

Miriam Althammer

SZENARIEN DES ÜBERGANGS

Zeitgenössischer Tanz in Südosteuropa
zwischen Institution und künstlerischer Praxis



Miriam Althammer

Szenarien des Übergangs
Zeitgenössischer Tanz in Südosteuropa
zwischen Institution und künstlerischer Praxis

ROMBACH WISSENSCHAFT • REIHE SCENAE

herausgegeben von Gabriele Brandstetter und Clemens Risi

Band 23

Miriam Althammer

Szenarien des Übergangs

Zeitgenössischer Tanz in Südosteuropa
zwischen Institution und künstlerischer Praxis

Auf dem Umschlag:

Mihai Mihalcea in seinem Solo »Memory for Sale (childhood included)« (2002)

© Andrea Pasca

RICHARD STURY STIFTUNG



FÖRDERVEREIN ZUR
WISSENSCHAFTLICHEN FORSCHUNG
AN DER PARIS LODRON UNIVERSITÄT SALZBURG

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Richard Stury Stiftung und des Fördervereins der Paris Lodron Universität Salzburg.

Die Forschungsaufenthalte in Südosteuropa wurden gefördert mit einem Marie Andeßner-Stipendium des gend up-Programms der Paris Lodron Universität Salzburg.

Das vorliegende Buch wurde als Dissertation im Fach Tanzwissenschaft an der Hochschule für Musik und Tanz Köln eingereicht und von Prof. Dr. Yvonne Hardt und Prof. Dr. Claudia Jeschke betreut.

Die **Deutsche Nationalbibliothek** verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-98858-003-0 (Print)

ISBN 978-3-98858-004-7 (ePDF)



Onlineversion
Nomos eLibrary

1. Auflage 2024

© Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden 2024. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Zitate auf folgender Seite:

Emil Hrvatin: Treffen der East Dance Academy, Tanzquartier Wien 2007.

Bojana Kunst: Working out the Contemporaneity: Dance and Post-Fordism, in: Giersdorf, Jens Richard/Wong, Yutian (Hrsg.): The Routledge Dance Studies Reader, Routledge 2019, S. 19–200, hier S. 192.

»Contemporary dance exists only in democratic societies and not in non-democratic ones
– but only in institutional terms.«

»The body does not only move, it also hesitates. When the body walks, it does not only pass by or make a transit, but it lasts.
The body endures in between.«

*Für meine Interviewpartner*innen
und meine Theatereltern Christiane und Viko*

Inhaltsverzeichnis

<i>Looking behind archival narratives: Entwürfe translokaler Körper- und Bewegungsgeschichten</i>	13
Zwischen ›Aussenansichten, Inneneinsichten‹ institutioneller und künstlerischer Praktiken	39
1. Konfigurationen: Ein europäisches Tanzhaus	44
1.1 Bestandsaufnahme: Die Archivalien des Tanzquartier Wien	47
1.1.1 Die Videoaufnahmen des Tanzquartier Wien	49
1.1.2 Zugänge über digitale Quellen	53
1.2 Selbstverständnisse: Erweiterungen des ›Tanz-Begriffs‹	58
1.2.1 Handlungsräume als kuratorische Strategien	69
1.2.2 Formen der ›self-education‹: Das Artists-in-Residence-Programm	86
2. Inventarisierungen: Metaebenen des Körperlichen	102
2.1 Spuren lesen: Körperarchäologien	106
2.1.1 Übergänge zwischen Vergangenheit und Zukunft: Überlegungen zum Begriff der Archäologie	112
2.1.2 Performing the Memories: Multidirektionales Erinnern als Modell	128
2.2 Im Dialog: Das Interview als Wissenspraxis	145
2.2.1 Der sich bewegende Körper als Schnittstelle: Eine Oral History des Tanzes	154
2.2.2 Spurenbefunde: <i>Transkripte als Scores</i>	166
3. Konstellationen: Befragung und Artikulation von performativem Wissen	180
3.1 (Un-)Mögliche (Re-)Präsentationen: Konzeption und Rahmung der Interviews	187
3.1.1 Mit-Forschen durch Zuhören: Recherchearbeiten über und durch Körper	198
3.1.2 Tänzer-Choreograf*innen als ›hyper-historians‹: Körper-Bilder und Be-Schreibungen im Interview	214

Inhaltsverzeichnis

3.2 Transformative Praktiken: Künstlerische Strategien zur De/ Stabilisierung von Tanzgeschichten	236
3.2.1 Kulturlosigkeit der Körper? Die künstlerische Praxis von Manuel Pelmuş, Nina Meško und Ion Dumitrescu zwischen Verweigerung und Hyperkorporalisierung	245
3.2.2 Selbstermächtigung als Re-Aktion: Formulierte fiktive Figuren Janez Janša, Farid Fairuz und Stere Popescu	262
<i>Beyond institutionlisation: Erinnerungsgeflechte im zeitgenössischen Tanz Südosteuropas</i>	289
Dank	297
Quellen- und Literaturverzeichnis	299
Abbildungsverzeichnis	317
Anhang	319

What do you remember of your time as an artist-in-residence at Tanzquartier Wien? I guess, you were the first one..

...yeah... yeah... for me, it was the time, what I said maybe before, it was the time when I started to think... somehow. It doesn't mean I never thought but... when it becomes more consistent, ... it was the **reflection** of what we were doing and why we were doing that and how and so on. And, you know, it's interesting that it doesn't mean necessarily that once you get in touch with a certain information and you start to think... and put yourself in a certain context and so on, it doesn't mean that you're necessarily ready to press a button and say, ›from now on I work that way‹. Because the process here it goes somehow... in advance. But you're not necessarily a master of all the tools and everything and you're still who you are. And then it's a sort of **your body, your memories and all your history** and so on... all these elements require a certain, let's say, expression but at the same time your mind is exposed to a different way of dealing with it and then... it creates a tension, and this makes you work. But what you see at the end if you are working on something, it's not necessarily ›OK, now I'm able to reflect on what I'm doing, but I'm able totally **to control** and to do a new way of work and to deal with the material, with the situation.‹ It's a sort of... it's like living at the same time two different realities. It's like the past and the possible future... **creating the tension.**

(VIII Oral History Transkript)

Looking behind archival narratives: Entwürfe translokaler Körper- und Bewegungsgeschichten

Aufbruchsstimmung im Publikum. Zuschauer*innen greifen nach Jacken und Taschen, erheben sich von ihren Plätzen, angeregt in Gespräche vertieft. Das weiße Bühnenrechteck ist hell erleuchtet, die gerade gezeigte Aufführung *50 Years of Dance* von Boris Charmatz beim Berliner Festival *Tanz im August* 2010 ist zu Ende. Drei Performer, gekleidet in Hemden und Jeans, betreten die Bühne – es sind die Tänzer-Choreografen Manuel Pelmuş, Ion Dumitrescu und Florin Flueraș. Ihre Handbewegungen deuten darauf hin, dass sie sich Aufmerksamkeit verschaffen wollen. Sie winken, scheinen um Ruhe zu bitten. In dem mit einer Handykamera amateurhaft auf-genommenen YouTube-Video¹, auf das ich mich in meiner Beschreibung beziehe, sind ihre Worte nur schwer zu verstehen: »... short... Romanian Dance History... very short...«. Applaus erklingt, das Publikum scheint die Zugabe zu akzeptieren, hält inne oder setzt sich erneut. Eine mehrminütige physisch-sprachliche Demonstration einer ›melting ice-cream‹ beginnt: die Arme wie ein Dach über den Kopf formend, gehen die drei Performer langsam zu Boden, lassen ihre Körper weich und durchlässig werden. Eine somatische Auseinandersetzung mit historischem Bewegungsmaterial? Zuschauer*innen lachen, die Szene wirkt ironisch. Wie die drei Tänzer-Choreografen erklären, ist das Demonstrierte ihre Version eines Stücks des »famous Romanian choreographer Stere Popescu«. So wird das von ihnen geschaffene Körper-Bild der ›melting ice-cream‹ zur Replik einer Suche nach Tanzgeschichten und ihrer Legitimation innerhalb eines europäischen Kanons. »We are the Romanian Dance History!« postulierend, werden die drei Performer dabei zu Verkörperungen dieser (ihrer?) Geschichte, welche direkt aus ihren Körpern spricht: »beginning... action... composition... music...«. Dabei wenden sich ihre Köpfe schnell und abgehakt in verschiedene Richtungen. Dann endet die Intervention so plötzlich, wie sie begonnen hat. Auf ihrem Blog *Romanian Dance History* kommentieren die drei Tänzer-Choreografen den Auftritt als einen ›Überfall‹ auf das Berliner Festival: »But Western History was this time in a good mood, no

