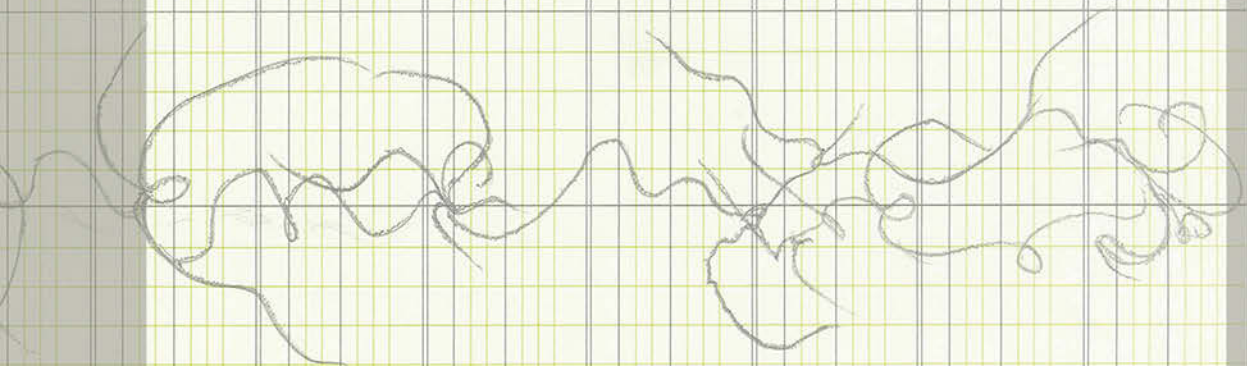




Monika Leisch-Kiesl [Hg.]

ZEICH(N)EN.SETZEN.

BEDEUTUNGSGENERIERUNG
IM MÄANDERN ZWISCHEN
BILDERN UND BEGRIFFEN

[transcript]

Monika Leisch-Kiesl [Hg.]

ZEICH(N)EN.SETZEN.

Linzer Beiträge zur Kunstwissenschaft und Philosophie Band 11

Monika Leisch-Kiesl | Stephan Grotz [Hg.]

Fakultät für Philosophie und für Kunstwissenschaft



Beirat: Artur Boelderl, Klagenfurt
Ludwig Nagl, Wien
Birgit Recki, Hamburg
Sigrid Schade, Zürich
Anselm Wagner, Graz

Monika Leisch-Kiesel [Hg.]

ZEICH(N)EN.SETZEN.

BEDEUTUNGSGENERIERUNG
IM MÄANDERN ZWISCHEN
BILDERN UND BEGRIFFEN

[transcript]

Veröffentlicht mit freundlicher Unterstützung von:

Günter Rombold Privatstiftung
Katholischer Pressverein Linz
Energie AG Oberösterreich
Raiffeisen Landesbank Oberösterreich



Coverabbildung:

Maria Bussmann, Tropenschrift, 2015
Bleistift auf grünem kariertem Papier, 30 x 42 cm
Fotos: Manfred Kostal, Courtesy: Maria Bussmann, © Bildrecht, Wien 2020

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Lektorat: Barbara Forster
Umschlaggestaltung, Layout und Satz: BK Layout+Textsatz, 4845 Rutzenmoos (A)
Druck: Druckerei Mittermüller GmbH, 4532 Rohr (A)
Print-ISBN: 978-3-8376-5128-7
PDF-ISBN: 978-3-8394-5128-1

Papier:

Kern: Munken Lynx Rough 100 g/m²
Cover: Munken Lynx Rough 300 g/m²

Besuchen Sie uns im Internet:
www.transcript-verlag.de

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

9	Maria Bussmann – <i>Die Wörter, die ich nicht gesucht habe</i> <i>MONIKA LEISCH-KIESL</i>
13	Vorwort <i>MONIKA LEISCH-KIESL</i>
17	Einleitung

| PRAELUDIUM – TANZ

27	Maria Bussmann – <i>Die Wörter, die ich nicht gesucht habe</i> <i>MONIKA LEISCH-KIESL</i>
31	Poster zum Tanz <i>CLAUDIA JESCHKE</i>
35	Denkfiguren und Tanzfiguren: Nijinskys <i>Faune</i> <i>BERNADETTE KERSCHBAUMMAYR</i>
51	„Vom Blatt getanzt“ – Ein Essay auf den Spuren der Zeichen. Nach-Gedanken zum Seminar Zeichensetzung im Frühjahr 2017 <i>NOÉMI E. PARRAGHY</i>
55	Mimetisches Enigma <i>JOHANNES STEINER</i>
59	Musikalische Gesten – Zeichen in der Zeit <i>DOMINIK HARRER</i>
63	Remarkable Signs <i>SUSANNE WINDER</i>
75	Nach-Gedanken zu Nijinskys <i>Faune</i>

| PANEL 1 – GENERIEREN UND REZIPIEREN VON ZEICHEN

- 79 Maria Bussmann – *Die Wörter, die ich nicht gesucht habe*
MONIKA LEISCH-KIESL
- 83 Einführung
KARIN KRAUTHAUSEN
- 91 Zeichen der Abwesenheit. Der Akt des Zeichnens
bei Paul Valéry und Jacques Derrida
ARTUR R. BOELDERL
- 115 ZEICHENGEBÄRDEN.
VII (in Worten: sieben) an der Zahl
SEBASTIAN EGENHOFER
- 141 Respondenz. Bahnfahrt durch Suevien

| PANEL 2 – SPRACHSPIELE UND WIRKSAMKEITSKONZEPTE DES PRAGMATISMUS

- 155 Maria Bussmann – *Die Wörter, die ich nicht gesucht habe*
MARIELE NIENTIED
- 159 Einführung
ALOISIA MOSER
- 167 Mimesis und Methexis. Ähnlichkeit und Teilhabe
SIGRID SCHADE
- 185 Ver/störende Zeichensetzung. Die Sichtbarmachung
und Entnaturalisierung der Zeichenzirkulation in
Birgit Jürgenssens künstlerischen Spielen zwischen
Wort und Bild
MICHAEL FUCHS
- 207 Respondenz. Wer setzt ein Zeichen?

| INTERMEZZO – WIDERSTANDS-LIEDER

- 218 Thomas Fatzinek – *Widerstands-Lieder*
- SARAH JONAS*
- 221 Der Künstler als politischer Zeichen-Setzer.
Ein Kommentar zu Thomas Fatzineks
Widerstands-Liedern

| PANEL 3 – ALLTÄGLICHES UND KÜNSTLERISCHES PRODUZIEREN VON ZEICHEN

- 227 Maria Bussmann – *Die Wörter, die ich nicht gesucht habe*
- ILARIA HOPPE*
- 231 Einführung
- BARBARA SCHRÖDL*
- 237 „Water to Wine“. Upcycling und das Setzen
von Zeichen zwischen Mode und Kunst
- JULIA MEER*
- 259 Entzug und Exposition. Zeichen(setzung) bei
Jacques Derrida und Jean-Luc Nancy
- HANNA BRINKMANN*
- 281 Respondenz. Patchwork aus Reflexionen

7 |

| PANEL 4 – MEDIALITÄT: KONTINUIERLICH UND DISKRET / IM FLUSS / AM PUNKT .

- 297 Maria Bussmann – *Die Wörter, die ich nicht gesucht habe*
- KARIN HARRASSER*
- 301 Einführung
- LUDWIG JÄGER*
- 303 ‚Die Welt der Zeichen‘. Bemerkungen zu einigen
Verfahren des Semiologischen

GERHARD DIRMOSE
328 Hat das Zwischen eine Form?

SARAH SANDER
353 Respondenz

| Coda – HÉLÈNE CIXOUS: EIN BRIEF

365 Maria Bussmann – *Die Wörter, die ich nicht gesucht habe*

HÉLÈNE CIXOUS
370 Lettre / Brief / Letter

MARIA BUSSMANN
399 Tatsächlich wollte ich ...

