

Krassimira Kruschkova

D A S S Z E N I S C H E  
N I C H T ( S ) T U N

*o d e r*

D e r b l i n d e  
S e e k r e b s

**»There is no point  
in being dramatic.«**

»There is no point in being dramatic«, sagt Philipp Gehmacher in seiner jüngsten installativen Performance *my shapes, your words, their grey* (2013), indem er sich in präziser Beiläufigkeit mit den sensiblen Leerstellen, dem oszillierenden Stillstand, dem minimalistischen Pathos, der unterlassenen Dramatik seiner Tanzästhetik und seiner schöpferischen Erfahrung überhaupt auseinandersetzt. Geht es um schöpferische Kraft, so verweist Nietzsche auf die Bewegungen des blinden Seekrebses, der »fortwährend nach allen Seiten tastet und *gelegentlich* etwas fängt: er tastet aber nicht, um zu fangen, sondern weil seine Glieder sich tummeln müssen.« Wenn sich Glieder zweckfrei, unnütz, müßig tummeln, rühren, regen, tanzt eine ungerufene, nicht adressierte Sehnsucht, und ihr Tanz sehnt sich zugleich nach

einem Versäumnis – am Saum des Körpers. Um diesen Nichts-nutz-Tanz soll es hier gehen – um Verschleuderung, Verlust und um deren List und Lust, die sich in unserem nutzbesessenen Heute gegen metaphysische Spekulation sträuben, Spekulation auf Rückerstattung, auf Symmetrie, auf Gabe gegen Gabe, auf Einlösung eines Versprechens, eines Wertes, einer Gegenwart aus der Warte von Wert und Werk.

Was Werner Hamacher einen Afformativ nennt, nämlich »die Ermöglichung, die in keiner Form ihre Erfüllung finden kann, als Ermöglichung und Verunmöglichung, als Handlung und zugleich Nichthandlung«, markiert im Theater – Performativität hin oder her – die Nichtproduktivität einer Theaterproduktion. Und ist wohl bereits Shakespeares *Hamlet* ein, so Heiner Müller, genial gescheitertes Drama, da der Protagonist nicht handelt, so gibt wiederum Heiner Müllers *Hamlet* in der *Hamletmaschine* schlichtweg zu: »Mein Drama findet nicht mehr statt.«



Philipp Gehmacher *my shapes, your words, their grey* (c) Eva Würdinger

»Some friends of mine  
call it potentiality –  
things waiting to happen.«

Die Performer\_innen in *Bloody Mess* (2003) der britischen Gruppe Forced Entertainment lösen ein (so der Titel selbst) pures Chaos aus, wobei sie nicht um ihre Handlungen verlegen sind, allerdings in ihre Nichtigkeit verliebt: Handlungen jenseits von Einlösung, Symmetrie, Rückerstattung. Vergeblich ist dabei jede Insistenz auf reduzierbare Referenz, es geht vielmehr um den präzisen Verzicht auf Referenzansprüche. Gilles Deleuze nennt Melvilles *Bartleby*, diesen Virtuosen der Unterlassung, des entwaffnenden Widerstands gegen Referenz und Intention, einen »Mann ohne Referenz«. Aber wie und ob szenisch der Referenzialität widerstehen? Wie und ob der Aktion schlafwandlerisch die Intentionalität austreiben? Wie viel Passivität verträgt und verlangt ein szenisches Ereignis?

In *Bloody Mess* verspricht ein trauriger Clown die Story vom Anfang der Welt: »Some friends of mine call it potentiality – things waiting to happen«. Und sogleich kommt die Unterbrechung als Vereiteln voreiliger Potentialität-Rhetorik: Schreibt man *potentiality* eigentlich mit einem oder mit zwei »l«, will ein anderer Performer unbedingt wissen und unterbricht dadurch abermals den Lauf der Geschichte. Die Handlung läuft leer, die Story läuft leer aus. *Bloody Mess* verspricht – als ob dies ihr blutiger Ernst wäre – das Chaos pur der Produktion von Welt. Was sich dabei verspricht, sind die Voraus- und Aussetzungen szenischen Tuns als ein Nichts-als-Chaos: »You got nothing. The complete picture of nothing«. Zwei

als Bühnenarbeiter Agierende repetieren stets ihre Tonproben: »one, two, two...«, und setzen das Geschehen ein und aus, vergeben ihm nur als Latenz, als Probe eine Stimme. »One, two, two«: »things waiting to happen«, könnte man wohl *two* und *to* homophon kurzschließen: Die Unabschließbarkeit eines doppeldeutigen *to/two*. Gebrochene, gesprengte Worte und Welten. Gesprungene Geschichte in diesen Geschichten stets auf dem Sprung.

