

Versehen

TANZ IN ALLEN MEDIEN

Versehen

TANZ IN ALLEN MEDIEN

Herausgegeben von
Helmut Ploebst & Nicole Haitzinger

leipodium

corpus

Acknowledgements

Die HerausgeberInnen dieses Buchs wollen einleitend vor allem den TeilnehmerInnen an dem künstlerisch-wissenschaftlichen Labor „Versehen. Eine historioklastische Avantgarde-Investigation in den Handlungsspielräumen von Tanz und Choreografie“, das im März 2008 im Tanzquartier Wien stattgefunden hat, dafür danken, dass sie den Grundstock für dieses Buch gelegt haben: Das waren Klemens Gruber, Yvonne Hardt, Jack Hauser, Sabina Holzer, Elke Krasny, Boyan Manchev, Fritz Ostermayer, Werner Rappl, Georg Schöllhammer, Miško Šuvaković, Gesa Ziemer – mit uns beiden, Nicole Haitzinger und Helmut Ploebst.

Unser besonderer Dank gilt Sigrid Gareis und Martina Hochmuth sowie Krassimira Kruschkova für ihren großartigen Einsatz, der dieses Labor erst möglich gemacht hat, sowie der Allianz Kulturstiftung, die es großzügig zu unterstützen bereit war. Ohne die finanzielle Unterstützung des Tanzquartier Wien unter Sigrid Gareis und des österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung hätte das vorliegende Buch nie in Angriff genommen werden können.

Die Entwicklung der wissenschaftlichen Grundlagen für das Thema wurden auch durch Esther Linley, ehemalige Leiterin des Institute for Dance Arts (IDA) an der Anton-Bruckner-Privatuniversität in Linz (Helmut Ploebst) sowie Claudia Jeschke, Ordinaria für Tanzwissenschaft an der Universität Salzburg (Nicole Haitzinger), ermöglicht.

An der Grundkonzeption für diesen Band waren Elke Krasny und Jack Hauser maßgeblich beteiligt. Mit getragen wird diese dritte Printpublikation von **corpus** internet magazin für tanz choreographie performance www.corpusweb.net durch dessen Redaktionskollektiv. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung sind dies: David Ender, Nicole Haitzinger, Jack Hauser, Judith Staudinger, Sabina Holzer, Krassimira Kruschkova, Margit Moisl, Marlies

epodium Verlag
© epodium, München, corpus, Wien und die AutorInnen
Websites: www.epodium.de
E-Mail: info@epodium.de
www.corpusweb.net
E-Mail: redaktion@corpusweb.net
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Umschlag und Gestaltung:
Drahtzieher Design & Kommunikation, Wien
Druck und Bindung: MemmingerMedienCentrum, Memmingen

Pillhofer, Helmut Ploebst, Katrin Roschangar, Martina Ruhsam und Reinhard Strobl. Für die finanzielle Unterstützung dieses Mediums und damit auch für die Schaffung der Grundlagen für dieses Buch gilt unser Dank dem Kulturamt der Stadt Wien MA 7, dem österreichischen Bundesministerium für Unterricht, Kultur und Kunst sowie Tanzplan Deutschland, eine Initiative der Kulturstiftung des Bundes.

Für sein Vertrauen, seine Flexibilität, seine Offenheit und konstruktive Kritik danken die HerausgeberInnen ihrem Verleger Andreas Backoefer, Leiter des epodium Verlags, München. Für ihre Einführungsgabe, ihr Engagement und ihre Kreativität in der Gestaltung des Buchs Barbara Wais, Drahtzieher Design & Kommunikation/Wien – außerdem Thomas Ballhausen vom Filmarchiv Austria/Wien für seinen Enthusiasmus und seinen Beitrag als „Intruder“ sowie dem Filmarchiv Austria insgesamt für das bereitwillige Zurverfügungstellen seiner Räume zur Erstpräsentation.

Ein großes Dankeschön gilt schließlich jenen unserer MitautorInnen unter den am Labor Beteiligten, die neue Beiträge für dieses Buch verfasst haben beziehungsweise ihre bereits auf corpus publizierten Texte maßgeblich erweiterten, ohne weiteres Honorar in Rechnung zu stellen, und durch ihre Großzügigkeit dieses Buchprojekt selbstlos unterstützen. Und nicht minder jenen, die durch widrige Umstände verhindert waren, aber das Labor und das Buch mit ihren Statements maßgeblich geprägt haben. Für ihre Übersetzungsleistungen sind wir David Ender und Werner Rappl sehr verbunden.

