

How did you come together? Zur Zeitgenossenschaft in Tanz und Performance

Von Krassimira Kruschkova

Am 7. Oktober 2010 im Tanzquartier Wien fragte ein Zuschauer die Performer_innen on stage: „How did you come together?“ „By train“, antwortete lakonisch, mit einem entwaffnenden Lächeln Christine De Smedt. Diese Zuschauerfrage kam während der kurzen Publikumsdiskussion, mit der Xavier Le Roys Choreographie *low pieces* anfängt. „Wie seid Ihr zusammengekommen?“ „Mit dem Zug“: Als gäbe es erst dann ein Miteinander, wenn kein Grund dafür als gegeben gelten kann. Ein Modus der Zugehörigkeit und der Zeugenschaft, der keine gegebene Gruppe, keinen Plural voraussetzt, der sich vielmehr mit seiner Uneinlösbarkeit auseinandersetzt, sofern das ‚wir‘ immer schon ein temporäres Konstrukt gewesen sein wird: Um erst dadurch das Differente in künstlerischen Arbeitsprozessen zusammenzuhalten und Anderes bedingungslos willkommen zu heißen – in der präzisen Unschärfe von Parallelwelten, in denen wir so seltsam, so komisch zusammengehören. Ohne die Leerstellen, die Spalten, die Risse zu ignorieren: *mind the gap!* Wie also in unserer zersplitterten Welt zusammenleben – räumlich aber auch zeitlich, in Zeitgenossenschaft, die doch stets andere Zeit genießt und immer auch ein Denken des Unzeitgemäßen erprobt? Wie zusammen Zeit zeitigen, zeugen, als Zeitzeugen? Wie ticken wir also zusammen? Kann unsere singuläre innere Uhr überhaupt als Metronom einer *community, communitas, comunità, communauté*, eines *Zusammenkommens* ticken? „How did you come together?“ „Mit dem Zug“: Lakonisches, das die Unentscheidbarkeit zwischen Konkretem und Abstraktem, Wörtlichem und Figurativem beiläufig ‚verabgründet‘.

Diese Unergründlichkeit der Spannung wörtlich/figurativ prägt auch Boris Charmatz' *Levée des conflits* (Das *Aufheben der Konflikte*), einer auch 2010 entstandenen Choreographie aus 25 einzelnen Bewegungsfolgen, die von 24 Tänzer_innen über das ganze Stück hinweg interpretiert werden. Strukturiert wie ein Kanon, treibt die eine Bewegung, die momentan fehlt, das Perpetuum mobile aus Körpern an. Das Fehlende also aktiviert. Hier reorganisiert sich stets ein algorithmisch zusammenhängender, zusammenkommender Körper, ein anderes ‚wir‘. Kollisionen bleiben aus, während sich der plurale Tanzkörper stetig neu formuliert. Charmatz ließ sich für dieses produktive Chaos (Chaos ist für unseren Zusammenhang ein wichtiges Stichwort) von Roland Barthes Idee des Neutrums inspirieren. „Neutrum nenne ich dasjenige, was das Paradigma außer Kraft setzt“¹, schreibt Barthes. Als ein Drittes unterläuft das Neutrum die binäre Struktur, die dem Paradigma, d.h. dem Konflikt innewohnt und entzieht sich damit dogmatischen oder hierarchischen Repräsentationsweisen. Das Neutrum ist ambivalent

¹ Roland Barthes: *Das Neutrum - Vorlesung am Collège de France 1977–1978*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005. [Roland Barthes: *Le neutre. Cours et séminaires au Collège de France (1977-1978)*, Paris: Traces écrites 2002]

und keineswegs neutral. Aber *kommen* wir so zusammen? *Comment?* Löst dieses ganz und gar nicht neutrale Neutrum, das Binäres durch Differenzierung aufhebt und Paradigmen außer Kraft setzt, das Politische im zeitgenössischen Tanz aus – ist wohl das Politische als Aussetzen des eigenen Gesetzes zu denken, als Abwendung von der Doxa, als Aufzeigen des Paradoxen?

„This is also us“², sagt wiederum Arkadi Zaides über seine Choreographie *Archive* (2013), einer Recherche des Konflikts zwischen Israel und Palästina, die Filmmaterial von B'Tselem (dem israelischen Informationszentrum für Menschenrechte in den besetzten Gebieten) verwendet. Die Aufnahmen wurden von Palästinenser_innen in Konfliktzonen gemacht und zeigen Personen aus Israel in verschiedenen konfrontativen Situationen. Die Menschen, die filmen, bleiben hinter der Kamera. Dennoch sind ihre Bewegungen, Stimmen, Standpunkte gegenwärtig, die Perspektive des Blicks bestimmend. Arkadi Zaides beteiligt seinen eigenen Körper kritisch am Bewegungsmaterial seiner israelischen Gemeinschaft, indem er Gesten, Stimmen und Bewegungssequenzen von Soldaten und Siedlern, die wir als Filmprojektion sehen, isoliert und performt: Simultan zum Filmmaterial und dann auch separat, ohne die Filmprojektion, als isoliertes choreographisches Material, als Re-enactment, das den Kontext zugleich erinnert und prüft, ausprobiert, probt – einmal, zweimal, nochmal, nochmal. Indem er gerade seine Unfassbarkeit und so auch Undarstellbarkeit performt. Indem er Bild- und Tonmaterial zusammenschneidet, Blickrichtungen, Sichtperspektiven immer wieder differenziert und überprüft: um ein unsichtbares lebendiges Archiv aus palästinensischer Sicht zu entwickeln. Ein Archiv, das die Frage des Gewalt-, Kontroll-, Schuldpotentials von Gemeinschaften fokussiert.