»Time cannot be saved.«

»Time cannot be saved by doing things more quickly. Time cannot be saved«, repetiert der Chor in der jüngsten Arbeit von Forced Entertainment *The Last Adventures* (2013). Die Sätze des Chors springen und sprengen poetisch ihre Logik, tautologisch, die Logik taut, sie taugt nicht(s). Das chorische Vorsprechen erinnert an Fremdsprachübungen, ans Versprechen einer Sprache. Und an Peter Handkes frühe Sprechstücke. Die lineare Ordnung der Referenz wird durch die vertrackte Ordnung des Versprechens gebrochen. Der Mensch sei ein Tier, das verspricht, sagt Nietzsche. So begründet das Versprechen als souveräne Kraft die Gesellschaft. Paul de Mans *Promises (Social Contract)* erinnert, dass hier der rhetorische Status der Sprache im Spiel ist, auf dem Spiel steht. »Die Sprache verspricht (sich)«, schreibt de Man (im Original deutsch). Die Sprache macht nicht mit, dies ist ihr Nicht(mit)tun, ihre Nichtigkeit, erst recht ihr Vermögen, das Gliedern, Gemüt und Gedanken erlaubt, sich zu tummeln, selbstvergessen.

Xavier Le Roy verliert angeblich die Erinnerung, die Möglichkeitsbedingung seines szenischen Tuns: In seiner Skizze *Everything different?* (2010) behauptet er anfangs, gar nicht zu wissen, warum er eigentlich da sei, es stehe lediglich der Termin in seinem Kalender. »I'm sorry, it's embarrassing«, murmelt er, denn er hat sich doch entschieden, diesmal den Veranstaltern zuzusagen, wörtlich Le Roy: »and not to say: I prefer not to.« Aber eben, er weiß nicht weiter. Dieses explizite Zaudern wird immer wieder ironisch-dramatisch vom lauten Soundtrack des Films *Mission: Impossible* gebrochen. Als eine *mission impossible* bezeichnet Le Roy seinen eigenen Auftritt: Eine Art *omission statement*, könnte man sagen, sofern das Interessante einer szenischen Setzung gerade ihr Vermögen des Stillsetzens ist – jenes Vermögen, das Heiner Müller als das »Spezifische am Theater« bezeichnet: das Vermögen nicht des Lebendigen, sondern des »potenziell Sterbenden«. Das Vermögen des dauernd kommenden Nichts.

Oder anders: Am 17. Juni 2013 entscheidet der inzwischen als *standing man* bekannte Tänzer Erdem Gündüz, mitten auf dem Taksim-Platz schweigsam stillzustehen. Stillstand liquidiert das Liquide. Oder anders: Während der Occupy-Wall-Street-Bewegung gibt es Marathon-Lesungen von *Bartleby, the Scrivener*, des Textes, der an die Wall Street des Jahres 1853 führt. Gesprenge, gesprungene Geschichten. Im Sinne Walter Benjamins kann, was als Geschichte geschah, nur artikuliert werden, wenn unaufhörlich das, was möglich war, ein Nicht-Geschehen, aufscheint. Geschichtsschreibung liest das, was nie geschrieben wurde. Was nie verfügbar ist.

Aber wie die Bedingungen dieser Unverfügbarkeit szenisch austesten? Sofern ihr Ereignis nur aufgrund seiner Grundlosigkeit stattfindet. Das szenische Tun verunmöglicht in dem Maße das, was es ermöglicht, indem es *on stage* zugleich *ob-scena* bleibt. Indem es sich versäumt – und gerade über seine Lücke figuriert wird. Um im Modus der Seh(e)nsucht die Szene zu betreten – als Phantom-schmerz. Oder als unaufgeregter Regungsmodus eines blinden Seekrebses. Ein Modus des Tummelns, aber auch des Tumults, der Aufruhr, des Chaos', des Aufbegehrens. Dabei geht es nicht um ein virtuos Spiel der Negation hin zur Beliebigkeit. Es geht zwar um das Ausharren in der referentiellen Unentscheidbarkeit, in der intentionalen Instabilität, ein Ausharren jenseits Ergiebigkeit und Gegebenheit, allerdings diesseits der Möglichkeit.

