

Körper – Wissen – Kunstfigur? Listen zwischen epistemischer Figuration und Gebrauch in Arbeitsprozessen im zeitgenössischen Tanz

„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.“¹ Listen erfreuen sich aktuell großer Beliebtheit. Sie sind ein verbreitetes Mittel des Inventarisierens, Erinnerns, Systematisierens, Re-Kombinierens und Bewertens in zahlreichen Kontexten (u. a. in der Verwaltung oder der Fan-Kultur). Seit der Moderne sind Listen als Mittel des Ordners von Wissen mit Vorstellungen von Neutralität verbunden, so der eingangs zitierte französische Philosoph François Jullien.² Spätestens seit der Konzeptkunst, Popliteratur und Postmoderne im Tanz (allesamt der 1960er-Jahre) gestalten sie künstlerische Arbeiten mit.³ Im zeitgenössischen Tanz bilden sie ein fast schon paradigmatisches Tool derjenigen Künstler*innen, die Körper und Bewegung systematisch untersuchen und sich dabei selbst als künstlerisch Forschende verstehen. Als listenförmig gesprochene Handlungsanweisungen, zum Festhalten von Forschungsergebnissen von szenischem Material oder Visualisieren dramaturgischer Modelle – Listen sind in Proben und Ausbildung nahezu allgegenwärtig.⁴ Dabei transportieren sie nicht nur Vorstellungen von Forschung, sondern gelten meist als neutral, das heißt, sie bleiben als spezifische Wissensfiguration unhinterfragt. Allerdings ordnen Listen Wissen auf unterschiedliche Arten und werden auf verschiedene Weisen gebraucht. Ausgehend von diesen Überlegungen liegt die Vermutung nahe, dass sie auch die Arbeitsprozesse von Künstler*innen mitfigurieren, die

1 Jullien, François: Einleitung, in: Ders. (Hg.): Die Kunst, Listen zu erstellen. Berlin: Merve 2004, S. 7–14, hier S. 10–11.

2 Ebd.

3 In den 1960er-Jahren spielen Listen in enorm vielen künstlerischen Arbeiten eine Rolle: als literarische Texte wie z. B. Peter Handkes *ready made*-Gedicht von 1969, über die Handlungsanweisungen aus der Performance-Kunst von Yoko Ono oder bereits in den 1950er-Jahren in Arbeitsprozessen von Merce Cunningham, um nur einige Beispiele zu nennen.

4 Vgl. Kleinschmidt, Katarina: *Artistic Research als Wissensgefüge. Eine Praxeologie des Probens im zeitgenössischen Tanz*. München: epodium 2018, S. 209–218, 262–267.

durch das Entwerfen von Kunstfiguren forschen. Vielleicht werden Listen in der Soloarbeit am Körper der Kunstfiguren als Mittel der Distanzierung und Systematisierung eingesetzt, um Haltungen, Gestik und Mimik zu verwalten und auszuwerten? Oder sie dienen der Visualisierung und Organisation von Themen, biografischen Elementen, Begrifflichkeiten und Diskursen? Inwiefern und wie Künstler*innen, die als Kunstfiguren agieren, bereits mit Listen arbeiten, soll hier nicht beantwortet werden. Vielmehr versteht sich der vorliegende Beitrag als ein Vorschlag, wie sich (methodologisch) dem Phänomen Kunstfigur angenähert werden könnte.

Statt Listen als neutrale Tools zu verstehen, frage ich, wie diese Ordnungssysteme als nichtmenschliche Teilnehmerschaften an künstlerischer Forschung teilhaben, welche Formen des künstlerischen Arbeitens und Wissens sie mitfigurieren und wie dies in actu geschieht. Mit der Frage nach dem Gebrauch von Listen geht es mir um eine praxeologische Untersuchung künstlerischer Forschung, die Wissensformen nicht in erster Linie in den Intentionen und Konzepten der forschenden Künstler*innen-Subjekte verortet, als vielmehr in den konkreten alltäglichen, routinisierten und im Feld selbstverständlichen Diskursen, Dingen und Abläufen.⁵ So rücken auch jene Ordnungssysteme und Forschungsvorstellungen in den Blick, die unter Umständen weniger reflektiert werden, jedoch Wissen entscheidend mitfigurieren und immer auch reflexives Potenzial bergen. Praxistheorien vermeiden dabei einseitige Determinismen und verorten Wissen in Praktiken, die sich zwischen Subjekten und Artefakten entspinnen.⁶ Die Erforschung von Listen in Proben trägt auf diese Weise zu einem größeren Diskurs in den Kultur- und Medienwissenschaften bei, die sich von einem Mediendeterminismus ab- und zu Neuem Materialismus, Praxeologie und einer Empirisierung hinwenden und inzwischen auch das methodische Spannungsfeld zwischen Medialität und Materialität bzw. Eigensinn von Listen ausloten.⁷ Vor diesem Hintergrund könnte interessieren, die Ordnungssysteme jener Künstler*innen zu erforschen, die als Kunstfiguren agieren, und wie – auf welche Weisen – sie möglicherweise an den Erarbeitungsprozessen von Kunstfiguren teilhaben.