Es ist auch die Schuld des Wegschauens. „I'm guilty of looking away“, ruft in einem verbal und körperlich eskalierenden Rezitativ Davis Freeman in Meg Stuarts *Alibi*; oder „I'm guilty of being an American“. Premiere des Stücks 17.11.2001, also knapp nach *Nine Eleven*, geprobt wurde allerdings bereits seit Sommer 2001. Sind wir – um nur noch einige wenige zeitgenössische Titel zu nennen – *Visitors only*, so Meg Stuart (2003), und dann doch *all together now* (Stuart, 2008), und zwar *Until our hearts stop*, so Stuarts jüngstes Gruppenstück (2015), das ein enorm physisches Miteinander in rätselhafter Rasanz, ratloser Rastlosigkeit, zäher Zärtlichkeit, zauderndem Zauber versucht – in einer sinnlichen Unsinnigkeit und Komik, in der Eros und Lapsus einander kontaminieren und kommentieren. „Humor ist etwas total Aggressives“, sagt hier der Performer Kristof Van Boven. Oder: „Früher habe ich immer Urlaub am Mittelmeer gemacht. Aber nun kann ich im Mittelmeer nicht schwimmen.“ Oder: „Wir überschreiten hier alle unsere Grenzen.“ Und sie tun es auch wörtlich, in einer bodenlos komischen – und ob szenischen? – Obszönität, die zuweilen zu weit zu gehen scheint, gerade weil Intimität und Integrität nie weit genug gehen können. Mehrere Paare drehen sich

² Arkadi Zaides während eines öffentlichen Gesprächs am 24.04.2016 im Rahmen des künstlerisch-theoretischen Parcours' vom Tanzquartier Wien SCORES#11: *Archives to come*.

schwindelerregend jeweils mit der Faust ihres Gegenübers im Mund, die Faust im fremden Mund hält das rotierende Paar zusammen. Überhaupt kommen die Tanzenden in allerhand Konstellationen, in Ménage-à-trois, zu viert, zu fünft, zu sechst, zu siebt unheimlich nah einander, bevor sie einander überstürzt aus dem Weg gehen, aus der Bewegung gehen.

Aber wo sind heute unsere Wege, Zugänge zur Bewegung? Wo sind, so Ian Kalers jüngste Choreographie, unsere *gateways to movement*? Leben wir in einer, so *deufert&plischke Niemannszeit*? Beide Arbeiten entstanden 2015, nachdem 2014 Jefta van Dinthers Zeitanalyse *As It Empties Out* lautete, nachdem Clément Laves 2012 immerhin nach *Things that surround us* und Mette Ingvarsten nach einem *Artificial Nature Project* Ausschau hielten, nach einer ‚nonhuman‘ Choreographie der Dinge als Teile unseres Mitseins, spekulativ statt spektakulär. Vielleicht weil der zeitgenössische Tanzkörper *a Body Not Fit For Purpose* ist, so der Titel einer, explizit politischen Arbeit von Jonathan Burrows und Matteo Fargion (2014, über die Angst vor Flüchtlingen, über Silvio Berlusconi etc.), die zunächst wieder von der Unzulänglichkeit der Tanz-Geste ausgeht, Absichten und Gründe zu formulieren, um gleichzeitig die inhärente Radikalität dieses Versuches zu adressieren. Nochmals also das Grundlose. Und das wieder in einer abgründigen, unergründlichen Komik (die unbedingt zum Ernst des Zeitgenössischen im Tanz gehört – darauf komme ich noch zurück). Als könnte dieses *Body Not Fit For Purpose* gar nichts tun, ganz und gar nichtsnutzig, *good for nothing*. Und gerade, so der Titel einer Choreographie von Philipp Gehmacher, *good enough* (2001) – denn selten ist weniger leer. *Good enough* entstand im selben Jahr wie Meg Stuarts *Alibi*. *Alibi* heißt Abwesenheitsbeweis.

Bewegen wir uns im Rhythmus des Zeitgenössischen, so immer im Zeichen der Unabschließbarkeit seines eigenen Projekts. „Kein *numerus clausus* für Hinzukommende“³, könnte man hierzu mit Jacques Derridas *Politik der Freundschaft* sagen – und diese Unabschließbarkeit, die auch nichts und niemanden ausschließt, ist für unseren Zeitgeist, oder besser: für unsere Zeitgespenster heute so virulent. *Zur Choreographie der Freundschaft* hätte mein Titel lauten können (prägt wohl das, was Freundschaft heißen könnte, Zeitgenossenschaft über Zeiten und Räume hinweg), aber das haben auch Titel an sich, dass sie zunächst angekündigt werden müssen – und erst nachträglich zu sich kommen, zu uns. Wie auch Zeitgenossenschaft, die sich erst nachträglich allmählich verfertigt haben wird – als ob nach Heinrich von Kleists *Allmählicher Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Zeitgenössisches wird in Futur II, in der Vorzukunft stattgefunden haben – zugleich als Erinnerung an das, was nie war, und als Forschung, Öffnung auf etwas Ungewisses hin: Denn gerade wenn wir forschen, dann wissen wir noch nicht, was wir tun – was übrigens das Zeitgenössische am *artistic research* wäre, einer Wortkonstellation, die zurecht oft, manchmal allzu oft die Zunge des zeitgenössischen

³ Jacques Derrida: *Politik der Freundschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, 3.

