

Zum Paradigma der Flüchtigkeit

Choreografische Historiografien sind, so meine Grundannahme, innerhalb eines Geflechts aus verschiedenen Parametern zu betrachten: Sie basieren auf dem Tänzerinnen- und Tänzerkörper und seiner Erinnerungs- und Artikulationsleistung; dieser vermag in der Konfrontation mit einem choreografischen Setting vor und mit Hilfe eines Publikums in der Aufführung einen Reflexionsraum zu eröffnen. Das heißt, die choreografischen Historiografien sind auf etwas Zukünftiges, Kontingentes ausgerichtet, welches sich im (mitunter widersprüchlichen) Zusammenspiel der einzelnen Elemente im Sinne eines Dispositivs erst formiert.¹ Entsprechend der Fragestellung der vorliegenden Arbeit ist dieser Reflexionsraum vor allem im Hinblick auf die Tanzgeschichtsschreibung bedeutend, aber auch für die Diskussion des Dispositivs selbst. Schließlich nehmen die Beispiele in unterschiedlichen Perspektivierungen selbst Bezug auf die genannten Parameter.

Der Begriff des Dispositivs scheint mir hier hilfreich zu sein, um auf das »heterogene Ensemble«² zu verweisen, das choreografische Historiografien meines Erachtens auszeichnet als zugleich Körperkunstform und (selbst-)reflexiver Modus der Tanzgeschichtsschreibung. Das Dispositiv, angewendet im Sinne einer Matrix, erlaubt es, sowohl einzelne relevante Parameter für die

1 | Zum Begriff des Dispositivs vgl. Foucault: *Dispositive der Macht* 1978. Weiter auch Agamben, Giorgio: *Was ist ein Dispositiv?* Zürich/Berlin 2008; Bührmann, Andrea D.; Schneider, Werner: *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse.* Bielefeld 2008; Eiermann: *Postspektakuläres Theater* 2009.

2 | »Was ich unter diesem Titel festzumachen versuche, ist *erstens* ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebensoviel wie Ungesagtes umfaßt. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.« vgl. Foucault: *Dispositive der Macht* 1978, 119f. (Hervorhebung im Original).

Diskussion der Beispiele und theoretischen Ansätze hervorzuheben wie auch deren Verstrickungen und Verknüpfungen zu analysieren.

Um das Geflecht ausloten zu können, werde ich im Folgenden ausgewählte Positionen vorstellen, in denen die genannten Parameter Körper, Choreografie, Aufführung und Publikum in ihrer Geschichtlichkeit, Zeitlichkeit, Wirkung, Wahrnehmung und Funktion je verschieden gedacht und berücksichtigt sind beziehungsweise fehlen. Die theoretischen Ansätze und Problemstellungen kreisen dabei um die Figur des Flüchtigen. Dieses prägt massgeblich das Verständnis von Tanz. Je nach Sichtweise ist Tanz konzipiert als immer schon verloren, subversiv, dokumentarisch oder archivisch; er besteht entweder aus Werken oder aber aus Akten und Prozessen, und auch die Wahrnehmung verläuft entweder stabil oder dynamisch. Diese unterschiedlichen Perspektiven, Konturierungen und Gewichtungen werde ich im Folgenden herausarbeiten, mit dem Ziel, die choreografischen Historiografien innerhalb des genannten Geflechts theoretisch fassen zu können.

Gemäß Foucault sind die einzelnen Elemente eines Dispositivs in ihrer Funktion und Position variabel: »Kurz gesagt gibt es zwischen diesen Elementen, ob diskursiv oder nicht, ein Spiel von Positionswechseln und Funktionsveränderungen, die ihrerseits wiederum sehr unterschiedlich sein können«, schreibt er.³ Entsprechend sind auch die Wissensformationen, die daraus hervorgehen, veränderbar. Sie ergeben sich aus dem jeweiligen Gefüge und dessen Beziehungen, welche es zu analysieren gilt. Gemäß Foucault kommt Dispositiven zudem eine »strategische Funktion« zu.⁴ In Bezug auf die diskutierten theoretischen Ansätze kann diese im Hinblick auf eine Gewichtung oder Vernachlässigung bestimmter Lektüren und Interpretationen gelesen werden.

Die Beispiele dienen bei der Analyse in einer doppelten Bewegung als Folie: Zum einen werden die theoretischen Ansätze jeweils an den Beispielen abgeglichen und überprüft. Andererseits bilden die Positionen der Stücke selbst gerade die Grundlage für die Diskussion und Kritik der einzelnen Ansätze, thematisieren sie doch ihrerseits die genannten Parameter und deren Relationen untereinander. Anhand von den je verschiedenen Perspektiven und Leerstellen in den theoretischen Ansätzen lässt sich deshalb gleichzeitig das Erkenntnispotential der diskutierten Beispiele stark machen. Dieses zeigt sich in drei Punkten besonders deutlich: Erstens stellen choreografische Historiografien

3 | Foucault: *Dispositive der Macht* 1978, S. 120.

