

Inventur: Tanz.

Performance und die Listen der Wissenschaft

GABRIELE BRANDSTETTER

Wie ist das Archiv einer Wissenschaft, die sich mit den ephemeren Künsten Tanz und Performance befasst, angelegt? Es liegt auf der Hand: Werke, Monumente, Editionen lassen sich hier nicht finden. Was sich ansammelt, ist eine Serie von bruchstückhaften Quellen, von Zeugnissen in Bild und Schrift, in Objekten und Medienaufzeichnungen. Die Spuren des uneinholbaren performativen Ereignisses finden sich in Daten, Materialien, ›Überresten‹, die als verstreute und fragmentarische Behältnisse die Aura des Entschwundenen scheinbar bewahren. Aus solcher Hüterposition einer (verlorenen) Authentizität entfalten die Relikte und Fundstücke ihre eigene Faszination als *bodies of evidence*: Sie ziehen eine eigentümlich Magie aus dem Verweis auf das Unwiederbringliche.

Das Scharnier zwischen einem solcherart ›unmöglichen‹ Archiv und der Performance, zwischen Geschichte und Ereignis, bilden Listen. Listen aller Art: Listen der Figuren und der Rollen im Dramentext, Listen der Ausstattung und der Besetzung in der Inszenierung; Theaterzetteln und Listen des Aufführungsteams von der Regie bis zum Beleuchtungstechniker; die Besten-Listen des Diskurses – etwa die Listen der besten Stücke, der besten Choreographen oder Schauspieler des Jahres, Listen in Kritiker-Umfragen und Wettbewerben. Und schließlich auch die Listen der Ausstellungstücke, der Dokumente in Archiven und Museen.

Die Liste – mit ihrem Sortierungsreglement schiebt sich zwischen die Textform und die Aufführung und bildet ein Relais im Setting des Performativen. Zugleich aber weist die Funktion einer solchen Registrierung auf die Kontingenz der Ordnungsbemühungen, und zuletzt gar auf die Unmöglichkeit, eine Inventur im Feld von Tanz und Performance zu betreiben.

Wie wäre in einem solchen Zusammenhang von »Inventur« zu sprechen? »Inventur«, so sagt es das Wörterbuch, ist eine Bestandsaufnahme. In einem ökonomischen Sinn informiert diese Bestandsauf-

nahme über »die Vermögensteile und die Schulden eines Unternehmens zu einem bestimmten Zeitpunkt.« Welche »Bestandsaufnahme« könnte eine »Inventur: Tanz« in einem solchen Kontext leisten? Um welches »Unternehmen« handelt es sich hier – und wie lassen sich »Vermögen« und »Schulden« abgleichen? Im Feld des Tanzdiskurses der letzten Jahre wurden immer wieder Ansätze zu solchen Bestandsaufnahmen gemacht – als Inventur einer neuen und heterogenen Praxis künstlerischer Körperarbeit, die sich seit Mitte der 90er Jahre entwickelt hat. Dadurch wurde ein breites Interesse an den erweiterten Möglichkeiten des Genres Tanz- und Performancekunst geweckt. Parallel dazu hat sich, so wird immer wieder betont, ein neues Interesse an theoretischer Reflexion zu Tanz und Performance herausgebildet, das sich klar von der postmodernen Tanztheorie angloamerikanischer Prägung abgrenzt und einen Akzent auf politische Fragen setzt. Sind es aber nicht eben diese Versuche von Resümees, von Überblicksszenarien und Listen, die deutlich werden lassen: Eine »Inventur«, im Sinne einer »Bestandsaufnahme« lässt sich in diesem »Unternehmen«, mit diesem Gegenstand ›Tanz/Performance‹ nicht durchführen. Nicht nur, weil es sich um ein heterogenes Feld künstlerischer Arbeiten handelt, für das es kein ›Genre‹, keinen klar definierten Begriff, keinen systematischen Ort gibt. Sondern weil dieser »Bestand«, den es hier – in einer ›Inventur‹ – aufzulisten gälte, *grundsätzlich* keinen Bestand hat. Tanz, Bewegung, das Ephemere der Performance lässt sich als Gegenstand, als Objekt einer Registratur nicht halten. Nicht, dass es nicht die Konfiguration und Aufzeichnung gäbe – Notation, Dokumentation in Bild, Schrift und Medien –, die Übertragungs-Bewegung also in ein Archivierungsszenario und die Eintragung in das Gedächtnis des »Es war einmal«. Dies aber ist nicht ›Tanz‹, nicht das Ereignis der Performance. Es sind Spuren, lückenhaft, die Abwesenheit repräsentieren: das Inventar also, als Verzeichnis eines Besitzstandes, der nicht zu wahren ist. Wenn aber dieses Objekt einer ›Inventur‹ nicht gegeben ist, so auch nicht der Ort einer Theorie. Denn so würde allenfalls jene Idee von ›Theorie‹ wiederholt und reproduziert, der zufolge Theorie und Performance stets getrennt gedacht werden: Theorie als Rahmen, als ›Bett‹ von Tanz/Performance? Demgegenüber gälte es zu bedenken, dass Tanz und Theorie gleichermaßen als Bewegung erscheinen. Bewegung, die das Wahrgenommene und die Wahrnehmung zugleich bewegt, in der Ungleichzeitigkeit eines Ablaufs, der unlösbar an die raumzeitlichen Verschiebungen von Ereignis und Wahrnehmung gekoppelt ist.