1 Das Video ist im Internet-Blog *Romanian Dance History* abrufbar: <http://rodancehistory.blogspot.com/2010/08/romanian-dance-history-at-tanz-im.html> (12.02.2021).

more kick out of the stage, it has embraced the radical Romanian Dance History.«²



Abb. 1: Eine performative Intervention im Stadtraum Bukarests im Rahmen des Projekts Romanian Dance History von Manuel Pelmuș, Mai 2010, fotografiert und auf Facebook geteilt von Mihai Mihalcea.

2 <http://rodancehistory.blogspot.com/2010/08/romanian-dance-history-at-tanz-im.html> (12.02.2021).

Als Verkörperungen dieser ›radikalen‹ rumänischen Tanzgeschichte bewegten sich die Tänzer-Choreografen nicht nur als (nicht mit den Veranstalter*innen abgesprochene) Interventionen verschiedener europäischer Festivals, etwa in Berlin, Wien (hier wurden sie der Bühne verwiesen), Göteborg und Bergen, sondern auch »on the street, in front of the Ministry of Culture«³ in Bukarest, wie es in einem Facebook-Post heißt. Diese Aussagen verweisen bereits auf den Kern ihres künstlerischen Anliegens: Statt wie erwartet Stere Popescus *The Hammer without a Master*, das als eines der Schlüsselstücke der rumänischen Tanzgeschichte der 1950er und 1960er gilt, zu rekonstruieren, setzten sie sich mit dem Kontext dessen Skandalcharakters als vom sozialistischen Regime Rumäniens zu modern, experimentell und damit als ästhetische Grenzüberschreitung empfundenen Stück auseinander. Diesen Skandalcharakter transferierten sie wiederum in den Kontext einer kritischen Bezugnahme zum Umgang mit europäischer Tanzgeschichte und ihrer eigenen Positionierung als osteuropäische Tänzer-Choreografen darin. Zugleich situierten sie ihre künstlerische Beschäftigung mit diesem Stück, die ihren Anstoß im Rahmen der *East Dance Academy* am Tanzquartier Wien fand,⁴ in Bezug zu einer Form des ›cultural terrorism‹:

The Romanian Dance History despises the hierarchical protocols of validation and presentation of art and chooses to terrorize all institutions, authorities and hierarchies. The Romanian Dance History definitely prefers to do cultural terrorism than art. The Romanian Dance History is not something that you should identify with or be proud of, it is more something to be afraid of: beware!⁵

Das Beispiel des Projekts *Romanian Dance History* und seine Implikationen im Umgang mit europäischen Tanzgeschichten lassen sich mit einem zentralen Anliegen meiner Dissertation verknüpfen: mit dem Skizzieren zeitgenössischer Tanzgeschichten⁶ in Südosteuropa und ihrer Bruchlinien mithilfe von

3 Mihai Mihalcea: »Romanian Dance History performs here (Georges Clemenceau Street, close to the Atheneum). Till Sunday. On Monday we move on the street, in front of the Ministry of Culture!«, <https://www.facebook.com/faridfairuz/posts/1998338650200608> 29.05.2010 (12.02.2021).

4 Die *East Dance Academy* (2006–2008) ist eine der letzten und aufgrund des Endes der Intendanz von Sigrig Gareis unabhängigen Initiativen des Tanzquartier Wien und Teil des internationalen Projekts *What to Affirm, What to Perform?*, in Kooperation mit der Allianz Kulturstiftung, dem Centre for Drama Art Zagreb, dem Centrul Național al Dansului București und Maska Ljubljana.

5 <http://rodancehistory.blogspot.com> (12.02.2021).

6 Bei der Verwendung des Begriffs ›zeitgenössischer Tanz‹ beziehe ich mich auf diesen als Stilbegriff: »›contemporary dance‹ has replaced ›modern dance‹ since the 1990s and circulates as a putatively more neutral denominator than ›modern‹ and ›postmodern dance‹ [...and]

translokalen Körper- und Bewegungsgeschichten der Tänzer-Choreograf*innen im Spannungsfeld von künstlerischer und institutioneller Praxis.

Hierfür habe ich 2015/2016 50 Oral History Interviews mit Tänzer-Choreograf*innen in Südosteuropa geführt und untersucht, wie sie sich in seit dem Ende des Kalten Krieges vorherrschenden europäischen Paradigmen des zeitgenössischen Tanzes eingeschrieben und inwiefern sie dieses mit ihrer stark konzeptkünstlerisch ausgerichteten Positionierung mitgestaltet haben. Ausgangspunkt für die Interviews war die Positionierung des 2001 gegründeten Tanzquartier Wien als eines der ersten europäischen Tanzhäuser unter der Intendanz von Sigrid Gareis und dessen Netzwerkbildungen innerhalb einer europäischen zeitgenössischen Tanzszene mit einem Schwerpunkt auf Mittel-, Ost- und Südosteuropa. Am Beispiel der Tänzer-Choreograf*innen aus den Städten Bukarest, Zagreb, Ljubljana, Belgrad, Sofia und Skopje⁷ wurden diese Netzwerkbildungen befragt und in Relation gesetzt zu ihrem künstlerischen Agieren in translokalen Kontexten, ihrer gesellschaftlichen Wahrnehmung und der damit zusammenhängenden (Un-)Sichtbarkeit von zeitgenössischem Tanz als Kunstform in den östlichen Teilen Europas sowie seiner Rolle innerhalb europäischer zeitgenössischer Tanzgeschichten.

Ein Hauptaugenmerk meiner Recherchen lag dabei auf einem multidirektionalen Erinnern als Modell, demnach auf der Verflochtenheit der tänzerischen Biografien der interviewten Tänzer-Choreograf*innen und auf der »Er-

serves as merely to distinguish the present-day production of dance from the coexisting historical or canonical forms and styles of – originally West-European – theater dance (ballet, ›classical dance‹, also referred to as ›academic dance‹), or from other non-Western dance traditions as well as dance forms geared to non-art purposes (social, therapeutic, entertainment etc.). Its widespread usage nonetheless indicates the current pluralism in performing arts [...]«; Bojana Cvejić: *Choreographing Problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, Basingstoke/Hampshire 2015, S. 5.