4 | Foucault fokussiert diesbezüglich auf die Machtverhältnisse, die bestimmte Diskurse hervorbringen, vgl. Foucault: *Dispositive der Macht* 1978, insbesondere S. 123-127, hier insbesondere S. 120. Für die nachfolgende Diskussion der choreografischen Historiografien verstehe ich diese im Sinne von Gewichtung beziehungsweise Vernachlässigung gewisser Parameter und Beziehungen.

der Flüchtigkeit des Tanzes die Geschichtlichkeit des Körpers entgegen. Sie markieren diesen als eine dokumentarische Spur, welche als Archiv die Tanzgeschichte zu aktualisieren und gleichzeitig ihre ›Schreibung‹ selbst in der Choreografie zu reflektieren vermag. In den theoretischen Ansätzen wird der Körper hingegen nur marginal thematisiert. Zweitens fordern und zeigen die Beispiele einen dynamischen Aufführungs-, Körper- und Subjektbegriff und formulieren so eine deutliche Kritik an einem objekthaften Verständnis von Körper, Choreografie, Aufführung und Publikum, verstanden als Entitäten, auf die je nach dem zurückgegriffen werden kann oder die nicht mehr verfügbar sind – beispielsweise die Aufführung als ›Werk‹ oder der Körper als ›Dokument‹.

Auch die Choreografie wird nicht als festgeschriebenes Regelwerk verstanden, sondern wiederum als ein Dispositiv gefasst, innerhalb dessen Körper mit Regeln konfrontiert werden und dadurch neue Sichtweisen und Denkräume öffnen. In diese Reflexion mit eingeschlossen ist das Publikum, wie es im Beispiel von Olga de Sotos *histoire(s)* besonders evident ist: Die Erinnerungs- und Imaginationleistung der Zuschauenden bleiben in den theoretischen Ansätzen, dies der dritte Kritikpunkt, meist unbeachtet. So gesehen sind für die nachfolgenden Überlegungen zwei Dispositive wirksam: Dasjenige, welches es ermöglicht das Phänomen zu beschreiben, und dasjenige der Choreografien selbst.

Unter dem Topos der ›Flüchtigkeit‹ wird das Vergehen und Verschwinden von Tanz als ontologische Grundkonstituente gehandelt und prägt zahlreiche Diskurse des Tanzes.⁵ Tanz scheint sich jeglicher Festschreibung, sei es in Form von sprachlicher, visueller, grafischer oder auch tänzerischer Wiedergabe, zu entziehen und ohne (sichtbare) Spuren immer schon zu entschwinden. Verschiedene Untersuchungen widmen sich dieser Thematik in historisch-kritischen Aufarbeitungen und/oder verhandeln diese im Rahmen kritischer Herleitungen eigener theoretischer Konzepte.⁶ In den letzten Jahren wird die

5 | Hier seien nur drei exemplarische Konzeptionen genannt, die auf dem ›Flüchtigen‹ des Tanzes aufbauen: Louppe: *Poetik des zeitgenössischen Tanzes* 2009; Lepecki: *Exhausting Dance* 2006, sowie Wortelkamp, Isa: *Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung*. Freiburg i.Br. 2006.

6 | Vgl. beispielsweise Thomas: *Reconstructing the Dance* 2003; Franko, Mark: *Writing for the body*. 2011; Klein, Gabriele: *Das Flüchtige. Politische Aspekte einer tanztheoretischen Figur*. In: Sabine Huschka (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*. Bielefeld 2009, S. 199-208; Lepecki, André: *Manisch aufgeladene Gegenwärtigkeit*. In: *ballett international – tanz aktuell. Jahrbuch Körper.kon.text*. S. 82-87, 1999; Schneider: *Performing Remains* 2011; Siegmund: *Abwesenheit* 2006.

Diskussion insbesondere unter den Aspekten der Abwesenheit⁷ und der Präsenz geführt, wobei Präsenz in seiner Vielzahl an Bedeutungen als Erfahrung, als präsentisches Moment, als ›Liveness‹, als Ko-Präsenz, als ›Schauspieler-Präsenz‹ etc. diskutiert wird.⁸ Wie das Verhältnis von Körper und Spur gedacht werden könnte, bleibt dabei jedoch weitgehend offen; darauf – auf seine Geschichtlichkeit und Pluralität einerseits und seine Erinnerungs- und Artikulations-fähigkeit andererseits – ist deshalb der Fokus der vorliegenden Untersuchung gerichtet. Es geht dabei nicht um den Entwurf eines ontologischen Modells von Tanz, sondern darum, die körperlich-choreografischen Reflexionen als Weisen des Zugangs zur Geschichtlichkeit des Tanzes zu fassen.

Das Paradigma der Flüchtigkeit soll zunächst anhand von zwei Ansätzen diskutiert werden. Sie konturieren das Flüchtige einerseits negativ als ›das Verlorene‹, welches es einzuholen gilt, während auf der anderen Seite, in einer positiven Wendung, im Vergänglichen gerade das Präsentische stark gemacht wird. Beide Sichtweisen können geradewegs als Gegenpositionen zu den Formen historischer Rückbezüglichkeit im Tanz gelesen werden.