Exemplarisch untersuche ich den Arbeitsprozess zu der Inszenierung *Why Does Moving Air Create Sound?* im Jahr 2018 der Komponistin Andrea Neumann zusammen mit den Performerinnen Fernanda Farah, Lee Méir und Hanna Sybille Müller, in dem eine Soundkom-

- 5 Vgl. ausführlich Ebd., S. 91–120. Mit dem Begriff des Gebrauchs geht es mir einerseits darum, die Umgangsweisen mit Dingen bzw. Artefakten auf feldspezifische Routinen zu beziehen, andererseits rücken so auch potenzielle Formen des Um- und Andersnutzens in den Blick, die u. a. Michel de Certeau mit dem Begriff des Gebrauchs belegt hat, vgl. Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve 1988.
- 6 Vgl. Reckwitz, Andreas: Grundlemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32/4, 2003, S. 282–301. Unter ‚Wissen‘ verstehen Praxistheorien ein Konglomerat verschiedener Wissensformen, das von einem Sich-auf-etwas-Verstehen über ein methodisches Wissen bis hin zu Motiv/Emotions-Komplexen reicht, das überwiegend routinisiert verfügbar ist und jeweils für eine bestimmte Praktik beschrieben wird, vgl. ebd., S. 292–293.
- 7 Vgl. Wagner, Elke; Barth, Niklas: Die Medialität der Liste. Digitale Infrastrukturen der Kommunikation, in: Kalthoff, Herbert; Cress, Torsten; Röhl, Tobias (Hg.): *Materialität*. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften. München: Wilhelm Fink 2016, S. 343–354.

position in Tanzbewegung ‚übersetzt‘ wurde.⁸ Listen finden sich dabei unter anderem im Finder des Laptops der Komponistin, der Übersicht über das gefilmte Bewegungsmaterial gibt.⁹

„Wie in einem miteinander in Verbindung stehenden Gewebe“: Künstlerische Forschung in *Why Does Moving Air Create Sound?*

Die im Folgenden zu untersuchende Produktion ist Teil der Festivalreihe *Labor Sonor*, die 2018 unter dem Titel *Choreographing Sound. Musicians Composing for Dancers. Dancers Performing Music* Komponist*innen wie Matteo Fargion, Hanna Hartman und Kaffe Matthews eingeladen hat, ihre Kompositionsweise in Tanz zu übertragen, also in Zusammenarbeit mit Tänzer*innen kurze Tanzstücke zu choreografieren. Festival und begleitendes Symposium verstehen sich insofern als künstlerische Forschung, als hier verschiedene Ansätze der Übersetzung zwischen Tanz und Musik versammelt werden. Neumann selbst spricht davon, „testen“¹⁰ zu wollen, inwiefern sich ihre Kompositionsweise, bei der sie häufig am Innenklavier ganz heterogene „Einzeltöne“ miteinander kombiniert, auf Tanz übertragen lässt.

In einer der ersten Proben mit der Tänzerin Fernanda Farah erklärt die Komponistin Andrea Neumann das gewünschte Wirkungskonzept. Sie stelle sich die tänzerischen Bewegungen „wie in einem miteinander in Verbindung stehenden Gewebe“ bzw. einem „Mobile“ vor, in dem die Körperteile der Performerinnen miteinander resonieren. Diese „Polyphonie der einzelnen Körperteile“ übertrage die Wirkung der sehr heterogenen „Einzeltöne“ ihrer Kompositionen. Aus den gefilmten Improvisationen vorheriger Proben, in denen die Performerinnen „Geschichten und Narrationen“ aus der Komposition heraushören sollte, hat sie oft sekundenkurze „Schnipsel“ ausgeschnitten und heute am Laptop mitgebracht. Dort sind sie als Miniaturstandbilder im Finder anhand der Namen für das Material als alphabetische Liste geordnet.

Beim gemeinsamen Sichten der „Miniaturdings“ versuchen Neumann und Farah nun, Formulierungen für das zu finden, was dort passiert. Zum Material „Tier“, bei dem die Tänzerin am Boden kauert, sich langsam mit tastenden Bewegungen einer Hand halb aufrichtet, während ihr ihre Haare ins Gesicht hängen, entsteht eine kreatürliche Körperlichkeit:

8 Die Inszenierung ist im Rahmen der Festival- und Symposiumreihe *Labor Sonor* entstanden, vgl. Webseite *Labor Sonor*, <http://laborsonor.de/festivals-themes/choreographing-sound/andrea-neumann/> (Zugriff am 25. 04. 2022). Meine Überlegungen für diesen Beitrag basieren auf der teilnehmenden Beobachtung von Proben, auf Interviews mit der Komponistin und einer der Performerinnen.

9 Im Probenprozess spielen zudem handschriftliche Auflistungen der Töne der Komposition eine Rolle, die einzeln in Tanzbewegungen übertragen werden, sowie listenförmig gesprochene Handlungsanweisungen, die ich aus Platzgründen hier nicht untersuche.