401 Maria Bussmann – *Die Wörter, die ich nicht gesucht habe*

| ANHANG

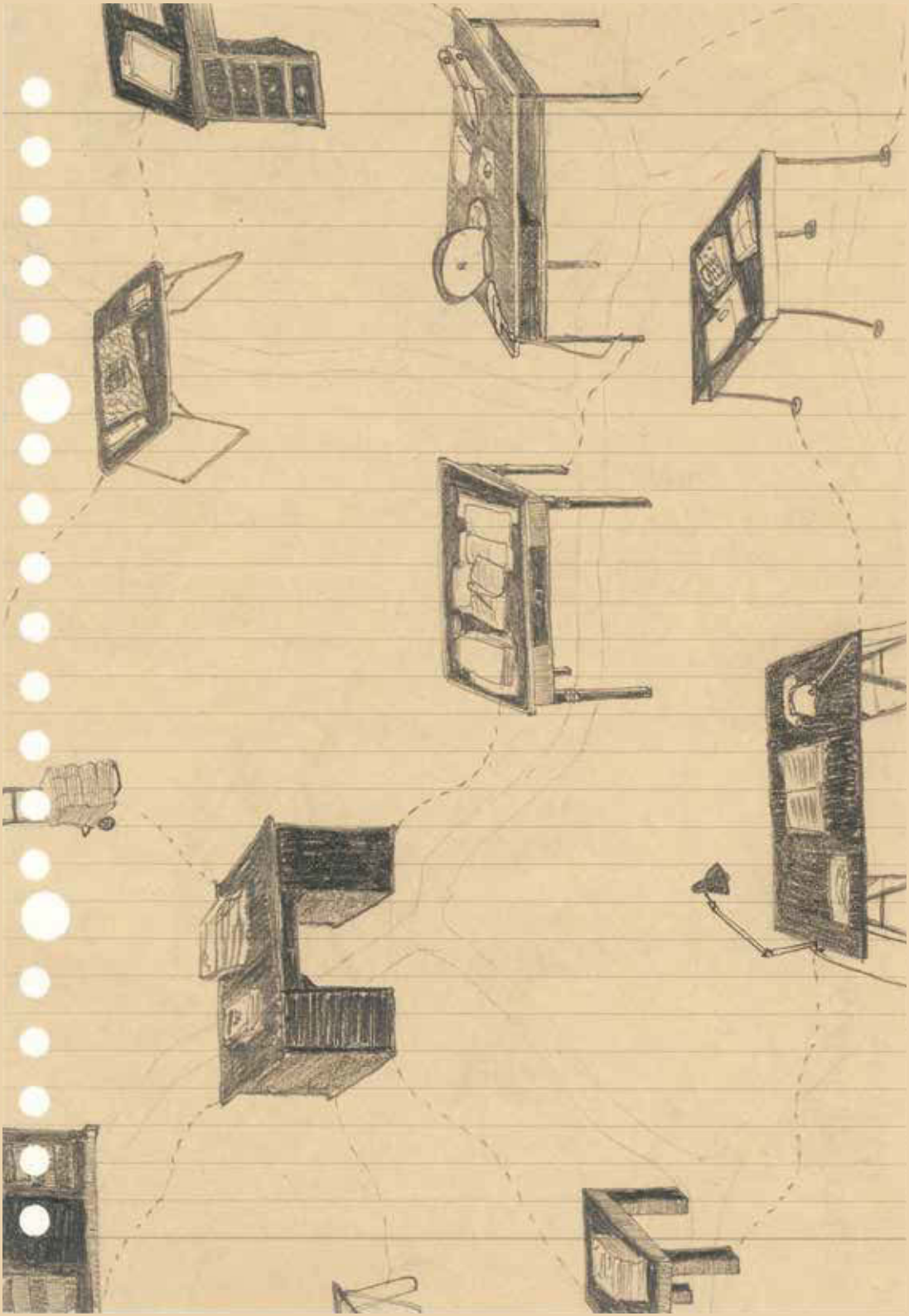
405 Abbildungsverzeichnis

410 Personenregister

415 Beitragende



EBOURGEONNER - KNOSPEN ^{und} TRIEBE AUSBRECHEN



WATRIPONNER - KLEINE ZEITUNGEN GRÜNDEN

VORWORT

Gut zwei Jahre danach – nach einem aufregenden Projektseminar und einer ungewöhnlich lebendigen Fachtagung schreibe ich dieses Vorwort. Ausgehend von dem Buch *ZeichenSetzung | BildWahrnehmung. Toba Khedoori: Gezeichnete Malerei*¹ führten drei Linzer Universitäten auf Initiative von Monika Leisch-Kiesel und Karin Harrasser gemeinsam mit Rose Breuss und Claudia Jeschke im Sommersemester 2017 ein inter- und transuniversitäres Projektseminar zum Thema „Zeichen setzen – Zeitgenössischer Tanz“ durch.² Damit erfolgte für die Frage des Generierens und Rezipierens von Zeichen – ZeichenSetzung – ein Medientransfer von der Zeichnung (als Fokus des genannten Buches) zum künstlerischen Tanz.³ Im Rahmen der *Lecture Performance Movement Markers*, die den Auftakt zur daran anschließenden Fachtagung *Zeichen Setzen* (8.–10. Juni 2017) bildete, wurden zentrale Ergebnisse des Seminars einem fachlich vielseitig einschlägigen Publikum präsentiert.⁴

Bei dieser Tagung wurde viel gewandert, von einer Seite der Donau auf die andere, den Pöstlingberg hinauf und auch wieder herunter. Während das Projektseminar und der Auftakt zur Tagung an der Bruckneruniversität stattfanden, begaben sich die Vortragenden sowie die TagungsteilnehmerInnen für die beiden Folgetage in die Räumlichkeiten der KU Privatuniversität sowie der Kunstuniver-

1 Leisch-Kiesel, Monika, *ZeichenSetzung | BildWahrnehmung. Toba Khedoori, Gezeichnete Malerei*, Wien 2016. Die Frage, der die Autorin in sieben Abschnitten nachgeht, gilt der Erkundung, wie Bilder (der Kunst) Bedeutung und Relevanz weniger erzeugen, als vielmehr gewinnen.

2 Die beteiligten Institutionen und Universitäten waren: die Fakultät für Philosophie und für Kunstwissenschaft der Katholischen Privat-Universität Linz (kurz KU Privatuniversität Linz oder KU Linz), die Abteilung Kulturwissenschaften der Kunstuniversität Linz und das Institute of Dance Arts (abgekürzt IDA) der Anton Bruckner Privatuniversität Oberösterreich (kurz Bruckneruniversität).

3 Für eine nähere Beschreibung dieses Projekt- bzw. Forschungsseminars s. den Beitrag von Monika Leisch-Kiesel, Poster zum Tanz, in diesem Band.

4 Für nähere Infos zum Projekt s. www.ku-linz.at/kunstwissenschaft/veranstaltungen/tagungen_workshops/detail/news/zeichen_setzen_8_bis_10_juni_2017/?no_cache=1&L=0 [31.08.2019].

sität. Jeder Raumwechsel implizierte auch einen Wechsel an Atmosphären und Perspektiven.⁵

Das vorliegende Buch ist mehr als ein Tagungsband. Die involvierten Beiträge haben nicht nur auf sich warten lassen, sie haben sich auch weiter entwickelt. Ich meine, die Erfahrungen und Einsichten, die im Zuge der gemeinsamen Arbeit gewonnen wurden, haben in das Texten Eingang gefunden. Zudem haben sich weitere Personen, die erst später von unserer Unternehmung erfahren haben, in das Projekt involviert.

Mit dieser Publikation findet auch der 2013 am IKP – so die anfängliche Bezeichnung unserer Fakultät⁶ – kreierte und in Folge an der Fakultät für Philosophie und für Kunstwissenschaft der KU Privatuniversität Linz verankerte Forschungsschwerpunkt einen vorläufigen Abschluss.⁷ Vorläufig insofern, als das Theorem der ‚ZeichenSetzung‘ mich in meinem eigenen Forschen weiter umtreiben wird.

Möglicherweise ist eine kurze Begriffserläuterung bereits an dieser Stelle hilfreich: Der an der Fakultät für Philosophie und für Kunstwissenschaft der Katholischen Privat-Universität Linz verankerte Forschungsschwerpunkt firmiert unter dem Begriff „Zeichensetzung“. Der Begriff „ZeichenSetzung“ wurde von Monika Leisch-Kiesel im Rahmen ihrer Studie *ZeichenSetzung | BildWahrnehmung* entwickelt und bildet einen Katalysator für daran anschließende Initiativen und Studien.⁸ „Zeichen Setzen“ war der Titel der Fachtagung im Juni 2017. „Zeich(n)en. Setzen“ bildet die Überschrift für das vorliegende Buch. Hinzu kommen unterschiedliche und weitere Begriffsverwendungen, nicht zuletzt aus dem Sprachgebrauch der Semiotik, in den einzelnen Beiträgen. Dieses Changieren und

5 Eine genauere Beschreibung der Abläufe sowie eine Erörterung der Fragestellungen und deren Transformation in ein Buch erfolgt in der folgenden Einleitung.

6 Das Institut für Kunstwissenschaft und Philosophie *ad instar facultatis* [IKP] war im Jahr 2005 der erste Schritt zur institutionellen Verankerung geisteswissenschaftlicher Disziplinen – neben der Katholischen Theologie (die seit dem 17. Jahrhundert besteht) – am Studienstandort Linz. Verankert an der Katholischen Privat-Universität (so die heutige Bezeichnung) suchte es von Anfang an den interdisziplinären Austausch mit der Johannes Kepler Universität, der Kunstuniversität und wenig später auch der Anton Bruckner Privatuniversität. 2014 wurde diese zunächst „ad experimentum“ agierende Institution als Fakultät für Philosophie und für Kunstwissenschaft definitiv gestellt. Für nähere Infos s. www.ku-linz.at/universitaet/ueber_uns/geschichte/ [31.08.2019].

7 Zur Konzeption und für einen Einblick in die in diesem Zusammenhang durchgeführten Veranstaltungen s. <https://ku-linz.at/forschung/zeichensetzung/> [31.08.2019].

8 Für eine Projektdokumentation, damit zusammenhängende Initiativen und weitere Vorhaben s. <https://www.leisch-kiesel.com/> [31.08.2019].