7 | Vgl. dazu insbesondere Gerald Siegmunds Kategorie der Abwesenheit, die dem Anwesenden eine Spur schon in der Gegenwart, als Abwesendes, zuschreibt, vgl. Siegmund: *Abwesenheit* 2006. Weiter auch Husemann: *Ceci est de la danse* 2002; Kruschkova, Krassimira (Hg.): *OB?SCENE: Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*. Wien/Böhlau 2005; Lepecki: *Exhausting Dance* 2006.

8 | Vgl. exemplarisch zwei aktuelle Kompendien zu Präsenz und Performance Art: Jones/Heathfield: *Perform Repeat Record* 2012; Giannachi, Gabriella; Kaye, Nick; Shanks, Michael (Hg.): *Archaeologies of Presence. Art, Performance and the persistence of being*. London/New York 2012. Weiter sind Untersuchungen mit einem kulturwissenschaftlichen und philosophischen Fokus zu nennen wie: Gumbrecht, Hans Ulrich: *Präsenz*. Frankfurt a.M. 2012, oder Mersch, Dieter: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München 2002; Christoph Ernst und Heike Paul definieren als gemeinsame Schnittmenge aller Präsenzdiskurse eine implizite Dimension: »Geltend gemacht wird die *unmögliche sprachliche Explikation eines präsenten Sachverhalts unter der Berufung einer gleichzeitig möglichen nicht-sprachlichen Gewissheit über die Präsenz des Sachverhalts*.« Vgl. Ernst, Christoph; Paul, Heike: (Hg.): *Präsenz und Implizites Wissen. Zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2013, S. 11 (Hervorhebung im Original).

TANZ ALS ›REINE‹ BEWEGUNG: MARCIA B. SIEGEL

Tanz wird bis ins 18. Jahrhundert zurück als flüchtige Kunst verstanden und Tanzgeschichte in der Folge unter dem (negativ besetzten) Verlust-Topos als eine »Geschichte verlorener Tänze« geschrieben.⁹ Der Verlust ist dabei ein doppelter: Nicht nur ist jede Aufführung einmalig, auch der eigentliche Gegenstand, die Körperbewegung, entzieht sich der Festschreibung. Dies führt dazu, dass das Verschwinden beider, der Aufführung und der Körperbewegung, immer wieder in einer melancholischen Geste aufzuhalten versucht wird, sei es in Form von symbolischer Sprache oder durch das fixierende Bild. Dies bedeutet gleichzeitig, dass das damit einhergehende ständige Versagen im Versuch des Festhaltens immer wieder eingestanden werden muss.¹⁰

Dieses doppelt Flüchtige findet sich besonders virulent bei der amerikanischen Tanzkritikerin Marcia B. Siegel, die 1968 mit ihren versammelten Kritiken *At the Vanishing Point: A Critic Looks at Dance* eine programmatische und einflussreiche Schrift dazu verfasst hat. Sie definiert Tanz als »an event that disappears in the very act of materializing«¹¹, und sieht in der Flüchtigkeit die Ursache dafür liegen, dass Tanz gesellschaftlich und politisch nicht gebührend respektiert und beachtet wird, wie sie in weiteren Schriften ausführt.¹² Das Fehlen von Spuren jeglicher Art bezeichnet sie als das Faszinosum am Tanz und zugleich als Grund, weshalb Tanz vom intellektuellen Denken fern und der Gefahr der Trivialisierung nah sei: »The immediacy and the ephemerality of dance are its most particular qualities – they are the reason for dance’s appeal as well as its low rank on the scale of intellectual values.«¹³ Ihr Schreiben versteht Siegel als ein Anschreiben gegen diese Flüchtigkeit. Siegel bezeichnet ihre Rolle entsprechend als »self-appointed historian«¹⁴ des (US-amerikanischen Modernen) Tanzes im Dienste von dessen Rettung: »Leaving so few and inadequate artifacts behind, dance is always in a way reinventing itself. It doesn’t stay around long enough to become respectable or respected.

9 | Vgl. Noverre, Jean-Georges: Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette. Hamburg/Bremen 1769, Faks. hg. v. Kurt Petermann, Leipzig 1977, S. 3; Lepecki: Manisch aufgeladene Gegenwärtigkeit 1999, S. 84; Siegmund: Abwesenheit 2006, S. 49; Thomas: *Reconstructing the Dance* 2003, S. 121.

10 | Vgl. hierzu exemplarisch das Kapitel *Tanz beschreiben?* In: Huschka: *Moderner Tanz* 2002, S. 17-28 sowie Wortelkamp, Isa (Hg.): *Bewegung lesen, Bewegung schreiben*. Berlin 2012.

11 | Siegel: *At a Vanishing Point* 1968, S. 1.

