



Bojana Kunst

Choreographie und Performanz: eine Angelegenheit von Belang*

Der praktische Aspekt

Ich habe stets als Philosophin und Dramaturgin gearbeitet, und meine wissenschaftliche Forschung ist daher aufs engste mit der künstlerischen Praxis verbunden. Aus dieser Sicht ist die Distanz des Theoretikers in der Verbindung zur künstlerischen Praxis nicht einfach nur eine Illusion, sondern immer schon eine Folge der institutionalisierten Position von Theorie. Theoretisches Schreiben wird genau in dem Moment zum Machtapparat, in dem es seine Verpflichtung gegenüber dem künstlerischen Ereignis vergisst, die verführerische Nähe zum Ereignis, in dem Moment, in dem Theorie sich nicht kompromittieren möchte. Doch eine Kompromittierung dieser Art ist nicht die Folge individueller Courage; sie ist vielmehr die Folge der Ambivalenz theoretischen Denkens, welches durch spezifische zeit-räumliche Bedingungen artikuliert wird, die selbst aus der Praxis entstehen. Michail Bachtin schreibt hierüber in seinen fesselnden Notizen, die zwischen 1919 und 1921 entstanden und erst Jahrzehnte später in den 1960ern von Ratten halb zernagt in einem Lagerraum wiedergefunden wurden. In den erhaltenen Fragmenten legt Bachtin dar, dass Denken stets in Einklang steht mit der Neuheit des Moments und durch diese Verpflichtung gegenüber gegenwärtiger Zeit und gegenwärtigem Raum ein „partizipatives Denken“ ist, das Hingabe und aktiven Dienst einfordert sowie die Doktrin der Nicht-Indifferenz in sich birgt. Er beschreibt die Position des Kritikers und Theoretikers als eine, die Alibis ausschließt. „Partizipatives Denken stellt sicher, dass ich in meiner Existenz kein Alibi habe; es gibt kein Alibi, das mich von meinen Taten freisprechen könnte, denn ich bin niemals anderswo im Na-

men eines abstrakten Gesetzes.“ Bachtins Beschreibung des Denkens definiert meine Perspektive auf das Forschen und das Schreiben über Performanz, denn es gelingt ihm, das Verhältnis von Gedanke und Ereignis zu artikulieren und bringt das Problem des Denkens näher zu einer „Ethik des affektiven Ereignisses“ im Sinne Brian Massumis – gründend im materiellen, sensuellen Wandel im Ereignis.

Ich bin daher fest davon überzeugt, dass jedes theoretische und kritische Schreiben über Kunst immer schon in die Praxis eingebunden ist und ohne Alibi für sein spekulatives oder experimentelles Scheitern operiert. Die Theorie sollte nicht vorrangig auf die beschleunigte „Produktion“ diskursiver Kontexte hinarbeiten, in welchen gegenwärtige Kunst interpretiert, analysiert, vermarktet und verbreitet wird. Daher lenkt Susan F. Melrose unsere Aufmerksamkeit auf die problematische, allgegenwärtige Macht der Sprache, die den Text als das Schlüsselmodell der Kunst wie auch ihrer Reflexion behandelt. Die Ontologisierung unseres eigenen semantischen Formalismus ignoriert zwangsläufig die Tatsache, dass Schreiben selbst eine Art von Praxis ist; jedes theoretische Schreiben ist strukturell instabil und in der Nähe des Ereignisses positioniert. Aus dieser Perspektive gehe ich auch die Lehre am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft an, wo es eines meiner Ziele ist, die Nähe zwischen Praxis der Kunst und theoretischer Artikulation zu entwickeln und auf diese Weise stets die Türe offen zu halten für die unvorhersehbaren und herausfordernden Möglichkeiten, zu denken und mit Konzepten, Praktiken und Körpern zu experimentieren. In diesem Sinne wird die künstlerische Praxis selbst zu einer spezifischen Wissensproduktion, einem Prozess des Experimentierens und des Forschens. „Denke durch das Milieu“, formuliert Isabelle Stengers in einem