10 Zitate sind im Folgenden, so nicht anders gekennzeichnet, O-Töne, die ich im Rahmen der teilnehmenden Beobachtung notiert habe bzw. aus den Transkriptionen der zwei einstündigen Interviews mit Neumann.

„Als ob die Musik in meinen Körper eindringt ... Als würde der Körper das schreiben, aber nicht ‚zeigen‘ wie normalerweise im zeitgenössischen Tanz. Sondern innerlich, als ob die Organe klingen würden“, so Farah. Neumann notiert einige der Formulierungen, während Farah schon auf einen anderen „Schnipsel“ im ‚Finder‘ klickt und lachend dessen Wirkung als „unvorhörbar ... Wie unvorhersehbar beim Hören!“ zusammenfasst. Neumann vergleicht wiederum begeistert mit einem anderen „Schnipsel“ und versucht ihrerseits, die Wirkung zu formulieren: „Toll! Du bist in einem Thema und auf einmal bist du in was ganz anderem. Wie: Ich bin in einem Raum und dann gehst du plötzlich in einen ganz anderen Raum.“ Farah bietet an, mehrere „Schnipsel“ entlang des gefundenen Prinzips zusammenzubringen (zu „addieren“), und sie wählen „Tier“ und den „dicken Mann“ dafür aus. Zu Hause öffnet Neumann die Videolisten der Performerinnen und sucht nach Resonanzen des Materials für die kommende Probe.

Die Liste verbürgt zunächst klassische Vorstellungen von Wissen im Sinne des Fixierens von Benennungen, des Sammelns, Archivierens und des Überblicks über die Best-ofs der Improvisationen. Neumann kann unterschiedlichste „Schnipsel“ festhalten und präsentieren, deren Wirkung sie beim ersten Sichten „toll“ fand. Das Wissen über das eigene Material ist so über eine nominale Liste figuriert, die eine (untereinander angeordnete) unhierarchische Reihung von Heterogenem ermöglicht.

Der Umgang mit der Videoliste ist dabei durchaus feldspezifisch, da Bewegung nicht 1:1 vom Video gelernt, sondern „kondensiert“ und als bewegungsgenerierende Prinzipien genutzt wird.¹¹ Die „Schnipsel“ werden sozusagen auf den Begriff gebracht, unter dem sie auf der Liste verzeichnet sind, und wirken anschließend als Vorstellungsbild für eine größere Szene.

Diese eher klassischen Funktionen des Fixierens von Material durch Listen determinieren ihren Gebrauch im Proben jedoch nicht. Ihre Syntax der Reihe wird in der Diskussion vielmehr zum zügigen In-Bezug-Setzen der anhand der aufgelisteten „Schnipsel“ gefundenen Details und Prinzipien *als Optionen* gebraucht.

Indem die Liste szenisches Material gleichzeitig als Miniaturstandbilder mitsamt ihrer Bezeichnung visualisiert, gibt sie den Künstler*innen wiederum die Möglichkeit vor, schnell von einem „Schnipsel“ zu einem anderen zu wechseln.¹² Auf diese Weise figuriert die Liste

11 Tanz, der Bewegung über Prinzipien generiert, stellt die Vorstellungsbilder, entlang derer Bewegung imaginiert wird, gegenüber einer konkreten äußerlichen Form, die reproduziert werden soll (z. B. lange Zeit im Ballett) in den Vordergrund. Die Arbeit mit bewegungsgenerierenden Prinzipien zeichnet viele Arten des zeitgenössischen (Bühnen-)Tanzes wie auch das zeitgenössische Ballett beispielsweise von William Forsythe aus.

12 Wie ‚unsichtbar‘ das Mitwirken von Listen bei der Videonutzung in Proben ist, wird durch einen Vergleich deutlich: Der Überblick über Videoausschnitte vor der weiten Verbreitung von Digitalkameras war weitaus umständlicher, so meine Erfahrung in Probenprozessen in den 2000er-Jahren. Videoausschnitte wurden auf dem Display der Kamera bzw. externen Monitoren gesichtet, zum Springen zwischen Szenen musste langwierig gespult werden und oft war die Archivierung und Bereitstellung von Videos so zeitaufwendig, dass ein*e Assistent*in mit der Aufgabe betraut werden musste. Listen zum Überblick entstanden ggfs. durch die Aufreihung der beschrifteten Kassettentrückseiten, ihr Mitwirken an Umgang