Mäandern zwischen Begriffen und Bedeutungen macht deutlich, dass auch mehr als ein Jahrhundert nach Charles Sanders Peirces (1839–1914) *Papers*, Ferdinand de Saussures *Cours* (publiziert posthum 1916) oder Umberto Ecos *Segno* (1973) – um nur drei Klassiker der Semiotik herauszugreifen – die Klärung der Frage nach dem Aufkommen, dem Rezipieren, dem Kommunizieren und dem Verwerfen von Sinn und Bedeutung weiterhin eine Suchbewegung darstellt. Eine Suchbewegung jedoch, während derer es viel zu entdecken und zu erkennen gibt. Davon zeugt dieser Band.⁹

Ein komplexes Gefüge an involvierten Institutionen und engagierten Persönlichkeiten. Während des gesamten Prozesses waren die Verantwortlichkeiten unterschiedlich verteilt, einmal gab diese, dann jene den Takt vor. Schlussendlich sind für die Konzeption und Durchführung der Publikation die Fäden bei mir zusammengelaufen. Gleich einer Dirigentin durfte ich das nicht nur vielstimmige, sondern auch heterogene Orchester zum Klingen bringen. Von daher gilt mein primärer Dank den AutorInnen und beteiligten KünstlerInnen: nicht nur für die Bereitschaft, ihre Impulse und Gedanken in eine für ein Buch adäquate Form zu bringen, sondern auch für das in mich gesetzte Vertrauen, daraus ein Ganzes zu machen. Im Zuge dessen gilt mein weiterer Dank Maria Bussmann, die sich nicht nur als Zeichnerin involvierte, sondern auch gemeinsam mit mir die Gestalt des Bandes bis hin zu einer Sonderedition kreierte. Er gilt weiters Bernhard Kagerer, der vor der Herausforderung stand, unsere Anliegen in ein grafisches Konzept umzusetzen. Er gilt der Druckerei Mittermüller, die sich sehr geduldig bemüht hat, meine druck- und bindetechnischen Wünsche zu realisieren. Und er gilt den Fördergebern, ohne deren Unterstützung ein derart aufwändiges Buchprojekt nicht hätte zu Ende gebracht werden können.

MONIKA LEISCH-KIESL
Basel, im August 2019

⁹ Ein kurzer Hinweis zum Gendern: Diesbezüglich wurden den AutorInnen keinerlei Vorgaben gemacht; von daher finden sich in den Beiträgen sehr unterschiedliche Formen, mit der Vielfalt menschlicher Existenzweisen umzugehen.



Reihe 1: Situationen aus dem Projektseminar und der Fachtagung *Zeichen Setzen* (März—Juni 2017)

EINLEITUNG

MONIKA LEISCH-KIESL

In welcher Form präsentiert man die Erfahrungen und Einsichten einer Fachtagung, der zudem ein Semester gemeinsame Probenarbeit vorausgegangen war, deren Ergebnisse zum Auftakt der Veranstaltung als Lecture Performance vorgeführt wurden? Im Fokus der Tagung stand die Zeichnung: Höhlenzeichnungen, Skizzenbücher und Zeichnung als autonome künstlerische Gattung, Comic und Graffiti, Aufzeichnungssysteme und Diagrammatik, sowie mit *Choreo-graphic figures. Deviations from the line* eine der jüngst vielfach re-inszenierten Lecture Performances von Nikolaus Gansterer, Mariella Greil und Emma Cocker (2014–2017)¹. Den Fokus des Forschungsseminars bildete der künstlerische Tanz: von der Körper-Sprache über Pantomime bis hin zur Einstudierung von Teilen aus Vaslav Nijinskys *L'Après-midi d'un faune* (Uraufführung 1912). Das verbindende Glied bildeten gewissermaßen die Gebärdensprache, sowie die vielfachen Aufschreibe- und Notationssysteme, die in unserer Kultur sedimentiert sind und kontinuierlich transformiert werden. Das gesamte Projekt war – und ist – prozessartig angelegt, und war auf drei Orte, diesseits und jenseits der Donau, verstreut:

Ein Ausprobieren von Bewegung und Gebärde sowie tänzerischen Posen und Gesten, ein Aufeinander-Zugehen von Studierenden und Lehrenden, von TänzerInnen, Kunst- und KulturwissenschaftlerInnen sowie PhilosophInnen, ein Beobachten und Artikulieren, ein Fragen und Kommentieren, und immer wieder ein „good morning“ und „till tomorrow“ in den Probenräumen der Bruckneruniversität; eine Lecture Performance unter dem Titel *Movement*

1 Es ist dies eine Weiterführung des Projektes *Drawing a Hypothesis*, dem der Band *ZeichenSetzung | BildWahrnehmung. Toba Khedoori: Gezeichnete Malerei* (Wien 2016), wichtige Anregungen verdankt: Gansterer, Nikolaus (Ed.), *Drawing a Hypothesis. Figures of Thought*, Wien 2011. Es war insbesondere der Beitrag Emma Cockers, *Distancing the If and Then*, dem ich eines der Motti meiner Studie entnahm (in: Ebd., 97–108). Emma Cocker, die zur Tagung leider erkrankt war, beobachtete die Linzer Vorgänge aus der Ferne. Zu diesen – sowie weiteren Projekten Nikolaus Gansterers s. <http://www.gansterer.org/> [31.08.2019].

Markers, die den Auftakt zur Fachtagung bildete: begleitet von einer Pianistin, die Claude Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* vorführte, zeigten Studierende der Tanzklasse unter der Leitung von Rose Breuss und Claudia Jeschke eine erprobend angelegte Darbietung von Elementen aus Nijinskys *Faune*. Die TagungsteilnehmerInnen: die Vortragenden, ein Teil der ProtagonistInnen des Forschungsseminars sowie ein interessiertes Fachpublikum waren zunächst in der Rolle der Zuhörer und Zuseher dieser künstlerischen Annäherung an die Zeichen und ihre Setzung.

Hieran schlossen an den beiden Folgetagen, nun in den Räumlichkeiten der KU Privatuniversität Linz sowie der Kunstuniversität Linz die theoretischen Annäherungen an das Themenfeld. An den Wänden hingen die Poster der Studierenden, die den „schriftlichen“ Abschluss des Forschungsseminars gebildet hatten: großteils Collagen, die, in formal sehr unterschiedlicher Weise, Bilddokumente rund um Nijinsky sowie Theorie-Inputs zur Frage der Zeichensetzung aufeinander bezogen. Wesentlich für das kontinuierliche Interagieren war zunächst, dass alle Vortragenden (und ein Großteil der TeilnehmerInnen) durchgehend präsent waren. Ein weiteres wichtiges Movens war die Struktur der einzelnen Panels: Jeder Halbttag versammelte zwei Hauptvorträge aus unterschiedlichen Disziplinen, zu denen sich jeweils eine Einführung sowie eine Responzend – in das Themenfeld einführend, zu den Hauptthesen der Vorträge hin-führend, diese aufgreifend und kommentierend – in einer Haltung wohlwollend kritischer Aufmerksamkeit verhielten.

Zwei weitere Elemente spielten eine Rolle: *Als die Nacht begann*, eine Graphic Novel von Thomas Fatzinek, die während des Semesters in den Gängen und im Treppenhaus der KU Linz ausgestellt war², sowie ein Kinobesuch am Ende der Tagung: *Seeing Voices* (Dariusz Kowalski, 2016), ein Film, der mit seinen ProtagonistInnen auf berührende Weise den schmalen Grat zwischen der hörenden und der gehörlosen Welt auslotet, und damit den Bogen nochmals zum Beginn des Forschungsseminars, einem Workshop mit Peter Langer zur Gebärdensprache, spannte.

Zunächst dachten wir an eine visuelle, möglicherweise filmische Form der Dokumentation durch Studierende der Kunstuniversität. Waren diese auch bereits während des Forschungsseminars phasenweise präsent und spannen einige Überlegungen einer möglichen

2 Die Arbeit wurde im Rahmen von *Im Vorbeigehen II/12* gezeigt. S. hierzu <https://ku-linz.at/kunstwissenschaft/veranstaltungen/ausstellungen/> [31.08.2019]

Umsetzung, so ist dieser Gedanke letztlich verhallt. Auch eine Online-Präsentation war kurz im Gespräch, doch fanden sich hierzu weder ein schlüssiges Konzept, noch die finanziellen Mittel. Schlussendlich war es wieder DAS BUCH, das klassische Medium der Publikation, das doch vom sachlich nüchternen Taschenbuch bis hin zum Künstlerbuch ein unübersehbares Spektrum an Möglichkeiten bietet.³ Das zunächst Ephemere der Tagung wird nun zur Dauer eines Buches.

Und die Prozessualität gewinnt eine andere Qualität. Zunächst in der Form. Der Aufenthalt in unterschiedlichen Räumen und die Bewegungen quer durch eine Stadt werden zu einem Blättern zwischen den Seiten. Der intensive Austausch innerhalb einer vergleichsweise kleinen Gruppe von KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen gerät nun zum Dialog mit einer (qualitativ wie quantitativ) unbekannten Leserschaft. Eine weitere gravierende Änderung resultiert aus der Situierung der Zeichnung: An die Stelle von Nikolaus Gansterer tritt als Zeichnerin Maria Bussmann und damit ein grundlegend anderes zeichnerisches Konzept.