Tanzes bewegt (ein bisschen wie René Magrittes Pfeife, die man nicht in den Mund nehmen kann, es sei denn als Wort).

„Ist der Freund derselbe oder der andere?“⁴, lautet eine der zentralen Fragen in Derridas *Politik der Freundschaft*. Und ist der Zeitgenosse derselbe oder der andere? Es geht um ein Denken des Mitseins jenseits der Brüderlichkeit, diesseits der Demokratie als Ort, an dem jeder gleichermaßen ganz anders zu sein vermag. „Fragen wir uns, wie die Politik eines solchen ‚Jenseits des Brüderlichkeitsprinzips‘ aussehen könnte“⁵, forderte uns Derrida auf. Diese Politik lässt sich mit der Ökonomie der Kollaboration, der Wahlverwandtschaft, der Komplizenschaft kurzschließen, der zeitgenössischer Tanz und Performance entschieden ausgesetzt sind, in der das Zusammenhalten oft gerade über seine Vakanz figuriert wird. Als wären wir zusammen, gerade weil wir den Zusammenhalt vermissen. Wie lose Steine, die ein Gewölbe doch halten, das sonst zusammenbrechen würde. So gilt es für kollaborative Arbeitsprozesse jede vorausseilend affirmative Gemeinschaft zu verteilen, zu vereiteln – ist doch die Uneinlösbarkeit einer Gemeinschaft zugleich ihr konstitutives Moment.

Es geht um Gemeinschaften derer, die vor allem Unzugehörigkeit umtreibt. Tanz und Performance sind heute interessant als Übung in „uneingestehbaren“⁶, „herausgeforderten“, „undarstellbaren“⁷, in „kommenden“⁸ Gemeinschaften, im Verfassen und Teilen von temporären Mit-Strukturen: als Form gewordene Unabgeschlossenheit, die ästhetische und politische Reinheitsphantasmen verwirft. Es geht um die Kontingenz des Zusammenhalts, um seinen instabilen Widerstand, um seine Haltung *I would prefer not to*, die gerade jede Beliebbarkeit außer Kraft setzt, die lieber nicht mittut, gerade um mit zu sein: Gerade in Krise und Kritik, d.h. als Differenzvermögen, Unterscheidungsvermögen, das Entscheidungen, Entschlüsse, Schlüssigkeit, Re-Aktionen verlangt, das also erst recht politisch ist. Denn was ist der Unterschied zwischen Wahl und Entscheidung, fragt ein Freund und antwortet: Wir können zwischen Weiß- oder Rotwein wählen, zwischen Gegebenheiten also. Aber entscheiden wir uns, dann nur für eine nichtgegebene Option. Aber wieviel Nichtgegebenes und Unergiebiges, Unzeitgemäßes (nicht als Anachronismus, vielmehr als entschieden Anderes), wieviel definitive Position verträgt zeitgenössischer Tanz? Und wieviel verlangt er?

„Die Zeit ist mein einziger Zeitgenosse“, zitiert Milli Bitterli in ihrer Choreographie *Tausendfüßler* (2016) und erinnert an Nietzsche, den Denker des Unzeitgemäßen und

⁴ Ibid, 21.

⁵ Ibid, 12.

⁶ Maurice Blancot: *La Communauté inavouable*, Paris: Les Éditions de Minuit 1984.

⁷ Jean-Luc Nancy: *La Communauté affrontée*, Paris: Galilée, 2001; *La Communauté désavouée*, Paris: Galilée 2014.

⁸ Giorgio Agamben: *La comunità che viene*, Torino: Giulio Einaudi editore 1990.

des Müßiggangs mit seinem blinden Seekrebs, „der fortwährend nach allen Seiten tastet und *gelegentlich* etwas fängt: er tastet aber nicht, um zu fangen, sondern weil seine Glieder sich tummeln müssen“⁹. Wenn sich Glieder zweckfrei, unnützlich, müßig tummeln, rühren, regen, tanzt eine ungerufene Sehnsucht, und ihr Tanz sehnt sich zugleich nach einem Versäumnis – am Saum des Körpers, am Saum der Zeit, der sie kürzt und umstürzt. Sehnsucht nach einem Umsturz der Zeit anstatt nach einer geschlossenen Zeitökonomie, anstatt nach metaphysischer Spekulation auf gut getimte Rückerstattung, auf Symmetrie, auf Gabe gegen Gabe, auf Einlösung eines Wertes, einer Gegenwart aus der Warte von Wert und Werk. Ein Tummeln, Arbeiten am Paradoxen, an der Differenzierung anstatt am Binären - vielmehr ein Tumult, Nicht-tun, Nicht-mit-tun, um mit-zu-sein, eine paradoxe Ökonomie unserer Handlungsfähigkeit, die Zeit und Ordnung der Dinge (darauf komme ich immer wieder zurück) umstürzen kann. Und es geht über ein mögliches künstlerisches Zusammen als Gruppe *on stage* auch um unser Mitsein *off stage*. Stets in Unschärferelationen.