das künstlerische Konzept, die Übertragung der Kompositionsweise auf Tanz, mit. Im Interview erzählt Neumann, dass sie sich nicht für „Dudeln“ interessiert (ein Abrufen vorher einstudierter musikalischer Pattern) und – aktuell in der Arbeit mit Tänzerinnen – auch nicht für deren habituelles „Bewegungsrepertoire“, das sie über ihre Aufgabenstellungen gezeigt bekommt. Als Komponistin produziert Neumann am „Innenklavier“¹³ heterogene „Einzeltöne“, indem sie die Saiten mal zupft, mal mit einem Handventilator oder anderen Objekten in Schwingung bringt. Diese „Einzeltöne“ möchte sie „kondensieren“ und mit „'nem anderen kombinieren“, um bestimmte Klangqualitäten – wie zuvor erwähnt – in einem „Gewebe“ zusammenzubringen, sowie im übertragenen Sinne auch aus der Tanzbewegung „einen Ton herausholen“ und „mit dem Ton von jemand anderem irgendwie kombinieren“. Für dieses Kombinieren ist die Liste zentral, deren Syntax der Reihe den Bewegungsfluss unterbricht und die Ausschnitte zur weiteren Bearbeitung gleichberechtigt neben- bzw. untereinander visualisiert.

In den Proben, so eine der Forschungsvorstellungen, „testet“ Neumann zusammen mit den Tänzerinnen, inwiefern sich ihre Kompositionsweise auf Tanz übertragen lässt. Im schnellen Wechseln zwischen den „Schnipseln“ entstehen erst einige der Kriterien für dieses Testen. Leitend zur Auswahl von Material wird beispielsweise das Prinzip des Wechsels zwischen Räumen, das Farah mit der Formulierung „unvorhörbar“ auf den Begriff bringt, in der sich das Interesse an abrupten Wechseln der „Einzeltöne“ kristallisiert. Die so entwickelten Verfahren der Übersetzung der Komposition gelten den Künstlerinnen als Ergebnisse ihrer künstlerischen Forschung.

Die Arbeit am Körper ist also nicht nur zentral über Listen figuriert. Vielmehr prägen Listen auch, was den Künstler*innen überhaupt als künstlerische Forschung gilt und welche forschungsleitenden Kriterien dabei hervorgebracht werden. Listen als Mitwirkende im Prozess der Wissensgenerierung zwischen Fixieren, Distanzieren und Kombinieren zu untersuchen, erscheint mir daher auch für die Arbeitsprozesse von Künstler*innen, die als Kunstfiguren selbst an ihren Körpern arbeiten und diese gezielt verändern, als vielversprechender Ansatz. Methodisch lässt sich ihr Gebrauch erst im Dazwischen zwischen ihren klassischen Funktionen, ihrer Syntax der Reihe, dem künstlerischen Konzept sowie den feldspezifischen Routinen greifen. Im Folgenden sollen Listen kurz in verschiedenen künstlerischen Kontexten verortet und nach den verbundenen epistemischen Figurationen befragt werden.¹⁴

mit Material und choreografischen Verfahren zu dessen Setzung war jedoch bei Weitem nicht so zentral wie heute.

- 13 Das Innenklavier ist ein saitenbespannter, mithilfe von Mischpult und Pick-ups verstärkter Alurahmen, der von B. Bittmann im Auftrag von Neumann nach den Maßen eines Originalklavierrahmens in verkleinerter, leichter Form entwickelt wurde. Auf diesem demontierten, mit Hilfe von Elektronik verstärkten und verfremdeten Klavierrest hat Neumann zahlreiche eigene Spieltechniken, Klänge und Präparationen entwickelt.
- 14 Ich danke Katja Schneider für die Anregung, die im Rahmen meiner Dissertation untersuchten Wissensfiguren des Probens stärker an kulturelle und tänzerische Kontexte zurückzubinden, vgl. Schneider, Katja: Katarina Kleinschmidt. Artistic Research als Wissensgefüge. Eine Praxeologie des Probens im

Zur Epistemologie der Liste

Wenn auch das Interesse an Listen in den Künsten bis weit ins Mittelalter und darüber hinaus zurückverfolgt werden kann,¹⁵ werden insbesondere Konzeptkunst und Popliteratur der 1960er-Jahre als „Blütezeit des Auflistens“ gehandelt.¹⁶ Listen erscheinen seit der Postmoderne als in besonderem Maße attraktiv, da sie als weniger hierarchische Mittel der Systematisierung gelten, denn sie müssen (zumindest als nominale Listen) keinen klassischen narrativen, chronologischen oder kausalen Ordnungen folgen und sind prinzipiell umsortierbar.¹⁷

Ein listenförmiges Denken von Bewegungen – und darüber hinaus: ihr konkretes Auflisten – ist im Tanz bereits in den 1950er-Jahren bei einem Vorreiter der Postmoderne und Kollaborateur von John Cage, Merce Cunningham, zu finden. Schon in einem seiner frühen Tanzstücke *Suite by Chance* von 1953 notierte er zusammen mit seinen Tänzer*innen Bewegungen listenförmig in Tabellen, um diese dann per Zufallsverfahren systematisch zu kombinieren. Ziel war es, habituelle tänzerische Bewegungsabläufe aufzubrechen und die Elemente jenseits bekannter Abfolgen sowie zeitlich-räumlich losgelöst vom Tänzer*innenkörper zusammenzusetzen.¹⁸ Dabei entstanden wiederum unendliche handschriftliche Listen mit möglichen Kombinationen von Bewegungen.¹⁹ Cunningham sowie Vertreter*innen der Judson-Church-Bewegung in den 1960er-Jahren grenzten sich so von bis dato verbreiteten choreografischen Verfahren ab: von mimetischen Dramaturgien, die den Strukturen eines musikalischen Werkes oder eines narrativen Textes folgen, sowie von Verfahren, die Bewegung vornehmlich als psychologisch motivierte Entwicklungen aus dem eigenen Geschmack heraus setzen.²⁰ Listen und Zufallsverfahren im choreografischen Prozess zwischen die Kör-