12 | Vgl. Siegel, Marcia B.: *The Shapes of Change. Images of American Dance*. New York 1985.

13 | Siegel: *The Shapes of Change* 1985, S. xiii.

14 | Siegel: *The Shapes of Change* 1985, S. xv.

Its ephemerality is mistaken for triviality. Because it is inherently always new, it's considered not to be profound.«¹⁵

Siegels Konzeption des Flüchtigen geht von einer Ontologie des Tanzes aus, welche die Bewegung zum Gegenstand der Tanzkunst schlechthin erklärt. Tanz verkörpert in einer solchen Definition eine Idee, die sich in der reinen Bewegung, und nur dort, manifestiert. Tanz findet so nur in der Aufführung statt und lässt die Implikationen des Körpers gleichsam außer Acht.

Diese Konzentration auf ein aus der Aufführung destillierbares ›Werk‹, seine immanenten Bedingungen und Wirkungsstrategien, finden sich in der Debatte um Rekonstruktionen im Tanz wieder.¹⁶ Auch hier ist die Rede von der Essenz des Tanzes, die, flüchtig wie sie ist, nur im Tanz und durch den Körper der Tanzenden festgehalten werden könne. Siegel geht sogar noch einen Schritt weiter. Sie erachtet nur diejenigen Tänzerinnen und Tänzer als einer Form von Überlieferung befähigt und bemächtigt, die aus erster Hand körperliche Erfahrung mitbringen. Jede andere Form der Rekonstruktion ist ihrer Meinung nach wertlos:

»American Dance is essentially without a history. Besides a written history, it also lacks anything except the most rudimentary and selective sense of its own past. For the first time, in the 1970s we are beginning to see a fairly widespread interest in the choreography of the early modern dancers. But the revivals being done are already watered down, taught by second- and third-generation dancers or even by notators who have never seen the dances at all. The audience is required to depend on steps alone and on our contemporaries' interpretations; we are asking the post-McLuhan generation to reveal the 1930s and 1940s to us. It's unreasonable, and it really doesn't work.«¹⁷

Wiewohl es also eine schriftliche Form der Geschichte von Tanz gibt, erachtet sie diese doch als nicht dem Tanz zugehörig und deshalb nicht als ›rechtmässige‹ Geschichte. Eine solche existiere, wenn überhaupt, nur als Empfindung, als rudimentärer und selektiver *sense* in den Körpern, die das Werk tanzen und allenfalls noch in denjenigen – mithin ihr selbst – die als Zuschauende einer Aufführung aus erster Hand das Wahrgenommene und Gesehene bezeugen können. Das Verhältnis von Körper und Geschichte ist so gesehen nur in der Erfahrung erlebbar.

Mit einer derartigen Sichtweise spricht Siegel selbstredend nicht nur der Rekonstruktion von Tanz, sondern der Geschichtsschreibung überhaupt die Legitimation ab. Allerdings steckt darin auch ein Widerspruch: Offenbar gibt

15 | Siegel: *The Shapes of Change* 1985, S. xv.

16 | Vgl. dazu exemplarisch Franko: *Writing for the body* 2011, S. 321-334.

17 | Siegel: *The Shapes of Change* 1985, S. xiv.

es doch etwas Bleibendes von Tanz, und zwar in Form eines ›Überrests‹ eines Tanzwerkes. Ein solcher steckt im Körper drin und kann überliefert werden – wenn auch nur aus erster Hand und im Vollzug. So ist der Tanz konzipiert als flüchtig, aber doch gespeichert, wobei der Körper nicht näher markiert ist. Das Publikum spielt dabei für die Wirkung eines Tanzstückes keine Rolle, es kann durch seine Anwesenheit höchstens eine Aufführung bezeugen.

Siegels Konzeption eines zeitlosen, universalen Wertes von Kunst, der im Werk selbst repräsentiert wird, ist im Kontext des Moderne-Diskurses ihrer Zeit zu sehen. Im Anschluss an den Kunstkritiker Clement Greenberg soll sich Kunst – und damit auch Tanz – auf seine je irreduziblen Mittel konzentrieren und alles dem Medium Fremde weglassen.¹⁸ Das Ziel ist die Reinheit als Qualitätsstandard ebenso wie als Zeichen der Unabhängigkeit: »Thereby each art would be rendered ›pure‹, and in its ›purity‹ find the guarantee of its standards of quality as well as of independence.«¹⁹ Auf Greenberg rekurrierend entwickelt der einflussreiche Kunsthistoriker Michael Fried sein Konzept der ›Präsenz‹ eines Kunstwerkes.²⁰ Er unterscheidet darin zwischen der ›Presence‹ von Kunst, die zu ihrer Vervollständigung einen Raum und Zuschauende benötigte und deshalb in ihrer Eigenschaft immer *theatral* und also nicht rein sei (wie die minimalistische Kunst, auf die er seine Kritik münzt). Sie brauche, weil ihr Wert nicht dem Objekt inhärent sei, ein Äußeres, das die Kunst als *theatrale* Rahmung in einer bestimmten Zeit verorte. Die Erfahrung von ›Presentness‹ hingegen spricht er in einem fast schon religiösen Akt dem sich selbst genügenden, der Zeit enthobenen Kunstwerk der Malerei und Skulptur zu. Dieses trage seine Wirkung über das Objekt hinaus, im Sinne eines zeitlosen und damit ewigen Wertes von Kunst: »[E]xisting in, indeed of secreting or constituting, a continuous and perpetual present.«²¹ Gemäß Fried braucht es für ein ›gutes‹ Kunstwerk also gar kein Publikum. Interessant ist aber, dass er seinen Ansatz trotzdem aus dem Akt der Rezeption heraus begründet. Die emphatische Feier der Erfahrung als unwiederholbar, bei gleichzeitiger Kritik an der *Theatralität* und *Repräsentation*, wie sie Fried für die Kunst entwirft, beeinflusst die Kunst der Zeit massgeblich und findet ihren Widerhall unter anderem in der *Performancetheorie*. Anders als in Siegels Beklagen eines uneinholbaren Verlusts,