Die Bildrechte wurden von den einzelnen AutorInnen eingeholt. Trotz Recherchen ist es leider nicht in allen Fällen gelungen, die Copyright-Inhaber einzelner Reproduktionen ausfindig zu machen. Etwaige Rechtsinhaber werden gebeten, sich ggf. mit den HerausgeberInnen in Verbindung zu setzen.

epodium ist eine eingetragene Marke
ISBN 978-3-940388-22-3
Printed in Germany 2011

Bibliografische Informationen Der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar



Inhalt

- 8 **Einleitung**
EIN VERSEHEN
- 20 **Die „Anti-Künstlerin“**
SPUREN EINER ALTERNATIVEN GESCHICHTE DER
PERFORMANCE IM ŒUVRE VON
NATALJA GONCHAROVA
Nicole Haitzinger
- 34 **Das überrumpelte Leben**
DZIGA VERTOV ALS CHOREOGRAPH
Klemens Gruber
- 52 **Apparat und Abstraktion**
DIE KONSTRUKTION DES KÖRPERS IN DER
TRANSMEDIALEN CHOREOGRAPHIE
Helmut Ploebst
- 76 **2010 Variations IX**
MATERIAL FÜR EINE BELIEBIGE LESERIN;
MIT EINER FUSSNOTE VERSEHEN
Für Robert Filliou und Robert Desnos
Jack Hauser
- 92 **Alteration**
ÜBER (DEN) NOISE (DES) TANZ(ES)
Boyan Manchev



- 112 **Dilettantismus als Schöne Kunst betrachtet**
NICHTPROFESSIONALITÄT ALS INNOVATIVES PRINZIP
ODER: WER MEISTERSCHAFT SÄT, WIRD DIKTATUR ERNTEN
Fritz Ostermayer
- 122 **Tänzer lesen, was nie geschrieben wurde**
KATHY ACKER UND ANNA HALPRIN ODER
EINE NEUE FORM DES SCHREIBENS
Sabina Holzer
- 140 **Das System Mordred**
ZWEITE POETOLOGISCHE EXKURSION
Thomas Ballhausen
- 148 **Verkehr(t)**
CHOREOGRAPHIEN DES URBANEN
Elke Krasny
- 164 **Übertretungen und Verzweigungen**
IN MÄANDERN DURCH DIE STADT
Kursnotizen mit Kommentaren zu einigen Choreographien
im Rückblick auf das Labor *Versehen*
Werner Rappl
- 186 **Exkurs: Avantgarde**
IDEOLOGIEN, EVENTS, DISKURSE IN
PERFORMANCE UND TANZ
Miško Šuvaković
- 204 Biografien der AutorInnen

Einleitung

EIN VERSEHEN

„The Future was a beautiful place, once.“
Simon Armitage: *A Vision*¹

1 Aus: Thomas Ballhausen: *Bewegungsmelder. Prosa*. Innsbruck / Wien: Haymon Verlag 2010, S. 97.

2 Der Begriff wurde 1986 von Susan Strange mit Bezug auf John Maynard Keynes geprägt. Vgl. Susan Strange: *Casino Capitalism*. New York: St. Martin's Press 1997 (Neuaufgabe; Erstauflage 1986).

Das vorliegende Buch entsteht in einer Gegenwart, die deutliche Anzeichen einer tiefgreifenden globalen Transformation trägt. Diese Zeit wird allgemein als *Krise* verhandelt. Es könnte sich allerdings herausstellen, dass die eigentliche Umkehr bereits stattgefunden hat, *bevor* ihre Konsequenzen spätestens im Herbst 2008, als die US-amerikanische Großbank Lehman Brothers zusammenbrach, weltweit sichtbar wurden: mit der Fiktionalisierung des Geldes in einem von der Realwirtschaft abgekoppelten ‚Kasino-Kapitalismus‘,² der seine erste Blüte während der 1980er Jahre erreichte.

In der avancierten zeitgenössischen Choreographie fand im darauffolgenden Jahrzehnt ein gravierender Umbruch statt. Die KünstlerInnen suchten Verbindungen zur sogenannten Zweiten Avantgarde der 1960er und 1970er Jahre herzustellen und reorientierten sich in der Wahl ihrer Ausdrucksmittel. Das mündete in einer intensiven Diskussion über künstlerische Ethik und körperliche Repräsentation unter Einfluss des französischen Poststrukturalismus und einem überaus kontrovers rezipierten Konzeptualismus. Dieser – zweite – Umbruch folgte auf das symbolische Jahr 1989 und die Enttäuschung der Hoffnung, dass dem Zusammenbruch des Kommunismus in den realsozialistischen Diktaturen ein politisch-ethischer Bewusstseinschub folgen würde.

Denn der Wegfall der Ost-West-Dichotomie des Kalten Kriegs, der, obwohl „kalt“, eben doch ein Krieg war, der sich in „heißen“ Stellvertreterkriegen außerhalb Europas, den USA und der UdSSR unter ihren Satelliten entlud, erzeugte ein ideologisches Vakuum in der Linken. Damit erstarrte die internationale Opposition gegen den nun dominanten Kapitalismus, und in der Folge verschwand ein breites ethisches Korrektiv

für die politische Praxis. Der Jugoslawienkrieg in Europa (1991–1999) und der Erste Irak-Krieg (1990/91) stehen für ein Paradoxon, das die Krise markiert: Während die Wirtschaft einen Prozess der Globalisierung auslöste, erstarkten zugleich Nationalismus und religiöser Fundamentalismus als aggressive Reaktionen auf die veränderten politischen und ökonomischen Verhältnisse.