Es hat den Anschein, als zeichne die in Wien lebende Künstlerin und Philosophin einfach darauf los. Ihre Zeichnungen sind – ganz anders als bei Gansterer – meist kleinformig, mit Bleistift oder Farbstiften hurtig aufs Papier gesetzt. Dabei verwendet Bussmann keine besonderen Papiere. Oft sind es Skizzenblöcke, Zeichenpapier wie es einfach zu besorgen und rasch zu haben ist, oder vorgefundene Formate wie Kassablöcke oder Wimpel. Gleich einer Spionin agiert sie in ihrem Atelier, das einer Bastelstube gleicht. Als würde sie nebenbei auch noch zeichnen, Notizen von unterwegs. In der Tat reist sie viel, wie es sich ergibt, in den Sommermonaten hält sie sich gerne in Long Beach, New York auf. Zufällige Beobachtungen ergeben unversehens eine kleine Serie, die Gedanken mitunter von weit hergeholt und doch mittendrin. Ebenso können Bücher einen Anstoß bilden zu wiederum ganz anders gearteten Werken, wie einer Papierrolle zu Walahfridus Strabo (808/09–849), *Omnipotentem semper adorem(us)* oder die Illustration einer Konkordanz zu Ludwig Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*. Ist es im einen Fall ein christlicher / der christliche Dichter, im anderen ein / der Sprachphilosoph, so sind die Zeichnungen gleichermaßen mit einer frappierenden Unbekümmertheit und Leichtigkeit aufs Blatt ge-

3 S. hierzu u. a. publish! Publizieren als künstlerische Praxis, hg. v. Franz Thalmair (Kunstforum International 256, Sep.–Okt. 2018).

setzt. Die Serie *Die Wörter, die ich nicht gesucht habe* aus den Jahren 2000–2001 verdankt sich einem Lexikon, konkret einem Französisch-Wörterbuch.⁴ Die Zusammenhänge und Übergänge zwischen den Sprachen sind der Ort dieser Zeichnungen.

Es sind Blätter, die zunächst einmal Freude machen, Spaß, sie anzusehen, und erst in einem zweiten Moment auch zu denken geben. Ungemein präzise im Bemühen, den Sinn des Wortes aufs Blatt zu setzen, andererseits weit offen in der Anspielung möglicher Bedeutungshorizonte. Ich habe einzelne Blätter aus der fast zwanzig Jahre zurückliegenden Serie genau für dieses Buch ausgewählt. Rund fünfzehn Blätter aus einer 120 Arbeiten umfassenden Werkgruppe, ausgewählt im Blick auf die Themen der Abschnitte und Panels, ausgewählt im Blick auf ihre Kommunikation untereinander, ausgewählt (mit einem leichten Augenzwinkern) auch im Blick auf manche AutorInnen des Bandes. „Ja, mach nur“, meinte Maria immer wieder, „aber schau mal, das ist auch noch lustig!“ Will sagen, die Auswahl ist präzise, aber es hätten auch andere Blätter sein können ...

Die AutorInnen der Hauptbeiträge kannten die Blätter nicht, auch nicht die VerfasserInnen der Einleitungen (außer mir), wohl aber die RespondentInnen. Ob sie darauf Bezug nehmen wollen oder nicht, blieb ihnen überlassen. Spätestens der Leser/die Leserin wird Bezüge herstellen, unvermeidlicher Weise. Weil wir daran gewöhnt sind, Bilder auf Texte und vice versa zu beziehen. Doch die Zeichnungen und die Texte wussten bislang nicht voneinander; sie stehen nun einander selbstbewusst, möglicherweise auch ein wenig irritiert, gegenüber.

Nicht nur Maria Bussmann ist neu hinzugekommen. Auch einige AutorInnen sind an die Stelle einzelner Vortragender getreten: Sigrid Schade an jene von Thomas Macho; Julia Meer an jene von Toni Hildebrandt; Hanna Brinkmann an jene von Sigrid Adorf; Gerhard Dirmoser an jene von Paul Feigelfeld.⁵ Während Gerhard Dirmoser an der Tagung teilgenommen hatte (und auch in die Vorbereitungen involviert war), leisteten die anderen das Bravourstück, bereits verwobene Fäden aufzugreifen und in neue Richtungen weiter zu spinnen. Sie sind neu gewonnene AutorInnen, aber auch bereits die ersten RezipientInnen dieses Projekts.

⁴ Für eine nähere Erläuterung dieser Serie s. die Einleitung zu Panel 1.

⁵ Dies zog eine kleine Umstellung nach sich: Der Vortrag/Beitrag von Karin Krauthausen wanderte in Panel 1, während Julia Meer nun Karin Krauthausens Stelle in Panel 3 einnimmt.

Neben der Bildstrecke mit den Zeichnungen Maria Bussmanns, die leitmotivisch den gesamten Band durchziehen, gibt es noch weitere, in ihrer Art sehr unterschiedliche, Bildebenen: Konzeptuell prominent präsentiert sind die Illustrationen zu *Widerstands-Liedern* von Thomas Fatzinek, der mit der Technik des Linolschnitts und der Bildsprache des Comic eine markante Antipode zu den eher filigran anmutenden Zeichnungen Maria Bussmanns schafft. Kommentiert von Sarah Jonas, der Kuratorin der Ausstellung *Als die Nacht begann*, bilden sie ein INTERMEZZO zwischen PANEL 2 mit der Frage nach *Sprachspiele[n] und Wirksamkeitskonzepte[n] des Pragmatismus* und PANEL 3 mit der Thematisierung von Grenzen und Übergängen zwischen *Alltägliche[m] und Künstlerische[m] Produzieren von Zeichen*.

Es gibt die Ebene der Textillustrationen, meist Werke der Kunstgeschichte, wie ein Blatt aus den *Cahiers* Paul Valéry's zum Text von Karin Krauthausen, Körperposen Birgit Jürgenssens zum Aufsatz von Sigrid Schade, Beispiele an der Grenze von Kunst und Mode in PANEL 3, oder – auf einer wiederum anderen Ebene liegend – Diagrammatische Schemata im Beitrag von Gerhard Dirmoser. Dann gibt es die Ebene der Projektdokumentation – im PRAELUDIUM zum Tanz – Situationen aus dem Forschungsseminar, der Tanz-Aufführung und der Tagung. Weiters, eher im Sinne einer Respon- denz zu verstehen, die studentischen Poster. Schließlich, hier ebenfalls als Bild präsentiert, ein Brief Hélène Cixous zu den *Wörtern, die ich nicht gesucht habe*.

Insgesamt ein sehr komplexes Gefüge – um was zu tun? Um eine Frage nicht unbedingt zu klären, sondern zu erhellen. Eine Frage, die so neu nicht ist, die es aber lohnt, mit leichten Akzentverschiebungen neu aufzugreifen. In der Einladung an die Vortragenden sowie im Programm der Tagung haben wir⁶ sie wie folgt formuliert:

6 Wer waren die „Wir“? Zunächst Stephan Grotz, Professor für Geschichte der Philosophie an der Fakultät für Philosophie und für Kunstwissenschaft der KU Privatuniversität Linz, mit dem ich erste Überlegungen austauschte und die Entscheidung für eine Fachtagung im Sommersemester 2017 traf; Toni Hildebrandt, mit dem mich die Forschung zur Zeichnung verbindet und den ich von Basel her kannte, der – war doch auch die Publikation seiner Dissertation *Entwurf und Entgrenzung. Kontradispositive der Zeichnung 1955 bis 1975* (im Herbst 2017 im Fink-Verlag erschienen) gerade in den finalen Zügen – nicht nur begeistert zusagte, sondern uns auch eine Reihe von äußerst lohnenden Namen zuspielte; Karin Harrasser, in ihrer Funktion als Leiterin der Abteilung Kulturwissenschaften der Kunstuniversität Linz, die meine Anregung, eine Tagung zu ‚Zeichensetzung‘ inter- und transuniversitär auszurichten, aufgriff und weiterspann; zusammen skizzierten wir innerhalb einer Stunde das Setting, zudem resultierte aus diesem Zusammentreffen die Öffnung hin zur Gebärdensprache und zum Tanz; und schließlich Rose Breuss, Leiterin des

Das 20. Jahrhundert stand im Zeichen des Zeichens. Seit Ferdinand de Saussure sind mehrere Wendungen, mehrere *turns* zu verzeichnen: Eine Hinwendung zur sprachanalogen Strukturierung von außersprachlichen Zusammenhängen (Kultur als Text), die Entdeckung der Materialität der Zeichen in den Künsten und in den Wissenschaften im Spiel der Signifikanten, die Beobachtung von Wirksamkeiten des Sprachlichen (Wittgensteins Sprachspiele). Ist die Sprachzentriertheit in Kunst- und Kulturwissenschaften aus verschiedenen Perspektiven in Frage gestellt worden, wovon Bildwissenschaften, die Diskussion um *embodied knowledge* oder die Betonung der Rolle von Medien und Apparaten zeugen, ist die Frage nach dem Zeichen dennoch von anhaltender Virulenz. Dabei fragt die geplante Tagung nicht nach dem Was des Zeichens, sondern nach dem Wann/Wo/Wie der Zeichensetzung. Was lässt eine Markierung oder Spur als Zeichen erkennen? Was sind seine ästhetischen, medialen, politischen Vorbedingungen? Was treibt KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen, PhilosophInnen zur Vereindeutigung? Welche (unterschiedlichen) Rollen spielt das Setzen von Zeichen im Alltag der Kultur und in den Künsten? Den künstlerischen Bezugspunkt der Tagung bildet die Zeichnung, erweitert um das Medium des Tanzes. Wir beobachten und analysieren das Setzen von Zeichen als Prozess, als Technik und als politische Strategie.