18 | Vgl. Greenberg, Clement: *Modernist Painting*. In: Frascina, Francis; Harrison, Charles (Hg.): *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology*. New Haven 1993, S. 5-19 (Nachdruck von 1961).

19 | Greenberg: *Modernist Painting* 1993, S. 6.

20 | Vgl. Fried, Michael: *Art and Objecthood*. In: Battcock, Gregory (Hg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*. Berkeley/Los Angeles/London 1995, S. 116-147.

21 | Fried: *Art and Objecthood* 1995, S. 146.

wird dort das Präsentische und Unwiederholbare von Performance in einer positiven Wendung gerade als subversives und produktives Potential gefeiert.

VERSCHWINDEN ALS WIDERSTAND: PEGGY PHELAN

»Performance [...] becomes itself through disappearance«, schreibt Peggy Phelan programmatisch in ihrem 1993 erschienenen Buch *Unmarked. The Politics of Performance*. Jegliche Wiederholung sei »something other than performance.«²² Gemäß der amerikanischen Performancetheoretikerin ist die Performance²³ die flüchtigste aller Kunstformen und das Flüchtige gerade deren Stärke: »Performance in a strict ontological sense is nonreproductive. It is this quality which makes performance the runt of the litter of contemporary art.«²⁴ Phelan ist die bekannteste Anwältin einer Konzeption von Performance als politischer Kraft zu Beginn der 1990er Jahre. Sie sieht in der Flüchtigkeit, ähnlich wie Marcia B. Siegel, die Ursache dafür liegen, dass Performance der »Zwerg« unter den Künsten sei. Im Gegensatz zu der Tanzkritikerin zieht sie daraus aber nicht die Konsequenz, den Verlust einholen zu müssen im Sinne eines »Zur-Sprache-Bringens« der Aufführung. Sie spricht dem Festhalten von Performance im Gegenteil jegliche Legitimation ab und degradiert mögliche Effekte zu einem rein subjektiven Nachwirken von Erfahrung: »The act of writing toward disappearance, rather than the act of writing toward preservation, must remember that the after-effect of disappearance is the experience of subjectivity itself.«²⁵ Eine Aufführung lebt also in der Wahrnehmung des Zuschauers fort. Indem sie sich jedoch einer Institutionalisierung entzieht, wird sie dem Zuschauer gleichzeitig auch vorenthalten. Als das Nicht-Verfügbare, dem Tauschprozess Entzogene, präsentiert sich die Performance in der Folge als widerständige Kunst. Gleich wie Siegel baut Phelan ihre Bestimmung des Flüchtigen also auf das Präsenz der Aufführung auf.

Gemäß Peggy Phelan kann sich die Performance den Gesetzen des Marktes wegen ihrer Unsichtbarkeit entziehen. Performance produziere und reproduziere keine Objekte, die in den Kreislauf des Marktes als Tauschwerte eintreten könnten: »Performance's independence from mass reproduction,

22 | Phelan, Peggy: *Unmarked. The Politics of Performance*. London/New York 1993, S. 146.

23 | Performance versteht sie im weitesten Sinne als »jemandem etwas vorführen« und zählt darunter Theater und Performance Art ebenso wie Tanz, vgl. Phelan: *Unmarked* 1993, S. 2.

24 | Phelan: *Unmarked* 1993, S. 148.