Die Tendenz zur Vereinigung und Vereinheitlichung war also von empfindlich wirksamen Dynamiken der Spaltung und der Abgrenzung begleitet. In dieser Atmosphäre wurde – scheinbar unverbunden mit der realpolitischen Situation – besonders der choreographische Konzeptualismus als Störung im künstlerischen Feld des Tanzes empfunden. Und zwar deshalb, weil er jene Tendenzen verstärkte, die dem Feiern des virtuoseren Körpers in einer spektakulären Bewegungskunst eine Absage erteilten. Die 1990er Jahre waren die Fortsetzung der Aufbruchsjahre des postmodernen Tanzes im Jahrzehnt davor: Festivals expandierten, Tanzzentren wurden gegründet. Kompanien, ChoreographInnen und TänzerInnen entbanden sich ihrer lokalen Verankerungen.

Die Globalisierung mit ihrem neuen Nomadentum von Billigreisenden bewirkte die Einführung von Präfixen wie „multi-“, „inter-“ und „trans-“ in die kulturellen Diskursstrukturen. Begriffe wie *Multikulturalität*, *Interdisziplinarität* und *Transversalität* bestimmten die Zustandsbeschreibungen von Kulturfeldern. Doch gerade diese drei Begriffe dominieren im Prinzip auch das utilitaristische politische Grundkonzept des auf Expansion basierenden Neoliberalismus. Die intellektuelle politische Opposition fokussierte auf die Aspekte von Gender-Fragen in den Cultural Studies, und damit auf den Körper, seine Repräsentation und seine Performativität als politisches Diskursfeld. Aus guten Gründen. Denn das neoliberale System tendiert dazu, gesellschaftliche Strukturen zu fixieren, um ein Maximum an ‚Investitionssicherheit‘ zu generieren. Und damit auch zu einer Affirmation der Geschlechterrollen, um die damit verbundene Wirtschaft bequem zu bedienen.

Die Kommerzialisierung eines Teils der kreativen Dynamiken aus der 1968-Bewegung ging mit dem Bedeutungsverlust der Diskurshegemonie des bürgerlichen Wertesystems einher. Die Dichotomie von bürgerlichem Konservatismus und proletarischem Progressivismus verschwand im Westen der 1980er Jahre. Die neue, neoliberale Kulturklientel rezipierte kritische Kunst zunehmend als kathartisiertes Mehrwert-Spektakel.

So geriet die ‚politische‘ Choreographie in eine permissive Dynamik. Deren Rezeptionsdramaturgie bestand daraus, dass damit spekuliert wurde, ob die Vertreter der ‚alten‘ Ordnung mit ihren klerikalen oder nationalistisch-rassistischen Ideologemen ihre Reflexe öffentlich zur Schau stellen würden oder nicht.

Überraschend gut funktionierte also das Verschmelzen eines zum Establishment werdenden Teils der Linken mit den Logiken des Neoliberalismus. Mit der Kanonisierung der kritischen Kunst nach den Mustern der 1970er Jahre ging eine Parallelschaltung zwischen demokratisch gemeinter Popularisierung von Kunst und dem Populismus von Kommerzkunst einher. Die beiden Märkte existieren seit zwei Jahrzehnten nebeneinander, ohne einander zu stören. In anderen Worten: E- und U-Kultur sind global zu einer kulturneoliberalen ‚EU‘ verschmolzen: zu einer Einheit des Spektakels, die ihre Endverbraucher maximal mit Affirmation, Suspense und Wellness versorgt.

Genau diese Einheit ist der Punkt, an dem die politische Wirksamkeit des Konzeptualismus im Tanz und der choreographischen Performance während der 1990er Jahre ansetzte. Die Verweigerung von Strategien des Spektakels enthielt auch eine Kritik an den Präfixen „multi-“ und „inter-“ in der Kulturdebatte. Auch deswegen fielen die Reaktionen auf diese Strömung im Tanz so heftig aus. Der Terminus *Multikulturalität* erwies sich im kulturneoliberalen Paternalismus des neuen Establishments als letztlich kolonialistisch, und der *interdisziplinäre* Ansatz verlor durch seine Vereinnahmung als spektakuläre Hochglanzpraxis an politischer Kraft.

