

# Kontaminiert

## Eine Lecture-Performance von Petra Sabisch

Version Atelier Frankfurt, 27.1. 2005

Guten Abend. Ich werde diese Performance auf Deutsch halten. Falls Sie Fragen haben, möchte ich Sie bitten, damit bis zum Ende der Performance zu warten. Der Titel dieser Performance ist 'Kontaminiert'.

2000 sah ich eine Lecture-Performance, in welcher eine Person ihren auto-biographischen Parcours darstellte, welcher von der Wissenschaft zum Tanz führte. Diese Performance war ein Experiment zur Biographie als Theorie, welches den Körper einerseits als das Rohmaterial der sozialen und kulturellen Strukturen zeigte, sowie andererseits als Praxis einer kritischen Notwendigkeit.

Ich war kontaminiert.

Schon während der Performance bemerkte ich, dass sich mein Körper in einen anderen verändert hatte. Der kontaminierte Körper sah ungefähr so aus:

*Ich verlasse Papier und Mikrophon, gehe drei Schritte zur Seite. Dort stehe ich still und präsentiere meinen Körper, während ich das Publikum angucke. Dann gehe ich zurück zum Mikrophon.*

Ich fragte mich, was dort genau passierte.

Ich sass in einem Publikum in Hamburg, ungefähr 9 Meter von dem Performer und der Bühne entfernt und betrachtete das Geschehen.

*Dia 1 : Graphische Darstellung des Performance Dispositivs*

Wie konnte auf diese Entfernung eine Kontamination stattfinden? Was hatte meinen Körper berührt? Welcher Art war diese Berührung? Kann man von einer Performance Situation, von einem Kontext kontaminiert werden oder nur von anderen Körpern?

Zuerst versuchte ich herauszufinden, inwiefern sich mein Körper verändert hatte:

Meine Körpergrenzen hatten sich verschoben. An der Stelle, wo kurz zuvor noch eine Grenze den Unterschied zwischen dem Möglichen und dem Unmöglichen markierte, war etwas anderes getreten. Anstelle einer Grenze verlief dort die Möglichkeit des Unmöglichen. Mein Körper war affiziert und auf etwas hin orientiert, was ich noch nicht kannte. Und dies hatte irgendetwas mit Tanz zu tun.

Allerdings half mir die Beschreibung dieser Symptome nicht weiter, um den Moment der Kontamination selbst zu verstehen. Um das Vorher mit dem Nachher vergleichen zu können, rief ich mir meine persönliche Situation vor der Performance in Erinnerung:

1998, zwei Jahre zuvor, hatte ich meine Examensarbeit in Literaturwissenschaft an der Universität Hamburg abgeschlossen, welche den Titel trug: „Die Textur der Stimme(n). Eine Lektüre der ‘Medea’ Christa Wolfs in Auseinandersetzung mit Jean-Luc Nancy’s Konzept der Unterbrechung.“

#### *Dia 2 : Kopie des Titels meiner Arbeit*

Diese Arbeit untersuchte die rhetorischen Strategien, den Körper *in* und *als* Text zu präsentieren, hinsichtlich ihrer historischen, philosophischen und sozio-politischen Implikationen. Als Schnittstelle zwischen Körper und Rede, war die Stimme hier von besonderer Bedeutung. In der Erzählung, die ich untersuchte, erlaubte die rhetorische Figur der *Prosopopoeia* eine stimmliche Verkörperung der mythischen Person. *Prosopopoeia* heisst, mit einem Gesicht bzw. einer Figur versehen. Indem die literarische Person mit ihrem Namen angerufen wird, wird sie zu einem literarischen Körper, der sich zugleich als arbiträre Konstruktion entpuppt, da sie den Körper eben nur durch die Anrufung ins Leben ruft. Insofern zeigt sich die Stimme als transitive, welche im- und materielle Körper ineinanderübergehen lässt. Durch das Präsentieren dieser literarischen Figur, welche ein Physisch-Werden vorführt, konnte ich aufzeigen, inwiefern der stimmliche Sprechakt den Mythos der Figur der Präsenz selbst demonstriert und demontiert.

Ein Jahr später, 1999, hielt ich einen performativen Vortrag über Körper-Theorien mit Maren Moehring und Doro Wiese in der Universität Hamburg.

Der Titel dieses Vortrags lautete: „...nur manchmal war es ihr unangenehm, dass sie nicht auf dem Kopf gehen konnte. Szenarien zur Textur des Körpers“.

Ziel dieser Abhandlung war es, die für uns politisch interessanten Theorien von gegenderten und kontextualisierten Körpern auf ihr Transformationspotential zu untersuchen. Mehr und mehr kristallisierte sich für mich die allgemeine Frage heraus: Wie materialisieren sich die Umstände, in denen sich Körper bewegen?

Oder andersherum: Könnte die Materialisierung als eine Art kritischer Praxis diesen Kontext verändern? Wie?

