbürgerlichen Schicht. Diese soziale Schicht liebt Pferderennen, Tennis,

Skifahren, Segeln und die Jagd. Das eher links wählende Bürgertum dagegen fährt zum Fischen und spielt Fußball oder Pétanque (BOURDIEU 1998, 8). Den unterschiedlichen sportlichen Aktivitäten auf den Bildern können entsprechende unterschiedliche Positionen in der Gesellschaft zugeordnet werden. Denn die Clubs für „Pferdesport“ sind Treffpunkte für die Mächtigen aus Industrie, Finanzwelt, Politik und Militär (GIANFREDA 2003, 49). Wer die Pferderennbahn besucht, der besitzt Rennpferde, und er schätzt auch eine Zweitwohnung mit Pferdegemälden an der Salonwand. Degas ist also als Augenzeuge der Klassenbildung seiner Zeit zu verstehen. Den unterschiedlichen Blickpositionen in den Gemälden kann jeweils ein sozialer Habitus zugeordnet werden, denn, so BOURDIEU, „was der Arbeiter isst, besonders wie er isst“, das ist gleichermaßen „systematisch verschieden von den entsprechenden Aktivitäten des Fabrikbesitzers“ wie die jeweiligen Sportarten, die sie ausüben, und die Art, wie sie diese ausüben (1998, 8). Erst im Bild zeigt sich der Habitus in aller Deutlichkeit.

Auch heute noch definieren sich die verschiedenen gesellschaftlichen Schichten über ihren Habitus, selbst wenn sich die schichttypischen Sportarten verändert haben. Rund hundert Jahre nach Degas hat die australische Künstlerin Tracey Moffatt in ihrer zehnteiligen Fotoserie *G.U.A.P.A.* (1995) einen Rollerblade-Wettbewerb inszeniert, in dem sie sich bestehende Bilder aus Fernsehen oder Presse aneignet und parodiert (Abb. 2).

*G.U.A.P.A.* zitiert das Fernseh-Spektakel, bei dem Rollerbladen als Unterhaltung eines breiten, globalen und anscheinend klassenlosen Massenpublikums aufbereitet wird. Aber Moffatts Fotos versetzen das bestehende Freizeitvergnügen einer breiten „Unterschicht“ in den Wahrnehmungskontext einer „Eliteschicht“, die Kunst in Museen ansieht oder sammelt.

Außerdem bricht die Künstlerin in ihrer Neuinszenierung dieser Szenarien den Wahrnehmungstypus, es geht hier nicht mehr nur um den Diskurs der Moderne zu Habitus und Klassenzugehörigkeit, sondern auch um Geschlechterrollen und Ethnizität. Die Körper werden sexualisiert, um dem Medium und dessen dazugehörigen Seherwartungen zu entsprechen. Was Moffatt in *G.U.A.P.A.* versucht, ist ein Bruch mit einer im Entstehen begriffenen Geschlechternorm, indem sie die Brutalität des Sports in den Vordergrund stellt. Jedes einzelne Foto der Serie verschiebt diese Norm und definiert die Spielregeln der Wahrnehmung neu. Zudem sind die Sportlerinnen im Foto deutlich als einer jeweiligen Ethnie zugehörig erkennbar.



Abb. 2: Tracey Moffatt, *G.U.A.P.A.*, 1995, 10-teilige Fotoserie, black-and-white, chronogenic paper, 30 x 39 3/8 inches. Courtesy Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, printsrights: artist and gallery.

Die Künstlerin präsentiert uns zwar also ein Spektakel, sie versucht jedoch die Geschehnisse nicht nur aus der Perspektive des Publikums wahrzunehmen, sondern auch das Erleben der Spielerinnen selbst spürbar zu machen. Dabei führt sie aus, was es bedeutet, wenn das soziale Selbst sich in einer hochkomplexen Performance darstellt. Aus der verallgemeinernden Sicht des Subjekts in der Moderne ist die Sicht der australischen Aborigine-Künstlerin geworden. Der Wettbewerb des TV-Rollerbladens wird damit zur Cultural Performance. Tracey Moffatt verwendet dabei die Bildstrategie permanenter Grenzüberschreitungen, indem sie die Diskursivität der Kunstarbeit und deren unablösbare Lektürefolgen hervorhebt – sei es als Sportereignis, als Fernsehshow, als Körperperformance, als Medienspektakel oder als Kunstarbeit. *G.U.A.P.A.* generiert Bildschleifen, welche verschiedene Kontexte zusammenführen und der aktuellen Praxis der Signifizierung entgegenwirken.

An dieser Stelle lohnt sich ein Blick nach Hollywood, denn in den Dramaturgien der Traumfabrik funktioniert Sport nicht mehr in erster Linie als Marker der sozialen Klasse, sondern vor allen Dingen als Narrativ, mit dem sich die Zugehörigkeit zu einer unterprivilegierten Schicht transzendieren lässt.