Sobald im zeitgenössischen Tanz die verlässliche, hedonistische Virtuosität des spektakulär gezüchteten Körpers verweigert wurde, reagierte die kulturneoliberale ‚EU‘-Gemeinschaft defensiv. Die Gewissheit des bisher gewohnten, romantischen Multi-Inter-Hedonismus schien gestört, eine Grenze war überschritten, eine Trans-Position drohte. Die avancierten Positionierungen im Tanz verlangten nach einer Emanzipation alteritärer Ansätze und Formulierungen. Dies bewirkte eine starke Polarisierung und einen Diskursschub, der auf die Frage hinauslief, ob nun das ‚EU‘-Terrain im Tanz gesichert werden konnte oder nicht.

Die ProtagonistInnen der avancierten Choreographie fanden sich in einer Dynamik der Vereinnahmung durch diesen

kunstpölitischen Streit wieder, auf den sie nach der Jahrtausendwende zum Teil mit Verweigerung oder Verlangsamung reagierten. In dieses Zögern wiederum drängten Methoden der konterkarierenden Subversion des Spektakels, die mit einem ästhetischen Konsolidierungsschub einhergingen.

Die sogenannten Nullerjahre des 21. Jahrhunderts standen zwischen den Klammern „9/11“, der Attacke gegen die Türme des New Yorker World Trade Center, und dem, was vielleicht als „Finanzkrise“ in die Geschichte eingehen wird. In diesem Jahrzehnt gewannen Fragen der Migration und der Integration eine neue Dynamik. Unter dem Programm der Transkulturalität³ verstärkten sich die Diskussionen um eine Emanzipation des Alteritären im Zuge seiner Integration in der westlichen Welt. Das Konzept der Transkulturalität verweigert den paternalistischen Aspekt des Opferdiskurses und folgt einer Vorstellung der Begegnung differierender kultureller Identitäten auf Augenhöhe.

In dieser Situation hat **corpus** im März 2008 ein Laboratorium im Tanzquartier Wien initiiert, das auf Basis der Idee der Transkulturalität mit einer neuen Annäherung an den erweiterten Kunstbegriff in der zeitgenössischen Choreographie experimentierte. Das Konzept der Transkulturalität wurde auf die medialen Terrains der Künste übertragen und der Begriff der *Disziplinarität* zugunsten des Begriffs der *Medialität* einer Kunstform suspendiert. In jedem künstlerischen Terrain oder Medium, so das Postulat, existieren migrantische Erscheinungen aus anderen Terrains. Diese sind als gleichwertig im Verhältnis mit jenen in ihren ‚Herkunfts‘-Medien zu betrachten. Das gilt auch für Tanz und Choreographie.⁴

Der Zusammenhang zwischen Transkulturalität und Transmedialität bewirkt eine Abkehr von jeglicher selbstreferenzieller ästhetischer Diskurshaltung und geht damit über die bereits existierenden – und als Ausgangsüberlegungen für dieses Buch ausgesprochen wichtigen – Überlegungen zur Transmedialität hinaus. Die Anerkennung der Transmedialität als, wie Roberto Simanowski schreibt, „Übergang von einer medialen Ausdrucksweise in eine andere“⁵ als „konstituierendes und konditionierendes Ereignis eines hybriden ästhetischen Phänomens“⁶ stellt heute die Voraussetzung für eine wirklichkeitsadäquate Diskursbildung in der Gegenwartskunst dar. Ob sich nun *Text als Bild*, *Performance als Plastik* (Simanowski), *Architektur als Literatur*⁷ oder, wie in diesem Buch, unter anderem Film als Tanz zeigen mögen, die mediale Migration

3 Vgl. u.a. Wolfgang Welsch, Transkulturalität. In: Institut für Auslandsbeziehungen (Hg.), *Migration und kultureller Wandel*, Zeitschrift für Kulturaustausch, 45. Jg., 1995 / 1. Vj., Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1995; Asit Datta (Hg.): *Transkulturalität und Identität. Bildungsprozesse zwischen Exklusion und Inklusion*. Frankfurt a.M.: IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation 2005.

4 Dabei wird über das Konzept der verdeckten *Intermedialität* insofern hinausgegangen, als hier nicht nur die „Inszenierung eines fremden Mediums mit den Mitteln eines kontaktnehmenden Mediums“ unter der Voraussetzung „zusätzliche[r] Mittel der Leserlenkung [z.B. paratextuelle Hinweise]“ gilt, wie hier sehr klar formuliert wird von Elena Wassmann: *Die Novelle als Gegenwartsliteratur. Intertextualität, Intermedialität und Selbstreferentialität bei Martin Walser, Friedrich Dürrenmatt, Patrick Süskind und Günter Grass*. Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 46, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2009, S. 108. Stattdessen wurde nach Repräsentationen des einen Mediums in anderen Medien gefragt, wie sie sich in der vergleichenden Lektüre dieser Medien offenbaren.

5 Roberto Simanowski: Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst. In: Urs Meyer; Roberto Simanowski, Christoph Zeller (Hg.): *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein Verlag 2006, S. 43.