Mein Interesse an der Materialität der Körper stiess auf die methodologischen Grenzen der Literaturwissenschaft: Untersuchungen des Körpers hiessen hier Lektüre, der Körper selbst wurde ein Text und das Ergebnis dieser Forschung musste als Schrift veröffentlicht werden. Der Körper, so schien es mir, resistierte sowohl gegen diese Methode als auch gegen das Format ihrer Repräsentation.

Zunehmend traf ich auf die Unfähigkeit der Sprache, die Gleichzeitigkeit von verschiedenen Prozessen auszudrücken und auf die Unmöglichkeit der Schrift, den Moment der körperlichen Präsenz als Bewegung darzustellen, ohne ihn zu fixieren.

Selbst wenn diese unterschiedlichen Körpertheorien mir halfen, den Körper anders zu begreifen, verursachten sie ein merkwürdiges Unbehagen: Aus irgendeinem Grund hörten sie immer da auf, wo mein Interesse begann: am Körper.

Ich hatte viele Fragen.

Wenn es eine Verbindung zwischen Texturen, Geweben und Körpern gab, wie konnte diese dann beschrieben werden? Wie interagiert eine Verkörperung, ein Körperlich-Werden mit rhetorischen Strategien? Mit Körperbildern? Sind Strategien der Materialisierung denkbar, welche sich kritisch zu anderen Materialisierungen verhalten?

Angenommen ein Werden liiert immer figurative und materielle Operationen, warum führte dann diese spezifische Konnexion nicht zu neuen Definitionen der wissenschaftlichen Disziplinen? Inwiefern blieb nicht der vielbeschworene 'corporal turn' bei einer kulturwissenschaftlichen Betrachtungsweise stehen, anstatt die naturwissenschaftlichen und künstlerischen Praktiken zu seinem notwendigen Bestandteil zu machen? Warum produzierte Wissenschaft Wissen und kein Werden?

Während mein Interesse hauptsächlich darin lag, normative Körperrepräsentationen zu kritisieren, ihre Transformationsmöglichkeiten zu erweitern und zu verstehen, wie die Körperlichkeit mit Repräsentation verbunden war, fiel mir auf, dass Literaturwissenschaft eher darin bestand, immer gleiche Textkörper zu produzieren: Der Haupttext voran, fussend auf einer Masse kleingedruckter Noten, die eher von der Institutionalisierung der Autorschaft zeugt als von einem spezifischen Wissen oder begrifflichen Erfindungsreichtum.

Ich hatte den Eindruck, dass die repräsentativen Formen der Ergebnisse sowie der Erhalt bestehender Institutionen wichtiger waren als die Forschung selbst oder das Befragen ihrer Bedingungen und Methoden. Und dass die ästhetische Verfasstheit der Wissenschaft selbst einen blinden Fleck darstellt, der ihre fundamentale Bedingung: die Objektivität, grundlegend in Frage stellt. Es war, als wenn die wissenschaftliche Vorbedingung der Objektivität ein Verständnis des Körpers in seiner Singularität und Kontextgebundenheit blockierte.

Langsam aber sicher verlor ich meinen tiefen Glauben in die Möglichkeit, den Körper durch eine analytisch-lineare Sprache zu erfassen. Während ich meine Studien in deutscher Literaturwissenschaft, Geschichte und Pädagogik beendete, entfernte ich mich von der Universität und begann als Regie- oder Dramaturgieassistentin in verschiedenen Theaterproduktionen zu arbeiten.

Mein Verhältnis zum Tanz war zu diesem Zeitpunkt von eher mässigem Interesse geprägt: Zwar nahm ich vereinzelt an Workshops und Tanzkursen teil, doch sah ich im Bühnentanz eher die Affirmation von perfekten und genormten Körpern, denn die Entwicklung von Dynamiken der Veränderung.

Im Mai 1999 erhielt ich das Staatsexamen.

Das gleiche Jahr war von dem schmerzlichen Ende meiner fünfjährigen Liebesbeziehung gezeichnet.

Ich befand es für nicht naiv, eine andere als die von der Institution geprägte Vision von Forschung zu haben. Deshalb beschloss ich, nun meine eigenen Überlegungen zu entwickeln und umzukehren: Anstatt Materialisierungsprozesse in Bedeutungsstrukturen zu untersuchen, wandte ich mich jetzt den bedeutsamen Prozessen der Materialisierung im Körper zu.

War dies eine spezifische Disposition für eine Kontamination?

Ich war überzeugt, dass sich meine Körperlichkeit materiell verändert hatte. Dass sich etwas in meinem Körper materialisiert hatte, was vorherige Materialisierungen verschob, ausdehnte, verflüchtigte und transformierte und sie auf eine andere Richtung hin neu bahnte. Deshalb ging ich zunächst der These nach, dass es sich um eine Kontamination handelte, welche ähnlich einem Virus funktioniert.