- 7 Die Auswahl der Städte mit einem Fokus auf Südosteuropa erfolgte auf der Basis der Archivmaterialien des Tanzquartier Wien und dessen Fokus auf südosteuropäische Tanz-, Performance- und Kunstszene sowie auf der Basis meiner Interviewrecherchen, durch die sich zunehmend ein Netzwerk an konzeptuell ausgerichteten zeitgenössischen Positionierungen ergab. Dabei ging es nicht darum, die verschiedenen Städte in Anlehnung an geographische, kulturelle, historische oder ethnische Aspekte unter der einen Region ›Südosteuropa‹ zu subsumieren. Vielmehr werden die sich seit 1990 herausgebildeten Positionen der sich als zeitgenössisch verstehenden und in Netzwerken verschiedener südosteuropäischer Metropolen translokal miteinander verbundenen Künstler*innen untersucht, um hieraus zeitgenössische Tanzgeschichten abzuleiten. Hierbei berufe ich mich auf das Verständnis der Region ›Südosteuropa‹ »als Knotenpunkt transregionaler Vernetzungen, die ihrerseits als Produkt historisch wandelbarer sozialer Praktiken und Vorstellungsweisen erscheinen«; Marie-Janine Calic: *Südosteuropa. Weltgeschichte einer Region*, München 2018 [2016], S. 13.

wägung von Spiegelungen, Brechungen, Neu-Konstellierungen«⁸ zeitgenössischer Tanzgeschichten zwischen translokalen und europäischen Kontexten. Sie kommen nicht als Betroffene zu Wort, sondern vielmehr in ihrer Agentialität als Autor*innen dieser Geschichten und in ihrer Funktion als ›hyper-historians‹, deren Erfahrungen und Reflexionen darüber einen wesentlichen Teil der historiografischen Annäherung darstellen.

Genese und Forschungsstand

Am Beginn meiner Forschung standen fünf Kartons mit Archivmaterialien des Tanzquartier Wien zu dessen Ost/West-Austausch mit europäischen Tanzszenen zwischen 2001 und 2009. Hieraus entwickelte sich die Frage, wie sich außerhalb dieser (aus einer institutionellen Perspektive archivierten) Geschichte den Körper- und Bewegungsgeschichten der am Tanzquartier Wien gastierenden Tänzer-Choreograf*innen aus Südosteuropa angenähert werden kann. Als ein Spektrum möglicher Zeitdiagnosen spürt die vorliegende Publikation den Erfahrungen und Erinnerungen der Tänzer-Choreograf*innen nach und beobachtet, wie – und welche – Geschichten in die heutige Zeit transferiert werden. Dabei liegt das Hauptaugenmerk auf einem durch Zeitzeug*innen vermittelten Tanz-Wissen, das in der Tanzgeschichtsschreibung bislang (weitgehend) ausgeblendet blieb. Aus diesen Perspektiven werden tanz- und gesellschaftspolitisch relevante Vorgänge neu in den Blick genommen: etwa die in Zusammenhang mit den Auswirkungen der Süd-Ost-Erweiterung Europas auf die Ästhetiken des zeitgenössischen Tanzes am Beispiel der künstlerischen Praktiken von Tänzer-Choreograf*innen am Tanzquartier Wien in den frühen 2000er Jahren sowie das Spannungsfeld von künstlerischer Praxis und Institutionalisierungsprozessen in den jeweiligen lokalen Tanz- und Performanceszenen.

Die vorliegende Arbeit nimmt – mit einem Fokus auf die zeitgenössischen, stark konzeptuell geprägten Tanzszenen Südosteuropas – Bezug auf ein Kapitel europäischer zeitgenössischer Tanzgeschichten, das bislang keine tiefere Bearbeitung in der Tanzwissenschaft fand, und vorwiegend als regional gesammeltes Wissen in der Landessprache vorliegt.⁹ Eine Ausnahme bilden

8 Irene Brandenburg/Nicole Hartzinger/Claudia Jeschke: Editorial, in: dies. (Hrsg.): *Tanz & Archiv. ForschungsReisen: Kaleidoskope des Tanzes*, Heft 7, München 2017, S. 4–7, hier S. 4.

9 Vgl. Joanna Szymajda: Introduction, in: dies. (Hrsg.): *European Dance since 1989. Community and the Other*, New York 2014, S. 15–16; Die Forschungslage zum Freien Theater in

hier die ab den 1990er Jahren entstandenen und international rezipierten, meist bilingualen (englisch/slowenisch bzw. kroatisch bzw. serbisch) und genreübergreifenden Magazine *Maska* (seit 1990)¹⁰, *Frakcija* (seit 1996)¹¹ sowie *Teorija koja Hoda (Walking Theory) journal* (seit 2000)¹², die mit ihren auf Diskurs ausgerichteten Ansätzen dezidiert auf die Situation der südosteuropäischen zeitgenössischen Tanzszenen einwirken und sich mit den internationalen Kunstszenen verbinden. Daneben entstanden in den vergangenen Jahren zwar mehrere deutsch- oder englischsprachige wissenschaftliche Abhandlungen und Kataloge zu darstellenden und visuellen Künsten, jedoch behandeln sie nicht spezifisch Tanz und dessen Genese in jenen Ländern, sondern richten ihren Fokus auf Aktionskunst, Performance Art oder die Theaterszene in Osteuropa.¹³ Zudem wurden Versuche unternommen, Wissensplattformen für die szenischen Künste zu schaffen und Geschichten des einst geteilten Europas miteinander zu verbinden.¹⁴

Osteuropa gestaltet sich ähnlich – Andrea Hensel bezeichnet diese in ihrer Studie *Die Freien Theater in den postsozialistischen Staaten Osteuropas* als »weißer Fleck« auf der Landkarte des Theaters in Europa«; vgl. Andrea Hensel: *Die Freien Theater in den postsozialistischen Staaten Osteuropas*, in: Brauneck, Manfred/ITI Zentrum Deutschland (Hrsg.): *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik*, Bielefeld 2016, S. 191–284, hier S. 191.

- 10 Das Magazin MASKA hatte bereits Vorläufer in den 1920er sowie 1980er Jahren, die sich jedoch von der Konzeption des heutigen Magazins unterscheiden und daher hier unerwähnt bleiben. Siehe hierzu: <https://maska.si/en/journal/> (20.02.2021).
- 11 Siehe hierzu das digitale Archiv der Ausgaben: <https://frakcija.cdu.hr/pages/no/> (20.02.2021).
- 12 Siehe hierzu das digitale Archiv der Ausgaben, zumeist nur in serbischer Sprache verfügbar: <https://www.tkh-generator.net/portfolio-type/tkh-journal/> (20.02.2021).
- 13 Diese Publikationen geben zumeist kursorisch einen Überblick über Künstler*innen und Werke der jeweiligen Länder, andere beschäftigen sich kritisch mit transnationalen Verflechtungen, um Kunstgeschichtsschreibung zu globalisieren und sich in die vorherrschenden westlichen Diskurse einzuschreiben bzw. diese in Frage zu stellen. Hierzu zählen vor allem Publikationen wie: Judit Bodor/Adam Czirak/Astrid Hackel/Beata Hock/Andrej Mircey/Angelika Richter (Hrsg.): *Left Performance Histories: Recollecting Artistic Practices in Eastern Europe*, Berlin 2018; Ana Janevski/Roxana Marocci/Ksenia Nouril (Hrsg.): *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, New York 2018; Miško Šuvaković (Hrsg.): *Art in Serbia in the 20th Century*, Belgrade: Orion Art 2010; Kalina Stefanova/Ann Waugh (Hrsg.): *Eastern European Theater After the Iron Curtain*, Amsterdam 2010; Irwin (Hrsg.): *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, London 2006; Dubravka Djuric/Miško Šuvaković (Hrsg.): *Impossible Histories. Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia 1918–1991*, London 2006.
- 14 Siehe hierzu etwa das Projekt *Passage 23°E* des Internationalen Theaterinstituts Berlin (ITI): <https://www.iti-germany.de/diskurs-kulturpolitik/passage-23e> (09.08.2019).