*Übersetzung aus dem Englischen: Jens Kugele

ihrer Vorträge. Das bedeutet, ohne den Verweis auf einen Grund oder ein ideales Ziel zu denken und niemals etwas von seinem Milieu zu trennen, das es zur Existenz benötigt. In dieser Sichtweise werden künstlerische Kreativität und ästhetische Vorgänge niemals in Isolation entwickelt, sondern in Bezug zu unterschiedlichen Kontexten, Praktiken und Affekten, die mithilfe von theoretischer Analyse-schärfe Essentialisierungen ebenso widerstehen wie Harmonisierungen poetischer Vorgänge. Solch eine Zugangsweise ist besonders in der Zusammenarbeit mit Studierenden unseres Instituts nötig, die ihre Aufführungen gestalten und gleichzeitig lernen, nicht nur ihre eigene Praxis zu verstehen, zu positionieren und zu reflektieren, sondern auch die Arbeit der anderen. Künftig würde ich gerne sogar weitere verschiedene Unterrichtsformate erkunden, welche die individuellen Praktiken der Studierenden herausfordern sowie verschiedene Formate für künstlerische Forschung entwickeln, die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern zu verstärken und Wege zu einem breiten Verständnis von Performanz und Choreographie als Wissenspraxis zu eröffnen. Ich würde gerne entsprechende Lehrformate entwickeln, die den Besonderheiten des künstlerischen Prozesses Folge leisten und tiefere Einblicke in die Dynamik der Aufführungspraxis ermöglicht. Dies ist nämlich dann von zentraler Bedeutung, wenn wir bedenken, dass Performanz heute als eine lebhafteste Schwelle unterschiedlicher Formen der Wissenspraxis erfahren wird.

Kunst und Politik

In den vergangenen Jahren fokussierte meine Forschung auf die politischen Aspekte gegenwärtiger Choreographie und Performanz. Mein besonderes Interesse gilt der Rolle des Künstlers in der gegenwärtigen westlichen Gesellschaft nach den politischen Veränderungen um 1989 und dem Aufstieg eines kognitiven Kapitalismus und einer neo-liberalen Ideologie. Im Rahmen unserer internationalen Konferenz "Public Commons and Undercommons of Art, Education and Labour" im Mai 2014 versuchten wir einige dieser Fragen offenzulegen.

Die vom Institut für Angewandte Theaterwissenschaft organisierte Konferenz hatte zum Ziel, über die Veränderungen in künstlerischer (Aus-)Bildung und Produktion unter den Bedingungen der zunehmenden Privatisierung und Bedeutung der Finanzierung zu reflektieren, die in einigen europäischen Ländern das Verständnis von (Aus-)Bildung als öffentlichem Gut verändern. Transformationen in der künstlerischen (Aus-)Bildung wurden besonders im vergangenen Jahrzehnt sichtbar im Zuge des sogenannten "educational turn" in der Kunstwissenschaft sowie der Entwicklung künstlerischer Forschungs- und DoktorandInnen-Programme.

Gleichzeitig entwickeln künstlerische Praktiken kontinuierlich neue politische Ausdrucksformen und heben oftmals die Grenzen zwischen Kunst und Aktivismus auf. Ein starker Bedarf an partizipatorischer Kunst und an einer Neuorientierung, was unsere Vorstellung von Publikum betrifft, entsteht nicht nur aus künstlerischen Praktiken heraus, sondern auch vonseiten der Kulturpolitik und Institutionen der Kunst. Ich finde es interessant zu beobachten, wie die aktuellen politischen und ökonomischen Veränderungen, verbunden mit den neuen Artikulationen von Kreativität und prekärer Subjektivität, künstlerische Praktiken beeinflussen und die Rolle des Künstlers transformieren. Die Forschungsarbeit fokussiert auf die Prozesse in der zeitgenössischen Kunst, die nicht nur ein Resultat ästhetischer Analysen künstlerischer Arbeiten sind, sondern auch ihre Produktion und Verbreitung mit einschließen. Dabei werden kollaborative Prozesse in der Darbietung ebenso mit beobachtet wie die Bezüge zwischen institutionellen Veränderungen und ästhetischen Entscheidungen, der Rolle von Kunst im öffentlichen Raum etc. In meinem Buchprojekt, das in den kommenden Monaten veröffentlicht wird, möchte ich einige der Forschungsergebnisse präsentieren, welche besonders die Beziehung der Kunst zu kognitiver und prekärer Arbeit des Post-Fordismus in den Blick nehmen. Es ist nämlich in der heutigen Zeit von zentraler Bedeutung, die Arbeit des Künstlers kritisch zu beleuchten und die Verbindungen mit der Arbeitsweise des Post-Fordismus sowie mit dem