*Dia 3 : Graphische Darstellung des Performance Dispositivs, in dem der ökonomischste Weg des psv eingezeichnet ist.*

Folgte ich der Annahme, dass die Kontamination vom Körper des Performers übertragen wurde, hätte der direkteste und kürzeste Weg des psv (=particle similar to a virus) entlang dieser Linie verlaufen müssen.

Die Wahrscheinlichkeit dieses Wegs, gemessen an dem zeitlichen Aufenthalt des Performers an diesem Ort, betrug ungefähr 60 Prozent.

Doch wenn ich die These des Performers ernstnahm, dass der Körper ein Produkt seiner Umstände d.h. der Performance Situation war, dann konnte der Virus von jedem Punkt dieses Kontexts ausgegangen sein.

*Dia 4 : Graphische Darstellung des Performance Dispositivs, in dem andere mögliche Wege des psv abgebildet sind.*

Dieses Dia stellt einige mögliche Agenturen des psv dar, welche implizieren, dass der Kontaminationspartikel nicht notwendigerweise der ökonomischsten Übertragungsmöglichkeit folgte.

*Dia 5 : Graphische Darstellung des Performance Dispositivs, in dem die unbegrenzte Anzahl der Möglichkeiten des psv angedeutet wird.*

Auf diesem Dia wird es offensichtlich, dass die Möglichkeiten der Wege des psv gegen unendlich laufen, auch wenn sie es nicht sind.

Darüberhinaus mangelt diese Darstellung an der Raum- und der Zeitdimension.

Ich bemerkte, dass das biomedizinische Konzept einer virusähnlichen Kontamination mehrere Thesen beinhaltet:

Erstens: Kontamination kann nur im Nachhinein festgestellt werden.

Zweitens: Sie kann nur im Unterschied zu einem Vorher behauptet werden, welches sich auf einen unkontaminierten Körper bezieht bzw. auf einen nicht von dem gleichen Virus schon infizierten Körper.

Drittens: Kontamination basiert auf einer materiellen Übertragung.

Dies setzt viertens die Möglichkeit eines Kontaktes im weiteren Sinne voraus.

Fünftens: Der materielle Partikel *psv* lässt sich nur dann erkennen, wenn entweder seine Funktionsweisen bereits bekannt sind oder seine Folgeerscheinungen Rückschlüsse auf seine Beschaffenheit zulassen.

Selbst wenn eine genaue Rekonstruktion der Performance-Situation in ihrer molekularen Zusammensetzung, mit allen präsenten Personen, ihrer jeweiligen Verfasstheit und der spezifischen Interaktionen auf der Partikel-Ebene usw. möglich wäre, könnte sie die Wege des *psv* nicht erklären. Daraus schlussfolgerte ich, dass der konkrete Moment der Kontamination selbst nicht in biomedizinischen Begriffen beschrieben werden kann. Der transitorische Austausch eines Körpers im Kontakt mit einem ständig changierenden Kontext, mit anderen Worten seine korporeale Präsenz, entging den Wissenschaften des Lebens. Stattdessen transportierten sie die Vorstellung eines durch seine Materie klar konturierten Körpers, dessen Kontext nur retrospektive formulierbar war, und auch nur dann, wenn er aus materiellen Partikeln bestand.

Darüberhinaus wird dieses Verhältnis zwischen materiellen Partikeln und dem Körper in Metaphern der Immunität abgebildet, die den Körper als abgeschlossenes System präsentieren, welches gegen unbekannte Einflüsse und den unkontrollierten Zugang von Fremdkörpern geschützt werden müsse. Durch eine solche Konstruktion des absoluten Körpers zeigte sich die biomedizinische Wissenschaft abhängiger von Rhetorik und bildgebenden Verfahren als die zuvor gelesenen literarischen Studien.

Ich fragte mich, wie die Kontamination anders dargestellt werden könnte, so dass sowohl dieses einem Virus ähnelnde Etwas, als auch sein Kontext in Betracht gezogen werden konnten. Aus diesem Grund wendete ich verschiedene Kontrastmittel und Filter auf die Repräsentation der Performance-Situation an, in der ich die spezifische Präsenz der Kontamination wahrgenommen hatte.

*Dia 6: Darstellung des Performance Dispositivs unter Anwendung von punc, gran, if und tv-Filtern.*

Auf diesem Dia können Sie die *punc*, *gran*, *if* and *tv* -Filter sehen, das heisst *puncture*, *granulation*, *interference* und *tone value*.

*Dia 7: Darstellung des Performance Dispositivs unter Anwendung von con, pow – cov und crv Kontrasten.*

Hier haben wir *con*= *contrast*, *pow cov*= *power of covering*, *crv* = *colour rest value* - Kontraste benutzt.