6 Simanowski: *Transmedialität*, S. 44.

7 Vgl. Detlev Schöttker: Architektur als Literatur. Zu Geschichte und Theorie eines ästhetischen Dispositivs. In: Urs Meyer; Roberto Simanowski; Christoph Zeller (Hg.): *Transmedialität*. S. 131ff.

8 „Die Übertragung des Terminus Avantgarde auf Künstler und ihre soziale Funktion im Rahmen saint-simonistischer und fourieristischer Sozialutopien leitete seine Karriere als ästhetischer Begriff ein, der in der Verallgemeinerung zu Avantgardismus gipfelte.“ Dies und Weiteres zum Begriff vgl. Karlheinz Barck: *Avantgarde*. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 1, Stuttgart: Metzler 2000, S. 544–577.

9 Barck: *Avantgarde*, S. 545.

wird – wie die gesellschaftliche Migration in der Politik – zu einem der prägenden Topoi für das 21. Jahrhundert.

Dass diese Migration gerade in den Avantgarden des 20. Jahrhunderts angelegt ist, die ausgerechnet in ihren puristischen Ansätzen oft ausgesprochen transmediale Phänomene herausgebildet haben, zeigt nur, dass sich auch die Lektüre dieser Diskurskomplexe verschiebt. Und wie sehr sich, mit Bezug auf die Ermittlungen im Bereich der Transkulturalität, lineare Kulturmodelle zugunsten hybrider Kulturationsmodelle auflösen.

Deshalb wurde der – offenbar versehentlich – stark in Verruf geratene Aspekt der „Avantgarde“ ins Zentrum der Untersuchungen dieser Publikation gestellt. Und, weil dieses Phänomen, neu aufgefaltet, auch gegen den neoliberalen, kreativkapitalistischen Innovationszwang steht, der in Bezug auf die Begierden des Kunstmarktes immer wieder zu Recht kritisiert wird. Damals, während des Labors im Tanzquartier Wien 2008, wollte **corpus** den Avantgarde-Begriff nicht rehabilitieren. Nun, zwei Jahre später, ist zu gut erkennen, dass er von einer längst verloren geglaubten Nachhaltigkeit ist.

Ursprünglich war mit *Avantgarde* eine Elitetruppe von Aufklärern gemeint, die der Hauptarmee den Handlungsraum erschließen und Gefahrenpunkte auf dem Schlachtfeld sondieren sollte. Diese Vorhut hatte einen prognostischen Auftrag. Sie beschrieb, sie diagnostizierte die kriegerischen Aktionen des Gegners, erfüllte das erhöhte Informationsbedürfnis der eigenen Truppe und machte so Voraussagen zum weiteren Schlachtverlauf möglich. Die militärische Avantgarde veränderte dadurch Strategien und Taktiken in der Kriegsführung.

In seiner Übertragung auf die Künste und in seiner Funktion als ästhetischer Begriff⁸ hat der Terminus zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch die Konnotation des Revolutionären, des Utopischen nicht nur im Sinne von experimentellen Kunst-, sondern auch von neuen Gesellschaftsentwürfen. Die Avantgarde erfährt im 20. Jahrhundert ab den 1950er Jahren sogenannte „neoavantgardistische Reprisen“ und Umkodierungen, in der Postmoderne wird schließlich ihr Endspiel und Theorie-Tod proklamiert.⁹ Tatsächlich scheint Avantgarde als evolutionäres Erklärungsmuster, als ‚Stil‘ verabschiedet zu sein. Und doch sind es bis in die Gegenwart avantgardistische Praktiken, die über die Kategorie der Entgrenzung (Transgression, Transmedialität) „ziellos, aber ambitiös“ (Harald

Szeemann)¹⁰ uneindeutige Kunst hervorbringen und das Verhältnis von Politik und Kunst immer wieder neu befragen beziehungsweise verhandelbar machen.¹¹

Hier liegt unseres Erachtens auch die gegenwärtige Zündkraft des Avantgardebegriffs, die Philippe Sollers, im Rückblick auf die 20-jährige Praxis der Pariser Tel-Quel-Gruppe schon 1980 wie folgt formuliert: „Parce que nous avons justement abandonné cette division entre d’un côté des proclamations politiques, et de l’autre, la recherche d’une expérience qui s’y oppose.“¹² Über die Auflösung von Gegensätzlichkeit und die konstruktive Revision von längst tot oder veraltet geglaubten Begriffen wie Revolution, Utopie und Obsession in der Praxis des Kunst-Machens vermögen zeitgenössische Avantgarde-Vorstellungen im mehrfachen Sinn konventionelle, neoliberale Zuordnungen und Klassifizierungen zu sprengen. Man könnte auch sagen, dass der prognostische Aspekt des eigentlich militärischen Begriffs mit dem gegenwärtigen, von uns ins Denk-Spiel gebrachten „Versehen“ korrespondiert.