›Kinästhesie‹ würde dann nicht Wahrnehmung *der* Bewegung meinen, sondern Wahrnehmung *in* der Bewegung (vgl. Waldenfels 2004: 172). In einer solchen Konstellation ist Tanz/Performance nicht als Gegenstand, als *fait accompli* zu fassen und zu inventarisieren. Eine ›Inventur‹, wenn sie denn statthaben soll, würde sich unabweisbar mit dem Fehlenden, dem Ent-Wendeten im »Bestand« konfrontiert sehen.

»Vermögen« und »Schulden«, die Absenz des je schon ›Flüchtigen‹ im Tanz, ergäben eine doppelte Liste des ›Inventars‹, die nicht auszugleichen wäre.

Was bedeutet diese ›Resistenz‹ des Tanzes gegen ›Inventur‹ für die (Tanz)Wissenschaft? Insofern, als Tanzwissenschaft Bestandteil von Theaterwissenschaft, von Performance Studies und Humanities ist – von Disziplinen also, die Wissen archivieren und die per definitionem eine Registratur von ›Beständen‹ der Kultur betreiben. Eine Wissenschaft, die geübt ist im ›Inventarisieren‹; eine Institution des Wissens, die es versteht, ›Listen‹ zu erstellen, in der Inventur ihrer Gegenstände und ihrer eigenen Geschichte. François Jullien erläutert in seinem Essay »Die Kunst, Listen zu erstellen« das doppelte Gesicht von Listen: der »autoritären Liste« einerseits, der »erfinderischen Liste« andererseits:

»Nichts scheint kulturell gesehen neutraler zu sein, als eine Liste aufzustellen. Aufreihung von Fällen, Handhabung des Tabulators: der Vorgang sieht kaum wie einer aus, da er als summarisch und diskret erscheint.« (Jullien 2004: 10f.)

Und daneben die Liste, die der Heterogenität einer anderen Logik folgt, dem Zufall, der Lust am ›Nichtzusammenpassenden‹ – schlicht: das Inventar, das die ›inventio‹, das Finden im Sinne einer Topik noch mitenthält.¹ Eben dieser zweideutige Status von Listen und ihrer heterogenen, lückenbefrachteten Serialität hält eine Widerständigkeit nicht nur im ›Bestand‹ der Inventur parat, sondern wendet diese auch auf den Akt und die ›Aktionäre‹ dieser Prozedur zurück. Registratur, »als elementarste Formgebung des Wissens« (Jullien 2004: 17), weist auf das Nicht-Inventarisierbare, auf einen Rest, auf einen Überschuss, der deutlich werden lässt, dass es eine konstitutive Verschuldung der Wissenschaft ihrem Gegenstand gegenüber gibt. Denn gerade da, wo sie am Phantasma eines ideal gegebenen Gegenstandes als ›Objekt‹ festhält, verfehlt sie Tanz, Bewegung, den Ein/Bruch des Körpers. Sie kultiviert das Moment der Beherrschung – nicht im Tanz und seiner Körperarbeit, sondern in der Herrschaft über Listen, die Kompetenz registrieren. Eine Reflexion über diese Konstellation von Tanz und Tanzwissenschaft (oder: Performance und Performance Studies) müsste an dieser Gelenkstelle des Verhältnisses der Wissenschaft zu ihrem ›Gegenstand‹ einsetzen – jenseits von »Inventur«, in einer Irritationsbewegung, in der das Beherrschungsmoment der Listen sich selbst aussetzt.

1. In diesem Sinn ist jenes »Kritische Wörterbuch« angelegt, das Georges Bataille, Carl Einstein u.a. in der Zeitschrift »Documents« (1929-1931) verfolgten; als Inventar von Fehlendem, von »Fehlern«, – als Gegenzyklopädie zu jenen »zum Idealismus verdamnten« Wörterbüchern; vgl. Bataille 2005, S. 106f.