*Dia 8: Darstellung des Performance Dispositivs als Beispiel von in situ puncture.*

Auf diesem Dia ist der Hintergrund und die Punktstruktur betont, um jedem Punkt des vorhandenen Kontextes Rechenschaft zu tragen.

*Dia 9: Darstellung der eingefärbten Textur des Performance Dispositivs.*

Hier wurde die Textur der Performance-Situation verfärbt, um zu überprüfen, inwiefern Strukturen auftauchen, welche die Funktionsbahnen des virusähnlichen Partikels psv verstehen helfen.

*Dia 10: Darstellung des Performance Dispositivs unter intensiverer Punktierungs- und Granulierungsfiler.*

Dieses Dia zeigt einen anderen Ausdruck der Performance-Situation, indem intensivere puncture und Granulierungsfiler verwendet wurden.

Erst dachte ich, dass diese Filter das Übertragungsmoment selbst nicht erklären halfen.

Doch dann realisierte ich, dass diese Kontraste merkwürdigerweise der in situ hybridization von Brustkrebszellen ähnelten, von denen die Performance, die ich gesehen hatte, handelte.

In dieser Performance hatte der Choreograph davon gesprochen, dass sich das beobachtete Material während der Beobachtung transformiert.

Wenn ich dieser Anmerkung Rechenschaft zollte, hiess das, dass die Wahrnehmung eines Faktes den Fakt auflöst oder ihn zu etwas anderem als sich selbst verschiebt. Einen anderen Fakt oder überhaupt kein Fakt mehr. Ein Fakt und eine Faktverschiebung, Unterbrechung des *fact*. Affect und Effect.

Wenn ich hier also die Darstellung der Performance-Situation filterte, erweist sich diese dem Körper-Inneren, welches in der besagten Performance gezeigt wurde, als überaus ähnlich.

Ich hatte den Eindruck, dass dieses unscharfe Feld des Inside Out, in dem sich jede Figuration als ihre unmittelbare Defiguration herausstellt, mögliche Passierweisen aufzeigt, welche spezifisch für beide: Kontamination und Tanz bzw. Performance sind.

Zu dieser Zeit meiner Forschungen (2000), erlaubte mir ein Stipendium für 'junge Künstler' des deutsch-französischen Kulturrates im Süden Frankreichs zu arbeiten, um praktische Erfahrungen in Regie, Dramaturgie und Tanz zu machen. Ich führte ein eigenes Projekt durch, sowie eine Dramaturgie für ein Theaterstück und schrieb einen Artikel über die Performance, welche ich kurze Zeit vorher gesehen hatte.

*Dia 11-20: Bilder aus der Druckfassung des gefertigten Artikels "Körper, kontaminiert" für DeFigura, hg. von G. Brandstetter/ S. Peters.*

Allein die Dringlichkeit meiner aktuellen Kontamination durch die Performance bewog mich dazu, dieses Phänomen einer plötzlichen Materialisierung in Schriftform zu diskutieren. Doch einmal mehr war ich von der zweidimensionalen Bühne der Schrift als einem adäquaten Raum der Reflexion über körperliche Prozesse der Materialisierung nicht überzeugt.

Einige Zeit später zog ich nach Paris. Ich besuchte viele Tanz-Performances und nahm diverse Workshops und Tanzkurse, besonders in Contact Improvisation, Alexander Technik, Release Technik, sowie Stimmtraining. Gleichzeitig arbeitete ich als Deutschlehrerin, Aktmodell, Komparse und Silhouette (das ist eine Komparse mit 5 Wörtern), als

Übersetzerin, in Ausstellungen, im Empfang eines britischen Unternehmens oder in einem Callcenter. Häufig musste ich die Tanzkurse aus finanziellen Gründen abbrechen.

Zu diesem Zeitpunkt entschied ich mich, ein choreographisches Labor zum Thema Produktivität zu entwickeln, welches sowohl Wissenschaft als auch Tanz und die Künste auf experimentelle Art und Weise heranzog, um meine Fragen zu beantworten. Dieses 'laboratoire du désœuvrement', Labor des Entwerkens, bestand in einer Experimentreihe, welche urbane und theatrale Räume zum Denken und Arbeiten benutzte. Ich lud FreundInnen ein, Personen, die ich traf, hängte Annoncen in den örtlichen Arbeitsämtern auf und rief Leute aus den Adressbüchern meiner Freunde an.

Ich tat Dinge wie diese:

*Ich verlasse Papier und Mikrophon und stelle mich mit einem schwarzen Regenschirm in einiger Entfernung vom Publikum auf. Nach dem Aufspannen des Regenschirms senke ich mich gleichmässig und langsam in die Hocke. Ich performe den Parapluie-Körper. Danach richte ich mich langsam wieder auf, schliesse den Schirm. Dann gehe ich zurück zum Mikrophon.*

Parallel zu diesen Treffen und Forschungsateliers, gründete ich eine Art "production label" namens Veranda und initiierte eine Email-Debatte zur 'Unproduktivität'. Insbesondere interessierte mich, wie sich die kapitalistische Logik der Arbeit in künstlerischen Prozessen ausdrückte. Wenn die Wahrnehmung eines körperlichen Prozesses wesentlicher Teil der generellen Produktivität eines Spektakels war, wie konnte sie dann so trainiert werden, dass sie nicht allein der Spektakelindustrie folgte, sondern Unbekanntes wahrnahm?