neo-liberalen Kapitalismus aufzuzeigen. Das gegenwärtige Verhältnis zwischen Kunst und Arbeit ist eng verbunden mit dem Verhältnis von Arbeit und Leben sowie der Art und Weise, wie das Leben (Subjektivität, Sozialität, Temporalität, Bewegung) inzwischen in den Kern der zeitgenössischen Produktion eingedrungen ist. Ein solches Verständnis von Kunst ist wichtig in einer Zeit, die sich oft als Zeit der Krise und des Wandels anfühlt – einer Zeit der exzessiven Vorherrschaft des neo-liberalen Kapitalismus auf der einen Seite und der radikalen Machtlosigkeit politischer Aktivität sowie der Unfähigkeit, die Zukunft zu denken, auf der anderen Seite. Es ist interessant, dass nach zwei Jahrzehnten „politischer Kunst“ und ständiger Grenzüberschreitungen zwischen Leben und Kunst die heutige Kunst bezüglich der Artikulation von Werten und ihrer sozialen Rolle eine tiefe Krise erlebt. Zugleich sieht sie sich Angriffen der rechtskonservativen Politik gegenüber in Verbindung mit einem neo-liberalen Verständnis von Freiheit. Obwohl wir uns in den vergangenen zwei Jahrzehnten mit zahlreichen engagierten, politischen und kritischen Kunstprojekten konfrontiert sahen, macht ihr Pseudo-Aktivismus sie gerade ineffektiv, so dass es ihnen nicht gelingt, wirklich in das soziale Feld einzudringen und eine Wirkung in ihm zu entfalten. Das Pseudo-Engagement der Kunst hat auch mit dazu beigetragen, dass Kunst eine Zielscheibe gefährlicher populistischer Vorwürfe, die Kunst sei lediglich ein „linker Elitismus“. Dabei wird behauptet, dass Kunst staatliche Subventionen genießt und dadurch ihre angebliche „Faulheit“ von der selbstregulativen und dynamischen Natur des Marktes geschützt werde. Diese Tirade kehrt recht beständig wieder als Teil vollkommen fehlerhafter moralischer Überzeugungen (etwa, dass Künstler angeblich keine Arbeit leisten); doch obwohl dabei verschiedene „klassische“ Argumente auszumachen sind, ist eine genauere Betrachtung notwendig. Es ist wichtig, anzuerkennen, dass die Argumente gegen den Elitismus der zeitgenössischen Kunst zu einer Fusion populistischer und neo-liberaler Rhetorik gehören, die darauf abzielt, die Artikulation des Gemeinwohls und der Gemeinschaft in der gegenwärtigen

Gesellschaft grundlegend neu zu bewerten. In dieser Sprache der Populisten und der Wirtschafts-Unternehmen werden Gemeinwohl und Gemeinschaft der Entscheidung „freier“ Individuen im Markt überlassen; diese Menschen werden demnach wählen (bzw. kaufen), was immer sie möchten und was immer ihnen am genehmsten ist, und so ihre Beziehungen und Verbindungen mit anderen in Übereinstimmung mit ihren eigenen individuellen Wünschen gestalten (interessanterweise wird in diesem Fall der Glaube an die *a-priori*-Rationalität der getroffenen Entscheidung niemals in Frage gestellt). Einerseits erfordert dieses populistische Argument gegen Kunst eine Neubewertung des Öffentlichkeitsbegriffs, andererseits berührt es den Kern der problematischen Politisierung von Kunst während der vergangenen zwei Jahrzehnte. Es ist eine Tatsache, dass die Kunst dieser Periode sich von der politischen öffentlichen Sphäre entfernt hat, obwohl sie ihr Interesse an politischer Aktivität niemals verloren hat.