Jedes Panel umfasst vier bis fünf aktive BeiträgerInnen in den Rollen der Moderation, des Vortrags und der Response rund um eine Fragestellung.

Panel 1: *Generieren und Rezipieren von Zeichen* fragt, wo, wie und wann in der Zeichnung Bedeutung und Relevanz generiert werden. Wie wird ein Zeichen als Zeichen erkannt? Welche ästhetischen Verfahren evozieren den Übergang vom Vagen zum Lesbaren und weiter zu einer nächsten Setzung?

Panel 2: *Sprachspiele und Wirksamkeitskonzepte des Pragmatismus* begibt sich mit der Frage nach pragmatischen Aspekten der Theorie der Zeichen in das Erbe Wittgensteins, der 1906 an der Linzer Fadingerschule seine Matura abgelegt hatte.

IDA der Bruckneruniversität, die wiederum unser beider Anfrage neugierig offen annahm und mit der Einwilligung, Gastgeberin eines inter- und transuniversitären Projektseminars zu sein, uns allen neue Möglichkeiten des Erprobens und Forschens eröffnete.

Worin besteht der Aufforderungscharakter eines Zeichens?

Panel 3: *Alltägliches und künstlerisches Produzieren von Zeichen* fragt nach den Übergängen und der wechselseitigen Stimulierung von Akten der Zeichensetzung im Alltag und in der Kunst.

Panel 4: *Medialität: Kontinuierlich und diskret / im Fluss / am Punkt* . fragt nach den medialen und kulturellen Voraussetzungen des Akts der Zeichensetzung und ihrer Lesbarkeit.

Die theoretischen Konzentrationspunkte werden erweitert durch und durchdrungen von künstlerischen und praktischen Zugängen wie einem Workshop zur Gebärdensprache, einer Tanz-Performance, einer Aufführung der Zeichen, einer zeichnerischen Begleitung und einer Ausstellung.⁷

Die Frage nicht nach dem Was des Zeichens, sondern nach dem Wann / Wo / Wie der Zeichensetzung bildete den roten Faden durch die gesamte Tagung und daraus resultierend auch für das Buch. Die einzelnen Abschnitte stehen für sich, und beziehen sich in vielfältiger Weise und auf mehreren Ebenen – textlich, bildlich, musikalisch, mit einem Ausrufezeichen versehen oder in tänzerischer Leichtigkeit – aufeinander. In dieser Einleitung wurde immer wieder von Bezügen und Bezugnahmen gesprochen. Die Elemente fügen sich gleich Oberflächen aneinander, Oberflächen auf unterschiedlichen Ebenen, also drei- oder auch vierdimensional zu denken. Während des Forschungsseminars war u.a., unter Bezugnahme auf Antoine Hennion⁸, von einer ‚precision of surface‘ bzw. einer ‚grammar of surface‘ die Rede – eine Präzision, eine Grammatik, ‚for what to appear?‘ Die Frage ist schlicht: Wie entsteht ‚Bedeutung‘, wie entsteht ‚Neues‘, inmitten – und das ist wesentlich – der Dinge? Ludwig Jäger spricht in seinem Beitrag an einer Stelle von „semantischer Fragilität“. Das ist ein wunderbarer Begriff, um eine/n LeserIn auf eine Reise zu schicken. Dabei gibt es stets verschiedene Wege, wie Sarah Sander in ihrer Respondenz betonte, um von A nach B zu kommen. Es gibt auch verschiedene Fährten, um durch dieses Buch zu gelangen.

EBOURGEONNER – KNOSPEN UND TRIEBE AUSBRECHEN und WATRI-PONNER – KLEINE ZEITUNGEN GRÜNDEN bilden den Einsatz des Buches.

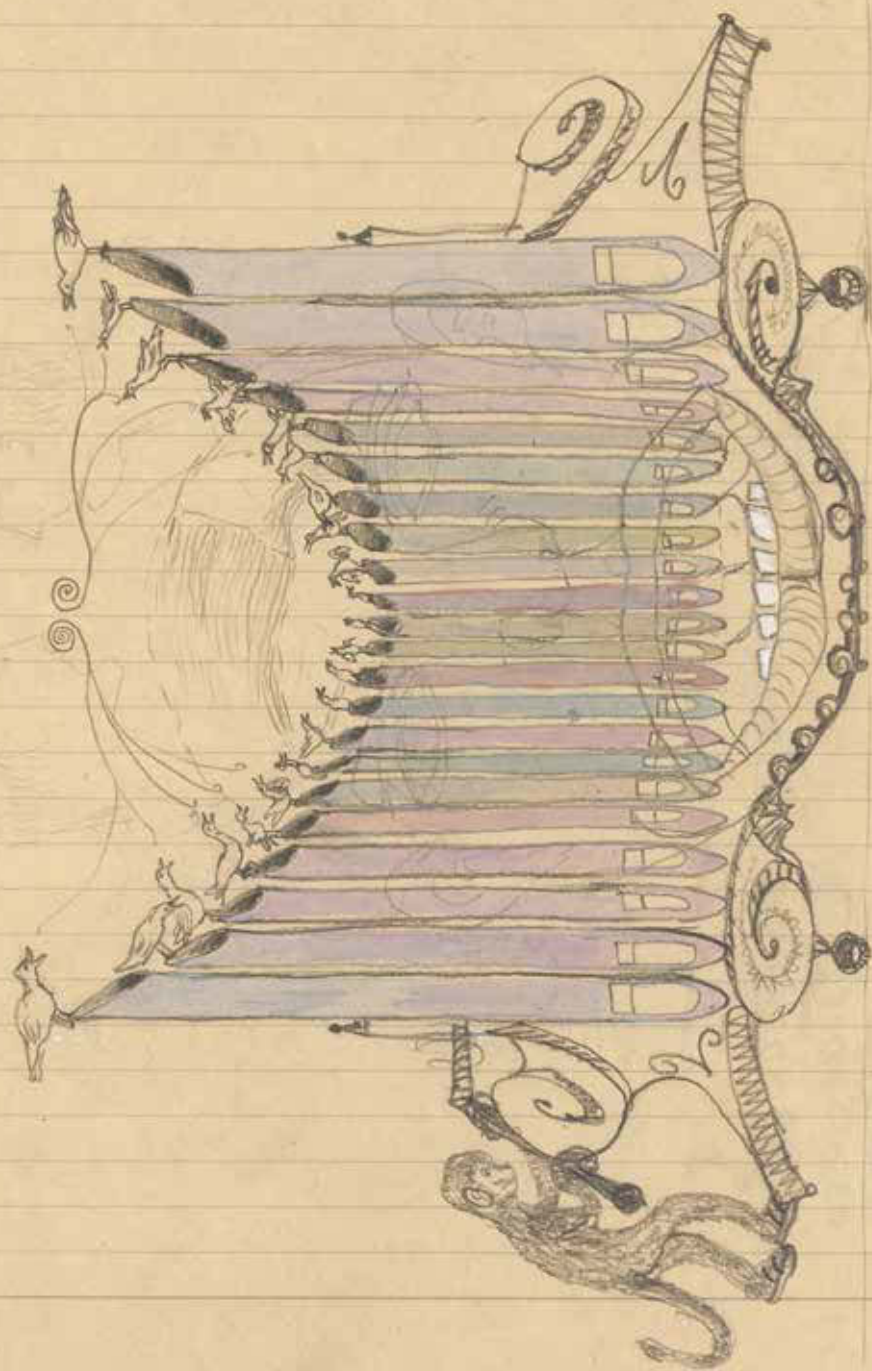
⁷ Textierung durch Karin Harrasser und Monika Leisch-Kiesl.

⁸ Vgl. Hennion, Antoine, *The Passion for Music: A Sociology of Mediation*, translated by Margaret Rigaud and Peter Collier, Farnham 2015 (*La passion musicale*, 1993).

Eines Buches, das viele Weisen, es zu lesen, anbietet. An sich ist jede Lektüre eine individuelle. Und es kann an sehr unterschiedlichen Orten gelesen und geblättert werden. Dieses Buch erwartet weitere ‚ZeichenSetzungen‘: in den Fingerspitzen, im Auge, in den Erinnerungen, in den Gedanken, in den Vermutungen und im Weiterschreiben, Weiterzeichnen, Weitertanzen der Leserin und des Lesers.