Die Entscheidung für eine bestimmte Anordnung der Texte macht das Buch – in einer von uns gewollten Heterogenität und miteinander durch ein Referenzgeflecht verbunden – zu einem intertextuellen und kollektiven Gebilde. Der Begriff der Transmedialität wird dabei ebenso umschrieben wie konkret gesetzt, kritisiert oder als diskursives Echo erprobt. So erhält dieses Buch den offenen Charakter des Austauschs zwischen den TeilnehmerInnen¹³ an dem einwöchigen Laboratorium mit dem Titel *Versehen. Eine historioklastische Avantgarde-Investigation in den Handlungsspielräumen von Tanz und Choreographie*. Gerade der „historioklastische“ Aspekt, der nicht weniger einfordert als ein Entschreiben der kanonisierten, linearen Historiographien von eng eingegrenzten medialen Terrains, machte diese Offenheit und Heterogenität zu einer unverzichtbaren diskursiven Haltung.

Wenn die genannten Migrationen bisher versehentlich mit einer assimilierenden Selbstverständlichkeit übergangen wurden, soll ein Umdenken nicht innerhalb eines Konfliktfeldes der Identitäten der einzelnen Terrains erfolgen, sondern dadurch, dass diese mit *Paralleldiskursivierungen* versehen und so *bereichert* werden. Hier wird also vom Prinzip der medialen ‚Landnahme‘ Abstand genommen.

Zehn der 13 LaborteilnehmerInnen konnten ihre Beiträge auf ganz unterschiedliche Art als Buchtexte dimensionieren, eine

10 Harald Szeemann: Die Zukunft der gegenwärtigen Avantgarde. In: Harald Szeemann: *Zeitlos auf Zeit. Das Museum der Obsessionen*. Regensburg: Lindinger und Schmid 1994, S. 13.

11 Zum Verhältnis von Avantgarde und Politik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vgl. IV. Neoavantgarde und Transavantgarde. Das Ende der Avantgarde? In: Barck: *Avantgarde*, S. 570–577.

12 Philippe Sollers: *On n’a rien vu*. In: *Tel Quel*, No. 85, 1980, S. 25f. Besonders weil wir diese Trennung zwischen politischen Bekenntnissen einerseits und andererseits der Suche nach Erfahrung, die sich gegenüberstanden, aufgelöst haben.

13 Klemens Gruber, Nicole Haitzinger, Yvonne Hardt, Jack Hauser, Sabina Halzer, Elke Krasny, Boyan Manchev, Fritz Ostermayer, Helmut Ploebst, Werner Rapp, Georg Schöllhammer, Miško Šuvaković und Gesa Ziemer.

Perspektive von ‚außen‘ – die von Thomas Ballhausen – wurde hinzugefügt. So ist es, wie wir meinen, gelungen, eine zentralperspektivische Darstellung des Begriffs der Transmedialität zu vermeiden. In mehrerer Hinsicht programmatisch ist daher die Eröffnung dieses Buchs mit Nicole Haitzingers Untersuchung der Avantgardistin Natalja Goncharova zu verstehen. Die Autorin untersucht als Tanzwissenschaftlerin den performativen Akt des Kunstmachens im Frühwerk dieser so außergewöhnlichen wie provokativen bildenden Künstlerin. Dabei spielt nicht nur ein ganz selbstverständlich gesetzter Gender-Aspekt eine wichtige Rolle (als ‚Heroen‘ der russischen Avantgarde gelten ja immer noch ihre männlichen Protagonisten), sondern auch die einander gegenseitig bedingenden Transformationen von Tradition und Moderne innerhalb des russischen kulturellen Selbstverständnisses. Dies geht mit der Subversion des Konzepts künstlerischer Virtuosität durch Aktionen der Deprofessionalisierung und dem Einsatz ‚schwacher Zeichen‘ einher – avantgardistischen Strategien, die bis in die Gegenwart als politische Statements im Kunstkontext eingesetzt werden.

Der Theater- und Filmwissenschaftler Klemens Gruber setzt die ‚europäeripheristische‘ Perspektivierung fort. In seinem Essay stellt er die herausragende Größe des experimentellen Filmers Dziga Vertov als – transmedialen – Choreographen vor. Und das vor allem deswegen, weil Vertov die Organisation des bewegten Bildes aus der sozialen Choreographie von Performance und Publikum und aus der Reorganisation des Blicks auf und durch die Kamera exemplarisch entwickelt hat. Der Beginn des abstrakten Experimentalfilms ist ohne den Einfluss des Russen Wassily Kandinsky nicht zu denken, der als beispielhaft für den Transfer künstlerischen Wissens aus dem ‚Osten‘ in den ‚Westen‘ gelten kann. Als Folge dieser transkulturalistischen Übertragung entwickelte sich in Europa das *Cinéma pur*, das von dem Performancetheoretiker Helmut Ploebst als paradigmatische Initiierung eines transmedialen Geflechts untersucht wird. Über dieses Paradigma lassen sich Film als Tanz und der kinematographische Apparat als Generator für choreographische Konzeptionen mit Wurzeln bei Kleist über alle drei Avantgarden des 20. Jahrhunderts bis hin zu rezenten künstlerischen Formulierungen feststellen und beschreiben.