Erweiterter Choreographie-Begriff

Ein weiterer Zweig dieser Forschung widmet sich der zeitgenössischen Choreographie und dem Tanz, worauf ich mich künftig gerne mehr konzentrieren möchte und wo derzeit zahlreiche belastende Fragen aufgeworfen werden. Mein Interesse gilt neben dem Verhältnis von Theorie und Tanz – hierbei im Besonderen der Rolle der Dramaturgie im Tanz – den aktuellen Veränderungen im Verständnis von Tanz und Choreographie. Gemeinschaftliche und partizipatorische Gesellschafts-Identität wurde in der Geschichte häufig durch Tanz repräsentiert, besonders mittels choreographischer Arrangements von Körpern. Zumeist tanzten Körper miteinander, um die harmonische Beziehung zwischen Individuum und Kollektiv offenzulegen, wodurch spezifische politische Gesellschafts-Formationen bekräftigt wurden. Sehr häufig wurde dies als Tanz erklärt, der ästhetisch die politische und soziale Ordnung imitiert. Allerdings behauptet der Theoretiker der sozialen Choreographie, Andrew Hewitt, dies könne auch auf eine andere Weise betrachtet

werden: Soziale Ordnung wird auf der Ebene alltäglicher Körper hergestellt; auf diesem Wege operiert Ideologie schon durch die Art wie Körper gehen, sich bewegen, sich zueinander verhalten. Das bedeutet, dass Tanz nicht so sehr Gesellschaft imitiert, sondern vielmehr die Kontinuität zwischen Alltagskörpern und deren ästhetischer Artikulation offenlegt und zeigt, wie soziale Ordnung sein Ideal aus dem ästhetischen Bereich ableitet. In diesem Sinne können wir auch die berühmte Beschreibung in einem Brief Friedrich Schillers lesen, der schreibt, dass er kein treffenderes Bild für den idealen sozialen Umgang sehen könne als das eines englischen Tanzes, komponiert aus vielen komplizierten Figuren und perfekt durchgeführt. Tanz imitiert Gesellschaft nicht, vielmehr wird eine soziale Ordnung direkt durch Tanz auf der Ebene des Körpers installiert. Körper verhalten sich sozial auf eine spezifische Weise, da sie sich auch in dieser Weise bewegen. Eine solche Lesart ermöglicht es uns, Tanz auf eine andere Weise zu verstehen: nicht nur als ästhetische Nachahmung, sondern als eine aktive und produktive Kraft der Etablierung von verkörperten sozialen und politischen Arrangements, Protokollen und Bewegungsabläufen, welche gleichzeitig auch mit ideologischen Wirkungsweisen verschränkt sind. In diesem Sinne öffnet sich Choreographie hin zum sozialen und politischen Feld, nicht weil sie in ihrem Wirken die Weise widerspiegelt, in der Gesellschaft konstruiert ist, sondern weil sie generell tief in die soziale und politische Artikulation von Körpern eingebettet ist. Diese Beobachtung ist besonders relevant in der gegenwärtigen Zeit, die ein starkes Verlangen charakterisiert, neue politische Erfindungen zu machen und nach anderen Formen der politischen Mobilisierung zu suchen. Solch ein Verlangen kann als Reaktion auf das allgegenwärtige Gefühl einer Überanstrengung aktueller politischer Formen beschrieben werden, und es fordert das Regiment über unsere Körper heraus, welches den Interessen des Finanzkapitals sowie dem Fluss ökonomischer Macht entspringt. Es steht auch in Zusammenhang mit der derzeitigen Demokratiekrise, die sich in Verbindung mit dem Kapitalismus in das verfahrensorientierte Arrange-

ment politischer Interessen und das bürokratische Management der Partizipation verwandelt, ohne einem konstitutiven Dissens Rechnung zu tragen, der sich im Kern jeglicher demokratischer Unternehmung findet. Oder, um es anders zu formulieren: Die Aufmerksamkeit gegenüber den Kräften der Mobilisierung, welche die Körper in Bewegung setzen, könnte viel über die politische Dimension der Gesellschaft und der Zeit offenbaren, in der wir momentan leben. Nicht dass Tanz allein Wandel in die soziale Arena bringen kann – das wäre sicher eine allzu simple Schlussfolgerung. In seinem einflussreichen Buch über das Verhältnis von Politik und Tanz legt Randy Martin dar, dass Tanz selbst die Möglichkeit hat – besonders wenn er aufgeführt und betrachtet wird –, auf eine reflexive Weise die Mittel zur Verfügung zu stellen, durch welche Mobilisierung erreicht wird. Tanz wird somit nicht nur als Einübung und Etablierung ideologischer Beziehungen zwischen Körpern gesehen, sondern auch als eine Öffnung der tangiblen, prekären und emergierenden politischen Kräfte der Mobilisation. Durch Tanz können wir die Art und Weise herausfordern, in der Körper sich versammeln und partizipieren, da Tanz genau durch die Entstehung einer Versammlung stattfindet: Er ereignet sich durch das Werden vieler und nicht als Repräsentation von vielen. In diesem Sinne kann „auch im Tanz gefunden werden, was in der Welt situiert ist, was Menschen auf vielfältige Weise disputieren“ (Randy Martin).