»...and here we would be together.«

Ein Ausharren immer im Konjunktiv – wie in Laurent Chétouanes *Tanzstück #4. Leben wollen (zusammen)* (2010), in dem jeder Satz – und auch jede Bewegung – nur eine Option markiert, eine nicht gegebene: »Hier würde ein Haus stehen... Hier würde eine Brücke sein... Hier würden Bäume wachsen, aber ohne Blätter... Hier würden wir zusammen sein...«, setzen die Tänzer\_innen immer wieder an, indem sie während jeder Aufführung – und das ist das Wagnis dieser Arbeit, die in jedem Moment in präziser Unschärfe verweilt – ihre Bewegungs- und Textsequenzen immer neu an- und umordnen, »anagrammatisch, um ihr Zusammensein nach Roland Barthes als *Idiorrythmie* zu denken, als gelegentliche Synchronisierung von Handlungsrythmen, die divergierend bleiben. Ein anderes *omission statement* – diese vermessene und versäumte Optionalität. Dieses Nicht-mit-tun, um mit-zu-sein.

Zurückhaltende Intension statt hingehaltener Intention, als Erinnerung an das Zaudern, an dieses bittere Privileg – ganz explizit in Chétouanes *Hommage an das Zaudern* (2011), auch als Erinnerung an Joseph Vogls *Über das Zaudern*: »Das Zaudern [...] operiert an den Anschlüssen, an den Fugen, an den Synapsen und Scharnieren, die über die Kohärenz von Weltlagen entscheiden, oder genauer: an denen der Aggregatzustand dieser Welt, ihre Festigkeit und ihre Verlaufsform auf dem Spiel stehen.« Die Tanz-Welt von Chétouane ringt stets um die Festigkeit und Verlaufsform ihrer, unserer Welt: Ein singulärer Aggregatzustand. Eine simultane Entfesselung und Hemmung, eine disjunktive Gegenläufigkeit als Prinzip der choreographischen Handlungsketten in Chétouanes Arbeiten, ihrer entspannten Gespanntheit nach Außen. Chétouane setzt sich choreographisch mit der prekären Temporalität und ungleichmäßigen Temperiertheit des Zauderns auseinander, ohne Konjunktur, unzeitgemäß in unserer Zeit vollständiger Ökonomisierung. Statt Konjunktur Konjunktiv – um was nicht war aufscheinen zu lassen.



Forced Entertainment *The Last Adventures* (c) Hugo Glendinning



Laurent Chétouane *Hommage an das Zaudern* (c) Sebastian Bolesch

Chétouanes Auseinandersetzung wird komplexer in den Momenten, in denen sie ins Kritische übergeht: im kritischen Zustand und als Kritik. Die Tänzer unterlaufen die Handlungslogik, verweilen in den Leerräumen zwischen den Entscheidungen, um immer mehrere Optionen gleichzeitig nebeneinander schweben zu lassen, ohne sie zu verraten: Als ob nach einer Ethik grundloser, tanzender Mehr-als-Optionalität – wie Chétouanes jüngste Arbeit *15 Variationen über das Offene* (2014) weitere choreographische Horizonte öffnet und schließt. Wie man Augen öffnet, wie man Freundschaften schließt.

»Something neither proactive nor cynical, but critical [...]«

In Xavier le Roys Skizze *Everything different?* beginnt jede Sequenz mit einem: »What if I...«, dann stellt Le Roy folgende Fragen: »How active is »not passive? How active can one be, without fulfilling but rather challenging our expectations? How to work for activation more than activate or participate?« Um gegen Ende eine Hypothese aufzustellen: »Maybe I could produce an »anti-production«, something neither proactive nor cynical, but critical, something that could disintegrate the situation, at least temporally.« Auch in seinem Solo *Product of other circumstances* (2009) verwirft Le Roy eine Stückoption nach der anderen, um uns lediglich eine Rekonstruktion des Verworfenen vorzustellen oder vielmehr zu versprechen. Ein subversives Versprechen, das – im Pakt mit dem Kalkül – immer neu gebrochen wird.