Ein Knotenpunkt in dieser Entwicklung ist die Fluxus-Bewegung, die in den Texten von Ploebst ebenso ihre Spuren hinterlässt wie in Boyan Manchevs und Fritz Ostermayers Beiträ-

gen – und in der Textanordnung des Künstlers Jack Hauser. Als solcher versteht Hauser den akademischen Textansatz mit einer perspektivischen Methodenverschiebung; er verknüpft Referenzen seiner eigenen künstlerischen Arbeit mit Analysepartikeln, Zitaten und Bild-Einsprengungen unter dem Aspekt einer transmedialen Untersuchung von Film, Performance, Text und Musik. Der bulgarische Philosoph Boyan Manchev nimmt den Begriff der Transmedialität unter dem Aspekt der Noise-Musik mit Hilfe der Batailleschen Konzeption der Alteration kritisch unter die Lupe. Hier verbindet sich der von Hatzinger ins Spiel gebrachte Begriff der Deprofessionalisierung mit der Idee der Desorganisation in der Noise-Musik als Transfer in den Tanz. Ebenfalls im Musikkontext ist die Auseinandersetzung des Radiomachers, Autors und Künstlers Fritz Ostermayer mit „Nichtprofessionalität als innovativem Prinzip“ verankert. Die hohe Kunst des leidenschaftlichen Dilettantismus markiert eine Sollbruchstelle der Moderne, und Ostermayer führt mit lockerer Feder an, wie die Übertragung von Meisterschaft ins Unbekannte die künstlerische Praxis entgrenzt und von Dogmen befreien kann.

Die Texte der amerikanischen Autorin Kathy Acker erweitern diesen Diskurs mit der Verdrängung des Schaffens von auktorialen Originalen durch Methoden des Kopierens, Sampelns und Paraphrasierens. Diese Literatur, die sich in die Desorganisation von Text im Körperlichen – um auf Boyan Manchev anzuspüren – begibt, führt die Performerin Sabina Holzer mit der tänzerischen Ideenwelt der Choreographin Anna Halprin zusammen, und zwar im Format einer fiktiven Begegnung zwischen den beiden Künstlerinnen und mittels einer von Acker geliehenen Textstrategie. Als (Film-)Theoretiker und Schriftsteller versetzt sich Thomas Ballhausen in die diesem Buch zu Grunde liegenden Problemstellungen. Ballhausen wurde als Eindringling, als Fremder, als Alteration hinsichtlich der Konsistenz der aus dem Labor Versehen hervorgegangenen AutorInnengruppe um einen Beitrag gebeten. Seine „poetologische Exkursion“ transponiert das akademische Schreiben in eine schnitthafte Montage, die als Mäandrieren in den Plänen von Theorie(-bildung) und aus der Leidenschaft für (Des-)Orientierungen eine Meta-Analyse eines choreografischen Verhaltens entwickelt. Eine Analyse, die das in den vorangestellten akademischen Entwürfen angelegte Prinzip mit einer Verkehrung, einer Umdrehung, versteht, die ein avantgardekonnotiertes ‚Revoltieren‘, mit dem in diesem Buch geliebäugelt wird, wortwörtlich ins Tanzen transferiert.

Mit Emma Goldmann, die sich an keiner Revolution beteiligen wollte, wenn das Tanzen dabei untersagt war, überträgt die Architekturtheoretikerin Elke Krasny den transmedialen Diskurs in jenen der Urban Studies. Und spannt damit den Bogen von Natalja Goncharova bei Haitzinger über Mary Ellen Bute und Trisha Brown bei Ploebst und Kathy Acker bei Holzer zurück auf eine Protagonist*in* der – hier: sozialen, politischen – Avantgarde. Was bei Klemens Grubers Ausführungen über Dziga Vertov in die Kamera geflossen ist, versetzt Krasny in den Stadtraum, in den Diskursplan des Verkehrs und des Flanierens. Dort also in das Prinzip des revoltierenden Umkehrens, der verkehrten Situation eines kommodifizierten Lebensraums. In diesem verstehen sich, versehen sich, verkehren aber stets Materialien wie von selbst als ‚materialistisch‘ verplante Reizsysteme, als Übertretungen und Verzweigungen in den Lebensräumen von gegenwärtigen Gesellschaften.