25 | Phelan: *Unmarked* 1993, S. 148.

technologically, economically, and linguistically, is its greatest strength.«²⁶ Sie geht davon aus, dass Performance ihr ›Objekt‹ verliert, sobald stattgefunden, und dass es keine eigentlichen Artefakte gibt, sondern nur den Moment der geteilten Präsenz zwischen Performenden und Zuschauenden – wie das berühmte Zitat besagt: »[A] maniacally charged present.«²⁷

Diese Voraussetzung der Ko-Präsenz für die Performance wiederum ist bei Siegel nicht zu finden. Bei ihr verliert sich die Performance vielmehr mit der Flüchtigkeit der Aufführung während es bei Phelan die Flüchtigkeit der Rezeption ist, die das Verschwinden markiert. Phelan geht zwar von einer Erinnerung der Zuschauenden an eben diese Präsenz der Aufführung aus, dies ist bei ihr allerdings gleichbedeutend mit der Unsichtbarkeit und dem Unbewussten, in dem Regulierung und Kontrolle nicht mehr stattfinden würden: »It saves nothing; it only spends«, schreibt sie.²⁸ Die Abwesenheit von Artefakten und daraus abgeleitet die Reduktion auf die schiere Präsenz im ›hic et nunc‹ positioniert die Performance außerhalb einer diskursiven Ordnung. Versucht man, Performance trotzdem durch Sprache habhaft zu werden, so hat dies nichts mehr mit dem eigentlichen Gegenstand zu tun. Dasselbe gilt auch für jede Form der Aufnahme und Dokumentation.²⁹ Es kann sich dann zwar noch um eine ›Performance‹ handeln, aber um eine andere, während die Dokumente immer nur auf eine subjektive Erinnerung verweisen und nicht die Performance selbst darstellen können: »Performance occurs over a time which will not be repeated. It can be performance again, but this repetition itself marks it as ›different‹. The document of a performance then is only a spur to memory, an encouragement of memory to become present.«³⁰

Phelans Theorie unterliegt eine Kritik an der Verbindung von Sichtbarkeit und Macht, wie sie im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Minderheiten zum Tragen kommt, die mangels Sichtbarkeit, so Phelans Argumentation, keinen angemessenen Stellenwert in einer bestimmten Kultur erlangen können.³¹ Phelan plädiert deshalb dafür, gerade nicht eine gleichmachende Sichtbarkeit anzustreben, sondern im Gegenteil Differenzen beizubehalten und das ›Anderer‹ – das »Unmarkierte«, wie der Buchtitel heißt – als das Widerständige stark zu machen. Performance wird damit zu einer kritischen Methode erklärt, mittels derer sich Künstler der Sichtbarkeit und Reproduktion entziehen können, um nicht nur außerhalb des Marktes und des Diskurses, sondern logischerwei-

26 | Phelan: Unmarked 1993, S. 149.

27 | Phelan: Unmarked 1993, S. 148.

28 | Phelan: Unmarked 1993, S. 148.

29 | Phelan: Unmarked 1993, S. 148.

30 | Phelan: Unmarked 1993, S. 146.

31 | Vgl. Phelan: Unmarked 1993, S. 1.

se auch außerhalb der Institutionen und fern ab von einem breiten Publikum verortet werden.

Dieses subversive Potential der Kunst findet auch im Umfeld des zeitgenössischen Tanzes einen fruchtbaren Nährboden. Es bietet scheinbar die Möglichkeit, Tanz einen gesellschaftlich relevanten Eigenwert zuzuerkennen und ihm überdies politische Sprengkraft zu attribuieren. Das Flüchtige wird in dieser Sichtweise, anders als bei Siegel, nicht als Manko gesehen, sondern als Potential.³²

Problematisch an Phelans ›Performance‹-Begriff sind sowohl ihre Fokussierung auf die Präsenz, auf das Außersprachliche wie auch das Negieren von Artefakten jeglicher Art.³³ So wird beispielsweise mit Dokumenten in Performances selbst immer schon gearbeitet und tragen Bilder, Berichte und Videoaufzeichnungen wesentlich zur Wahrnehmung derselben bei. Diese sind ebenso Effekte von Performances wie die körperlichen Markierungen, die aus denselben hervorgehen.³⁴ Werden sie nur als ›außerhalb‹ von der Performance theoretisiert, wie dies Phelan vorschlägt, wird ihre Bedeutung für die Performance selbst verkannt, und ein Nachdenken über und Diskursivieren von Tanz und Performance wird grundsätzlich entwertet. Gerald Siegmund schreibt in seiner Kritik denn auch: »Ihre [d.i. Phelans, jw] Vorstellung von Performance als ›spurlos‹ ist sowohl historisch anfechtbar als auch theoretisch bedenklich.«³⁵ Die diskutierten Beispiele stellen in ihren körperlichen und choreo-

32 | Gabriele Brandstetter sieht den Grund für die andauernde Faszination des Flüchtigen im »Zauber« und der sinnlichen und spirituellen Seite, die dem Tanz dadurch verliehen werde, vgl. ihre Aussage in Kieser, Klaus: Ist der Tanz flüchtig? In: tanz. Nr. 12, 2011, S. 63.