Es ist jener Moment, in dem die Inventur nicht nur Kunst, nicht nur Tanz und Performance in einer neuen künstlerischen Praxis meint, sondern auch jene Listen, die politisch relevant sind: die Listen von Vermissten, in Krieg und Katastrophen; die Todeslisten; die Listen einer Schreckensbürokratie: Eichmanns Liste der Deportation. – Listen, deren Logik einer Vervollständigung der Serie folgt. »Autoritäre Listen« markieren das andere Ende einer ›Inventur‹, die als ein Unternehmen der Herrschaft die Differenz von Schulden und von Vermögen, von Schuldigkeit und Möglichkeit auslöscht. Tanz aber, und Performance, sind einzig vom Versprechen einer Möglichkeit des Ereignisses – ich folge hier Jacques Derrida – zu denken. ›Inventur‹, im Sinne von ›inventio‹, als Er/Findung eines Ereignisses, widerspricht dem Erwartbaren, der ›Registratur‹. Was bedeutet dies für die Beziehung von Tanz und Wissenschaft? Ich zitiere Jacques Derrida (aus seiner Stanforder Rede über die »unbedingte Universität«):

»In einer bestimmten Weise den Glauben ans Wissen binden, den Glauben in das Wissen einzubinden, heißt, Bewegungen, die man performativ, und Bewegungen, die man konstativ, deskriptiv oder theoretisch nennen könnte, miteinander zu verknüpfen.« (Derrida 2001: 22)

Nicht Diskurse also, die ein Wissen zur Sprache bringen, sondern die Hervorbringung von Ereignissen, von denen die Diskurse sprechen. Dies aber setzt einen Einbruch oder Ausbruch voraus, der den Horizont sprengt, der also die Konvention, jede diskursive Vereinbarung unterbricht. Das in Listen nicht zu zählende »Vermögen« einer solchermaßen als ›inventio‹ gedachten Inventur wäre das Potential, mit Derrida: das »Denken des unmöglichen Möglichen« (ebd.: 73).

Das Berliner Tanz/Performance-Festival »Context # 2« (Februar 2005) stand unter dem Titel »Traumatisierte Körper?« Wenn »Trauma« – in der Psychologie – als »unsichtbare Wunde«, die durch eine Lücke der Erinnerung markiert ist, verstanden wird – wie lässt sich dann diese unsichtbare Wunde in Tanz, in Performance, sichtbar machen? Und wie ließe sich diese Figur des Unzugänglichen, körperlich repräsentieren? Der Beitrag des libanesischen Künstlers Rabih Mroué trug den Titel »Who's Afraid of Representation?«². Es ist die Performance einer Inventur. Und zugleich eine Inventur der Performance: eine Bestandsaufnahme der Geschichte der westlichen (europäisch-amerikanischen) Body Art. Diese Rekapitulation geschieht aus einem spezifischen Aufmerksamkeitsfokus heraus, und im Rückgriff auf bestimmte Zeit(Aus)-Schnitte der Performance Kunst seit den 70er Jahren. In der Tat: Hier

2. »Who's Afraid of Representation? To the memory of Edgar Aho«. UA: 24.2. 2005, Hebbel Theater Berlin (HAU 3).