zeitgenössischen Tanz. München: epodium Verlag 2018, 305 Seiten, in: Forum Modernes Theater 32/2, 2021, S. 306–308.

15 Eco, Umberto: Die unendliche Liste. München: Carl Hanser Verlag 2009.

16 Schaffrick, Matthias; Werber, Niels: Die Liste, paradigmatisch, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 47, 2017, S. 303–316, hier S. 312, <https://doi.org/10.1007/s41244-017-0069-z> (Zugriff am 04. 04. 2022).

17 Vgl. Adelmann, Ralf: Listen und Rankings. Über Taxonomien des Populären. Bielefeld: transcript (Edition Medienwissenschaft, Bd. 54) 2021, S. 31–32.

18 Vgl. Huschka, Sabine: Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000, S. 376.

19 So berichtet Carolyn Brown, eine der Tänzerinnen, vgl. Huschka 2000, S. 376, Fn. 43.

20 Susan Foster unterscheidet in ihrem semiotischen Analysemodell (westlichen Bühnen-)Tanzes die parataktischen Verfahren von Cunningham und Vertreter*innen des Postmodern Dance von zwei weiteren Formen der dramaturgischen Syntax: mimetischen wie u. a. im klassischen Ballett sowie von einem eher psychologisch motivierten Verknüpfen von Bewegungen bzw. Bewegungsphrasen (*pathos*). Die Syntax der Parataxe in den postmodernen experimentellen seriellen Verfahren und mathematischen Reihungen besteht dagegen in einem unhierarchischen Neben- bzw. Nacheinander von Bewegungen, vgl. Foster, Susan Leigh: Reading Dancing, Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. Berkeley: University of California Press 1986, S. 92–97. Bei den Mitgliedern der Judson-Church-Bewegung finden sich nicht nur listenförmige Notationen und Notizen; die unhierarchischen Reihungen der parataktischen

per und künstlerischen Entscheidungen zu schalten, dient, so ein gut etabliertes tanzwissenschaftliches Argument, der Objektivierung von choreografisch-künstlerischen Entscheidungen und einer Distanzierung vom Körper.²¹

In heutigen Verfahren werden Listen zwar meist nicht so systematisch eingesetzt wie bei Cunningham, sie sind in Arbeitsprozessen jedoch enorm verbreitet, insbesondere in jenen von künstlerisch Forschenden. Beim Performance-Kollektiv She She Pop beispielsweise bilden Listen der Theaterwissenschaftlerin und Performance-Künstlerin Annemarie Matzke zufolge einen „Umschlagpunkt im Probenprozess“ von der „Suche nach szenischen Ideen“ hin zur „Arbeit an deren Ordnung“. Dabei sei neben dem Fixieren und Visualisieren von Probenvokabular ihre „kommunikative Funktion,“ zentral, um Wissen im Probenprozess zu teilen.²²

Meine teilnehmenden Beobachtungen in Proben und Workshops zeigen in ähnlicher Weise, dass

- es erstens – wie auch im vorab analysierten Beispiel – die Möglichkeiten des Systematisierens, Distanzierens und Visualisierens sind, die künstlerisch Forschende zum Führen von Listen bewegen, dies gilt bereits für die Material-Genese, also für die Arbeit am Körper noch vor jeglicher choreographisch-fixierenden Setzung;
- zweitens über Listen Begrifflichkeiten geteilt und darüber hinaus (Um-)Entscheidungsprozesse nachvollziehbar gemacht werden;
- und drittens Listen häufig zum flexiblen Umordnen und Kombinieren von Optionen auf der forschenden Suche nach Material und dramaturgischen Strukturen eingesetzt werden.²³

Folgt man einer Unterscheidung von Jullien, entsprechen die genannten künstlerischen Verwendungen von Listen zunächst der „erfinderischen Liste“,²⁴ die Heterogenes mit dem Ziel zusammenstellt, neue Verknüpfungen zu erwirken. In diesem Sinne lässt sich der Gebrauch von Listen auch kritisch in Bezug auf die Arbeitsbedingungen künstlerischer Forschung kontextualisieren.

Verfahren ließen m. E. sich auch als listenförmig verstehen, indem sie sich von narrativen und anderen chronologischen sowie habituellen Ordnungen abgrenzen.