33 | Phelans Performancebegriff wird von verschiedener Seite einer Kritik unterzogen, vgl. dazu exemplarisch Auslander, Philip: Liveness. Performance in a Mediatized Culture. London/New York 1999; Schneider: Performing Remains 2011; Siegmund: Abwesenheit 2006. Die Kunsttheoretikerin Amelia Jones sieht in diesem Diskurs auch die fehlende Geschichtsschreibung in der Performance Art begründet. Angesichts der fachgeschichtlichen Fokussierung auf die Objektivität von Kunst, habe sich die Performance damit selbst ins Abseits manövriert. In den aktuellen Wiederaufführungen von Performances sieht sie deshalb auch die Funktion bestehen, mit der Vorstellung eines »discrete and knowable ›object‹« in der Kunst zu brechen und durch das Performative die Idee von ›Werk‹ zu dekonstruieren. Vgl. Jones: The Now and the Has Been 2012, S. 12.

34 | Im Tanz werden Körper anatomisch und bewegungstechnisch geformt. Vgl. dazu die Ausführungen in Teil III der vorliegenden Untersuchung. Im Bereich der Performance Art gehören mitunter Selbstverletzungen zu performativen Strategien.

35 | Siegmund: Abwesenheit 2006, S. 65.

grafischen Praktiken genau dies aus: Sie basieren auf Spuren, die sie in der Gegenwart erinnern, aktualisieren und neu artikulieren.

KONSEQUENZEN FÜR DIE TANZGESCHICHTSSCHREIBUNG

Sowohl Siegel wie Phelan verschließen sich in ihrer Fokussierung auf das Verschwinden der Aufführung so gesehen dem Archiv: Nicht nur die Dokumente und Erinnerungen, auch der Körper und seine Geschichtlichkeit werden in ihrer Bedeutung vernachlässigt. Sowohl Siegels melancholische Klage des Verlusts wie Phelans programmatische Feier des Präsentischen stehen damit in eklatantem Widerspruch zu den choreografischen Historiografien, welche gerade die Geschichtlichkeit und die Spuren von Tanz betonen.

Wiewohl Siegel und Phelan Tanz und Performance als das Andere, Unfassbare markieren wollen, ist die Konsequenz daraus eine Aussenseiterposition, die Tanz und Performance letztlich dem gesellschaftlichen Diskurs entzieht und so nicht intendiert ist. Der Wert von Performance als politischer und gesellschaftlicher Akteur, wie ihn Phelan anstrebt, wird durch eine Überführung in eine metaphysische Präsenz nicht erreicht.³⁶ Als rein sinnliches Erlebnis bleibt es einem kleinen Kreis von Eingeweihten vorbehalten und funktioniert fernab jeder sprachlichen Ausdrucksmöglichkeit höchstens unter seinesgleichen (im Bereich des Tanzes zudem nur durch und in der Bewegung selbst). Die Konzeption einer ›sprachlosen Kunst‹ verkennt überdies die sprachlichen Leistungen, die nur schon im Entstehungsprozess einer Performance stattfinden als künstlerisch-sozialer Arbeitsform im weitesten Sinne.³⁷ Ebenfalls nicht zum Tragen kommt in einer solchen Perspektivierung der Körper, in seiner immer schon kulturellen und historischen Formiertheit.

Das Paradigma der Flüchtigkeit behält nicht nur die Möglichkeiten der Wiederholung im Tanz vor, es spricht ihm auch ein Vor- und Nachleben ab und verhindert dadurch die Anbindung an einen sozialen, kulturellen und historischen Kontext.

Tanz trägt derweil immer schon Wiederholungen in sich. Er basiert selbst auf kulturellen Mustern, historisch geprägter Wahrnehmung und Gewohn-

36 | Gerald Siegmund merkt an, dass gerade der Aspekt der Nicht-Reproduzierbarkeit letztlich das Verlangen des Marktes nach dem immer Neuen stützt: so gerate gerade die Performance, losgelöst von einem Kontext, zu dem Konsumgut, das sie nicht sein wolle und könne über die Erfahrung im Moment hinaus keine Wirkung entfalten. Vgl. Siegmund: *Abwesenheit* 2006, S. 65-67.

37 | Zu den Folgen einer als sprachlos konzipierten Kunstform Tanz vgl. exemplarisch Franko: *Writing for the body* 2011, S. 321-334; Thurner: *Beredete Körper – bewegte Seelen* 2009; Huschka: *Moderner Tanz* 2002.

heiten. Diese Markierungen treten alle in der Aufführung zu Tage und bleiben auch nach dem Ereignis im Gedächtnis des Publikums und der Beteiligten haften.³⁸ Tanz kann, so lässt sich aus der Diskussion folgern, nicht als flüchtig bezeichnet werden. Er ist vielmehr vergänglich, in dem Sinne, dass das Ereignis selbst, die Aufführung und die Bewegungen vorüber gehen, jedoch in der Gegenwart als Abwesende präsent bleiben.³⁹ So vermag der Entzug von Präsenz gerade Kontingenzen zu erzeugen, welche sich beispielsweise Olga de Soto mit ihrem imaginären Tanz zunutze macht: Der vergangene Tanz lebt hier in der Abwesenheit fort.