Im Bereich des Tanzes war insbesondere ein zunehmendes Interesse am Aufbau von Archiven, etwa am Centrul Național al Dansului București seit 2015 oder durch die Gründung der Temporary Slovene Dance Archives 2020, zu beobachten. Diese vordergründig länderbezogene Dokumentation ist jedoch nicht als offizieller Teil im kulturellen Erbe – also als anerkanntes und subventioniertes Archiv – der jeweiligen Länder verankert. Denn zeitgenössischer Tanz gilt nach wie vor oftmals nicht als eigenständige Kunstform mit eigener Tradition und Geschichte.¹⁵ Sowohl in kollektiven Gedächtnissen als auch in gegenwärtigen Gesellschaften wird zeitgenössischer Tanz – aufgrund fehlender Strukturen und Akzeptanz für jene zeitgenössischen Auseinandersetzungen – lediglich als Kunstform an den Grenzen zu anderen Genres wie dem Theater oder der bildenden Kunst repräsentiert¹⁶ und steht im Schatten etablierter Formen des Tanzes wie dem Ballett oder dem Volkstanz. Dieser Marginalisierung von zeitgenössischem Tanz auf Seiten reaktionärer Kräfte der Landesregierungen und etablierter Kulturinstitutionen stehen zudem seit den 1990er Jahren Interventionen westeuropäischer Kulturinstitutionen gegenüber, die ein weiteres Ungleichgewicht von (institutionalisiertem) Wissen und Macht erzeugt haben.

Re-Visionen europäischer zeitgenössischer Tanzgeschichten

Wird auf die Zeit der politischen und wirtschaftlichen Umbrüche der 1990er Jahre in Europa zurückgeblickt, so zeigt sich, dass die westeuropäischen Tanzszenen jene der östlichen Teile Europas kaum wahrnahmen. Ein Grund hierfür war, so die slowenische Philosophin sowie Tanz- und Performance-theoretikerin Bojana Kunst, dass sich diese Szenen im selben ästhetischen

15 Ana Vujanović: Not quite – not right. Eastern/Western dance [on contemporary dance in Serbia], in: Szymajda, Joanna (Hrsg.): *European Dance since 1989. Communitas and the Other*, New York 2014, S. 55–65, hier S. 58.

16 Ein Beispiel für die Repräsentation einer tänzerischen Praxis, die sich im Rahmen von bildender Kunst eine Öffentlichkeit schafft, ist jene des Choreografen und Regisseurs Emil Hrvatin/Janez Janša, welcher sich 2007 zusammen mit zwei Künstlerkollegen – in einem performativ-konzeptkünstlerischen Akt – in Janez Janša umbenannt hat. Der Name stellt eine Referenz zu dem slowenischen rechten Politiker Janez Janša dar. Im Rahmen dieser Aktion entstanden neben zwei Publikationen (eine fiktive Biografie der drei Künstler sowie eine Abhandlung zum Thema des Readymades) auch künstlerische Objekte – etwa Kreditkarten und Fotografien von Performances, die im Museum der zeitgenössischen Kunst (MSUM) in Ljubljana ausgestellt sind. Siehe hierzu auch: Marcel Stefančič: *Janez Janša – Biografija*, Ljubljana 2008; Janez Janša/Janez Janša/Janez Janša (Hrsg.): *NAME Readymade*, Ljubljana 2008.

Rahmen wie jene in Westeuropa bewegten, wodurch sie weder als exotisch oder anders, sondern als altmodisch, schon mal da gewesen und banal galten, und so eine Form des Unbehagens auf Seiten der Rezeption Westeuropas hervorriefen.¹⁷ Auch Nele Hertling, die als Intendantin des Hebbel-Theaters in Berlin und Mitbegründerin der Tanzplattform Deutschland bereits zu Beginn der 1990er Jahre auf einen Austausch mit osteuropäischen bzw. ost-deutschen Künstler*innen setzte, beschreibt eine Art Desinteresse von Seiten Westdeutschlands: »[...] die Kunst aus ›dem Osten‹ [hat] ihren exotischen Reiz verloren. Sie wird nicht mehr von vornherein als etwas aus dem normalen Kunstbetrieb Abgehobenes empfunden. Aber – und dies wird jetzt sichtbar – sie wird auch nicht gleichberechtigt, gleichrangig in das allgemeine Angebot eingereiht. [...]«¹⁸. Ferner konstatiert die serbische Tanz- und Performancetheoretikerin Bojana Cvejić ein Beobachten, jedoch Nicht-Beteiligt-Sein osteuropäischer Künstler*innen an den dominierenden Diskursen in den 1990er Jahren.¹⁹

Diese Außenseiterposition, die hier beschrieben wird, verweist auf eine Asymmetrie, die sich während der Zeit des Eisernen Vorhangs zwischen den sich eigentlich kulturell und geografisch nahen Teilen Europas eingestellt hatte. Im Moment der Wiedervereinigung in den 1990ern spiegelt sich diese Außenseiterposition einerseits in der Fehlinterpretation eines ästhetischen und diskursiven Zurückgeblieben-Seins ob mangelnden Wissens übereinander und andererseits in einer strukturellen und finanziellen Benachteiligung. Die Geschichte von zeitgenössischem Tanz in Ost-, Mittel- und Südosteuropa stand daher lange im Spannungsfeld von westeuropäischen Implikationen, damit insbesondere institutionellen Nachahmungstrieben und der An- und Übereignung aus einer neoliberalen Ideologie entspringenden Modellen, Konzepten und Formen des Produzierens.²⁰ Auch auf ästhetischer und formaler Ebene hatte insbesondere der in den 1990er Jahren aufgekommene europäische ›Konzepttanz‹²¹ und sein Fokus auf Theorie sowie die zunehmenden

17 Vgl. Bojana Kunst: Politics of Affection and Uneasiness, in: Maska, Nr. 5/6, Ljubljana 2003, S. 23–26, hier S. 24f.

18 Nele Hertling: Tanz-Betrachtungen zwischen Ost und West, in: ballett international, 12/1990, S. 13.

19 Vgl. Bojana Cvejić: The Alliance is Over! 'Conceptual Dance' and 'Performative Theory' – East and West, in: Marina Gržinić/Günther Heeg/Veronika Darian (Hrsg.): Mind the Map! History is not given, Ljubljana/Frankfurt a. M. 2006, S. 85–90, hier S. 85.

20 Diese Einflussnahme geschah etwa durch die *Open Society Foundations* von George Soros, siehe hierzu Oral History Transkript IV, 08.09.2015.