### **Hollywood: Sport als Erfolgsversprechen**

Wenn sich das Hollywood-Kino sportlicher Themen annimmt, wird das Spielfeld in der Regel zum symbolischen Austragungsort des amerikanischen Traumes, der besagt, dass allen, die sich als Subjekte dieses Traums verstehen, der gesellschaftliche Aufstieg bis ganz nach oben möglich sei. Die Dramaturgie einer sportlichen Laufbahn steht dann als Verheißungsnarrativ im Dienst des amerikanischen *myth of success* und wird mit Vorliebe am Beispiel ethnischer Minderheiten durchgespielt, die über ihre sozialen Widrigkeiten triumphieren. So dient Sport im Erzählkino als Folie, die einen realen Mangel an sozialen Perspektiven zwar nicht restlos ausblendet, aber diese doch ideologisch überblendet durch die Aussicht, mittels sportlicher Leistungen zum umjubelten Star zu avancieren und materielle Sicherheit zu erlangen.

In den letzten Jahren hat dieses Verhältnis zwischen gesellschaftlichen Antagonismen und dem Karriereversprechen des Sportes im amerikanischen Kino eine aufschlussreiche Verschärfung erfahren, so zunächst durch die Regisseurin Karyn Kusama, die in ihrem Erstling *Girlfight* (USA 2000) das klassische Genre des Boxerdramas um eine weibliche Perspektive erweitert hat. Ihre Protagonistin ist eine junge Latina aus Brooklyn, die sich die Aufnahme in den Boxing erst erkämpfen muss, und zwar an zwei Fronten gleichzeitig: Zum einen tritt sie gegen den traditionell männlich dominierten Boxsport an, und zum andern gegen die machistische Erziehungskultur ihres eigenen Vaters. Eine nachhaltige Kritik am ideologischen Versprechen des amerikanischen Traumes allerdings schien erst eine andere vermeintlich ‚feministische‘ Variation des Boxerfilms zu leisten: Clint Eastwoods mit vier Oscars ausgezeichnetes Drama *Million Dollar Baby* (USA 2004) erregte jedenfalls weit mehr Aufsehen als *Girlfight* und wurde von der Kritik nicht zuletzt deshalb gepriesen, weil der Film das hinlänglich bekannte Verheißungsnarrativ des amerikanischen *myth of success* eben gerade nicht ungebrochen reproduziert. Die unterprivilegierte junge Frau aus dem sog. White-Trash-Milieu, die sich hier ihrerseits die Betreuung eines alternden Trainers erstreitet, scheint zunächst auf bestem Wege, ein weiblicher Star des Boxrings zu werden – bis eine unfaire Attacke sie zur Tetraplegikerin macht. Die Verletzung bereitet ihrem Traum vom sportlichen Renommee und damit auch jeder Hoffnung auf ein Happyend ein jähes Ende; für den Rest des Films vegetiert die Frau im Spital vor sich hin, bis der Trainer ihrem Sterbewunsch endlich nachkommt und ihr Sterbehilfe leistet.

In solch drastisch geschilderter Zerstörung eines hoffnungsfrohen jungen Talents scheint *Million Dollar Baby* tatsächlich einen markanten Bruch im Mythos vom sportlichen Erfolg zu vollziehen. Eine der grundsätzlichen Unschärfen des Films besteht aber darin, dass der tragische Sportunfall, der als traumatischer Einschnitt die gängige Dramaturgie des *myth of success* durchbricht, keineswegs als Auseinandersetzung mit dem ideologischen Kern des amerikanischen Traumes angelegt ist. Denn der Traum vom sozialen Aufstieg bleibt hier nur deshalb auf der Strecke, weil die amerikanische Boxerin aus der weißen Unterschicht nicht auf der Hut war vor ihrer Gegnerin, die vom Erzähler im Film als „ehemalige Prostituierte aus Ostberlin“ eingeführt wird und deren ethnische Identität augenscheinlich höchst diffus ist. Die Gegnerin ist folglich auf mehreren Ebenen explizit als gefährliche Fremde markiert, und indem der amerikanische Traum am Fremden schlechthin zerschellt, bleibt seine Ideologie im Kern unangetastet.