Zur Frage, wie es möglich ist, dass der Inhaber des Weltrekords im Schwimmen gar nicht schwimmen kann, so in seinem Fragment *Der große Schwimmer*, notiert Kafka: »Ich kann

schwimmen wie die andern, nur habe ich ein besseres Gedächtnis als die andern, ich habe das einstige Nicht-schwimmen-können nicht vergessen. Da ich es aber nicht vergessen habe, hilft mir das Schwimmen-können nichts und ich kann doch nicht schwimmen.« Vergleichbar umgekehrt: »der Schreiber, der nicht schreibt (dessen äußerste, erschöpfte Gestalt Bartleby ist), ist die vollkommene Potenz, die nunmehr ein Nichts vom Akt der Schöpfung trennt« (Giorgio Agamben: *Bartleby oder die Kontingenz*). Welche Erschöpfung. Welche unspektakuläre Virtuosität. Es ist die lässige, unterlassene Virtuosität des zeitgenössischen Tanzes, die Virtuosität reflektierter Zwanglosigkeit, präziser Beiläufigkeit, sehnsüchtigen Entzugs. Eine der verworfenen Optionen, die Le Roy in *Product of other circumstances* in Erwägung zieht, ist, das Stück ganz im Dunkeln zu spielen. In seiner Aristoteles-Lektüre schreibt Giorgio Agamben über unser Vermögen, Dunkelheit zu sehen: »darkness, we may therefore say, is in some way the colour of potentiality [...] we see darkness [...] human beings can, instead, see shadows [...], they can experience darkness: they have the *potential* not to see« (*Potentialities*).

Oder anders: wir vermögen es, nicht(s) zu tun. Eine temporäre verhaltene Haltung, ein Verhalten, um Handlungsvermögen erst recht zu verantworten? Wir am Puls unserer Zeit, allerdings am angehaltenen Puls einer nicht mehr mit der Uhr gestoppten Zeit? Als könnten wir für Nicht(s)tun plädieren, nicht jenseits, diesseits der Zeit, des Tuns, komplementär, für einen kritischen Akt diesseits der Opposition passiv/aktiv.



Laurent Chétouane *15 Variationen über das Offene* (c) Thomas Aurin

»...weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt.«

Antonin Artaud suchte dem, was man Kultur nennt, Vorstellungen abzugewinnen, deren lebendige Kraft gleich der des Hungers sei. Auf die Frage, warum er hungert, erklärt der Hungerkünstler in Kafkas selbst so schlanken Sätzen »mit wie zum Kuss gespitzten Lippen«: »weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt« (*Ein Hungerkünstler*). Von der Rede seines Vorredners glaubt Kafkas *großer Schwimmer* nicht viel zu wissen, »aber dieses Wissen genügt mir nicht nur, es ist mir sogar noch zu viel«. Ein absolutes Gedächtnis, dem allerdings kein Wissen zu wenig ist, sogar noch zu viel – als wäre es zugleich ein Gedächtnisschwund. Und ein Verzicht, allerdings ein sinnlicher, mit wie zum Kuss gespitzten Lippen, affirmativer Verzicht, eine Afformance. Um nicht ohne weiteres weiterzumachen, weiter zu tun. Ein zeitkritischer Apostroph. Eine Ethik präziser Unschärfe, grundlosen, nicht ergebigen, nicht gegebenen Grunds, Ethik der Integrität temporärer Desintegrationen, der Gemeinschaft derer, »die keiner Gemeinschaft angehören« (Georges Bataille) oder auch derer, die nicht(mit)tun: z. B. der temporäreren Gemeinschaft der Zuschauer\_innen, die an einer Stilllegung, Erschöpfung, Einstellung des Tuns teilhaben: Um Effizienz- und Ergiebigkeitsregeln zu entwenden, statt sie anzuwenden, keiner Produktivität mehr zugewandt. Um Nützlichkeit außer Kraft zu setzen.

Außer Kraft, im Zeichen eines unzustellbaren Akts der Erschöpfung, des Hungers, den ein Nichts vom Akt der Schöpfung trennt, mit gespitzten Lippen, unentscheidbar, ob zum Schweigen oder Kuss, werklos: Ein sinnliches Désœuvrement, um die eigene Fragwürdigkeit nachzuvollziehen – und zu vollziehen. Um sich an einem affirmativen Widerstand entlang zu bewegen – im Wissen, dass wir immer anderes außer Acht lassen, gerade wenn wir Acht geben. Dem Inhalt des Innehaltens zugewandt, haltlos verhalten, rückläufig, ein (See)Krebsgang, auch rückwärts lesbar,

ein Palindrom, rückgängig, vielmehr weniger als mehr. Dieses Weniger ist natürlich ein Konstrukt wie das Mehr, das es dekonstruiert, indem es Strukturen offen legt, als würde es Maschen in ein Gewebe fallen lassen. Das ist seine Masche, sein Trick. Fast wie der im Chaos kaum bemerkbare »Trick« des »Bühnenarbeiters« in *Bloody Mess*, der lieber einen größeren Lautsprecher verwenden möchte, um die Hörbarkeit der geplanten Stille zu präzisieren: Eine beiläufige Geste, die lieber noch weniger vermögen möchte – nichts-nützig, *good for nothing*. Und gerade – so der Titel einer Choreographie von Philipp Gehmacher (2001) – *good enough*.