21 Siehe zur näheren Bestimmung der – heftig umstrittenen – Begrifflichkeit ›Konzepttanz‹ das Kapitel III/3.2.

somatischen und improvisatorischen Praktiken als Zugänge zur Erkundung des Körpers enormen Einfluss. Damit einher ging die Entwicklung eines Ungleichgewichts zwischen dem sich in Südosteuropa zunehmend ausbildenden, starken theoretischen Diskurs und einem schwachen Kunstschaffen aufgrund fehlender Tanzausbildungsmöglichkeiten.²² Nichtsdestotrotz entsprang dieser Situation nichts Nachteiliges, betont Bojana Cvejić: »nothing to call for wound-licking moralistic complaints about being excluded from the international (i.g., Western European) scene.«²³

Mit der Süd-Ost-Erweiterung des westlich geprägten Kunstdiskurses durch Vorreiterinnen wie Nele Hertling und Claire Verlet und dann durch die Vorstöße des Tanzquartier Wien wurde der Transfer von Konzepten und die Aneignung von künstlerischen ebenso wie institutionellen Strategien zwischen Ost und West neu und auf einer als von vielen Akteur*innen gleichberechtigter wahrgenommenen Ebene beleuchtet. Daraus entwickelte sich eine Internationalisierung der bisher vor allem in lokalen Kontexten agierenden Tanzszenen, was nicht zuletzt eine Re-Vision europäischer zeitgenössischer Tanzgeschichten einläutete. Dies geschah nicht nur in der Annäherung der Tanzszenen durch Gastspiele und kleine Festivals im Programm des Tanzhauses, sondern insbesondere durch ein Artists-in-Residence-Programm. Daneben gab es umfangreiche, die Verbindungen von Tanz und Politik reflektierende Theorieprogramme wie *Embody* (2003), den internationalen Kongress *Inventory* (2005) und den Versuch der Etablierung einer *East Dance Academy* (2006–2008). Wesentliches Element dabei waren zudem Verschränkungen mit der bildenden Kunstszene Osteuropas, wie etwa Arbeiten von Weekend Art, Pavel Bräila, Paweł Althamer und der Gruppe Labin Art Express sowie die Kooperation mit Harald Szeemanns kuratierter Ausstellung *Blut und Honig. Die Zukunft liegt am Balkan* (2003) in der Wiener Sammlung Essl zum Ausdruck bringen. Darüber hinaus weisen Formate wie die Diskussionsrunden *Reden über Europa* (2008) darauf hin, dass die Süd-Ost-Erweiterung des Tanzquartier Wien nicht nur auf der ästhetisch-diskursiven Ebene kritisch begleitet, sondern ebenso von einer offen angelegten, gesellschaftliche Themen behandelnden Diskussionskultur über ein »Mit-Sein [...in einem] Europa als potentielle Gemeinschaft«²⁴ flankiert wurde.

22 Vgl. Cvejić: *The Alliance is Over!*, S. 85f.

23 Ebd., S. 85f.

24 Tanzquartier Wien: *Reden über Europa*, in: Programm März/April, Wien 2008.

Ost- und Westeuropa teilen – in Bezug auf formale und ästhetische Entwicklungen²⁵ – generell parallel verlaufene und sich in Momenten miteinander verschränkende Tanzgeschichten: etwa die Fundierung des künstlerischen Bühnentanzes im klassischen Ballett; die Phase der Gymnastikbewegung und Tanzmoderne als regen transnationalen europäischen Austausch zu Beginn des 20. Jahrhunderts;²⁶ Aktionskunst, Body Art, Performance Art und künstlerische Experimente der Neoavantgarden²⁷ ab den 1960er Jahren sowie die zunehmende Liberalisierung und Entgrenzung der Künste ab den 1980er Jahren – jedoch galten in den sozialistischen Regimen moderne, postmoderne und experimentelle Formen von Tanz als amateurhaft und wurden nicht in einem offiziellen Rahmen unterrichtet und weitergegeben.²⁸ Dennoch bilden

-
- 25 Siehe hierzu auch Bojana Kunsts Ausführungen in Anlehnung an Boris Groys' Gedanken zum Verhältnis von Bildender Kunst aus Ost- und Westeuropa: » [...] it is not the excessive exoticism of East European art that would cause it not to be musealized in the West because things perceived as foreign and exotic are successfully included in the Western museum environment. The reason it cannot be understood as art in the west lies in the formal and aesthetic similarity between Eastern ›non-art‹ (the western perception) and Western ›art‹. The decisive difference, however, is that of the use of art, not that of form and aesthetic style. If Groys' finding is applied to the performing arts, we are immediately faced with many interesting questions. Despite the belief in a basic aesthetic difference which should characterize the art of Eastern Europe, it also holds for the performing arts that, from the formal and aesthetic perspective, its oeuvre is in some way homogeneous.«; *Kunst, Politics of Affection and Uneasiness*, S. 23.
- 26 Ramsay Burt: *Communitas. Introduction [theoretical]*, in: Szymajda, Joanna (Hrsg.): *European Dance since 1989. Communitas and the Other*, New York 2014, S. 17–36; Ana Vujanović: *Not quite – not right. Eastern/Western dance [on contemporary dance in Serbia]*, in: Szymajda, Joanna (Hrsg.): *European Dance since 1989. Communitas and the Other*, New York 2014, S. 55–65.
- 27 Wirft man einen Blick in die Geschichte der Aktionskunst und Performance Art – insbesondere in Jugoslawien – so wird deutlich, wie reich (jedoch wenig dokumentiert) diese an Beispielen für subversive und experimentelle Formen von Körperkunst war und wie diese auch durch Tito gefördert wurde. Siehe hierzu etwa: Adam Czirak (Hrsg.): *Aktionskunst jenseits des Eisernen Vorhangs. Künstlerische Kritik in Zeiten politischer Repression*, Bielefeld 2019.
- 28 Siehe hierzu Emil Hrvatins Ausführungen am Beispiel Sloweniens, wie sich Mitte der 1980er Jahre zeitgenössischer Tanz mithilfe der Reformkommunisten und die damit einhergehende demokratische Gesellschaftsentwicklung Raum schaffen konnte. »Die einfältigen Kulturbürokraten jener Zeit übertrugen die Zuständigkeit für den Tanz, als Unterabteilung des Balletts – musikinteressierten Politikern. [...] ›Liebhaber Kunst: [...] Während so dem Ballett scheinbar das Bewegungsmonopol übertragen blieb, war es in Wirklichkeit zum bloßen Anhängsel des Opernbetriebs geworden. Dagegen fanden in dieser Zeit nicht-institutionelle Theaterformen und bewegungsorientiertes Tanztheater zu einer Symbiose. [...] Theatralisierung des Tanzes«; Emil Hrvatin: *Der Körper zwischen Militärparade und Theater*, in: *ballett international tanz aktuell*, 10/1996, S. 40–45, hier S. 43; und am Beispiel Rumäniens: Grit Friedrich: *Wege aus dem Untergrund. Gespräch mit dem rumänischen Choreografen und*

diese marginalisierten Formen von Tanz ein Fundament für das Aufkommen zeitgenössischer Tanzformen ab den 1990er Jahren. Diesen Moment teilen sich die west- und osteuropäischen Szenen als »dynamisches Feld künstlerischer Körperarbeit, dessen ProtagonistInnen angetreten sind, Tanz- und Performancekunst neu zu definieren«²⁹, wie es in einem Programmheft des Tanzquartier Wien heißt.