Wie dieser Traum seine treugläubigen Subjekte auch ohne böartige fremde Einwirkungen in tief greifende Widersprüche verstrickt, hat einige Jahre zuvor ein Spielfilm über American Football demonstriert. Zwar bleibt in Oliver Stones *Any Given Sunday* (USA 1999) der Gender-Aspekt weitgehend unterbelichtet, indem die stärkste Frauenfigur in der Person einer berechnenden Managerin auftritt, die durch ihr Profitdenken das hehre Sport-Ethos der Männer aushöhlt; gleichzeitig aber schildert der Film sehr pointiert, wie insbesondere afroamerikanische Talente gerade dann zu Opfern des amerikanischen Traumes werden, wenn sie seiner erfolgreichen Verwirklichung am Nächsten kommen. „Black kids are raised to be stars“, sagt einer der schwarzen Football-Spieler in *Any Given Sunday* zu seinem Trainer, um diesem klar zu machen, warum afroamerikanische Spieler womöglich weniger empfänglich sind für Appelle an den Teamgeist. Nach der impliziten Logik dieses Satzes sind es die sozialen Verhältnisse, durch die schwarze Athleten auf schrankenloses Einzelkämpfertum abgerichtet werden; denn wer sich als Underdog vom sozialen Rand an die Spitze spielen will, muss immer zuerst als herausragender Individualist reüssieren und wird dadurch fast zwangsläufig zum egozentrischen Starspieler, dessen rücksichtsloser Individualismus sich nur schlecht mit dem Team-Gedanken einer Sportart wie American Football verträgt. *Any Given Sunday* zeigt, dass dieses Dilemma zwischen Einzelkämpfertum und mannschaftlichem Ethos gerade jene Talente ereilt, für die der Leistungssport als Verheißungsnarrativ tatsächlich die vielleicht einzige soziale Perspektive bietet.

Hinzu kommt der Raubbau an den Körpern, den die Spieler um des sportlichen Erfolges willen betreiben müssen, wenn sie wettbewerbsfähig bleiben wollen. In *Any Given Sunday* wird dieses Problem zugespitzt auf die verhängnisvolle Entscheidung eines (wiederum schwarzen) Spielers, der die materielle Sicherheit, die das Salär eines letzten Spiels verspricht, über die drohende Gefahr einer bleibenden Schädigung seines ohnehin schon ange-

schlagenen Körpers stellt. Gerade in den Schilderungen des selbstzerstörerischen, kriegerischen Drills der Football-Spieler offenbart *Any Given Sunday* überraschende Parallelen zu einem geografisch wie auch ästhetisch ganz anders gelagerten Theaterstück, in dem der Raubbau am Körper als einer sportlichen und kriegerischen Hochleistungsmaschine ins Zentrum rückt: Elfriede Jelineks *Sportstück*.

### **Der Sportkörper als Kriegskörper: Elfriede Jelineks Sportstück**

In ihrem *Sportstück* (1998) erhebt Elfriede JELINEK zum zentralen Thema, was bereits in vielen ihrer früheren Texte virulent ist: „Meine Feinde, die Sportler“ (1996). Und die Autorin stellt unmissverständlich klar, welche Ausrichtung ihr „Hass auf den Sport“ hat: „Dabei geht’s nicht um den Sport an sich, sondern um Massenphänomene und Gewalt. Kein junger Mann kann in den Krieg ziehen, der nicht vorher Sport getrieben hat“ (1998).

Verhandeln literarische Texte das Thema Sport, so bringen sie oft verschwiegene Kehrseiten wie Alter, Tod, Vergänglichkeit und Homosexualität zur Anschauung, die der Wettkampf selbst verbannt. Was aus der allgemeinen Sporterfahrung des Alltags und vor allem auch aus der medialen Sportvermittlung weitgehend ausgeschlossen bleibt, findet damit in der Literatur eine Sprache. Am brisantesten bei der Literarisierung des Sports ist der Konnex von Sport und Krieg. Eine Kritik an diesem Konnex wurde insbesondere in der Zwischenkriegszeit laut; in der deutschen Literatur haben Robert Musil und Kurt Tucholsky in diversen Sportessays darauf aufmerksam gemacht, wie leicht Sport in Krieg umschlagen kann. Diese Anschauung wurde nach 1933 verdrängt von der aus dem Sport abgeleiteten und auch literarisch propagierten faschistischen Körperästhetik.<sup>13</sup> In der Nachkriegsliteratur artikuliert sich Sport lediglich in vereinzelt auftretenden Sportlerfiguren. Die Frage, warum die deutsche Literatur den Sport als Thema weitgehend ignorierte, wird grundsätzlich mit den Nachwirkungen der Instrumentalisierung des Sports im Nationalsozialismus beantwortet (EGGERS 2002, 7-15). Dementsprechend ist das Thema ‚Sport in der Literatur‘ auch in der Germanistik erst seit wenigen Jahren präsent.<sup>14</sup> Jelineks *Sportstück*, in dem Sport ausschließlich im Kontext von Gewalt und Krieg thematisiert wird, ist dabei bereits zum literarischen Sport-Klassiker avanciert.

Wie die meisten Jelinek-Texte seit den 1990er Jahren weist auch dieses Stück keine eigentliche Handlung auf, sondern es besteht aus einer Aneinanderfügung von monologischen Sprachblöcken. Die jeweiligen Sprecher sind typi-

<sup>13</sup> U.a. von Hermann Stahl (*Der Läufer*, 1939) und Alexander Lernet-Holenia (*Der Marathonlauf*, 1935). Siehe dazu LEIS (2000, 51-76; zu Musil und Tucholsky 52ff.; zu Stahl und Lernet-Holenia 56ff.)