**Agamben, Giorgio:** *Bartleby oder die Kontingenz*, gefolgt von *Die absolute Immanenz*, Berlin: Merve 1998, 18.

**Agamben, Giorgio:** *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, Stanford: Stanford University Press 1999, 180f.

**Benjamin, Walter:** *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, Bd. I.3.

**Hamacher, Werner:** *Entferntes Verstehen: Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, 323.

**Kluge, Alexander/Müller, Heiner:** *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche*. Neue Folge, Hamburg: Rotbuch Verlag 1996, 95.

**de Man, Paul:** *Allegories of Reading*, Yale University Press 1979, 277.

**Nietzsche, Friedrich:** *Nachgelassene Fragmente 1880–1882*, Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München/Berlin/New York: dtv/de Gruyter 1988, 17.

**Vogl, Joseph:** *Über das Zaudern*, Zürich: Diaphanes 2007, 23.

Krassimira Kruschkova ist Leiterin des Theoriezentrums am Tanzquartier Wien; unterrichtet an der Akademie der Bildenden Künste und an der Universität für Angewandte Kunst Wien; Gastprofessuren an der FU Berlin und an der Universität Wien; u. a. Kuratorin der Redereihe *Nicht(s)tun* am Tanzquartier Wien in der Saison 2013/2014

\* Kurzfassung eines Textes, der in: Arno Böhler/Krassimira Kruschkova/Susanne Valerie (Hg.): *Wissen wir, was ein Körper vermag? Rhizomatische Körper in Religion, Kunst, Philosophie*. Bielefeld: Transcript 2014 erscheint.



Barbara Kraus

dream



SCORES 5/14 — S. 6



and walk about



SCORES 5/14 — S. 7



*dream and walk about*

Wege entstehen beim Gehen und manchmal machen sich unsere Träume auf den Weg. Einer meiner Träume war und ist es zu gehen. Und weil ich möglichst lange gehen wollte, nahm ich mir ein weit entferntes Ziel vor – Nizza. Zwischen Wien, wo ich lebe und Nizza liegen die Alpen. Die Luftlinie wäre direkter und das Auto schneller, wurde mir von Menschen, die meinen Traum nicht kannten, mitgeteilt. Und ob ich denn keine Angst hätte vor Bären, Männern, Verletzungen, Dunkelheit, Gewittern und Verirrungen als Frau alleine in den Bergen.



Allen Bedenken zum Trotz machte ich mich Anfang Mai 2012 tatsächlich auf den Weg. Die Reise begann in der Nähe von Wien, beim nördlichsten Punkt der Alpen und endete im Herbst an der Cote d'Azur, wo die südlichen Alpenausläufer ins Meer übergehen. Der Weg dorthin war zugegebenermaßen weit, sehr weit und trotzdem auf wunderbare Weise einfach: ein Schritt nach dem anderen und dazwischen ausruhen. Nicht zu viel wollen, wenig brauchen und das tun, was man liebt. Ich bin jeden Tag aufgewacht und habe mich gefreut, weiter gehen zu können. Die WHO hat festgestellt, dass Menschen für ihr Wohlergehen und ihre Gesundheit eine bestimmte

Anzahl täglicher Schritte benötigen – kein leichtes Unterfangen in einer Gesellschaft, in der Zeit, obwohl sie ein immaterielles Gut ist, dass man weder sparen noch besitzen kann, zu einer vom Aussterben bedrohten Spezies mutiert. Deshalb wünsche ich mir ein *bedingungsloses Grundeinkommen* für alle, damit sich unsere Träume auf den Weg machen können...

Barbara Kraus kreiert Performances und Texte, die sich mit der Frage nach künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten für eine zukunftsfähige, lebenserhaltende Welt beschäftigen. Ihre Life-Art-Performance *dream and walk about* realisierte sie 2012 in Kooperation mit dem Tanzquartier Wien. Die Erfahrungen ihrer Reise teilte sie mit ihren virtuellen WeggefährtenInnen in Form eines Reisetagebuches. *dream and walk about* [www.barbarakraus.at](http://www.barbarakraus.at)

Alle Fotos — Barbara Kraus