Das Momentum des Mit lässt sich nicht festlegen, es ist stets am Kommen: *Communities to come* sind temporäre, unheimliche Bündnisse, oder „ungeheuerliche Familien“¹⁰, so Michel Foucault. Nochmals also weg von der Verbrüderung, von der Family, hin zur unheimlichen Wahlverwandtschaft. Und nochmals zur verbindlichen Grundlosigkeit der Bewegung zwischen Freunden, Michel Foucault: „Sie stehen einander ohne Waffen oder passende Worte gegenüber, ohne etwas, das Ihnen der Sinn der Bewegung, die sie einander zuträgt, bestätigen könnte.“¹¹ *How did you come together? By train*, sagt Christine de Smedt mit einem entwaffnenden Lächeln. Ein Zusammenkommen ohne Bestätigung und ohne Waffen, ohne Gewähr und ohne Gewehre. Eine Art paradoxes *dejà-vu* dessen, was nie war, aber hätte sein können – eine paradoxe Zeitzeugung, Zeitzugenschaft, die nur im Konjunktiv überzeugt. Ein Ausharren im Konjunktiv auch in Laurent Chétouanes *Tanzstück #4. Leben wollen (zusammen)* (entstanden wieder 2010), in dem Text und Bewegung nur Optionen markieren, nichtgegebene Optionen: *And here there would be a house [...], and here there would be a river [...], and here there would be a bridge and so on* (benennen, choreographieren die Performenden mögliche Orte). Diesen imaginären Fluss ‚überqueren‘ die fünf Tanzenden einzeln, über eine imaginäre Brücke, um zusammen zu finden: *And here we would be together*, sagt der Tänzer Matthieu Burner, als alle einzeln die ‚Ufer‘ erreichen, in der gemeinsamen zweifelnden, zweifelhaften, zögernden, verzögerten Verlegenheit und Verwerfung.

⁹ Friedrich Nietzsche: *Fragmente 1880 – 1882, Kritische Studienausgabe*, Hg. von G. Colli und M. Montinari, München/Berlin/New York: dtv/de Gruyter 1988, 17.

¹⁰ Michel Foucault: „Was ist ein Autor?“, in: F. Jannidis / G. Lauer / M. Martinez / S. Winko (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2003, 201.

¹¹ Michel Foucault: „Von der Freundschaft als Lebensweise“, in: *Von der Freundschaft. Michel Foucault im Gespräch*, Berlin: Merve, 2005, 87. [„De l’amitié comme mode de vie“, *Le nouvel observateur*, No. 1021 Paris, 1984.]

Die Verwerfungslinien, die Bruchlinien, *the fault lines* lautet der Titel noch einer 2010 entstandenen Choreographie (um abermals kurz zum Anfangsjahr als ein Sprungbrett dieses unzulänglichen – wie könnte er anders sein? – Parcours zurückzukommen, gerade in dieser Simultaneität des Nichtgleichzeitigen), noch einer Choreographie unserer gemeinsamen Störzonen: In der gedämpften Unruhe des Anfangs von Philipp Gehmachers, Meg Stuarts und Vladimir Millers installativer Performance *the fault lines* wird etwas vorweggenommen und zugleich zurückgenommen, etwas, was gewesen sein wird. Etwas wird da geschehen sein, zwischen den Körpern, auf den bebenden Ebenen dazwischen. ‚Tektonische‘ Risse dazwischen, entrückte Berührungen an den Rändern der Gewalt, heftig und zugleich beiläufig, selbstvergessen, unbeteiligt und zugleich ekstatisch. Amnesie der Gesten, Kontingenz der Berührung. Die Gucklochprojektion, mit der der Videokünstler Vladimir Miller *live, on stage* die zwei tanzenden Körper ‚ausspioniert‘, abtastet, verändert die *live*-Distanz und -Positionierung der Körper, schärft das Auge für die unsichtbaren Distanzen innerhalb der *live*-Berührungen, für die Differenzzonen, für die Grenzzonen, für jene ganz und gar nichtneutrale, exzessive Verfeinerung: Als Fokussieren ohne Foto, als Guckloch der Erinnerung, das sie anders fokussiert: Körper und ihre Bilder, die die Grenze zueinander berühren, die diese Grenze *sind*. Gesten, die zugleich zu groß und zu klein sind – so klein, als wären sie noch gar nicht da; so groß, dass sie reißen: gerade an den Verwerfungslinien, diesen unterirdischen Rissen in tiefen Gesteinsschichten, die, wie man sagt, verantwortlich sein sollen für unsere Aggressionen und Depressionen, für unsere heftigen und zärtlichen Distanzen, an denen wir verweilen und verzweifeln, haltlos und verhalten, in all unserer gegenläufigen Inkonsistenz. Als Verwerfungslinien zwischen mehreren, auch innerhalb ihrer Körper gezogen.

„Das Gesetz des Berührens ist Trennung. Und mehr noch, es ist die Heterogenität der Oberflächen, die sich berühren [...], insofern die eigentliche Kraft eines Körpers in dessen Eigenschaft besteht, einen anderen Körper oder sich zu berühren, was nichts anderes ist als seine De-Finition als Körper“¹², so definiert, d.h. ent-finalisiert Jean-Luc Nancy den Körper in seinem Buch *Singulär plural sein*. Wieder ein Körper *Not Fit For Purpos*, mehr als einer. Zeitgenössische Choreographie berührt, ohne sentimental Oberflächen zu homogenisieren, ohne eine Metaphysik der Interiorität, in all der Kontingenz eines Kontakts, der sich ereignet, zufällt, zuteilwird – erst in der Teilung, erst im Nicht-Intakten der taktilen Erfahrung, die keine unversehrten Subjekte betrifft, die keine Unmittelbarkeit als gegeben hinnimmt, die ästhetisch, ethisch, politisch dem ‚Mitsein‘ die Anführungszeichen stets öffnet und schließt: wie man Augen öffnet, wie man Freundschaften schließt: Sei es auch als eine Art Stille Post oder Echographie, auch Figuren der Freundschaft zwischen zeitgenössischen Choreograph_innen und manchmal auch zwischen ihren Arbeiten und den Texten darüber. *Zeitgenössische Choreographie*