<sup>14</sup> Zum „Sport in der Literatur“ siehe LEIS (2000) sowie GAMPER (2003).

sierend markiert als „Frau“, „Mann“, „Täter“, „Sportler“, „Schläger“ oder „Opfer“. Auch Achill und Hektor treten auf: Sie spielen Tennis und halten Managerreden; Mütter klagen über Sportvereine, die ihre Söhne fressen; hinzu kommen mehrere griechische Chöre in Sportbekleidung, gesponsert von adidas oder Nike. In solchen Sprechfigurationen, die kulturhistorische, wirtschaftliche, technologische und kriegerische Bildarsenale und Diskurse amalgamieren, bringt der Sport alles zusammen: Intellektuelle und das Fernsehen, Antike und Gegenwart, die Masse und das Individuum, Täter und Opfer. Der Hochleistungskörper, in dem sich Sportkörper und Kriegskörper vereinigen, manifestiert sich dabei explizit in der Figur „Andi“, in der der österreichische Bodybuilder Andreas Münzer erkennbar ist, welcher seinem Idol Arnold Schwarzenegger nacheiferte und 1996 im Alter von 31 Jahren an einer Überdosis Anabolika gestorben ist. Hochleistung erscheint dabei als Totalität, die keinerlei anderes Leben zulässt: „In meinem Körper ist Leistung gut aufgehoben, und zwar dermaßen gründlich, dass mein Körper außerhalb seiner Leistung gar nicht existieren darf“ (JELINEK 1998, 93).

Da es sich beim *Sportstück* um einen Theatertext handelt, werden dieser und andere Körper bei einer szenischen Realisierung selber als Sportlerkörper fassbar, denn genauso wie beim Sport ist ja auch beim Theater der anwesende Körper eine Grundbedingung des performativen Aktes.<sup>15</sup> In der sechsstündigen legendären *Sportstück*-Uraufführung von Einar Schlee am Wiener Burgtheater von 1998 dominierten die sportiven Chöre: Gruppen von bis zu 40 Schauspielern sprechen nicht nur im Gleichtakt, sondern sie rennen auch gemeinsam über die Bühne, sie turnen und betreiben Konditionstraining, immer auf die Befehle der Chorführer horchend.<sup>16</sup> Ihre Reden über den Hochleistungskörper werden damit also unmittelbar körperlich veranschaulicht.

Im *Sportstück* erscheint die Zu- und Abrichtung des Körpers auf zentrale Weise im Kontext von Gewalt. Noch kein Autor, noch keine Autorin hat die Diskurse der Alltagskultur und insbesondere die Diskurse der Massenmedien so explizit in die literarische Analyse des Sports einbezogen wie Elfriede

<sup>15</sup> Die Figurenreden in Jelineks Theatertexten allerdings spiegeln kein Inneres, sie weisen keine Differenz zwischen Innenleben und sprachlicher Äußerung auf, es gibt kein Unausgesprochenes, keinen ‚seelischen Rest‘, der nicht zur Sprache käme. Die ursprüngliche Funktion des Schauspielers, mimisch und gestisch zwischen äußerem Handeln und innerlicher Befindlichkeit wie auch immer zu vermitteln, wird von Jelinek also radikal subvertiert, was Teil ihrer avantgardistischen Theaterästhetik ist. Die Schauspieler, so Jelinek, „sollen sagen, was los ist, aber niemals soll von ihnen behauptet werden können, in ihnen gehe etwas ganz anderes vor, das man indirekt von ihrem Gesicht und ihrem Körper ablesen könne“ (JELINEK 1990, 157f.).

<sup>16</sup> Zur Rolle des Chors beim Regisseur Einar Schlee siehe GAMPER (2005, 137f.).

Jelinek.<sup>17</sup> Mit dem realen Sporttoten Andreas Münzer, mit dem zentralen Bezug auf die Sport-Rede im Fernsehen und auch mit dem Hinweis auf das massenkonstituierende Moment des Sports zeigt die Autorin physische und psychische Gewaltstrukturen auf, in denen der kriegerisch-sportliche Hochleistungskörper gründet.

Man mag sagen, dass insbesondere der von Laien betriebene und mittlerweile auch von Krankenversicherungen finanziell unterstützte Sport eine physisch und auch psychisch sinnvolle Tätigkeit sei, die als Triebabfuhr fungiere und damit Aggressionen abbauen helfe, welche, gäbe es den Sport nicht, sich in Form gewalttätig-krimineller Energie artikulieren könnten – Sport also anstelle von Krieg. Demgegenüber präsentiert Jelinek eine andere, weitaus radikalere Denkfigur, nämlich: Sport *als* Krieg. Die Formel „Sport ist Krieg“ manifestiert sich im *Sportstück* durch ein durchgehendes Prinzip von Sieg und Niederlage sowie durch die Arbeit an Schwellensituationen, an denen reales und symbolisches Töten und Getötetwerden ineinander übergehen. Blickt man tief in den Sport hinein, so zeigt sich in ihm – darin besteht der Schrecken und die Kompromisslosigkeit des Stückes – das ganze Potential des Krieges.