Was bedeutet es, irgendetwas imaginär oder physisch zu produzieren? Kann man der produktiven Logik der Arbeit entkommen, indem man mit den Regeln dieser Gesellschaft spielt? Und warum wird eine Arbeit genau in jenem Moment zum Werk, in dem sie die künstlerischen Prozesse der Produktion stoppt und nur repräsentiert?

Ich möchte einen anderen Ausschnitt aus diesen Experimenten zeigen:

*Ich gehe auf die linke vordere Bühnenhälfte und zeige den Anfang des Playmobil-Balletts. Dann gehe ich zurück zum Mikrophon.*

Ein Jahr später, im Oktober 2001, wurde ich als Performer in einer internationalen Tanzcompanie engagiert. Zuerst hatte ich dieses Stück aus der Publikums-Perspektive wahrgenommen. Unter anderen Aspekten war es eine szenische Reflektion auf die aktive und sogar konstitutive Rolle des Publikums. Ich war sehr enthusiastisch und stolz daran teilzuhaben. Als diese Zusammenarbeit eineinhalb Jahre später endete, hatte ich den Eindruck eines tiefen und persönlichen Scheiterns.

*Ich gehe auf die linke vordere Bühnehälfte, dicht ans Publikum, wo ich den Killing me softly-Part aus 'The Show must go on' performe. Dann gehe ich zurück zum Mikrophon.*

Da das biomedizinische Modell des Virus meine Kontamination nicht aufklären konnte, dachte ich an das Viruskonzept der Informatik. In der Informatik figurierte der Virus als eine Art immaterielles Programm, welches die materiellen Funktionsweisen der Informationsübertragung affiziert. Der Übertragungsmoment wird von daher als Steuerung eines unbekanntem Plans erkennbar bzw. als die Anwendung eines geheimen Schaltplans. Ich nannte diese Hypothese vsip, was heisst virus similar to an im/material program.

Kontamination bedeutete hier nicht den Transfer eines materiellen Partikels, sondern einen Moment, in dem sich die Immaterialität des informellen Virus in einem physischen 'Support'-Medium materialisiert.

Ich bemerkte, inwieweit das Konzept der Kontamination von Körpervorstellungen abhing: Während die Biologie in der Kontamination einen relativ direkten Transfer von Partikeln zwischen Körpern sah, ermöglichte die Informatik das Denken von ausgedehnten, extensiven Körpern: Körper konturierten sich hier nicht mehr entlang ihrer Haut, sondern durch ihre Funktionsweisen. Die Virus-Programme, die solche Körper affizieren, waren beides: immaterielle Anweisungstexte, welche sich in bestimmten Umständen materialisieren können. Inform, formten sie Materie.

*Ich nehme einen CD Walkmen, springe zum passenden Track - Cartographics 1 - und gehe zur Bühnenmitte. Ich lege mich auf meinen Rücken mit den Sohlen meiner Füße auf dem Boden und meinen Knien zur Decke hin. Ich bleibe dort für eine Minute. Dann stoppe ich die CD und gehe zurück zum Mikrophon.*

Dies war eine mögliche Interpretation eines Auszugs aus der Partitur für meine Performance Cartographics. Ich möchte zwei weitere zeigen.

*Ich nehme den CD Walkmen, springe zum entsprechenden Track - Cartographics 2 - und gehe zur Bühnenmitte. Ich lege mich auf den Rücken mit den Sohlen meiner Füße auf dem Boden und meinen Knien zur Decke hin. Ich bleibe dort für eine Minute. Dann stoppe ich die CD und springe zum nächsten Track. Ich starte von dem Punkt, wo ich bin und mache die traversée der gender card. Dann stoppe ich die CD und gehe zurück zum Mikrophon.*

In diesem audio-choreographischen Stück, hatte ich versucht auf verschiedene Fragen zu antworten: War es möglich eine Performance zu machen, welche das Spektakel durch Erfahrungen ersetzt? Eine Partitur, die total choreographiert wie absolut spontan verlief? Gab es eine Form der Interaktivität, die jeder Person erlaubte, Länge, Inhalt und Chronologie des Stückes selbst zu bestimmen? Und wie konnte ein solches Dispositiv den Blick auf das eröffnen, was unsere körperlichen Bewegungen motiviert und steuert?