¹² Jean-Luc Nancy: *Singulär plural sein*, Berlin: Merve 2004, 25. [Jean-Luc Nancy: *Être singulier pluriel*, Paris: Galilée 1996.]

als eine Art Echographie unserer Zeit und auch als eine Art Stille Post – so auch das Prinzip von *A piece you remember to tell - A piece you tell to remember* (Concept: Silke Bake, Peter Stamer, mit: Andrea Božić, Angela Gurreiro, Janez Janša Emily Jeffries, Raphael Hillebrand, Sheena McGrandles, Jochen Roller, Kareth Schaffer, Frank Willens, 19. Juni 2016, Tanzkongress Hannover).

Auch *Choreographic Games* (2013) von Rémy Héritier und Laurent Pichaud erforschen – anders – verbal und tänzerisch Echos von Tanzgeschichte. Dazu laden Héritier und Pichaud in unterschiedlichen Städten unterschiedliche Gruppen von „Expert_innen“ ein, Choreograf_innen und Theoretiker_innen, die *on stage* die Autorschaft von Tanzsequenzen und Textausschnitten über Tanz erraten sollen, und dadurch vor allem die Zeitgenossenschaft vorherrschender Tanz-Erzählungen und antizipierter Muster befragen. ‚Zeitgenössisch‘ ist hier vielmehr ein Analysewerkzeug, das Erinnerungsprozesse auslöst und de-finiert. Die temporären Symmetrien, die sich dem Problem der Zeugenschaft verschreiben, werden hier stets von Momenten des Zögerns irritiert. So viel, so wenig zur Verlegenheit jeder Behauptung von Symmetrie, Rückerstattung, Berichtserstattung im Konzept des Zeitgenössischen – im Zeugen, Bezeugen, Beziehen, Entziehen, das Abwehr- und Umarmungsgesten ineinander faltet.

Denn kann eine Umarmung aufs Ganze gehen? Und wie viel Verwerfung und Verwerfungslinien verträgt eine Umarmung über Räume und Zeiten hinweg – und wie viel verlangt sie? Als Rückzug aus dem Zusammensein, aus Rücksicht darauf. Wird zeitgenössischer Tanz als Figur des Mitseins erprobt, so ist es kein rhythmisches, synchrones Zusammen als Gemeinschaftsutopie wie im frühen modernen Tanz, vielmehr ein „idiorhythmisches“ – um Zusammensein nach Roland Barthes' Buch *Comment vivre ensemble*¹³ als *Idiorythmie* zu denken. Roland Barthes, der Denker des Neutrum, interessiert sich für *Idiorythmie* als gelegentliche Synchronisierung von Handlungsrhythmen, die divergierend bleiben. Was bedeutet es also heute, sich synchron zu bewegen, zusammen eine Bewegung auszuführen und nicht bloß Virtuosität zu zelebrieren? Interessant ist hier wieder die Simultaneität des Nichtgleichzeitigen, wie in einer Simultanübersetzung doch immer etwas verschoben wird. Laurent Chétouane in einem Interview: „Es geht darum, wie man einander begegnet, für eine Weile zusammengeht und sich dann trennt, mit dem Pathos des Zusammenseins. Und kann man politisch damit operieren? Ist der Freund nicht der beste Feind?“¹⁴ Hier geht der Künstler explizit von Derridas *Politik der Freundschaft* aus (und die Frage danach, wie viel diskursiven Ausgang Choreographie überhaupt verträgt und verlangt, darf dabei nicht fehlen): „Letztendlich ist es sehr konkret“, sagt der Choreograph, „wie ein Krieg. Es geht um Grenzen. Wo findet denn Krieg statt? Zuerst an der Grenze. An der Linie zwischen zwei Ländern. Zwischen Feinden geht es um Grenzverschiebungen. Aber wie ist es

¹³ Roland Barthes: *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977* Paris: Éditions du Seuil, 2002.

¹⁴ https://www.youtube.com/watch?v=TBdtrbd_DfA, 01.09.2016.

zwischen Freunden? Verschwindet da die Grenze, die durch den Körper und den Raum verläuft? [...] Der Strich des Geigenbogens ist die Grenze, die da gezogen wird“, sagt er und fragt: „Wie ließe sich dabei das Zusammenleben, das ‚Demokratische‘ organisieren, ohne aus einer Perspektive des Konflikts zu operieren?“¹⁵