#### ***Ausweitung der Kampfzone auf das aktuelle Musiktheater: Helmut Oehring's Tanzoper Das D'Amato System***

Unter den Vorzeichen Jelineks muss eine „Tanzoper“ wie Helmut Oehring's *D'Amato System* (1996) fast fragwürdig erscheinen, werden hier doch der Technik, seinen Gegner kalt zu machen, ästhetische Aspekte abgewonnen. Die Herangehensweise von Oehring an den Sport ist von derjenigen Jelineks so verschieden, dass es sich lohnt, die Differenz zu beleuchten; eine Differenz, die nicht unerheblich durch den Generationenunterschied – Oehring wurde 1961 geboren, Jelinek 1945 – bestimmt sein dürfte. Oehring stellt sich der von einem Lustgefühl begleiteten Qual, die Zuschauer bei Boxkämpfen empfinden, und er eröffnet in dieser problematischen Ambivalenz eine psychologische Ebene. In der qualvollen Lust vermag der Komponist Vorgänge zu entdecken, die jenseits einer Bewertung stehen und die er, in Gestalt einer zweiten, distanzierteren Ich-Instanz, analytisch in seine Gefühls- und Alltagswelt integriert und als Sinnbilder seiner Biographie begreift. Es schiene absurd, ihm Verherrlichung von Gewalt vorzuwerfen. Eher vermag sein Blick auf den Sport die Zerrissenheit des Subjekts selbst zu thematisieren, das sich in der widersprüchlichen Gefühlswelt aufspaltet und somit einen Vorgang

<sup>17</sup> Im Jahr 2004 hat die freie Zürcher Theatergruppe 400asa in dem Stück „B.“ die massenmedialen Reflexionen eines seit einem Unfall an den Rollstuhl gefesselten Hochleistungssportlers zum Thema gemacht; reales Vorbild war dabei der Fall des Schweizer Skirennfahrers Silvano Beltrametti.

thematisiert, den Heiner Müller treffend in seiner *Hamletmaschine* (1979) beschrieben hat.

Das Sportthema von Oehring's Tanzoper in 15 Szenen ist für die Tendenz des zeitgenössischen Musiktheaters nicht repräsentativ. Der Abstand zu entsprechenden geschichtlichen Vorbildern ist zudem groß, so dass auch kaum von thematischen Gattungszusammenhängen gesprochen werden kann.<sup>18</sup> In der Oper geht es weder um einen Boxkampf noch um eine Trainer- oder Boxerbiographie; verhandelt wird vielmehr ein körpersprachliches Detail, das der Komponist im Boxsport sowie in seiner eigenen Lebensgeschichte übereinstimmend auffindet: Oehring wuchs als Kind taubstummer Eltern auf und erlernte zuerst die Gebärdensprache DGS (Deutsche Gebärdensprache), bevor er im Alter von vier Jahren auch mit der Lautsprache in Berührung kam. Die DGS blieb jedoch seine „Muttersprache“; sie weist andere Qualitäten und Bewertungen auf als die Lautsprache, was wohl der Grund dafür sein dürfte, dass er diesbezüglich über einen anderen Blick und eine andere Sensibilität verfügt. So erwähnt er etwa die extremen zeitlichen Stauchungen und Dehnungen: Das Wort „sehen“ etwa kann in der DGS langsam oder schnell gezeigt werden, wodurch sich unmittelbar ein Gefühl mitteilt. Dementsprechend empfindet Oehring die DGS als eine sehr dramatische Sprache, in der es, wenn man von außen zuschaut, um Leben und Tod zu gehen scheint. In ebendieser Intensität sieht er den Zusammenhang zum Boxsport. „Boxer sprechen für mich“, sagt Oehring in einem Interview mit Alexander Kluge, und in einem anderen Interview mit Susanne STÄHR führt er dies näher aus:

„Was mich am Boxen interessiert, ist also immer und vor allem die Sprache. Die Boxer lernen perfekt, eine Sprache zu beherrschen, die allein mit dem Körper zu tun hat und die über den Reflex und die Intuition gesprochen wird. Denn die Aktionen im Ring gehen so wahnsinnig schnell in Sekundenbruchteilen vor sich, dass es nicht mehr hilft, erst zu überlegen und dann zu handeln, sondern dass nur noch reflexartig mit seherischen Fähigkeiten und Sensibilität reagiert werden kann. Das geht nur, wenn man sich öffnet, sich verletzlich macht und erfahrbar bleibt. Dieser Vorgang ist für mich einer der schönsten, kürzesten, brutalsten und ehrlichsten Momente“ (1996, 8).<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Mehrfach schon diente der Sport zwar als „Aufhänger“, so in Debussy's Ballett *Jeux* (1911) in dem ein Tennisspiel den Anlass zur Choreographie gab, oder im Ballett *Agon* (1957) von Strawinsky / Balanchine, bei dem der Titel zwar auf den sportlichen Wettkampf verweist, das Werk jedoch keine weitere sportthematische Konkretion erfährt. Beide Kompositionen behandeln den Sport, der nur als Rahmen „exotischer“ oder „neoklassischer“ Anspielung fungiert, also nicht eingehender.