Ein Thema, das heutzutage vielfach durch politische Bewegungen zur Diskussion gestellt werden soll, ist die Lähmung politischer Aktivität. Hierbei wird die Notwendigkeit politischer Mobilisierung betont, die alternative Möglichkeiten des Zusammenlebens eröffnen würden und ein anderes Verständnis der Öffentlichkeit und des Gemeinsamen erfinden würde. Diese Suche nach neuen Mitteln politischer Organisation resultiert oftmals in der Forderung nach mehr verorteten Körpererfahrungen in der Organisation von Körpern und Versammlungen, welche die gegenwärtige Fetischisierung von Flexibilität und kontinuierlicher Bewegung herausfordern und gleichzeitig Körperpraktiken der politischen Partizipation und Solidarität

entwickeln. Dies ist dann nicht so sehr eine Suche nach einer neuen politischen Gemeinschaft oder dem Arrangement einer neuen Identität, als vielmehr die Suche nach vielfältigen Formen der politischen, kulturellen und sozialen Mobilisierung, durch welche Demokratie auf herausfordernde Weise in die Praxis umgesetzt werden kann. Viele der Erkundungen in der neueren choreographischen Praxis, die auf Partizipation und kollaborative Erfahrungen fokussieren, konnten mit einem solchen erneuerten Interesse an der Kraft der Mobilisierung in Verbindung gebracht werden: besonders mit den Ergründungen der Art und Weise, wie diese Kräfte mit choreographischen Arrangements von Körpern und der Formation von Versammlungen verknüpft sind. Das aktuelle Interesse für mehr kollaborative Arbeitsmodi und partizipatorische Teilnahmeformen könnte dann eng verbunden mit der neuen Suche nach originellen Formen der politischen Mobilisierung sein. Auf der einen Seite fordern die kollaborativen Arbeitsformen die hierarchischen Wege heraus, in denen Tanzdarbietungen gestaltet werden und ersetzen auf diese Weise die traditionelle Arbeitsteilung in der Aufführung. Jedoch spielt noch etwas anderes eine Rolle in diesem Interesse an kollaborativen Arbeitsformen. Das ist nicht nur das Interesse, Macht und auktoriale Geste zu reduzieren, sondern auch die Ergründung der Mittel, durch welche Zusammenarbeit mobilisiert wird, und der Frage, wie diese kollaborativen Mittel und Wege neue Arrangements ermöglichen, neue Verflechtungen und Bezüge zwischen denen, die auf unterschiedliche Weise in die Aufführung implementiert sind (als Schaffende oder als Betrachtende). Die Aufführung kann aus der Summe der Einladungen aufsteigen oder als eine Versammlung stattfinden von verschiedenen auktorialen Eingriffen oder Verhandlungen, oder sie kann als eine Ansammlung von Zugängen und Spuren dessen geschehen, was sie noch werden kann. Auf diese Weise erkunden Aufführungen, wie Versammlungen verfasst sind, und öffnen somit das neue, weitere Verständnis von Choreographie. Wir können sagen, dass Tanz in diesem Fall tief verbunden ist mit dem aktuellen politischen Bedürfnis,

Mittel der Mobilisierung zu entwickeln. Was im Zentrum vieler Aufführungen liegt, ist genau der verflochtene, vermittelte und soziale Aspekt der Bewegung. Gleichzeitig entpuppt sich choreographische Praxis nicht als Praxis des Ordners und Arrangierens von Körpern oder als repetitive Einübung sozialen Verhaltens des Körpers, sondern viel mehr als ein Labor möglicher Mittel und Wege, aufzutauchen, als eine Entdeckung der Art und Weise, wie Arrangements Aktionen beeinflussen können.