21 Vgl. Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (Rowohlt's Enzyklopädie 55637) 2002, S. 236–238.

22 Vgl. Matzke, Annemarie: *Das Theater auf die Probe stellen. Kollektivität und Selbstreflexivität in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters*, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate; Bremgartner, Mathias; Kleiser, Christina; Boesch, Géraldine (Hg.): *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater*. Berlin: Alexander Verlag (ITW: im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater, Bd. 1) 2015, S. 15–33, hier S. 29.

23 Oft finden sich diese Listen auf großformatigen Papierbögen wie beispielsweise in Workshops für junge Choreograf*innen bei Christine de Smedt oder in Proben bei Sebastian Matthias. Ohne die materiellen Unterschiede von Listen ignorieren zu wollen, verbindet diese Listen ein flexibilisierender Gebrauch mit listenförmig gesprochenen Handlungsanweisungen in Workshops bei Philipp Gehmacher und in Proben von Antje Velsing, vgl. Kleinschmidt 2018.

24 Jullien 2004, S. 14.

Listen und Proben(raum)zeiten

In *Why Does Moving Air Create Sound?* wird die Liste im Gebrauch zu einem regelrechten Tool der Flexibilisierung, ein Gebrauch, der sich an die – für die Arbeit in der freien Szene des Theaters typische – Rahmenbedingungen des Probens anpasst. Indem Neumann die „Einzel-aufnahmen“ aus den Listen aller drei Performerinnen, die zunächst einzeln mit ihr proben, nebeneinander aufreihen und „kombinieren“ kann, löst sie das Material von den Körpern der Performerinnen. Zugleich verliert sich zudem die „kommunikative Funktion“ der Liste. In der zeitlich-räumlichen Unabhängigkeit von den Körpern entsteht für die Komponistin die Flexibilität, die Best-ofs der gefilmten Improvisationen außerhalb der bezahlten Zeit im Probenraum auszuwählen und zu bearbeiten. Durch das Kombinieren aus den Videolisten aller drei Performerinnen macht sich Neumann unabhängig von deren divergierenden zeitlich-räumlichen Verfügbarkeiten. Die Performerinnen sind längst nicht bei allen Proben gleichzeitig anwesend, und das nicht nur aufgrund des Wunsches Neumanns, zum Kennenlernen mit jeder Performerin einzeln zu arbeiten. Ausschlaggebend für deren Abwesenheiten sind vielmehr auch unterschiedliche Verpflichtungen in anderen Produktionen sowie die durch das Budget begrenzte Proben(raum)zeit. Das Wissen, das die Videoliste in dieser verbreiteten Probenkonstellation ermöglicht, besteht für die Komponistin in einem wohlüberlegten Auswählen-Können, wie die Kunsthistorikerin, Autorin und Kuratorin Dorothea von Hantelmann es für das Wissen von Kurator*innen und als eine in Überflussgesellschaften bedeutsame Fähigkeit der Konsumtion beschrieben hat.²⁵

Eine Flexibilisierung durch Listen bzw. Mappings lässt sich in zahlreichen Arbeitszusammenhängen vor allem der Kreativarbeit finden, in denen das vorerst unhierarchische Sammeln und Ordnen von Ideen angestrebt wird. In diesem Kontext haben sich Merkmale der postmodernistischen Künste der 1960er-Jahre längst in hegemoniale Anforderungen an konsumptorische Kreativsubjekte umgewandelt.²⁶

Für eine Untersuchung von Arbeitsprozessen jener Künstler*innen, die als Kunstfiguren agieren, ließe sich fragen, inwiefern und auf welche Weisen sich Wissensfigurationen in deren oft solistischen Arbeitsprozessen verschieben. Dienen Listen auch hier dem Aufbrechen und Umorganisieren des Habituellen? Auf welche Weisen tragen sie möglicherweise ihre „kommunikative Funktion“ weiter? Inwiefern generieren Listen beispielsweise durch

25 von Hantelmann, Dorothea: Affluence and Choice. The Social Significance of the Curatorial, in: von Bismarck, Beatrice; Schaffaff, Jörn; Weski, Thomas (Hg.): *Cultures of the Curatorial*. Berlin: Sternberg Press 2012, S. 41–51. Auch von den Performer*innen ist Flexibilität gefordert. Reproduzieren sie in den Improvisationen zunächst eher Bewegungsgewohnheiten durch die sehr offenen Aufgabenstellungen, sollen sie im folgenden körperlichen Editierungsprozess ‚Habits loslassen‘, wie es in Arbeitsprozessen immer dann heißt, wenn an Bewegungen entlang von spezifischen Aufgaben systematisch geforscht wird, sowie sich auf das Kombinieren von Optionen einlassen.

26 So wird das elektive Auswählen von Optionen als Merkmal dieser Subjektform verhandelt, vgl. Reckwitz, Andreas: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2006, hier S. 441–642.

Social Media kommunikative und kollektive Arbeitsweisen (mit) und ‚öffnen‘ die Probenprozesse somit indirekt für weitere Teilnehmerschaften?²⁷ Das Fragen nach Listen eröffnet zudem das Potenzial, ästhetische und institutionelle Bedingungen in ihren gegenseitigen Verflechtungen zu analysieren.