Ich konzipierte ein Dispositiv, in welchem die Besucher einer Terrasse unter 10 Soundkarten, d.h. CDs auswählen konnten. Ausgestattet mit einem CD Walkman wurden die Besucher zu Performern, welche die aufgenommenen choreographischen Vorschläge dieser Karten ausführten oder nicht. Dadurch entstand eine Uneindeutigkeit darüber, was die Bewegungen auf der Terrasse animierte: die zugrundegelegte Audio-Partitur, die lokalen sozio-kulturellen Codes oder aber einfache Koinzidenzen.

Einige Zeit später wurde ich von einem Choreographen engagiert, der meinen eigenen Tanz entwickeln wollte. Ich tat Dinge wie diese:

*Ich ziehe meine Schuhe und Strümpfe aus, finde einen Beginn, und improvisiere faktengetreu eine 'Bewegungssphrase', welche von einer Bewegung des Beckens ausgeht, die im Körper resoniert, bevor sie sich dissoziiert und unterbricht. In dem Moment wo die Bewegung innehält, memorisiere ich sie. Während der ganzen Zeit, animiere ich meine Umgebung mit lebhaftester Vorstellungskraft. Ich ziehe Strümpfe und Schuhe an und gehe zurück zum Mikrophon.*

Wir arbeiteten viel mit Improvisations-Techniken und sprachen über persönliche Erinnerungen. Die Hauptarbeit bestand jedoch darin, die sinnlichen Elemente wie Raum, Bewegung, Musik, Erinnerung usw. in einen narrativen Fluss mit dem Körper zu bringen. Die Aufgaben waren: nicht eine einzige Geste zu wiederholen, ständig in Bewegung zu bleiben und ehrlich zu sich selbst zu sein, um den Zuschauer durch eine variierende, dynamische und originelle Bewegung zu überzeugen. Ich merkte, dass meine narrativen Strukturen eher in Wiederholungen, Zitaten, Assoziationen bestanden und dass meine Dynamik auch die sogenannte Immobilität einschloss so wie plötzliche Brüche oder exzessive Sprünge. Darüberhinaus sah ich nicht, warum Zuschauende ein Interesse in der Dekodierung meiner persönlichen Codes haben sollten.

Doch um diese Arbeit fortzusetzen, beschloss ich, nur zu diskutieren und nicht etwa mit meinen Fragen zu insistieren. Einen Monat vor der Premiere dieses Solos endete unsere Zusammenarbeit aus dem gleichen Grund, für den ich engagiert worden war: meine Art zu tanzen.

Da ich von dem leben wollte, was ich tat, hatte ich während meines letzten Jahres in Paris versucht, meine Tanzpraktiken mit meinen Vorstellungen von Forschung zu verbinden. Ich bewarb mich bei zahlreichen deutschen Stiftungen und akademischen Institutionen mit einem interdisziplinären, interkulturellen Dissertationsprojekt zur Materialität des Körpers in zeitgenössischen Tanz-/ Performances. In dieser Projektskizze kritisierte ich die Methoden der Geisteswissenschaften, welche meines Erachtens einer Erforschung des Körpers entgegenwirkten, indem sie von der Wahrnehmung der ästhetischen Situation selbst

abstrahierten und damit das Transformationspotential von Körpern und anderen Disziplinen ausschlossen.

Ich schlug eine experimentelle Methode vor, welche diese Aisthesis als Konnex von Theorie und Praxis performativ zu begreifen suchte, um so die absolute Gegenüberstellung von Wissenschaft und Kunst aufzuheben, ohne sie ineinszuwerfen.

Obwohl ich zeitweilig von ProfessorInnen aus Hamburg, Paris und Berlin unterstützt wurde, gelang es mir nicht, Geld dafür zu finden. Vielleicht lag das daran, dass ein Reden über Tanz als Infragestellung der Disziplinen in Zeiten der Rezession nicht als gesellschaftlich relevant betrachtet wurde. Vielleicht war es, weil ich zu alt bin. Einmal wurde mein Projekt abgelehnt, weil es einer deutschen Kleinstadt zu metropolitan erschien.

Ich wurde jedoch den Eindruck nicht los, dass es sich in erster Linie um Identitätspolitik handelte, in denen Künstler nicht zugleich Wissenschaftler sein können. Von beiden Seiten aus waren Vereindeutigungen gefragt: So musste zunächst für die Wissenschaft mein Exposé verändert werden: Das 'Künstlerische' raus, dafür die klassische Dreiteilung in Fragestellung bzw. Forschungsstand, Methode und Materialbereich. Durch diese scheinbar nur formale Hürde, veränderte sich mein Projekt in ein mehr oder weniger klassisches Analysekonzept.

Ähnlich verlief es in Performance und Choreographie, wo sich die Identität der Choreographin aus institutionell eindeutigen Anbindungen ergibt und Tanz - im Unterschied zum Tanz Tanz - dann nach seinem unheimlichen Wesen hinterfragt wird, wenn er ein Konzept hat. Um die Identität eines Stückes schon im Antragstellen zu erzeugen, schien es auch angebracht, die Dokumentation des Projektes komplett von der Produktion zu trennen und vorab zu produzieren, wie etwa das Erstellen eines Beweises vor Ausführung der Tat oder Aufgeführt-haben um Aufgeführt-zu-werden.