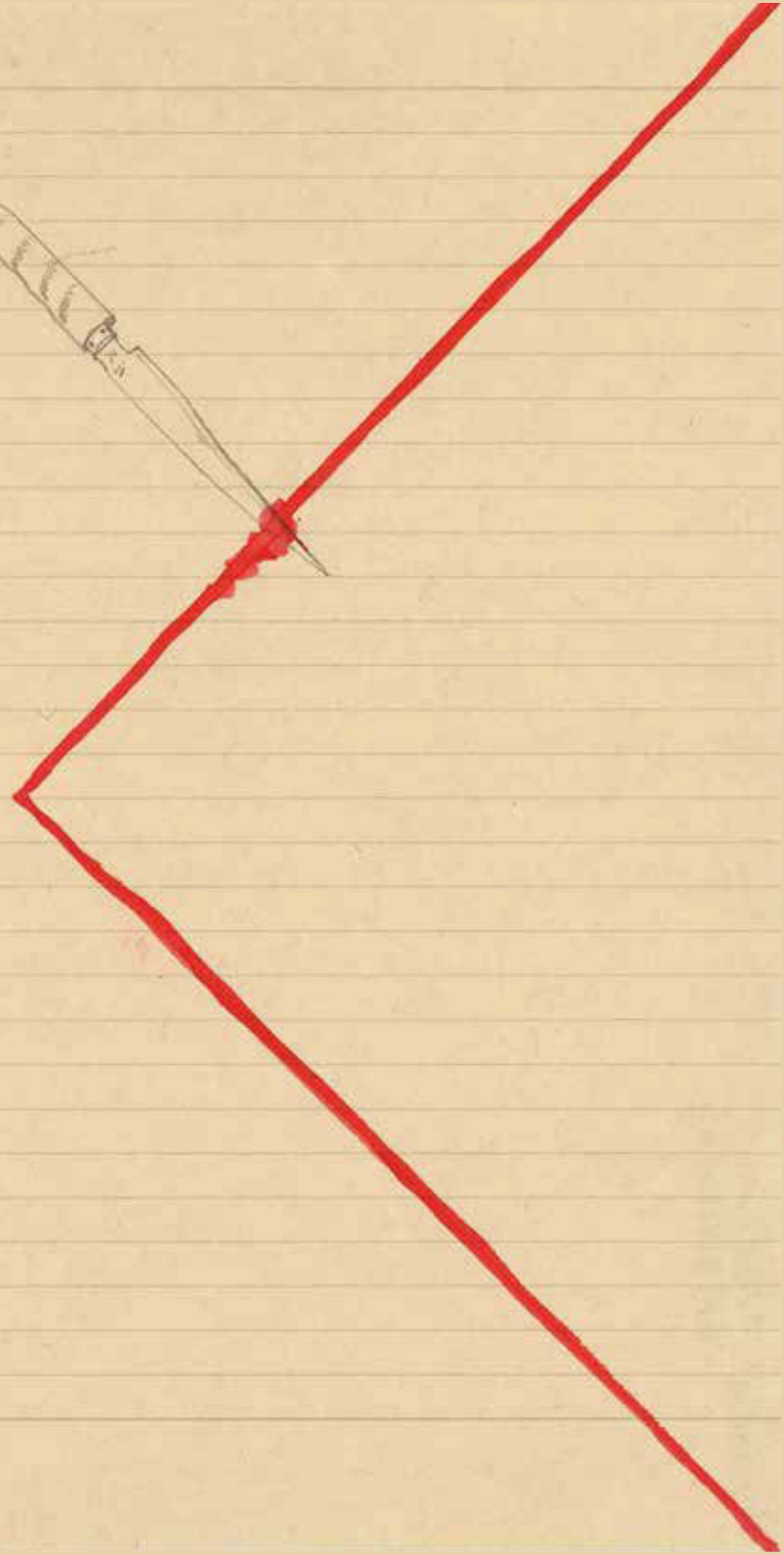
| PRAELUDIUM

TANZ



SERINETTE - VOGELORGEL

fig. AUSDRUCKSLOSER SÄNGER



ENDOMMAGER - VERLETZEN, BESCHADIGEN

POSTER ZUM TANZ

MONIKA LEISCH-KIESL

Noch ohne ins Detail zu gehen, sticht die Verschiedenheit der beiden Poster-Formen ins Auge: je zwei stammen von den Studierenden der Tanzklasse des IDA¹, je zwei von Studierenden der Kunstwissenschaft und Philosophie der KU Privatuniversität Linz². Während die einen aus dem Tanz und dessen Reflexion hervorgingen, resultierten die anderen aus der Beobachtung – und deren Reflexion. Claudia Jeschke spricht von der „ereignishaften Komplexität tänzerischer Zeichen“³ und betont in ihrem Beitrag den „kontinuierlichen Austausch zwischen Rezipieren und Produzieren von Bewegung“ und darin ein Generieren von Bedeutung und Sinn. In den zwei Wochen gemeinsamer Probenarbeit entlang der Grenzen zwischen Alltagsgesten, Gebärdensprache, Tanzbewegung und schließlich der tänzerischen Rezeption von Nijinskys *Faune* bis hin zu dessen Präsentation vor Publikum im Rahmen von *Movement Markers* gab es viel Zuhören, Abwarten und Erproben.⁴ Während die Master-Studierenden und DissertandInnen der Kunstwissenschaft und Philosophie ein hohes Maß an bild-, text- und zeichentheoretischem Problembewusstsein mitbrachten, verfügten die Studierenden der Abschlussklasse des Fachs Zeitgenössischer Tanz/Movement Research über ein breites Repertoire an – körperlichem und theoretischem – Tanzwissen. Diese Dichte unterschiedlicher Kompetenzen erzeugte bei Lehrenden wie Studierenden ein hohes Aufmerksamkeits-Level, innerhalb dessen die Rollen wohl klar definiert waren, die Übergänge zwischen tänzerischen und theoretischen Inputs, ebenso wie zwischen bewegungs- und verbalsprachlichen Artikulationen jedoch fließend. „Wenn sich also Zuschauende, Reflektierende mit der Re-Konstruktion von Nijinskys *Faune* befas-

1 IDA: Institute of Dance Arts, Anton Bruckner Privatuniversität Oberösterreich.

2 Fakultät für Philosophie und für Kunstwissenschaft, Katholische Privat-Universität Linz.

3 Aus der email-Korrespondenz zwischen Claudia Jeschke und Monika Leisch-Kiesel, 5. Februar 2019 (Archiv d. Verf.).

4 Für eine kurze Erläuterung zur Einbindung des Forschungsseminars in das Gesamtprojekt Zeichensetzung_ZeichenSetzung_Zeichen Setzen s. das Vorwort zu diesem Band.

sen, macht sie ihre Wahrnehmungskompetenz zu potentiellen Tanzenden; und die Tanzenden sind als kompetente und (wenn auch zunächst noch wenig bewusst) agierende Reflektierende zu betrachten“, kommentiert Claudia Jeschke diese besondere Forschungsform in ihrem Beitrag.⁵

Zudem kamen – neben dem Körper und der Musik – unterschiedliche textliche, bild-textliche und bildliche Medien zum Einsatz: theoretische Texte, literarische Texte, Notenschrift, Tanznotationen, Bilddokumente der abendländischen Ikonografie, historische Fotografien Nijinskys, Zeichnungen zu den *Ballets Russes*. Die Poster wiederum bildeten die studentischen Abschlussarbeiten – für beide Gruppen eine ungewohnte Form, die jeweils einen Transfer von fachlich eingeübten Methoden erforderte. Der ins Auge springende Unterschied ist nicht nur darin zu sehen, dass die TänzerInnen sich stärker bildsprachlich, die PhilosophInnen sich stärker textsprachlich artikulierten, sondern insbesondere darin, dass sie auch die unterschiedlichen Rollen innerhalb des gemeinsamen Suchens reflektierten. Kai Chun und Damián stützen sich auf im wesentlichen künstlerische Reflexionsformen (wenn man Artaud hier zu den Künstlern, i. S. seines wesentlich literarischen Schreibens, zählt). Bernadette und Dominik stützen sich auf Fotodokumente aus dem Seminar sowie für sie jeweils zentral gewordene theoretische Textpassagen. Während Kai Chun uns die Sprache der Gesten zeigt und diese mit einer Whatsapp-Unterhaltung verknüpft, lässt uns Damián in eine Artaud'sche Collage eindringen.⁶ Bernadette stellt ihren Poster unter die Überschrift *Mimesis und Zeigen* (in Versalien), Dominik umkreist die Aussage „Im Tanz wird der Körper zum Zeichen der Freiheit“; seine Textbausteine sind in unterschiedlichen Drucktypen verfasst, zum Teil rechteckig, zum Teil zackig, zum Teil wolkig ausgeschnitten, aufgeklebt und gerahmt – möglicherweise in Anlehnung an Sprechblasen im Comic.

Wir haben uns schließlich dafür entschieden, die TänzerInnen nicht – wie zunächst angedacht – auch in Verbalsprache zu zwingen. Ihre tänzerische Kompetenz und kommunikative Offenheit im Zuge der gemeinsamen Arbeit genügt.