Folgt man Julliens Begrifflichkeiten weiter, entsteht meines Erachtens auch ein Potenzial für künstlerisch Forschende, für das ich als Ausblick noch einmal zum Ausgangsbeispiel zurückkomme.

Zum wissenschaftskritischen Potenzial künstlerischer Forschung mit Listen: Ein Ausblick

Jullien unterscheidet die „erfinderische Liste“, die er in japanischen (literarischen) Traditionen verortet,²⁸ von der „autoritäre[n] Liste“, die „als passive Aufzeichnung von Kräfteverhältnissen“²⁹ Vorstellungen von Rationalität und Neutralität transportiert und die eigene Konstruktion von Wissen verschleiert. Ein gut etabliertes Argument der Listenforschung ist beispielsweise, dass Listen immer Ein- und Ausgrenzungen vornehmen und so eben nicht als lediglich neutrale Hilfsmittel zu missverstehen sind.³⁰ Was in Listen aufgenommen wird, ist demnach nicht einfach eine Inventur, eine Bestandsaufnahme von Tatsachen, die lediglich den Regeln ‚der‘ Logik folgt. Vielmehr liegt dabei immer schon eine Auswahl vor, die unter bestimmten, mehr oder weniger offen kommunizierten Kriterien erfolgt. Ein Argument, auf das Jullien vermutlich im Eingangszitat mit dem lediglich vermeintlich „summarischen“ Vorgang des Auflistens verweist.

Welches Wissen rückt entlang dieser zweiten Wirkungsweise im Sinne Julliens im Gebrauch der Liste in *Why Does Moving Air Create Sound?* in den Fokus? Ein- und Ausgrenzungen mit der Videoliste vorzunehmen, ist hier durchaus explizit erwünscht und offen durch Neumann kommuniziert.³¹ Dabei dient die Videoliste auch dem Kennenlernen der Künstlerinnen, die größtenteils zum ersten Mal miteinander arbeiten. Die Funktion des Ein- und Ausgrenzens wird durch das begriffliche Arbeiten mit der Liste noch verstärkt. Das daran beteiligte Wissen ließe sich als eine Art disjunktives Wissen fassen, ein Wissen des analyti-

27 Ich danke an dieser Stelle Katja Trachsel für diese Anregung.

28 Nicht zufällig haben sich auch Cunningham sowie einige Vertreter*innen des *Postmodern Dance* von japanischen Künsten inspirieren lassen, indem sie sich für das Arbeiten mit Zufallsverfahren auf das Orakel des I Ging berufen, vgl. Huschka 2000, S. 378.

29 Jullien 2004, S. 14.

30 Vgl. dazu einen ‚Klassiker‘ der Listenforschung, Goody, Jack: Woraus besteht eine Liste?, in: Zanetti, Sandro (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Berlin: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2037) 2012, S. 338–396.

31 Interessanterweise lässt sich nicht nur die kommunikative Funktion von Listen in anderen Arbeitsprozessen beobachten, sondern auch ein offensiver Umgang mit deren Funktion des Ein- und Ausgrenzens. So werden Listen z. B. über einen längeren Zeitraum genutzt, um (Um-)Entscheidungsprozesse sichtbar und nachvollziehbar zu machen und alle Teilnehmenden in Entscheidungsprozesse einzubeziehen, so meine Erfahrung während meiner Arbeit als Dramaturgin sowie der teilnehmenden Beobachtung im Feld.

schen Unterscheidens und Abgrenzens also, das „auf argumentative Bestimmungen oder Diskurse referiert“.³² Neumann benennt die „Schnipsel“ bereits beim Erstellen der Videoausschnitte zur eigenen Orientierung. Zusammen formulieren die Künstlerinnen dann Prinzipien bzw. gelungene Wirkungen sowie Negativkriterien, warum gewisse Momente der Improvisation nicht als gelungen empfunden werden.

Das begriffliche Arbeiten mit der Liste dient dem mehr oder weniger expliziten Positionieren in bestimmten Diskursen. Beispielsweise ist mit den „klingenden Organen“ ein Konzept aufgerufen, das Körper zwar anatomisch, aber nicht über Knochen und Muskeln, sondern über Organe denkt wie im Body-Mind Centering. In dieser Körpertechnik werden den Organen bestimmte Qualitäten zugeschrieben, die in den Körperbewegungen sichtbar werden (können). Über ihre Wortwahl positioniert sich die Performerin – quasi nebenbei – im Kontext dieser Technik. Als tendenziell alternative Technik wird sie insbesondere von Künstler*innen praktiziert, die sich selbst als künstlerisch forschend begreifen, indem sie die eigene Anatomie und die individuellen Bewegungsmöglichkeiten erkunden. Verbunden ist die Wortwahl zudem mit der Unterscheidung vom ‚Zeigen wie normalerweise im zeitgenössischen Tanz‘, wodurch Wahrnehmungsmodi explizit voneinander abgegrenzt werden. Der Gebrauch der Liste verstärkt deren ausschließende Funktion, um sich zu positionieren und in der kurzen Zeit der Zusammenarbeit für eine Produktion kennenzulernen.