<sup>19</sup> Das Interview zwischen Kluge und Oehring wurde in Alexander Kluges Sendung *Ten to eleven* am 1.7.1996 unter dem Titel „Die Macht der stummen Gebärde“ bei RTL ausgestrahlt.

Nicht nur die sportive Leistung der Boxsprache gerät hier ins Visier, auch der Zusammenhang zum Emotionalen wird thematisiert. So ist Boxen ebenso eine Sprache, in der es um Berührung, Verletzlichkeit, Angst und Tod geht und schließlich, so Gisela NAUCK über das *D'Amato System*, auch um Poesie: „Sprache als Bedrohung und Schutz, als Verständigungsmöglichkeit und unüberwindbare Kluft. Das inhaltliche ‚Klima‘ dieser Musik bewegt sich illusionslos zwischen Scheitern und Einsamkeit“ (1998, 40f.). Ergänzend lässt sich hinzufügen: Sprache auch als eine Form der Bewältigung des Lebenskampfes. In Oehring's Oper kommen nicht die empirischen Personen des Boxsports zu Wort, sondern in erster Linie Gefühle wie Einsamkeit und Mangel – Boxen als Lebensmetapher.

Damit stellt sich der Komponist in gewisser Weise in die literarische Tradition, da Schriftsteller oft ihre eigene Situation mit dem kämpfenden Sportler verglichen haben.<sup>20</sup> Doch er geht damit über die reine Metaphorik literarischer Stilisierung hinaus, in dem er ein strukturelles Analogon zwischen Kampf- und Lebenssituation musikalisch verarbeitet.

Constantine Cus D'Amato (1908-1985) war ein legendärer Trainer, der nicht nur Boxer wie Floyd Patterson zu Ehren brachte, sondern auch eine Anzahl erfolgreicher Trainer zu seinen Schülern zählte. Vor allem bekannt wurde er als Trainer von Mike Tyson, der 1986 als 20-Jähriger als jüngster Champion im Schwergewicht in die Geschichte einging. Dabei wäre es verfehlt, D'Amato mit dem Schläger- und Kannibalen-Image von Mike Tyson gleichzusetzen. Der Startrainer wurde in seinen jungen Jahren stark beeindruckt durch Jack Johnson, dem ersten schwarzen Boxweltmeister, der 1908 Tommy Burns den Titel abnahm. Zu D'Amato soll Johnson gesagt haben, dass ein Kampf durch „Intelligenz und Charakter“ gewonnen wird. D'Amato sollte den Erfolg seines Schülers Tyson nicht mehr erleben, er starb 1985, im Jahr vor dessen Titelgewinn (vgl. MARINO 2005, D11).

In D'Amatos Kampftechnik artikuliert sich eine bestimmte Raum- und Körpergeste, die der Tanzoper ihren Namen gab. D'Amato selbst stellte kein System auf, wie Oehring's Operntitel nahe legen könnte. Es gibt nur „einige wesentliche Punkte, die diese Art des Boxens kennzeichnen“, wie Oehring im Stähr-Interview anmerkt. Die „quecksilbrige“ D'Amato-Geste besteht in der Täuschung einer Vorwärtsbewegung bei tatsächlichem Zurückweichen bzw. in der Täuschung einer Rückwärtsbewegung bei einer tatsächlichen

<sup>20</sup> Einsamkeit und Isolation im Schreiben/Boxen, Außenseiter der Gesellschaft, Kampf um Leben und Tod, Mystifizierung des Verlierers – das sind nur einige Topoi, die Manfred LUCKAS in seinem Buch über die Mythen des Boxens erwähnt (2002).

Vorwärtsbewegung.<sup>21</sup> Diese „fließende Bewegung zwischen Abwehr und Angriff“, wie es in der Partitur auf Seite 21 heißt, ermöglicht es dem Kämpfer, die Situation, den Raum und schließlich den Gegner gleichermaßen zu beherrschen.

Weder Biographie noch Boxkampf sind also der eigentliche Gegenstand der Tanzoper, laut Oehring hat diese überhaupt kein Thema im Sinne eines Plots. Sie wird vielmehr durch das Auskomponieren der Raumgeste zusammen gehalten, die auf verschiedene Ebenen projiziert wird. Deren ersichtlichste, wenn auch wiederum kaum wahrnehmbare Darstellung ist die der elektronischen Klangbewegung im Raum, bei der derartige sich widersprechende Gleichzeitigkeiten adäquat umgesetzt werden können. Darüber hinaus aber wird eine Anzahl von Situationen geschaffen, die jene Qualität von emotionaler Mehrschichtigkeit erzeugen, um die es Oehring geht.