werden Listen präsentiert, wobei die Inventarisierung von ›Ereignissen‹ mittels eines Registers geschieht, dessen zwei einander gegenübergestellte ›Listen‹ eine »doppelte Buchführung« betreiben: Ereignisse der Kunst (der Performance Art) und Ereignisse der Geschichte werden nebeneinander gesetzt – aufgerufen durch Zufallsoperationen und in eine historisch asynchrone Serie gestellt. Beide Ereignisseries erzählen von Schmerz, von körperlicher Gewalt, von Wunden. Die Performerin Lina Saneh berichtet in Ich-Form, so als ob sie selbst die Akteurin der verschiedenen Performances gewesen wäre, und zugleich in lakonisch-enzyklopädischer Diktion über Verletzungs- und Selbstverletzungs-Aktionen der Body Art. Mittels Sprache, projizierter Schrift (in Übersetzung) und durch Körpertableaus der ruhig vor einem Gaze-Schirm stehenden Performerin werden Ausschnitte dieser Selbst-Inszenierungen von Performance-KünstlerInnen wie Chris Burden, Gina Pane, Marina Abramovic aufgerufen: ›repräsentiert‹. Eine imaginäre Gedächtnisparade, in der die Szenen der Performancegeschichte und der Body Art vor Augen gestellt werden. Dazwischen tritt Rabih Mroué vor den Schirm: Er ›vertritt‹ einen Amokläufer, dessen Gewalt-Geschichte in Ausschnitten in die Reihe der Performance-Künstler inseriert wird. Dieser Libanese, so berichtet Mroué, hat acht seiner Kollegen erschossen und vier verletzt. Während seiner minuziösen, wie eine Aktion der Body-Art beschriebenen Erzählungen, markiert Saneh hinter der Leinwand die Körper der Toten, deren Umrisse wie auf einer Polizeiskizze auf dem Bildschirm fixiert bleiben. Zwischen diese Erzählungen sind Kurzberichte von Ereignissen aus der Libanesischen Geschichte eingeblendet. Aufgeführt werden somit zwei verschiedene Listen von Geschichte(n), von Kunst und Politik, die gegeneinander geschnitten und ineinander verzahnt sind: Inszenierte Gewalt westlicher Künstler am eigenen Körper wird neben die Realität der Gewalt im Nahen Osten gestellt. Die Schnitte dieser Engführung werfen Fragen auf nach der Legitimation von Kunst, nach ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit, nach ihrem heiklen Umgang mit Gewalt und Schmerz. Fragen, die die Performance Art selbst schon immer gestellt hat, die aber in solcher Konfrontation mit Grenzen und einer anderen Geschichte der Gewalt eine neue Relevanz erhalten. Die Frage »Who's Afraid of Representation« als eine *Frage offen zu halten*, bringt Performance und Theorie in einen gemeinsamen Raum: nicht in ein Archiv der Inventur; eher schon in einen Raum der ›inventio‹, wenn damit eine Topik des Findens gemeint ist: eine Möglichkeit, eine Potentialität oder Chance des Möglichen, die (mit Derrida zu sprechen) »eine Transformation des Denkens, der Erfahrung oder des Sprechens von der Erfahrung des Möglichen und des Unmöglichen« verlangt (Derrida 2001: 41). Die Möglichkeit von ›Inventur‹ (im doppelten Sinne von Erfindung und Archiv) ist nur unter der Bedingung ihrer Unmöglichkeit – als Ein/Bruch – zu denken. Rabih Mroué sagte im Interview auf die Frage, was es für

ihn bedeute, im Libanon, unter den schwierigen politischen Bedingungen und in einer Welt der alltäglichen Gewalt als Künstler zu leben, und was es für ihn bedeute, seine Performance in Berlin, in einem »friedlichen« Land zu zeigen: »Ich glaube, dass Deutschland kein friedliches Land ist.«³ Nicht Inventur – als Bestandsaufnahme eines Gegebenen –, sondern Arbeit in einer atopischen Zone, in einem durchbrochenen Grenzbereich der Wahrnehmung und des Wissens, könnte so die Aufgabe bezeichnen: eine Aufgabe, die sich nicht »erfüllt«, die vielmehr an die Stelle von »Inventur« die Handlungen eines *ReMembering* (im doppelten Sinne) setzt, zwischen System und Grenzen:

»Permutations between thresholds of horror and thresholds of the socially acceptable are: imaginable but impossible; unimaginable but possible; imaginable and possible; unimaginable and impossible. When all four are in operation, it is the thresholds themselves that require revision – not because they have gone beyond their own conceivable limits, but because the limits have been introjected into the system's core. In the case of violence and horror, it is clear that a revision of their »exterior nature« to the boundaries of society is in order – for their »unimaginable impossibility« is nothing but the masking of the quiet routine of the system.« (Mau/Lepecki 2000: o. S.)

Literatur

- Bataille, Georges (2005): *Kritisches Wörterbuch*, Berlin: Merve.
- Brandstetter, Gabriele/Völckers, Hortensia (Hg.) (2000): *ReMembering the Body. Körperbilder in Bewegung*, Ostfildern: Hatje&Cantz.
- Derrida, Jacques (2001): *Die unbedingte Universität*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Jullien, Francois (Hg.) (2004): *Die Kunst, Listen zu erstellen*, Berlin: Merve.
- Mau, Bruce/Lepecki, André (2000): »STRESS«. Ein Bildessay von Bruce Mau mit Texten von André Lepecki. In: Brandstetter/Völckers 2000, Bildtext ohne Seitenzahlen.
- Waldenfels, Bernhard (2004): *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

3. Interview von Miriam Ruesch und Verena Brehm, im Rahmen des Seminars »Tanzdramaturgie/Trauma und Tanz«, Wintersemester 2004/05, Freie Universität Berlin