Die west- und osteuropäischen Tanz- und Performanceszenen unterscheiden sich jedoch nach wie vor in den Organisationsformen der Künste in lokalen Kontexten sowie in der gesellschaftlichen Wahrnehmung und Akzeptanz dieser Entwicklungen als Kunstformen.³⁰ Denn zeitgenössischer Tanz in den östlichen Ländern Europas entwickelte sich in einem weitgehend nicht-institutionalisiertem Rahmen, kämpfte gegen Korruptionsstrukturen³¹ und bis heute um finanzielle Mittel. Nicht zuletzt nahm durch die Bestrebungen des Tanzquartier Wien rückwirkend eine Institutionalisierung und Professionalisierung des Tanzes in verschiedenen Ländern Osteuropas ihren Ausgang.³² So finden sich, insbesondere durch individuelle Vorstöße südosteuropäischer Tänzer-Choreograf*innen, sowohl an westeuropäischen Modellen orientierte Institutionalisierungsversuche wie auch Formen alternativer kollaborativer

Gründer der Stiftung Proiet DCM in Bukarest, Cosmin Manolescu, in: ballett international tanz aktuell, 12/1999, S. 38f.; sowie in Bezug auf europäische Geschichte der darstellenden Künste: Manfred Brauneck: Vorwort, in: Brauneck, Manfred/ITI Zentrum Deutschland (Hrsg.): Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik, Bielefeld 2016, S. 13–44, hier S. 41.

29 Programm Tanzquartier Wien, März 2005, S. 5.

30 Vgl. Johannes Odenthal: Politics of Translation. Die verborgenen Themen im Kulturaustausch, in: Kruschkova, Krassimira/Lipp, Nele (Hrsg.): tanz anderswo: intra- und interkulturell, Jahrbuch Tanzforschung, Bd. 14, Münster 2004, S. 135–145, hier S. 144.

31 Vgl. Cosmin Manolescu, zit. in Arnd Wesemann: o scisoare din bucaresti, in: ballet-tanz, 11/2003, S. 47.

32 Siehe hierzu Bojana Kunsts Überlegungen in Bezug auf die Ambivalenz einer Institutionalisierung des zeitgenössischen Tanzes: »Just on the first sight the opening of the east to west and vice versa could be understood as the somehow natural need for professionalization and institutionalization, the exchange of models and knowledge, the urgent need of overcrossing the difference. What is interesting here is to observe how this institutional difference disclose [sic] the privilege of the western contemporary dance. The contemporary dance in its institutionalized forms somehow paradoxically become [sic] the token of contemporariness, urbanity, modernity, freedom, democracy, globalization etc.«; Bojana Kunst: Performing the other/Eastern Body, Vortrag im Rahmen der Konferenz *Cultural Bridges – The Theatre in Conflicting Regions/Situations* der International Conference of The Bulgarian Theatre Association in Varna/Bulgarien am 4./5. Juni 2002 sowie im Rahmen des Festivals Tanzendenzen in Greifswald/Deutschland am 12. Juni 2002; <http://www2.arnes.si/~ljintima2/kunst/t-poeb.html> (12.02.2021).

Organisation in den Tanzszenen.³³ Diese Versuche scheiterten jedoch oftmals sowohl aufgrund vorherrschender politischer Verhältnisse und damit einhergehendem Geld- und Raummangel als auch aufgrund sich verändernder europäischer Förderpolitiken. Aus diesem ›Scheitern‹ wird jedoch oftmals abgeleitet, dass der Unterschied zwischen Ost und West in der »absence of the capitalist system of the production and dissemination of art«³⁴ besteht und deshalb sowohl osteuropäische Künstler*innen aus dem Kanon westlicher Institutionen ausgeschlossen und ihre Geschichten unsichtbar sind. Dass dieses ›Scheitern‹ auch ein bewusstes Verfehlen-Wollen bzw. eine Weigerung ist, kapitalistischen Logiken zu folgen, und stattdessen nach alternativen Formen der Kollaboration und der Produktion in den translokalen Kontexten gesucht wird, ist oftmals nicht berücksichtigt.

Zwischen ›The body of the east‹ und seinen Bewegungsgeschichten

Das Anliegen meiner Explorationen ist nicht die Rekonstruktion der Geschichte von zeitgenössischem Tanz in Südosteuropa, da dieser, wie Mark Franko erörtert, immer schon eine »ideology of reconstruction as the possibility of witnessing the past again as past«³⁵ innewohnt.

Vielmehr soll jene doppelte Un-Verfügbarkeit des südosteuropäischen zeitgenössischen Tanzes, die sowohl in Archiven und Programmplanungen deutschsprachiger Institutionen als auch in den soziopolitischen und kulturellen Gefügen Südosteuropas vorhanden ist, offengelegt und durch alternative Wissensgeflechte ergänzt werden, um Re-Visionen jener europäischen zeitgenössischen Tanzgeschichten vorzunehmen. Denn, wie Bojana Kunst beschreibt,

[w]estern gaze is therefore still hesitant when it comes to attributing autonomy and potentiality of the body to the Eastern practices, and it rather perceived it not just as simply different or close, but as un-articulated, ›still not there‹, confused, somehow clumsy, too bodily, too romantic, narrative, not really present, a try etc., always

33 Diese alternativen Formen sowie die Etablierung der Verflechtungen von Tanz-Wissen spiegeln sich im Netzwerk der Nomad Dance Academy, aber auch in Organisationen wie STATION – Service for contemporary dance in Belgrad oder Maska Ljubljana wider – und stehen sowohl den etablierten Strukturen in ihren Ländern wie auch eines westlichen, an post-fordistischen Prinzipien orientierten Kunstmarkts kritisch gegenüber.

34 Bojana Kunst: Artists at Work. Proximity of art and capitalism, Hants 2015, S. 184.

35 Mark Franko: The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era, in: ders. (Hrsg.): The Oxford Handbook of Dance and Reenactment, New York 2018, S. 1–15, hier S. 9.

reduced to a special context (political, traditional, ethnical) etc. Western contemporary dance somehow institutionalised the exclusive right on the contemporariness [...]. Contemporary dance from the east [...] was instead perceived differently as a fact and therefore reduced in this difference into the past, other, otherness. In the middle of western world suddenly there existed something which was ›not being of the moment‹, which was somehow ›doubtly late‹ [...]. But let's ask ourselves – who has the privilege to be present? We have to force ourselves to think outside this model and try to understand [sic] the different models of contemporariness, that's really an important task.³⁶

Statt also Erzählmuster eines durch Sozialismus bzw. Post-Sozialismus besetzten Körpers fortzuschreiben, möchte ich die Unabhängigkeit und Potenzialität des Körpers in künstlerischen Praxen sowie Modelle von Zeitgenossenschaft für diese Praxen im Kontext des europäischen zeitgenössischen Tanzes entwerfen. Hierfür konzentriere ich mich auf die Translokaliät³⁷ der Körper- und Bewegungsgeschichten der am Tanzquartier eingeladenen Tänzer-Choreograf*innen und die sich daraus entwickelnden Wissensgeflechte.

Diese translokalen Wissensgeflechte beruhen auf zweierlei: zum einen auf der kritischen Perspektivierung der in den 1990er und 2000er Jahren prominenten Vorstellung einer gesamteuropäischen Netzwerkbildung durch das Tanzquartier Wien mit zeitgenössischen Tanzszenen verschiedener Hauptstädte Südosteuropas, die sich in den einzelnen der Süd-Ost-Erweiterung gewidmeten Formaten sowie in einem Artists-in-Residence-Programm am Tanzquartier Wien widerspiegeln. Dessen Ziel war es, innereuropäische Grenzen und Differenzen aus der Zeit des Kalten Krieges zu überwinden, ohne eine geschlossene Entität ›Europa‹ zu schaffen, sondern vielmehr dessen Pluralität aufzugreifen; zum anderen beruhen diese auf der zunehmenden Vernetzung verschiedener lokaler Tanzszenen untereinander, woraus 2005 die *Nomad Dance Academy* hervorging – ein ortsübergreifendes Netzwerk, das