Denken wir hier wieder an Roland Barthes Außer-Kraft-Setzen des Paradigmas und an Boris Charmatz' *Levée des conflits* – als wäre Choreographie eben eine Art Stille Post, verschobene Korrespondenz, die nicht in einen Deutungsakt aufgeht, genauso wie Potenzialität, nicht in Aktualität aufgeht. „Some friends of mine call it potentiality [...] things waiting to happen“, sagt ein Clown in *Bloody Mess* (2003) von Forced Entertainment, einer Performance der wiederholten Tonproben: „One two... one, two, two“. Als wäre Zeitgenossenschaft nur eine Tonprobe: „One two, two“: „things waiting to happen“, so ein homophoner Kurzschluss two/to, um jede Kausalität und Linearität, jedes „zu“, jedes to als Probezählen zu destabilisieren. How did you come together? Das Zusammenkommen jenseits der Kausalität vielmehr als ein Aufzählen, Aneinanderreihen, eine List der Listen, die Gemeinplätze aus den Fugen platzen lässt, statt gegenseitige Verfügbarkeit zu behaupten. Deshalb häufig heute das bloße Auflisten, Aufzählen, das hierarchielose Aneinanderreihen bzw. Alphabetisieren des performativen Materials, das die Hierarchie der Begrifflichkeit meidet, namenlose Differenzen benennt, parallele Artikulationsebenen kurzschließt. So lautet der Titel einer alphabetisch geordneten 12-stündigen Arbeit von Yossi Wanunu und Peter Stamer *The Circus of Life. A – Z* (2015) und im Programmheft zur 24-stündigen Performance *Who can sing a song to unfrighten me* zählt Tim Etchells das Inventar auf: „Hunde, Alphabete, Pandabären, Todesfälle, Märchen, Gruselgeschichten, Tänze und Witze.“

Es handelt sich um einen Denkrhythmus des Heterogenen, der beim Artikulieren drohende Fixierungen immer neu desartikuliert und in sich schlüssig ist, nur wenn er Schlussfolgerungen meidet und im Paradoxen ausharrt. Als stete Depositionierung von Dispositiven – in einem Rhythmus, der für Laufmaschinen sorgt: die Maschen der Komik, ihre Tricks, ihre List. Die Listen des Humors schärfen unser In-der-Zeit-Sein, verharmlosen nichts („Humor ist etwas total Aggressives“, sagt der Performer Kristof Van Boven in Meg Stuarts *Until our hearts stop*), sofern sie mit den eigenen Gründen und Abgründen arbeiten, mit der Nichtkonvergenz der Motive (*How did we komme together? By plain?*), mit der Lust und List des Differenten, dem wir alle verpflichtet sind. Denn, so Jean Baudrillards Wut gegen das inzestuöse Denken der allzu glatten Verbrüderung, „wer vom Gleichen lebt, kommt durch das Gleiche um“¹⁶. So gehen dem lachenden Tanz die Differenzen nie aus dem Sinn – auch wenn er dabei manchmal den Verstand zu verlieren droht. Statt Verstehen vielmehr „Freistellen vom Verstehen als Liebesbeweis“¹⁷. Freistellen

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Jean Baudrillard: *Die Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene*, Berlin: Merve, 72f.

vom Verstehen als Freundschaftsbeweis. Nochmals: „Ist der Freund derselbe oder der andere?“ Ist der Zeitgenosse derselbe oder der andere?

Statt Mitverstehen vielmehr Problematisieren des ‚Mit‘, z.B. des Mitlachens des Publikums, dessen singulären Vibrationen die Automatismen des Gemeinschafts- und Identitätsdenkens erschüttern, indem sie darin stets neue Asymmetrien offenlegen. So instruiert Tim Etchells seine Performer_innen: „Trennt das Publikum. Macht es zum Problem. Zerstört den Komfort und die Anonymität der Dunkelheit. Lasst die Zuschauer die Differenzen spüren, die im Raum sind (Klasse, Gender, Alter, Macht, Kultur). Gibt ihnen den Geschmack des Alleinlachens. Das Gefühl eines Körpers, der öffentlich lacht und dann verlegen das Lachen zurücknimmt.“¹⁸ Eine List, die Hörigkeiten, Zusammengehörigkeiten, Konjunktoren und Konjunktionen aufhebt, eine List des parataktischen statt des ordnenden Auflistens, die die Kontroll- und Entlastungsfunktionen des kollektiven Lachens verteilt und vereitelt: Statt Konjunktion und Konjunktur – Konjunktiv, Möglichkeitsmodus auch einer zeitgenössischen Tanz- und Performancetheorie, die sich selbst so ernst nicht nimmt. Performative Komik fokussiert das kalkulierte Verfehlen der Zeit, das schlechte Timing, den rasanten Stillstand der Pointen, den Zweifel der Sprache am Körper, das Verzweifeln des Körpers an der Sprache, wenn Körper und Sprache einander umstülpen, aneinander vorbeireden, vorbeigehen. Als ein „idiorhythmisches“ Beben der Ebenen adressiert das Lachen die vibrierenden ästhetischen Intervalle, die Verwerfungslinien zwischen den Parallelwelten, denen wir, komische Menschen, so komisch simultan angehören.

So komisch wie jene aneinanderreihende statt ordnende Klassifikation der Tiere von Jorge Luis Borges, die Michel Foucault in seiner *Ordnung der Dinge* zitiert (zeitgenössischer Tanz interessiert sich ja immer mehr für Dinge und Tiere). Stellen wir uns also diese heute so problematisch zusammenkommenden Gruppen von Tanz-Tieren und Tanz-Theorien einfach (aber einfach ist das nicht) alphabetisch vor (nach Borges Liste): „a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, j) nicht abzählbare, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die vom weitem wie Fliegen ausschauen.“¹⁹

In dieser animalischen Zeitgenossenschaft als Chaos schließt das Komische paradox parallele Artikulationsebenen kurz und problematisiert witzlose Theorien von Zugehörigkeit und Gemeinschaft, bringt sie ins Stocken, indem es darin, in den

¹⁷ Marcus Steinweg am 03.06.2016 in einer Diskussion mit der Autorin im Rahmen der Redereihe *Die Lust am Text. Eine diskursive Ménage-à-trois* am Tanzquartier Wien.