Der Abgleich mit dem für die historiografischen Praktiken in der Choreografie genannten Dispositiv ergibt folgendes Bild: Die Flüchtigkeit des Tanzes in der Konzeption von Siegel und Phelan fokussiert auf die Aufführung und die Wahrnehmung des Präsentischen. Die beiden Autorinnen leiten daraus die Choreografie ab und lassen die Körper, das Archiv und den Reflexionsraum außer Acht beziehungsweise die Wirkung von Tanz erschließt sich nur in einer präsentischen Erfahrung. Bei Phelan ist diese dem Publikum vorbehalten, bei Siegel gar dem Werk selbst.

Für die Geschichtsschreibung hat diese enge Sicht auf Bewegung und Aufführung im Tanz nachhaltige Auswirkungen. In einer auf Werkimmanenz und Personenbezogenheit konzentrierten Konzeption von Tanz kommen das Archiv und die Möglichkeiten der Reflexion ebenso wenig zum Zug wie in der Fokussierung auf die präsentische Wirkung von Tanz und Performance. In dem Sinne stimme ich der finnischen Tanzhistorikerin Hanna Järvinen zu, wenn sie schreibt: »[A]cademically valid historiography of dance cannot

38 | Auf diesen Aspekt verweisen unter anderem kulturelle Gedächtnistheorien. Spezifisch zur Funktion der Erinnerung im Tanz vgl. Siegmund: *Abwesenheit* 2006. Siegmund plädiert für einen Perspektivenwechsel von der Präsenz weg hin zur Abwesenheit, der das Dauerhafte und Nicht-Flüchtige inhärent ist. Als Gegenmodell zu einem ›Topos des Flüchtigen‹ zielt die Kategorie der Abwesenheit darauf, »sich als analytische und kritische dem Absolutheitsanspruch des Live-Spektakels [zu widersetzen], weil es auf Spuren angewiesen ist. Die Spuren verhindern letztlich die Schließung im rein Imaginären, weil sie intersubjektiv symbolisch, mithin gesellschaftlich verhandelt werden müssen«, so Siegmund. Er folgert daraus, dass nicht die Präsenz widerständig sei, sondern gerade die Reste, die sich »um deren Abwesenheit gruppieren, diese erinnern und performativ produktiv verwenden.« Vgl. Siegmund: *Abwesenheit* 2006, S. 68.

39 | Auf die Unterscheidung zwischen flüchtig und vergänglich, (›evanescent‹ und ›ephemeral‹ beziehungsweise ›evanescence‹ und ›disappearance‹) verweisen unter anderem Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: *Intangible Heritage as Metacultural Production*. In: *Museum International*. Nr. 56/1-2, 2004, S. 59; Schneider: *Performing Remains* 2011, insbesondere S. 94ff.

emerge before these beliefs are shed and more attention [is] given to archival research and the cultural context that so far have been regarded as secondary, besides the point of, or even as insignificant to dance history.«⁴⁰ Sie plädiert mit Vehemenz für ernstzunehmende Forschungsmethoden und entzieht dem Paradigma der Flüchtigkeit mit einem lapidaren, aber bedenkenswerten Satz die Legitimation: »[D]ance is no more ephemeral than any human action and it leaves the same kinds of traces in the archive that are habitually used in the writing of so called new histories.«⁴¹ Järvinen spricht damit zwei Positionen an, die im Zusammenhang mit den historiografischen Praktiken in der Choreografie zentral sind: Tanz hinterlässt Spuren im und durch die Körper, durch die Aufführung und in der Rezeption derselben. Er wirkt nicht nur über den Moment hinaus, er verfügt selbst über ein körperliches Wissen, das zugänglich ist im Sinne eines Archivs. Die Geschichtlichkeit des Körpers offenbart sich im Vollzug. Die anhaltende Beschäftigung von Choreografierenden mit Positionen der Vergangenheit, die aktuell verbreiteten Archivierungsbemühungen im Tanz und in der Performance Art, das Aufkommen von Reenactments in performativen Kunstformen generell – der »will to archive«, wie André Lepecki im Anschluss an Hal Fosters »impuls to archive« festhält⁴² – all diese Entwicklungen, die seit den 1990er Jahren so populär geworden sind, sind ohne ein radikales Neudenken und eine Abkehr von dem Paradigma der Flüchtigkeit nicht denkbar. Um das Phänomen der historiografischen Praktiken fassen zu können, gilt es deshalb dem Körper als Archiv und der Erinnerungs- und Imaginationsleistung des Publikums mehr Rechnung zu tragen.

40 | Järvinen: *Performance and Historiography* 2005, S. 146. »Dance, it would seem, is considered more alive (and more a live form) than other time-based arts«, stellt auch Mark Franko fest, und fragt: »Has any other time-based art been so identified with its own impermanence?« Vgl. Franko: *Writing for the body* 2011, S. 328.

41 | Järvinen: *Performance and Historiography* 2005, S. 141.

42 | Lepecki: *The Body as Archive* 2010, S. 31.