Doch spätestens seit meiner Kontamination waren diese Kategorien von klaren Formen, fixen Figuren und strikt getrennten Disziplinen und Praktiken obsolet für mich geworden. Ich nahm sie lediglich als Momente einer flüchtigen Präsenz wahr, als volatile Pfade, welche sich permanent bewegen und selbst verunvollständigen.

Ich fühlte mich wie ein Flüchtling, die nie dem entkommt, was sie dachte geworden zu sein.

2004 zog ich aus materiellen Gründen nach Berlin.

Ich entschied mich dafür, allein zu arbeiten, zu meinen eigenen Fragen. Parallel dazu arbeitete ich mit anderen Choreographen und KünstlerInnen, um einige dieser Fragen zu teilen. Gibt es Wege, Körper in ihren Extensionen, Programmen und Autographien wahrzunehmen und zu performen? Was ist das kritische Potential von zeitgenössischer Choreographie? Ist die Reflektion auf Produktionsbedingungen, Dispositiv und Methode eines Stückes genug, um kritisch zu sein? Gibt es Wege, Choreographien zu produzieren, welche der Logik von Eigennamen, gegebenen Formaten und Marktstrategien nicht vollkommen aufsitzen? Und welcher Parameter und Anordnungen bedürfte es, um eine

experimentelle und kritische Forschung zum Körper in seinen physischen und rhetorischen Dimensionen in Gang zu setzen?

Das Viruskonzept der Informatik erlaubte mir, die Kontamination als jenen Moment zu denken, in dem sich etwas Immaterielles in etwas Materielles verkehrt. War die Kontamination dieser Moment? Oder war die Materialisierung des Immateriellen nicht immer Kontamination? Im Buch *Das Theater und die Pest* beschreibt Antonin Artaud einen ähnlichen Prozess der Materialisierung. Ich zitiere:

“Und genau wie es nicht unmöglich ist, dass die ungenutzte Verzweiflung und die Schreie eines Verrückten in einem Irrenhaus Grund für die Pest sind, durch eine Art der Umkehrbarkeit von Gefühlen und Bildern, kann man ebenso eingestehen, dass die äusseren Ereignisse, die politischen Konflikte, die Naturkatastrophen, die Ordnung der Revolution und die Unordnung des Krieges, indem sie die Ebene des Theaters durchqueren, sich in der Sensibilität dessen, der sie anschaut, mit der Kraft einer Epidemie entladen.”

Wenn sich die Theatersituation also wie eine Epidemie niederschlagen kann, warum sollte sie dann dies nur wie eine Epidemie und nicht als eine Epidemie tun? Als eine Kontamination?

Und wenn man von einer Rede oder einer performativen Situation kontaminiert werden kann, bedürften dann nicht Wissenschaft und Künste anderer, und zwar ästhetischer Parameter, um diesem gesellschaftlichen Umstand kritisch Rechenschaft tragen zu können? In einem jüngst veröffentlichten Buch von Hans-Jörg Rheinberger, Norbert Haas und Rainer Nägele, schlägt Rheinberger die Kontamination als eine Erkenntnistheorie vor, in welcher die Methode immer schon in ihre Anwendung verstrickt bleibt.

Es ist auffallend, dass diese reflexive Affinität von Methode, Praxis und Produkt geradezu spezifisch für einen Teil zeitgenössischer Choreographie ist, den die besagte Performance mitgeprägt hat. Vielleicht gründet dies auf der von André Lepecki beschriebenen Eigenschaft des Tanzes als Kunst der Selbstausslöschung, deren Life-Charakter und Praxisbezug immer wieder auf Fragen des Prozesses zurückweist.

Doch wenn die Theorie des Tanzes, eine Theorie der Kontamination diesen Ergebnissen Rechenschaft trägt, dass also die Methode immer schon mit der Praxis ein Bündnis eingehe, kann sie nur selbst kontaminiert werden. Und da mit Artaud die Kontamination als ein Umschlagmoment eine Verkehrbarkeit bedeutet, muss dieselbe Theorie, welche den Kontaminationsmoment selbst zu erklären versucht, - gerade um glaubwürdig zu bleiben -, sich selbst unterbrechen und in etwas anderes als Theorie verwandeln.

Ich zitiere:

*Ich gehe zu einem Stuhl welcher ungefähr in der Mitte der Bühne steht. Ich stelle mich auf den Stuhl, um die ersten 5 Minuten von Things I hate to admit (1994) Xavier le Roy zu performen. Der Tanz besteht aus Bewegungen, in denen meine Arme (ohne Artifice, nur*

*physisch und mental) an meinen Torso geklemmt sind, vom Armansatz bis zum Ellbogen, den ich mir als Schulter vorstelle.*

Zitatende. Zitat.