¹⁸ Tim Etchells: „Not part of the bargain. Notes on *First Night*“, Forced Entertainment Contextualising pack, 2001.

¹⁹ Jorge Luis Borges in: Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, 17.

ausgetrockneten Theorien, wie im Hals stecken bleibt. „Das Lachen ist ein Chaos der Artikulation“, so Walter Benjamin. So bitter treffend für unsere Zeit dieses Chaos der Artikulation. Die mehrdeutigen, mehr als deutlichen Gesten des Komischen desartikulieren auch Tanzgeschichte/n, lassen ihr Trocken-Akademisches auszucken. Wie jenes berühmte „Zucken einer Oberlippe“, das in Kleists *Allmählicher Verfertigung der Gedanken beim Reden* die Französische Revolution ausgelöst haben könnte. Kleist: „Vielleicht, daß es auf diese Art zuletzt das Zucken einer Oberlippe war, oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette, was in Frankreich den Umsturz der Ordnung der Dinge bewirkte.“²⁰ Abermals der Umsturz der Ordnung der Dinge, der Zeit, anders.

Das Komische der Geschichte als Chaos der Artikulation, als Lachen, als Zucken einer Oberlippe. Oder die Ironie der Lippen als Führungszeichen des Gesagten. Worüber man nicht sprechen kann, das könnte man vielleicht zitieren. Deshalb vorhin Jorge Luis Borges' Zitat, das als *laugh lines*, als Lachfalten unsere *fault lines*, unsere Sprungspuren sichert. Ein Zitat, in dem unsere komisch verschränkten Parallelen und Vertikalen erzittern, um ihre Denk- und Glaubwürdigkeitsoppositionen aufzulösen: als eine Art *Levée des conflits* (Boris Charmatz). So hängt der Nachbar des Astrophysikers Niels Bohr ein Hufeisen als Glücksbringer über seine Tür und auf die Frage, ob er denn wirklich daran glaube, erwidert er vermeintlich konfliktaufhebend: „Natürlich nicht; aber man sagt doch, dass es auch dann hilft, wenn man nicht daran glaubt.“

The dog days are over proklamiert ironisch 2014 der Titel von Jan Martens Choreographie, der in seinem Marathon des Springens unser Gruppen-Verhalten befragt: Die 70'-lang springenden Körper als fleischgewordene Zeitgeber, Metronome versuchen hier durch den extremen Akt der Wiederholung vorgetäuschter Zeitgeistigkeit und dem Wahn des Spektakels aktiv zu widerstehen: durch Erschöpfung in Sternstunden der Sinnlosigkeit. Jan Martens: „Where lies the thin line between art and entertainment? Who are we as an audience, coming to see dancers suffer as if we are watching bullfights in an arena? Is contemporary dance *striptease for the upper class?*“²¹ Die Dichterin Ann Cotton, die im Tanzquartier Wien eine Lecture performte, nennt allerdings die Form den Striptease der Handlung.²² Diese Umstülpungen sind interessant, intensiv, tense. *The past, the present and the future walked into a bar. It was tense*, lautet ein Bar-Witz für englische Grammatik.

Worin besteht also das kritische Potenzial einer Anspannung mehrere Zeitschichten im zeitgenössischen Tanz, auch als Re-enactment z.B.? Inwiefern zeugt dieses Format eine andere Geschichte des Tanzes, einen anderen Tanz der Geschichte? Wie mit

²⁰ Heinrich von Kleist: „Die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“, in: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe in zwei Bänden*, Hg. von Helmut Sembdner, München 1952, Bd.2, 321.

²¹ <http://www.janmartens.com/the-dog-days-are-over-2014.html>, 01.09.2016.

²² Ann Cottens Lecture fand am 03.06.2016 im Rahmen der Redereihe *Die Lust am Text. Eine diskursive Ménage-à-trois* (Konzept: K. Kruschkova) am Tanzquartier Wien statt.

Rekonstruktion als Spannung zwischen Fremdheit und Eigenheit künstlerisch und theoretisch arbeiten, ohne einem linearen Historismus zu verfallen, der Geschichte als generell verfügbar begreift – anstatt immer schon als Wiederaneignung wider, gegen den Strich? Inwiefern potenziert die wiederholte Widerständigkeit des Materials seine Unverfügbarkeit? Wieder und wider: again and against. Re-enactment eröffnet die Möglichkeit einer nachträglichen Umdeutung, Vermessung (sicher auch eine vermessene), eine Art Re-animation, Re-play der Zeit selbst. Nochmals: „Mein einziger Zeitgenosse ist die Zeit“. Fragen nach dem Neuschreiben und Neu-lesen von Geschichte in und als Performance, nach der Erschütterung des Originals im vibrierenden Zug seiner Rekonstruktion, die es der autoritären Kontur entzieht, machen grundsätzlich den Sprung zum Original und den Sprung innerhalb des Originals sichtbar, eröffnen nicht nur die Möglichkeit nachträglicher Analyse, vielmehr die Perspektive auf eine Umwertung, ja einen Umsturz der Tradition.