Die physische Ebene wird im ästhetischen Kontext in eine psychische übersetzt: Im *D'Amato System* macht sich die taubstumme Darstellerin Christina Schönfeld verletzlich, wenn sie auf der Bühne „singt“, ohne sich zu hören. Oehring ist sich durchaus bewusst, welche Qual er der Schauspielerin abverlangt. Aber für die Darstellung von Verletzlichkeit erscheint ihm der Kunstgriff notwendig, denn erst dadurch gelingt das gleichsam autobiographisch geprägte Experiment: die Zusammenführung zweier sich ausschließender Welten. Eben daraus resultiert eine Mehrschichtigkeit, die sich nicht als eindeutiger Sinn konstituiert, sondern immer aus sich gegenläufigen Aktionen heraus kristallisiert. So werden oft sinnlos scheinende Sätze in verschiedene Sprachen übersetzt, wobei sie durch Wiederholungen einen „expressiven Sinn“ erhalten; andererseits werden nachvollziehbare Sinngefüge durch gleichzeitige „Gegentexte“ in Tanz oder DGS neutralisiert. Es entsteht ein polyphoner Gefühlsraum, der die chronologische Zeitachse knäuelartig verwickelt.

Am Ende der Tanzoper, in der letzten und zugleich längsten Szene, findet sich eine Reflexion über die Bedeutung der phonetischen Schrift, die geradezu als philosophisches Programm des Stückes fungiert, da das Werk hier lesbar wird als Verortung künstlerischer Prozesse, die jenseits der Verschriftung und auch jenseits der Herrschaft des Imaginären als Sinnstiftung ein anderes Ich konstituieren:

„Sinn und Unsinn sind Kriterien, die einem Blick gehorchen, der auf unsichtbare Weise mit den Ohren verbunden ist. Denn Sinn beginnt sich erst mit dem Sieg des Gesichtssinns über den Handsinn zu etablieren. Es ist ein Blick, der die Stimme verschriftet, ihren unkontrollierbaren Fluss stillstellt.“<sup>22</sup>

<sup>21</sup> D'Amatos Technik ist interessanterweise mit einer Kamertechnik Hitchcocks verwandt, nämlich dem Heranzoomen bei gleichzeitiger Rückwärtsbewegung der Kamera, oder umgekehrt dem Wegzoomen bei Vorwärtsbewegung.

<sup>22</sup> Szene 15 / III, Takt 362-67, S. 102f. in der Partitur.

Das andere Ich sieht sich verstrickt im labyrinthischen *Dickicht der Zeichen* (so der Titel eines anderen Oehring-Stückes), das der Herrschaft des einen Sinnes über den anderen entsagt. Die stumme Körperlichkeit der Gebärde erhält einen Text, der verborgene Sinngebungen zu Wort kommen lässt. Gerade die kommunikative und emotionale Ebene des Sports, also gleichsam die andere Definition von Leistung, erfährt durch den Kontext mit dem Musiktheater eine neue Bedeutung.

### ***Der Sport und die Künste: Zwischen Angleichung und Kritik***

Seit einiger Zeit geraten insbesondere im klassischen Theater- und Musikbereich immer mehr künstlerische Großprojekte in Mode, die sich marathontätig inszenieren: Peter Stein brachte im Jahre 2000 den integralen *Faust* in einer Aufführung heraus, die zwei Tage dauerte; im Frühjahr 2002 dirigierte Daniel Barenboim an der Staatsoper Berlin binnen 14 Tagen sämtliche „Hits“ unter den Wagner-Opern, von *Lohengrin* bis *Parsifal*, und an den Tiroler Festspielen 2005 wurde der *Ring* in 24 Stunden durchgepowert. Insbesondere Klassik-Giganten wie Goethe und Wagner werden in solchen sportiven Akten neu gefeiert, wobei sie zugleich in die neue Eventkultur integriert werden und damit auch ein zusätzliches Publikum anziehen, das aufgrund des Happening-Charakters zu solchen Monumentalaufführungen strömt. Diese gleichen sich in ihrer Struktur an Sportanlässe an, insbesondere an Turniere, denn tatsächlich tritt hier ja die körperliche und intellektuelle Leistung der Darbietenden und der Zuschauer unter dem Aspekt der *Longue durée* in den Blick: gefordert ist Durchhaltekraft, gefordert ist sportive Leistung.

Zum einen also ahmen die Künste den Sport nach, wenn sie solche Veranstaltungen durchführen oder wenn sie Wettbewerbe abhalten, deren Verlauf sich an Sportanlässen ausrichtet. Zum anderen kritisieren einzelne Künstler den Sport, indem sie ihn als Umschlagplatz von politischen, ethnischen, kriegerischen und ökonomischen Akten lesbar machen, sei es, dass Jelinek den sportlichen Hochleistungskörper auf seine kriegerische Struktur hin analysiert und eine entsprechend radikale Sport-Kritik formuliert, sei es, dass solche Kritik parodistisch angebracht wird wie im Falle von Tracy Moffatt. Oehring seinerseits fällt aus solchen Kritikmustern heraus: Es ist nicht der Sport, der einer kritischen Revision unterworfen wird, sondern die Wahrnehmung insgesamt, die das gesellschaftliche Bewusstsein der Sinne bestimmt.<sup>23</sup> Der Komponist gleicht also die Kunst dem Sport nicht an, sondern vielmehr umgekehrt werden in seiner Oper sportliche Strategien in ästhetische Prozesse transformiert, womit hier Kritik und Angleichung als mögliche Klassifizierungen gleichermaßen außer Kraft gesetzt sind.