36 Kunst: Performing the other/Eastern Body.

37 Der Begriff der Translokaliät ist bewusst gewählt, auch in Abgrenzung zu Transnationalität oder Transkulturalität, um die gemeinsame Basis Europa zu betonen, deren Potenziale zu imaginieren und insbesondere auf die Beschäftigung mit einem gesamteuropäischen Phänomen des zeitgenössischen, konzeptuell geprägten Tanzes hinzuweisen, in dem weniger kulturelle als selbst-reflexive und selbstreferentielle künstlerische Praktiken eine Rolle spielen. Für weiterführende Ausführungen zum Begriff der Translokaliät, vgl. Ulrike Freitag: Translokaliät als ein Zugang zur Geschichte globaler Verflechtungen, in: *Connections. A Journal for Historians and Area Specialists*, 2005; Melanie Hühn/Dörte Lerp/Knut Petzold/Miriam Stock: In neuen Dimensionen denken? Einführende Überlegungen zu Transnationalität, Transkulturalität, Translokaliät und Transstaatlichkeit, in: dies. (Hrsg.): *Transkulturalität, Transnationalität, Transstaatlichkeit, Translokaliät. Theoretische und empirische Begriffsbestimmungen*, Münster 2010, S. 11–46.

sich zwischen Städten des ehemaligen Jugoslawiens und dann auch unter Einbezug von Ländern des ehemaligen Ostblocks bildete und auf europäischer Ebene mit verschiedenen Partnerorganisationen kooperiert.³⁸

Demnach liegt der Fokus auf einer mikroskopischen Ebene der Wissensgeflechte zwischen Ost- und Westeuropa im Sinne einer »Konkretheit und Spezifität von Historisierung sowie [von] alternative[n] Modelle[n] zur Universalgeschichte«³⁹ – mit dem Ziel, Re-Visionen (statt einer Rekonstruktion) dieser Mikro-Geschichten zu vollziehen und aus den translokalen Formierungsprozessen mögliche Zeitdiagnosen abzuleiten. Denn diese in jenen Wissensgeflechten nicht-institutionalisierten und kanonisierten zeitgenössischen Tanzgeschichten bieten die Möglichkeit, sie dahingehend zu perspektivieren, dass sie ihre Fluidität und Bewegtheit beibehalten und damit vielmehr *Optionen*⁴⁰ von Entwicklungen aufzeigen, statt sie als ein Kapitel nicht-westlicher Tanzgeschichte zu verfestigen bzw. einem westlichen Kanon einzuverleiben. Dabei geht es darum, einen »body of the east«⁴¹ als sich mit den sich stets in einem »in-between with all its different possibilities«⁴² befindenden Körper- und Bewegungsgeschichten der Tänzer-Choreograf*innen auszuloten.

Überdies befragt die Arbeit den Vorstoß des Tanzquartier Wien, inwiefern es als machtvolle, westliche Institution in seiner Programmierung auch mit einem imperialen Gestus agierte. Zugleich aber können Elemente der durch und im Tanzquartier Wien angestoßenen Wissensproduktion und -vermittlung auch als dekolonisierend gelesen werden, da das Tanzhaus mittel-, ost- und südosteuropäische Tanzszenen nicht mehr länger als »das Andere« in Europa markierte.⁴³ Vielmehr bezog es einzelne Akteur*innen aktiv in die

38 Hierzu zählt beispielsweise die Tanzfabrik Berlin oder das *ImpulsTanz*-Festival in Wien.

39 »In seiner Analyse der Benjamin'schen Thesen *Über den Begriff der Geschichte* beschreibt Slavoj Žižek zwei unterschiedliche Temporalitäten: eine homogene, lineare und progressive Historiografie der dominierenden Klasse und eine diskontinuierliche, fleckenhafte, unerfüllte Geschichte unterdrückter Minderheiten.«; Jens Richard Giersdorf: *Unpopulärer Tanz als Krise universeller Geschichtsschreibung oder Wie Yutian und ich langanhaltenden Spass mit unseriöser Historiografie hatten*, in: Thurner, Christina/Wehren, Julia (Hrsg.): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich 2010, S. 91–100, hier S. 92f.

40 Siehe hierzu Walter Mignolos Ausführung zur Dekolonialität als Option, die sich von den beiden wichtigsten Makro-Erzählungen Kapitalismus und Kommunismus sowie von den Chronologien von Moderne, Postmoderne, Gegenmoderne absetzt; <https://transnationalecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/> (21.07.2021).

41 Kunst: *Performing the other/Eastern Body*, 2002.

42 Ebd.

43 Bojana Kunst beschreibt in ihrem Vortrag die Attraktion dieses »Anderen« im Kontext Osteuropas als »dark, closed and uncomprehensible«; ebd.; Auch das Projekt *Mind the Map! History is not given!* (2005), das sich mit zeitgenössischer Kunst im östlichen Europa

Kuratierung der Süd-Ost-Erweiterung mit ein und strebte danach, Begegnung und Dialog in einer – wie es bei der Eröffnung des Tanzquartier Wien in einem gemeinsamen Manifest postuliert wurde – gesamteuropäischen zeitgenössischen Tanz- und Performanceszene herzustellen.⁴⁴ Daher ist mein Forschungsansatz durch den Einbezug von Oral Histories mit den Tänzer-Choreograf*innen als Fortführung dieser Form der solidarischen Vernetzung angelegt: als Erweiterung der Archivmaterialien des Tanzquartier Wien um Körper- und Bewegungsgeschichten und der sich daraus ergebenden künstlerischen Selbstverständnisse der gastierenden Tänzer-Choreograf*innen sowie als Fortschreibung dieser Geschichte/n über die Zeit der Süd-Ost-Erweiterung von 2001 und 2009 hinaus. Eine Thematisierung solcher Prozesse, die ich in Anlehnung an Bojana Kunst als aus Nachbarschaften entspringende, migratorische⁴⁵ (statt kulturimperialistische) Prozesse beschreiben möchte, werfen nichtsdestotrotz Fragen danach auf, was als legitimes, (nicht-)institutionalisiertes Wissen wie und wo verstanden und verhandelt wird – und wie sich dieses zusammendenken lässt, ohne ein idealisiertes Bild dieses Austauschs zu malen.⁴⁶

beschäftigt, verfolgte einen ähnlichen Ansatz des Dialogs und der Begegnung – mit der Begründung, dass »[i]n der Geschichte Europas – die nicht gegeben ist, sondern laufend konstruiert wird und konstruiert werden muss – [...] es überdies von Bedeutung [sei], entschieden gegen Ausgrenzung und Exotisierung aufzutreten«. Gržinić: *Mind the Map!*, S. 22.