Nur wenn Tanzwissenschaft ihre Archive aus der Optik der Gegenwart durchblättert, wird sie ihren historischen Fokus sichtbar gemacht haben. Im Sinne Walter Benjamins kann, was als Geschichte geschah, nur artikuliert werden, wenn unaufhörlich das, was historisch möglich war, aufscheint. „Geschichte kommt als Störung vor. Wie die Mücken im Sommer“, schreibt Heiner Müller in einem Brief an Pina Bausch über das gespenstige, widerspenstige Erratum der Historie. So bietet Tanz-re-enactment Möglichkeiten, Geschichte nichtdeterministisch zu denken, nichtlinear, nichthomogen, Möglichkeiten, Tanzgeschichte(n) in ihrer singulären Pluralität zu denken. Was bleibt, ist das Nie-Gezeigte, der performative Rest der Absenz, als Agent des historisch Möglichen, des Potentiellen: *One two, one two, two...* Als Agent des historisch Verschütteten, ‚Geopferten‘. Setzt sich die Tanzgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts deshalb so hartnäckig mit Stravinskys *Le Sacre du Printemps* auseinander?

Zeitgenossenschaft findet statt, wenn sie keine Stätte findet. Sie liegt in der Luft. „Verstecken heißt: Spuren hinterlassen. Aber unsichtbare. Es ist die Kunst der leichten Hand. Rastelli konnte Sachen in der Luft verstecken“²³, schreibt Benjamin über den Zauberer Rastelli. Gegenwart *takes place when it doesn't*.²⁴ Zwischen *noch nicht* und *nicht mehr*, als ein immer neu Ausbleibendes, lässt sie uns stets weiter vermissen und vermessen. In der Nachträglichkeit dieses *nach*, in dessen Modus jedes Ereignis überhaupt eines gewesen sein wird. Ein Ereignis, das nur so stattgefunden haben wird – in unserer Unsicherheit, ob es überhaupt eines war.

²³ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften: Band IV: Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, Hg. von Tillman Rexroth, Suhrkamp 1972, 398

²⁴ Vgl. *It takes place when it doesn't. On dance and performance since 1989* (Ed. M. Hochmuth / K. Kruschkova / G. Schöllhammer Frankfurt a. M.: Revolver 2006).

Aber wie dann Verantwortung dafür übernehmen, „what is already there, even if we cannot yet see it“²⁵, fragt der libanesische Performancekünstler Rabih Mroué. Zeitgenössischen Tanz und Performance prägt keine von Kausalität und Kalkül zusammengehaltene Gegenwart, vielmehr eine Vakanz jenseits jeder Metaphysik der Präsenz, die das, was man Zeitgeist nennt, umso kritischer hinterfragt – wie die kritischen Leerstellen der unsichtbaren palästinensischen Menschen mit den Kameras in Arkadij Zaides' *Choreographie-Archive*, in seinem re-enactment: einmal, zweimal, nochmal, nochmal... Eine Gegenwart, die sich erst als Probe und Problem, als Vakanz archivieren und aktivieren lässt. „Performance is this vacant space“, schreibt wiederum Rabih Mroué: „For absence is a promise of return and declaring the emptiness is a sign of the presence of the absent“²⁶, schreibt Mroué. *As it empties Out*, so nochmals die etwas lautere Zeit-Diagnose von Jeftha van Dinther. Also wie so mangelhaft zusammenkommen? Die gute Nachricht dabei, so Jan Ritsema: „In the future the community will be that big that artists will live on each other, on the money that is circulation between them“²⁷, so der Gründer des PerformingArtsForum (PAF): *Noch ein Projekt im Zeichen seiner eigenen Unabschließbarkeit. Wie Zeitgenossenschaft selbst. How did you come together? By boat? „Kein numerus clausus für Hinzukommende.“*

Zum Schluss nochmals jenes Zucken der Oberlippe während der Nationalversammlung in Paris 1789, das so Kleist, die Französische Revolution ausgelöst haben könnte: Kleists tanzende, ironische Gesten-Story verunsichert den Gang der Historie. Denn „das Ereignis ist das, was Datum ‚macht‘“ (‚datum‘, latein: das ‚Gegebene‘)“, schreibt wiederum Nancy, „da kein Datum schon gegeben ist... Wenn das Ereignis schon datiert ist, kommt es nicht mehr dazu, Ereignis zu sein, es gedenkt schon seiner selbst; so sind der 17.06.1789 in Paris (Nationalversammlung) oder der 17.06.1953 in Berlin (Arbeitieraufstand) in dem Moment, in dem sie stattfinden, noch nicht der „17. Juni“: Sie erfinden ihr Datum“²⁸. So war auch der 17.06.2013 in Istanbul, als der inzwischen als *standing man* bekannte Tänzer Erdem Gündüz entschied, mitten auf dem Taksim-Platz schweigsam stillzustehen, noch nicht der „17. Juni“. So ist auch heute²⁹ gewiss noch nicht der „17. Juni“. One two... one, two, two...

²⁵ Rabih Mroué: „I am here but you can't see me“, in: S. Gareis / K. Kruschkova: *Uncalled. Dance and performance of the future / Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft*, Berlin: Theater der Zeit 2009, 226.

²⁶ Ibid.. Vgl. dazu auch: Krasimira Kruschkova (Hg.): *Ob?scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Theater, Tanz und Film*, Maske und Kothurn, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2005.

²⁷ Jan Ritsema: „No illusions. About the future of art and the arts“ in: S. Gareis / K. Kruschkova: *Uncalled. Dance and performance of the future / Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft*, l. c., 272.

²⁸ Jean-Luc Nancy: „Theaterereignis“, in: Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*, Bielefeld: Transcript 2003, 329.

²⁹ Dieser Text wurde in Hannover am 17. Juni 2016 vorgetragen.