Die TeilnehmerInnen der Kunstwissenschaft und Philosophie haben ihre Reflexionen in Form kurzer Texte weitergeführt. Un-

5 Jeschke, Claudia, Denkfiguren und Tanzfiguren: Nijinskys *Faune*, in diesem Band, 46.

6 Für eine vertiefende Auseinandersetzung mit den beiden Postern s. den Beitrag von Claudia Jeschke. (Ebd., 47–50)

ter dem ausgesprochen poetischen Titel „Vom Blatt getanzt“ – Ein Essay auf den Spuren der Zeichen“ verknüpft Bernadette Kerschbaummayr ihre aus *ZeichenSetzung* | *Bildwahrnehmung* gewonnenen Einsichten mit den im Tanz entdeckten Beobachtungen. Es ist vor allem der appellative Aspekt der Zeichen, wie ihn Gilles Deleuze in *Proust et les signes* betont, in dem sich für die Autorin theoretische und praktische Einsicht verweben. „Mimetisches Enigma“ ist der Fokus, in dem Noémi E. Parraghy die Erfahrung im Umgang mit Gebärdensprache und die Beobachtungen tänzerischer Zeichengenerierung bündelt. Als Musikwissenschaftler, der sich derzeit an den Übergängen von Klang, Performance und Installation in das Gebiet der zeitgenössischen Kunst vortastet, fragt Johannes Steiner unter der Überschrift „Zeichen in der Zeit“ nach der Hörbarkeit musikalischer Gesten. Der wesentlich philosophische Zugang von Dominik Harrer konfrontiert unter dem Begriff ‚Remarkable Signs‘ neuere Forschungen zum Phänomen der Stimmung mit zentralen Paradigmen der Sprachphilosophie: „Am Ende bleibt also zu fragen, inwiefern es durch einen leibphänomenologischen Zugang möglich ist, eine geeignete Sprache zu finden, um gegen die weit verbreitete ‚Leibvergessenheit‘ (unter anderem in der Hermeneutik) wirksam vorzugehen. [...] Das Zeichen-Verstehen (wie auch das Setzen von Zeichen) ist jedenfalls immer sowohl leiblich-sinnlich als auch geistig-sprachlich verfasst. [So] vermag eine künstlerisch-diskursive Tanzpraxis, die sich intensiv mit der Erforschung von Bewegungen befasst, auch das Phänomen des Sprechens auf ganz eigenständige Weise ins Licht zu rücken.“⁷ Sehr viel knapper kommentiert Susi Winder, die – ohne am Seminar teilgenommen zu haben – die Lecture Performance sowie die daran anschließende Tagung fotografisch dokumentierte, zentrale Beobachtungen. Was, so ließe sich paraphrasierend fragen, kondensiert in der tänzerischen Präsenz der Körper?

33 |

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Poster Bernadette Kerschbaummayr

Foto: Susanne Winder, Courtesy: Bernadette Kerschbaummayr

Abb. 2: Poster Dominik Harrer

Foto: Susanne Winder, Courtesy: Dominik Harrer

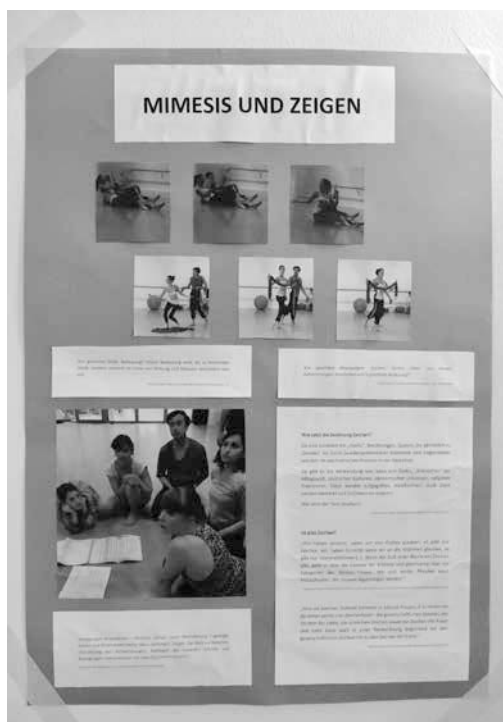


Abb. 1: Poster Bernadette Kerschbaummayr

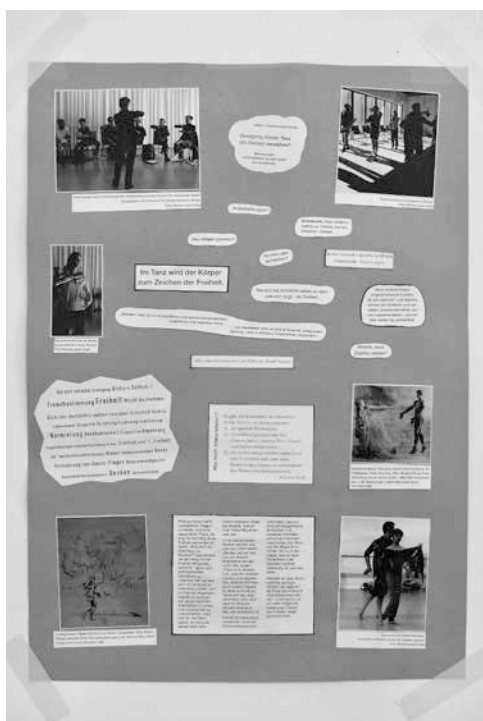


Abb. 2: Poster Dominik Harrer

DENKFIGUREN UND TANZFIGUREN: NIJINSKYS *FAUNE*

CLAUDIA JESCHKE

Im Tanz werden Bewegung und Körper einerseits mittels choreografischer Verfahren zum Medium funktionalisiert, andererseits interagieren sie in der Inszenierung mit anderen Medien wie dem Plot, der Musik, dem Bühnenbild, den Kostümen, den je spezifischen Produktionsbedingungen. Darüber hinaus spiegeln sie sich in Dokumenten, d.h. materiellen Aufschreibesystemen und Speichertechnologien (wie Abbildungen, Tanzschriften, Rezensionen), und sie tradieren sich mittels korporaler Erinnerungen.

Die Re-Konstruktion von Nijinskys *Faune* ist ein – historiografisch und theoretisch hinreichend verhandeltes – Beispiel für die vielfältigen Mediatisierungen von Dokumenten und Diskursen, Erinnerungen und dem Werdens-Prozess des Tanzens. Ich möchte einfühend die wichtigsten Daten und Operationen dieser Verhandlungen und Handlungen re-vidieren, bevor ich – anhand eines spezifischen Projekts¹ – den Blick auf einen liminalen Bereich der Tanzwissenschaft lenke, auf die Rolle des Tanzens und damit der Tänzer und ‚reconstructors‘² in den komplexen, mobilen (ereignishafte wie evolutionären), Wissensgefügen und tanztheatralen Praktiken, wie sie Re-Konstruktionen darstellen. Die medialen Übertragungen stellen diffizile übersetzerische Herausforderungen für die hier ‚reconstructors‘ genannten Beteiligten dar, hinter denen die Frage steht: Wem gehört der Tanz: den Choreografen? den Tänzern? den Kritikern? den Wissenschaftlern? den Zuschauern?

1 Anlässlich der Fachtagung *Zeichen Setzen*, veranstaltet von der Fakultät für Philosophie und für Kunstwissenschaft, KU Linz, der Abteilung Kulturwissenschaft, Kunstuniversität Linz, sowie dem IDA – Institute of Dance Arts, ABPU Linz, Juni 2017.

2 Diese Berufsbezeichnung für jemanden, der sich vor allem praktisch (aber auch theoretisch) mit Tanzgeschichte befasst, hat sich in den letzten Jahren in der amerikanischen Tanzszene durchgesetzt.

Der 2018 verstorbene Tanzhistoriker Ivor Guest beschrieb die Re-Konstruktion von Nijinskys *Faune* mit folgenden Worten:

„*L'Après-midi d'un faune* was recorded in 1915 by Vaslav Nijinsky himself using his own dance notation system. The score lay unused in the British Library for nearly 40 years after his death because nobody could read it. Restaging the ballet relied exclusively on dancers' memories and photographic evidence. With the inevitable loss of detail and distortions through personal movement preference, the piece lost accuracy. In 1988, Dr. Ann Hutchinson Guest and Dr. Claudia Jeschke deciphered Nijinsky's notation system and translated the score into Labanotation. This translation provides great insight into the creative genius of Nijinsky's choreography. The score reveals a logical development of the story line, greater subtlety of movement, individual characterization and a softer, more flowing, and more musical style of performance than memory-based restaging of the ballet.“³

| 36

Ivor Guest schlägt hier die qualitative Hierarchie einiger der Quellen vor, die zur Re-Konstruktion von *Faune* geführt haben – das Gedächtnis der Tänzer, Fotografien auf der einen, der weniger ‚effektiven‘ Seite, Nijinskys Notationspartitur auf der anderen, der höher bewerteten Seite. Guests Priorisierung, ja Idealisierung der tanzschriftlichen Aufzeichnung im Fall von Nijinskys erster Choreografie verweist auf die Seltenheit und Bedeutung von Notationspartituren als Quellen von praktischen und theoretischen Re-Konstruktionen, lässt jedoch die delikaten Beziehungen außer Acht, in denen sich die Tanzhistoriografie, mit oder ohne Notation, bewegt – Beziehungen zwischen diskursivierbaren Quellen (Materialien, Texten, Bildern) und den kinetischen Informationen, die sich ‚in actu‘, durch die Handlungen des Tanzens selbst, ergeben. Die folgenden Erörterungen rekapitulieren und reflektieren die methodische Schwierigkeit, Bewegungs-Kompetenzen als Perspektiven einer transhistorischen und transkulturellen Tanzpraxis zu begreifen und als ‚verkörpertes Wissen‘, als ‚Wissen in Bewegung‘ zu bestimmen.

3 So z. B. im Programmheft der Princeton University: Ivor Guest, in: *The Program in Theater and Dance* (Spring Dance Festival, Princeton University, Feb. 2006), o. S.