<sup>23</sup> Zum Bewusstsein der Sinne vgl. zur LIPPE 1987.

Sport ist eine massenmedial verwertbare Marke des Nationalen mit einer eindeutigen medialen Vormachtstellung, weswegen er als Instrument der Ideologisierung nicht zu unterschätzen ist. Umso unverzichtbarer scheint heute die kunstinterne thematische Sportkritik und ihre Sichtbarmachung, denn seit der weitgehend affirmativen Vereinnahmung des Sports seitens der Intellektuellen gibt es kaum noch andere Diskurse, die das Sportwesen entsprechend rückhaltlos in Frage stellen.

### **Literaturverzeichnis**

- AUSLANDER, P.: Presence and Resistance. Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance. Ann Arbor 1992.
- BARTHES, R.: Le monde où l'on catche. In: Mythologies. Paris 1957. 13-24.
- BERGSON, H.: Zeit und Freiheit. Hamburg 1994.
- BOURDIEU, P.: In Social Space and Symbolic Space. Practical Reason, on the Theory of Action. Stanford 1998.
- CLARK, T.: The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers. Princeton / London / New York 1984.
- EGGERS, E.: Warum ignoriert die deutsche Literatur den Sport? In: SportZeiten 3 (2003) 1, 7-15.
- GAMPER, M.: Literatur, Sport, Medium. Diskurstheoretische Überlegungen zu einem vertrackten Verhältnis. In: SportZeiten 3 (2003) 1, 41-52.
- GAMPER, M.: Phänomen ‚Masse‘ und Medium ‚Literatur‘. Eine Konstellation bei Goetz, Jelinek und Schlee. In: CADUFF, C./VEDDER U. (Hg.): Chiffre 2000 – Neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur. München 2005.
- GIANFREDA, S.: Bei der Pferderennbahn. In: Orte des Impressionismus. Gemälde und Fotografien. Ausstellungskatalog, Basel 2003.
- GUMBRECHT, H. U.: Lob des Sports. Frankfurt am Main 2005.
- HUIZINGA, J.: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Reinbek bei Hamburg 1956.
- JELINEK, E.: Ich möchte seicht sein. In: GÜRTLER C. (Hg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt am Main 1990.
- JELINEK, E.: Im Programmheft zu Stecken, Stab und Stangl. Deutsches Schauspielhaus Hamburg, April 1996.
- JELINEK, E.: Im Programmheft zum Sportstück. Deutsches Schauspielhaus Hamburg, 1998.
- JELINEK, E.: Ein Sportstück. Reinbek bei Hamburg 1998.
- LEIS, M.: Sport in der Literatur. Einblicke in das 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main 2000.
- LIPPE, R. z.: Sinnenbewusstsein. Reinbek b. Hamburg 1987.
- LUCKAS, M.: So lange du stehen kannst, wirst du kämpfen. Die Mythen des Boxens und ihre literarische Inszenierung. Dissertation. Verlag im Internet GmbH, Berlin 2002.

- MARINO, G.: A Fighter for the Ages. In: Wall Street Journal, Opinion Journal / Leisure & Arts, 11. Januar 2005, S. D11.
- MEYER SCHAPIRO: The Social Bases of Art. In: Charles Harrison (Hg.): Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas. London 1993.
- NAUCK, G.: „Komponieren interessiert mich nicht so sehr“. Zur Musik von Helmut Oehring. In: Neue Zeitschrift für Musik, Jan./Feb. 1998, 38-41.
- NEUMEISTER, A./HARTGES, M (Hg.): Poetry! Slam! Texte der Pop-Fraktion. Reinbek bei Hamburg 1996.
- PFALLER, R.: Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur. Frankfurt am Main 2002.
- PRECKWITZ, B.: Slam Poetry – Nachhut der Moderne. Eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde. Berlin 2002.
- SCHÖNAUER, M./SCHÖNAUER, J. (Hg.): Social beat, slam poetry: die außerliterarische Opposition meldet sich zu Wort. Band I-III. Asperg 1997, 1999 und 2001.
- STÄHR, S.: Am Anfang war die Gebärde: Interview mit Helmut Oehring, veröffentlicht im Programmheft anlässlich der Uraufführung des D'Amato System am 5.9.1996 im Rahmen der Münchener Biennale, hrsg. vom Kulturreferat der Landeshauptstadt München, S. 6-12
- WELSCH, W.: Sport: Ästhetisch betrachtet – und sogar als Kunst? Kunstforum International 2004/169 (März/April), S. 65-81.