*Ich gehe*

Zitatende. Wiederholung

*ohne Unterbrechung zum Regenschirm,*

Kopie Partitur Pest.

*und performe den Parapluie-Körper als kontaminiert von THITA. Dann gehe ich zurück zum Mikrophon.*

Beim Schreiben dieser Lecture, fiel es mir schwer, ihr Ende zu bestimmen.

Version 1: Ich dachte, dass ich vielleicht auf Lösungen in meinem Leben warten müsse, um Ihnen eine klarere Biographie zu präsentieren, mit nur einer Richtung und zumindest einem vorläufigen Ergebnis dieses Zwischenbereichs zwischen Tanz und Wissenschaft. Ich liess Zeit vergehen, aber nichts klärte sich.

Version 2: Infolge einer Einladung für einen Vortrag zum Verhältnis von Deleuze und Choreographie, wurde mir angeboten, mich in London zu bewerben. Einen Monat später erhielt ich ein 3jähriges Stipendium für die Entwicklung meiner choreographischen und theoretischen Arbeiten.

Ununterscheidbar waren diese beiden Versionen nur in einem Moment: In dem Wissen darum, dass ich kontaminiert war und dass diese Kontamination sich nie in eine Theorie auflösen kann, welche allgemeiner wäre als ein spezifischer Körper.

„Deshalb entschied ich mich auf der persönlichen Ebene zu bleiben, indem ich Ihnen Informationen über die Möglichkeiten von Austausch gebe, welche ich als Support für verschiedene Gedanken erfahren habe. Ich hatte Angst zu egozentrisch zu sein, wollte aber das Risiko trotzdem eingehen, in der Hoffnung, dass ich damit einige Fragen provozieren konnte.“

Ich habe noch keinen wirklichen Schluss daraus gezogen.

Vielleicht war die Performance-Situation selbst nur der Ort, in welchem die Kontamination zum Ausdruck kommen konnte. Dann konnte ich nicht einmal sicher sein, ob ich das Produkt der Umstände der Performance-Situation war oder ob ich von der Stimme einer verrückten Person in einem Irrenhaus kontaminiert wurde. Macht das einen Unterschied?

Auf der anderen Seite hatte meine Kontamination aber ähnlich einem Virusprogramm funktioniert, welches sich in mir reproduziert und mich verändert hatte. Aus diesem Grund war mir unklar, inwiefern sich meine Kontamination von der Ausführung jenes Programmes unterschied, das Xavier le Roy für 'Product of Circumstances' folgendermassen beschreibt:

*Dia 21: Partitur für 'Product of Circumstances'/ Xavier le Roy*

« 'Product of Circumstances' is an experiment about biography as theory, and an autobiographical lecture becoming a performance. It presents the body as raw material of social and cultural structures, and as a practice of critical necessity.

This performance was originally presented in a theater [Podewil-Berlin] and can be represented in any situation allowing an audience in front of a stage and a screen for slide projection [theatres, conference rooms, and so on].

The light should be, to the degree possible, the same on stage and in the audience space. The intensity should go down for slide projection but never be black. The light is there at the beginning and at the end of the performance and never goes off. Depending on the space, you might use a microphone, a conference desk, a slide projector, a chair, a pillow, or any other props you want to transform the performance.

The text is written in English correspondent to my ability in this language; it is part of the presentation and should be read as clearly as possible. The performance should, as much as possible, present each element as a matter of fact, trying not to emphasize any of the aspects. Try to perform without irony, sarcasm, romanticism, or any affect that could transform the facts. The performance of each element should stay as close as possible to fact. Every text that is not italicized should be said or read. The text in italic are instructions. »

*Dia 21: Partitur für 'Product of Circumstances'/ Xavier le Roy*

« Um zu enden, möchte ich vorschlagen, dass diese Performance von einem kontaminierten Körper in seinen Verflechtungen auf der historischen, sozialen, kulturellen und biologischen Ebene handelte, welcher den Ort und die Zeit für einen Weg differenter Gedanken darstellt, die unfähig sind, sich selbst in Abstraktion oder Theorie zu transformieren.»

Kontamination ist dann vielleicht das Moment einer im/ materiellen Umkehrbarkeit, der Versuch sie zu präsentieren heisst über Biographie sprechen, über Biographie sprechen heisst eine Lecture kopieren und eine Lecture kopieren heisst, eine Performance zu machen. Danke für Ihre Aufmerksamkeit. „Falls Sie Fragen haben, würde ich mich freuen, sie zu beantworten. Danke.“

*Ich gehe zum Publikum, um deren Fragen zu beantworten und versuche meine Position relativ zum Publikum zu verändern so dass ich ihnen nicht gegenüberstehe.*

**Ende.**