Am vorliegenden Beispiel ließe sich argumentieren, dass hier ein reflexives Wissen über die Konstruktion von Wissen durch Ein- und Ausgrenzungen auf Listen impliziert ist. Dieses implizite Wissen im Gebrauch ließe sich als wissenschaftskritisch verstehen in dem Sinne, dass Listen so nicht lediglich als neutrales Tool eingesetzt werden wie sonst oft im Kontext sowohl künstlerischer wie auch wissenschaftlicher Forschungen – eine Kritik, die sich explizit weiter ausbauen und auch für das Publikum sichtbar machen ließe. Es geht mir damit nicht darum, eine künstlerische Arbeit für etwas zu kritisieren, was sie nicht explizit zum Ziel hat. Vielmehr verstehe ich diesen Beitrag auch als Anregung für Künstler*innen, die als Kunstfiguren agieren, die Wissensfigurationen des eigenen künstlerischen Forschens zu reflektieren – beispielsweise indem sie den Status der „erfinderischen Liste“ innerhalb dieser künstlerischen Forschung selbst wieder kritisch befragen.

Indem das Agieren als Kunstfigur oft aktivistisch motiviert ist, scheint mir eine der Herausforderungen ihrer Erforschung darin zu liegen, künstlerische Arbeiten auch über die Orientierung an den Konzepten und Intentionen der Künstler*innen hinaus zu erfassen, um mit künstlerischen Autor*innenschaften durch das eigene methodische Vorgehen reflektiert umzugehen. Dies könnte bedeuten, genaue Analysen und Beschreibungen der Arbeitsprozesse und ihrer Verflechtungen mit institutionellen Bedingungen und nichtmenschlichen

32 Mersch, Dieter: Kunst als epistemische Praxis, in: Bippus, Elke (Hg.): Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens. Zürich: diaphanes 2013, S. 27–47, hier S. 37. Mersch schreibt disjunktives Wissen den Wissenschaften zu und grenzt diese pauschal von ‚der‘ Kunst ab, die sich dagegen durch konjunktives Wissen und „situative Interventionen“ auszeichne, ebd., S. 38; vgl. kritisch dazu Kleinschmidt 2018, S. 72–78, 130–162.

Teilnehmerschaften des Arbeitens gegenüber den explizit politischen Motivationen in den Vordergrund zu rücken. Dies würde das aktuelle Phänomen Kunstfigur in den Kontext eines ebenso aktuellen *social turn* stellen, wie er derzeit für die Theaterwissenschaft postuliert wird.³³ Anhand des Teilhabens von Listen ließ sich zeigen, wie sehr Bedingungen und Teilnehmerschaften verwoben sind, aber auch wie groß die Unterschiede konkreter Praktiken in Bezug auf ihr (wissenschafts-)kritisches Potenzial zu werten sind: Der Gebrauch von Videolisten kann die künstlerische Arbeit den Bedingungen einer ‚freien‘ Szene unterstellen, wenn Probenzeiten und Raummieten gespart werden, indem das Material der Performer*innen in digitalen Listen nebeneinandergestellt und bearbeitet wird. Damit wären Kunstfiguren ein zeitgenössisches, aber durchaus kritisch zu befragendes reflexives Phänomen. Vielleicht aber stehen Momente des Offenlegens und Teilens von (Um-)Entscheidungsprozessen im Vordergrund, die Listen als spezifische Wissensfigurationen greifbar werden lassen (können). Zu klären wäre zunächst, warum Künstler*innen wie Daniel Hellmann oder Ayla Pierrot Arendt, die im zeitgenössischen Tanz tätig oder ausgebildet sind, als Kunstfiguren Soya the Cow und Layla Vesuv vornehmlich in anderen Kontexten arbeiten. Sind es Diskurse des Natürlichen in einigen tänzerischen Feldern, die die de-figurative Arbeit an Körpern überlagern und das Arbeiten als künstlerisch gestaltete Identitäten erschweren? Oder ist es umgekehrt die verbreitete Praxis der Arbeit am Körper mit oder ohne Listen, der Thematisierung von Verflechtungen von Körpern und Umwelt(en), die ein Performen unter einer anderen Identität nicht notwendig erscheinen lässt? Inwiefern das Spannungsfeld von Ordnungssystemen wie Listen zwischen Erfindung und Neutralität, das bereits Cunningham und die Postmodernen fasziniert haben mag, auch jene begeistert, die als Kunstfiguren agieren, bleibt für weitere Forschungen offen.

33 Vgl. Warstat, Matthias: Kategorienwechsel. Zur jüngeren Kritik an theaterwissenschaftlichen Körperkonzepten, in: Kreuder, Friedemann; Koban, Ellen; Voss, Hanna (Hg.): Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten. Bielefeld: transcript (Edition Theater, Bd. 92) 2017, S. 15–29.