- 44 Diese Vision der gesamteuropäischen Tanz- und Performanceszene lässt sich auch in Kongruenz zu den allgemeinen politischen Bestrebungen setzen, wonach nach Ende des Kalten Krieges aktiv an der »Wiedervereinigung Europas [...von der] sich in den folgenden Jahren in Richtung einer stärker integrierten gesamteuropäischen Union [gearbeitet wurde], die sich in Südosteuropa engagierte und dort zum Hoffnungsträger wurde«, Calic: *Südosteuropa*, S. 566.
- 45 Siehe hierzu Bojana Kunsts Ausführungen über Strategien in den zeitgenössischen performativen Künsten und die hierfür ausgewählten Künstler*innen: »What they all have in common, however, is a certain (if we aid ourselves with Deleuzes terms), fairly accidental – constant elusive neighbouring. And because every good contemporary neighbouring always results from migration, the neighbouring of contemporary authors can reveal itself to us as a kind of migration between artistic ways and strategies. To begin with, this migration can be defined as a process of constant disclosure of artistic (artist's) position; as a process of establishing artistic tactics and strategies; as a process of developing the awareness of the place of statement/performing; as a way of playing with situations and production ways, which encroach on the very process of theatrical, dance, or visual spectacle.«; Bojana Kunst: *On strategies in Contemporary Performing Arts*, in: *Maska*, Nr. 1, Ljubljana 2003.
- 46 Als kritische Perspektive auf dieses Interesse des Tanzquartier Wien an einer Süd-Ost-Erweiterung der westeuropäischen zeitgenössischen Tanzszene lässt sich hier Bezug nehmen zu Marta Elena Saviglianos Aufsatz *Worlding Dance and dancing out there in the world*, da das Anliegen des Tanzquartier Wien nicht zuletzt ein Alleinstellungsmerkmal war und

Asymmetrie von Geschichte/n

Die Geschichte von (zeitgenössischem) Tanz in Ost-, Mittel- und Südosteuropa steht nicht in Differenz zu den Entwicklungen in den restlichen Ländern Europas. Sie unterscheidet sich jedoch in ihrer Erzählung angesichts der durch die Teilung und Wiedervereinigung Europas verursachten Brüche im 20. Jahrhundert, wie es die Vorstellung des ›zu spät sein‹ bzw. das Recht auf Zeitgenossenschaft abgesprochen zu bekommen aufzeigt.⁴⁷ Aufgrund struktureller Komponenten wie auch einer fehlenden freien Künstler*innenschaft in den östlichen Ländern Europas vor den 1990er Jahren, wurde diese Geschichte oftmals als Geschichte der Asymmetrien wahrgenommen. Mithilfe der Artikulationen von Erfahrungen und Erinnerungen in den Oral Histories möchte ich diese Asymmetrien offenlegen und anhand der daraus resultierenden Körper- und Bewegungsgeschichten eine performativ und auf tänzerisches Wissen fußende Dimension erkunden. Denn

[d]er Fokus auf Bewegung zeigt, dass die Körper im Tanz nicht nur Projektionsflächen von (kulturellen) Diskursen sind, in denen Aussage und Sichtbarkeit in Prozessen der (semiotisierbaren) Kodierung wie der De-Kodierung aufeinandertreffen und sich überkreuzen. Der virulente Knotenpunkt des Tanzes ist auch bestimmt von einer Erinnerung des Körpers, einer kinetischen wie kinästhetischen Erfahrung, die nicht in ein semiotisches System eingeschlossen werden kann. Tanz hat einen heterogenen Typus von Wissen generiert und tut das weiterhin.⁴⁸

Um für jene Dimension ein Bewusstsein zu schaffen und diese nicht weiter fortzuschreiben, konzentrieren sich meine Explorationen auf jenen ›heterogenen Typus von Wissen‹ und seine Basis in den Erinnerungen und (kinetischen und kinästhetischen) Erfahrungen des Körpers, demnach auf einen bewegungsorientierten Ansatz von Tanzhistoriografie. Anhand der Oral Histories wird dahingehend untersucht, wie sie sich in die damals vorherrschenden europäischen Paradigmen des zeitgenössischen Tanzes eingeschrieben

es damit auch kulturelles und ökonomisches Kapital aus dieser Kuratierung bezog. Da sich jedoch die osteuropäischen Künstler*innen und Theoretiker*innen, die Teil dieses Austauschs waren, in den Interviews selbst nicht kritisch zu diesem Anliegen äußerten, sondern vor allem die Wichtigkeit dieser Austauschmöglichkeit betonten, soll dieser Punkt in der vorliegenden Arbeit nicht tiefergehend berücksichtigt werden. Siehe hierzu: Marta Elena Savigliano: *Worlding Dance and dancing out there in the world*, in: Giersdorf, Jens Richard/Wong, Yutian (Hrsg.): *The Routledge Dance Studies Reader*, Routledge 2019, S. 163–190.

47 Vgl. Kunst: *Performing the other/Eastern Body*.

48 Nicole Haitzinger/Claudia Jeschke: *Körper und Archive. Die Derra de Moroda Dance Archives in Salzburg*, in: Odenthal, Johannes (Hrsg.): *tanz.de, Theater der Zeit Arbeitsbuch*, 2005, S. 29–31, hier S. 31.

und inwiefern sie dieses mit ihrer stark konzeptkünstlerisch ausgerichteten Positionierung mitgestaltet haben. Daher stellt sich weniger die Frage, inwiefern die Körper der interviewten Tänzer-Choreograf*innen kulturell – also ›nicht-westlich‹ bzw. ›(post-)sozialistisch‹ – markiert sind, um die tradierte westliche Annahme nicht weiter aufrechtzuerhalten, dass »the basic difference [...] between Eastern European and Western art«⁴⁹ darauf basiert, dass »Eastern European art [...] is always seen as information on the state of society of its origin«.⁵⁰ Vielmehr stehen im Fokus der Explorationen, welche Selbstverständnisse die Tänzer-Choreograf*innen als *Künstler*innen* artikulieren, wie tänzerische Praktiken ihre Vorstellung von Zeitgenossenschaft prägen und welche Körperlichkeiten sie damit verbinden.

Gerahmt wird diese Dimension der Asymmetrie von Geschichte/n und das vermittelte Tanz-Wissen durch eine Denkfigur, die nach wie vor ein virulentes Thema in der Tanzgeschichtsschreibung darstellt: einen Raum für eine bewegliche Geschichtsschreibung zu schaffen,⁵¹ in dem die Archivmaterialien des Tanzquartier Wien um die Artikulationen der Tänzer-Choreograf*innen erweitert und damit neu kontextualisiert werden – als Wissensgeflechte, die Modelle für Zeitgenossenschaft europäischer Tanzgeschichten darlegen. Denn »längst ist der Komplexität der Ereignisse mit Verzeitlichungsstrategien und Bewegungsstrukturen der *einen* Geschichte nicht mehr beizukommen«, wie Christina Thurner, auf die Konzepte von Reinhart Koselleck (das Geschehene als Ereignis und Erzählung) und von Jean-Francois Lyotard (kleine Geschichten statt große Geschichte) verweisend, konstatiert: eine »Auffassung von (Tanz-)Geschichte [...], der zufolge Geschichte stets eine Konstruktion von Vergangenheit ist, die im Jetzt‹ ›hergestellt‹ wird – nicht zuletzt auch, um die Ereignisse des ›Jetzt‹ über die Vergangenheit besser zu verstehen und umgekehrt.«⁵²

49 Goran Sergej Pristaš: Why do we produce ourselves, promote ourselves, distribute ourselves, explain ourselves and why are we ›as well‹ around?, in: Hochmuth, Martina/Kruschkova, Krassimira/Schöllhammer, Georg (Hrsg.): It takes place when it doesn't. On dance and performance since 1989, Frankfurt a. M. 2006, S. 165–167, hier S. 166.

50 Ebd., S. 166.

51 Siehe hierzu auch Christina Thurners Überlegungen zu einem Geschichtsmodell als Geflecht; Christina Thurner: Zeitschichten, -sprünge und -klüfte. Methodologisches zur Tanz-Geschichtsschreibung, in: Forum Modernes Theater. Themenheft: Tanztheater 23/1, 2008, S. 13–18, hier S. 17.

52 Christina Thurner: Raum für bewegliche Geschichtsschreibung, in: Thurner, Christina/Wehren, Julia (Hrsg.): Original und Revival. Geschichtsschreibung im Tanz, Zürich 2010, S. 9–12, hier S. 9f.