Der Situationismusexperte Werner Rappl organisiert Materialien von Aby Warburg bis Guy Debord als Psychogeographie im Utopischen. Und in dem serbischen Kulturtheoretiker Miško Šuvaković findet er einen Antipoden, der in seinem weit gespannten Abriss über die Avantgarden unter dem Aspekt des modernen und postmodernen Tanzes einen virtuoseren Exkurs exerziert, der das polymorphe Gebilde der bisherigen Ausführungen aller AutorInnen wieder abreißt, um einer ‚entfesselten‘ Re-Lektüre des vorliegenden Buches unter dieser Voraussetzung neuen Raum zu verschaffen.

Insofern ist Šuvakovićs Text die ‚Krise‘ dieses Buchs im Sinne des griechischen *krisis*-Begriffs als ‚entscheidende Wendung‘, die immer am Ende erfolgt, also in der Gegenwart als liminaler Abschluss alles Bisherigen, als ‚Revolte‘ ins Kommende und Transfer des Gewissens und damit des Gewussten und des aus diesem gebildeten Gewissens in ein sich Erweisendes. Daher kann dieses Buch, wenn die Leserin und der Leser sich am Ende seines Inhalts gewärtig sind, ohne Probleme verkehrt oder anders wieder und dann neu gelesen werden.

Die HerausgeberInnen



Die „Anti-Künstlerin“
SPUREN EINER
ALTERNATIVEN
GESCHICHTE DER
PERFORMANCE
IM ŒUVRE VON
NATALJA
GONCHAROVA

Von Nicole Haitzinger

1 Vgl. Claudia Jeschke: Neuerungen der performativen Technik um 1900. Eleonore Duse und Isadora Duncan. In: *Tanzdrama*, 48, 4/1999, S. 610. „Zu dessen Gestaltung und verwendeten sie [Eleonore Duse und Isadora Duncan] die Technik der Kunstlosigkeit, in der Ausdruck, und vor allem der körperliche Ausdruck in der Geste oder als Geste, nicht mehr als Teil eines Systems, wie in Delsartes System oder im Ballett, sondern als energetisch vermittelter Vorschlag, als Andeutung, Hinweis funktionierte. (Und damit die Grenzen der Kunst als Kunstfertigkeit erforschte)“ (S. 10).

2 „Eine Epoche [19. Jahrhundert], die ihre Gesten verloren hat, ist eben darum zwanghaft von ihnen besessen; Menschen, denen alle Natürlichkeit abgezogen worden ist, wird jede Geste zu einem Schicksal. Und je mehr die Gesten ihre Selbstverständlichkeit unter dem Wirken unsichtbarer Kräfte verloren, desto unentzifferbarer wurde das Leben. [...] Mit Nietzsche erreicht diese polare Spannung zwischen der Auslöschung und dem Verlust der Geste einerseits und deren Transfiguration in ein Schicksal andererseits in der europäischen Kultur ihren Höhepunkt.“ Vgl. Giorgio

Die „Technik der Kunstlosigkeit“ von Gesten bringt um 1900 neue Vorstellungen von Tanz, Bewegung, Körperlichkeit hervor.¹ Die Geste *per se* als energetische Visualisierung des Unsichtbaren und Weltprinzips taucht in dem Moment in der Kunst auf, als sich die Katastrophe (griech. katastrophē: Wende) ihres gesellschaftlichen Verschwindens ankündigt.² Angesichts des drohenden Verlustes ihres Symbol- und Repräsentationscharakters und ihrer Psychologisierung öffnet sich in der Kunst ein dynamischer Raum der Wiederaneignung durch ihre mittelbare Präsenz. Die Entbindung von (spezifischen) Techniken dokumentiert diesen Modus der Veränderung. Die performative Geste erscheint in einer zwecklosen „Mittelbarkeit“.³

Etwa zeitgleich im Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert zeigt sich etwas in der historischen Avantgarde, das man als De-Professionalisierung des Künstlers bezeichnen könnte. Diese ist *nicht* als Nicht-Professionalität oder Dilettantismus⁴ im (Wort-)Sinn von „erfreuen, ergötzen, von einer Kunst fasziniert, doch nicht ausgebildet“, zu verstehen: „Thus the de-professionalisation of art is in itself a highly professional operation.“⁵ De-Professionalisierung bedingt ein gewisses Wissen über die Profession, sie bekennt sich, sie operiert auf spezifische Weise. Mit der sogenannten Moderne, die mit einer grundlegenden Verdichtung und Verknappung, ja einem Verlust von Zeit einhergeht, kommt zu einer Entleerung der kulturellen Zeichen und Aktionen. Giorgio Agamben spricht vom Aufkommen der ‚schwachen‘ Zeichen.⁶ Die historische Avantgarde wollte – und das ist Boris Groys’ faszinierende Perspektivierung – keine Kunst für die Zukunft gestalten, sondern sie wollte eine entzeitlichte, transhistorische Kunst, die dem unaufhörlichen Wechsel, der Transformation als