In den letzten Jahrzehnten verändern und erweitern viele zeitgenössische Tanzaufführungen unser Verständnis von Tanz und Choreographie. Tanzaufführungen sind nicht notwendigerweise verbunden mit der kontinuierlichen Bewegung und Choreographie ist nicht mehr nur die Organisation sich bewegender Körper auf der Bühne. In verschiedenen zeitgenössischen Tanzaufführungen sprechen Tänzer, sind Objekte in derselben Weise gegenwärtig wie Körper und dehnt sich die Choreographie in andere Räume und Kontexte aus. Seit mehr als zwei Jahrzehnten können wir einen Wandel im Tanz beobachten, der zuerst als konzeptioneller Tanz definiert wurde, allerdings ist diese Definition nicht präzise genug. Sie ist nämlich nicht ausreichend, um die Veränderungen als Aufführung von Konzepten zu beschreiben und um sie als Geste zu verstehen nach der Art Duchamps, unser Verständnis dessen herausfordernd, was Tanz ist. Es ist sehr viel produktiver, sie mit der generellen Transformation der Rolle von Bewegung in der zeitgenössischen Gesellschaft zu verbinden. Die kineastische und Bewegungsfähigkeit menschlicher Körper erhält nämlich eine weitere Dimension in einer globalisierten und vernetzten Welt, in der Bewegung kontinuierlich beschleunigt wird, disloziert und neu ausgerichtet durch vielfältige ökonomische und soziale Zeitlichkeiten und gleichzeitig geordnet und organisiert zu einer paradoxen Einheit mittels technologischer Verfahren und Protokolle. Aus dieser Perspektive besteht heute ein enormer Unterschied zum Bewegungsverständnis zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als zeitgenössischer Tanz erstmals als Zeichen des autonomen Körpers in Erscheinung trat. Zu dieser Zeit war Tanz oftmals mit

der weiblichen Befreiungsbewegung verbunden, die einen befreiten Körper forderten sowie Subjektivität und den disziplinierenden Körper der fordistischen Fabrik und moderner sozialer Organisation. Mit dem Vergleich zwischen den Veränderungen in der neuerlichen choreographischen Praxis und den breiteren sozialen, kulturellen und ökonomischen Transformationen möchte ich die Ähnlichkeiten und möglichen Unterschiede zwischen den ästhetischen und politischen Erkundungen der Bewegung adressieren. Wie können wir über den Rhythmus und die Temporalität nachdenken in einer Zeit genereller Beschleunigung der Produktivität und kontinuierlicher Transformation von Subjektivität? Warum weitet sich der Choreographie-Begriff in den letzten Jahren aus, nicht nur in den Künsten, sondern auch in anderen Feldern (sozialen, ökonomischen, wissenschaftlichen)? Können wir mit dem Choreographie-Begriff kulturelle und politische Veränderungen besser verstehen in einer Zeit der Überhandnehmenden prozeduralen und logistischen Dimensionen, welche die Prozesse der Globalisierung und Warenproduktion grundlegend auszeichnen? Wie können wir das choreogra-

phische und Bewegungsvermögen mit nicht-menschlichen Einheiten in Bezug setzen; was ist die Rolle von Bewegung in neuen ökologischen Philosophien und den *Post-Human-Studies*? Ist es möglich aufzuzeigen, dass choreographisches Wissen nicht nur ein ästhetisches oder poetisches Wissen ist, sondern eine politische und ökonomische Unternehmung, welche zur Triebkraft der Macht oder auch kritischen und widerständigen Kraft werden kann? Der Plan für die Zukunft ist es, all diese Fragen in ein Forschungsprojekt mit anderen internationalen Kollegen im Feld zu organisieren. Damit können wir auch den internationalen Aspekt des Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft stärken und ein dauerhaftes Forschungsfeld für zeitgenössischen Tanz und Choreographie errichten.

Kontakt:

<http://www.inst.uni-giessen.de/theater/de/lehrende/prof-dr-bojana-kunst>
Justus-Liebig-Universität Gießen,
Institut für Angewandte Theaterwissenschaft
bojana.kunst@theater.uni-giessen.de