Wissen in Bewegung I: Die kulturwissenschaftliche Annäherung an das Tanz-Gedächtnis

Dass Re-Konstruktionen mit Gedächtnisformen operieren, dürfte selbstverständlich sein; und bekanntermaßen ist die gängige kulturwissenschaftliche Bestimmung der Gedächtnisformen den Arbeiten von Jan und Aleida Assmann zu verdanken. Einige Aspekte der Assmann'schen Systematisierungen lassen sich – exemplarisch für die Situation der tänzerischen Kultur – auf Nijinskys *Faune* übertragen.

Jan Assmann hat das kulturelle Gedächtnis definiert als „Sammelbegriff für alles Wissen, das im spezifischen Interaktionsrahmen einer Gesellschaft Handeln und Erleben steuert und von Generation zu Generation zur wiederholten Einübung und Einweisung ansteht“⁴. Diesen Sammelbegriff setzt Assmann ab vom „kommunikativen Gedächtnis“ einerseits und von „Wissenschaft“ als einer überaus spezialisierten Form von Gedächtnisbildung andererseits.⁵ Das „kommunikative Gedächtnis“ ist Assmann zufolge gekennzeichnet „durch ein hohes Maß an Unspezialisiertheit, Rollenreziprozität, thematische Unfestgelegtheit und Unorganisiertheit“ – es lebt in interaktiver Praxis im Spannungsfeld der Vergegenwärtigung von Vergangenen durch Individuen und Gruppen. Das kommunikative Gedächtnis ist im Vergleich zum kulturellen Gedächtnis oder der Wissenschaft das Kurzzeitgedächtnis der Gesellschaft – es ist an die Existenz der lebendigen Träger und Kommunikatoren von Erfahrung gebunden und umfasst etwa 80 Jahre, also drei bis vier Generationen. Im Tanz kommt das kommunikative Gedächtnis durch die Aktivitäten von Zeitzeugen vor allem im Unterricht und in der performativen, oralen Vermittlung von Tanz zum Tragen. Dazu später mehr. Eine dauerhaftere Fixierung der Inhalte dieses Gedächtnisses ist nur durch „kulturelle Formung“ zu erreichen, d.h. durch organisierte und zeremonialisierte Kommunikation über die Vergangenheit – im Tanz etwa mit Verschriftlichungen und ‚Schulen‘.

37 |

4 Dieses und die folgenden Assmann-Zitate aus Assmann, Jan, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Assmann, Jan/Hölscher, Tonio (Hg.), Kultur und Gedächtnis, Frankfurt a.M. 1988, 9–19. Vgl. weiterführend auch Welzer, Harald, Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung, München 2005, 13–18.

5 Die Diskussion darüber, wie ‚Tanzwissenschaft‘ traditionell an Re-Konstruktionen beteiligt ist, vernachlässige ich aus naheliegenden Gründen: Dieser Text perspektiviert die Erfahrung, dass sich Tanzwissenschaft nicht nur dokumentierend, sondern vor allem auch ereignishaft formiert.

Ein wesentliches Merkmal des kulturellen Gedächtnisses ist laut Assmann „Identitätskonkretheit“, d.h. es ist bezogen auf den Wissensvorrat und die konstitutive Bedeutung dieses Vorrats für die Identität einer Wir-Gruppe, in diesem Fall: die Tanz-Interessierten. Nijinsky dürfte einen bedeutenden Beitrag zur tanz-kulturellen Formung und ihrer konkreten Identität geleistet haben, indem er sein zunächst körperlich kommuniziertes Werk choreo-grafierte, also in die Tradition der Technik von Tanz-Verschriftlichungen einreihete und es damit zum Teil des kulturellen Gedächtnisses werden ließ.

Als weiteres Merkmal der kulturellen Formung sieht Assmann neben der „Identitätskonkretheit“ die „Rekonstruktivität“: Dieses Wissen der Wir-Gruppe bezieht sich auf die Gegenwart. „Es ist zwar fixiert auf unverrückbare Erinnerungsfiguren und Wissensbestände, aber jede Gegenwart setzt sich dazu in aneignende, auseinandersetzen, bewahrende und verändernde Beziehung.“ Assmann zufolge existiert das kulturelle Gedächtnis in zwei Modi, nämlich in der Potentialität des in Archiven, Bildern und Handlungsmustern gespeicherten Wissens und als Aktualität, also in dem, was aus diesem Bestand nach Maßgabe von Gegenwartsinteressen verwendet wird. Jede Re-Konstruktion ist Ausdruck des kulturellen Erinnerns.

Der Begriff des kulturellen Gedächtnisses bezeichnet demnach den „jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten [...], in denen ‚Pflege‘ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewusstsein von Einheit und Eigenart stützt.“ Das kommunikative Gedächtnis markiert demgegenüber die eigen-sinnige Verständigung der Gruppenmitglieder darüber, was sie für ihre eigene Vergangenheit im Wechselspiel mit der Großerzählung der Wir-Gruppe halten und welche Bedeutung sie dieser beilegen. Kulturelles und kommunikatives Gedächtnis sind also stets nur analytisch zu trennen.⁶

6 Darauf, wie sehr beide im Prozess der Tanz-Handlungen und -Verhandlungen in Bewegung sind, möchte ich anhand der Interpretation des *Faune* durch Rudolf Nurejew hinweisen: Heute kann seine *Faune*-Version als aussagekräftiges Beispiel des kommunikativen Gedächtnisses im Tanz gelten, in der sich Ästhetik, Schulung der russischen Tradition und die künstlerische Persona Nurejews verbinden. In ihrer Entstehungszeit jedoch, d.h. vor Entzifferung der Notation, ließ sie sich in ihrer vermeintlichen Verbindlichkeit durchaus dem kulturellen Gedächtnis zuordnen.

Zur kulturellen Formung: Nijinskys Bewegungsnotation als Text und Artefakt

Es ist wie gesagt äußerst selten, dass ein bedeutender Choreograf ein Tanznotationssystem fließend beherrscht und ein ganzes Ballett notiert. Häufiger haben Choreografen ihre Werke mit einer Art ‚aide-memoire‘ oder ‚Score‘ dokumentiert; Vaslav Nijinsky hatte nur einen Vorläufer, der Teile aus seinem Ballett *La Vivandière* mit Hilfe eines detaillierteren, ausgearbeiteteren Systems notierte: Arthur Saint-Léon in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Beide, Saint-Léon und Nijinsky, waren mit dem Theateralltag zu beschäftigt, als dass sie neben ihrer Tätigkeit als Tänzer bzw. Choreografen ihre Notationssysteme in großem Umfang selbst hätten nutzen oder gar weiterverbreiten können. Für Nijinsky jedoch ergaben sich erzwungene Gelegenheiten zu intensiverer Auseinandersetzung – zunächst während seines Aufenthalts in Budapest 1914–1916, der Zeit des Ersten Weltkriegs, und dann noch einmal 1917–1918, als er mit seiner Familie in der Schweiz lebte. Allerdings sind die vier Notizbücher, die Nijinsky in der Schweizer Zeit mit Überlegungen zur schriftlichen Bewegungsfixierung füllte, für die früher, 1915, fertiggestellte Notierung seiner ersten Choreografie *L'Après-midi d'un faune* kaum von Interesse: Nijinsky experimentierte hier mit geometrisch orientierten Bewegungskonzepten.⁷

Die Bewegungsnotation jedoch, die Nijinsky für die schriftliche Fixierung seines *Faune*-Balletts benutzte, hat Ähnlichkeit mit dem *Stepanov*-System, das Nijinsky während seiner Ausbildung an der Kaiserlichen Ballettschule von St. Petersburg (1900–1908) gelernt hatte. Vladimir Stepanovs Notation basiert auf anatomischer Bewegungsanalyse und verwendet Musiknoten zur Bewegungsbezeichnung. Die Methode orientierte sich vor allem am Ballett-Vokabular im zaristischen Russland um 1900. Nijinsky aber modifizierte und erweiterte sie entsprechend seinen choreografischen Ansprüchen und Erfordernissen. Das bedeutete, dass sich Nijinskys System nicht mit Hilfe von Stepanovs Regeln entziffern ließ, obwohl es sich in Aufbau und Zeichenvokabular deutlich an dessen Konzept orientierte. Und es gab (und gibt) keine Hinweise darauf, dass Nijinsky eine ‚Gebrauchsanweisung‘ für die 1915-Version seiner Notation erstellte oder hinterließ. So blieb der Inhalt der Bewegungspartitur

7 Vgl. hierzu Jeschke, Claudia, Das ‚Opus‘ Waslaw Nijinskys, in: Staatsoper Berlin (Hg.), *Le Sacre du Printemps. Le Spectre de la Rose*, Berlin 2001, 54–70.

von *Faune* unzugänglich, und Nijinskys eigenhändige Dokumentation der Bewegungen des ersten von ihm geschaffenen und notierten Balletts schien für die Nachwelt verloren. (Abb. 1)



Abb. 1: Seite aus Nijinskys *Faune*-Partitur

Obwohl Nijinskys Witwe Romola behauptete, ihr Mann habe ihr die Schrift beigebracht, war sie weder versiert genug, um die Herausgabe der Notizbücher selbst zu besorgen, noch konnte sie die *Faune*-Partitur zu Rekonstruktionszwecken lesen. Sie suchte Hilfe. Nach einer langen Entzifferungs-Odyssee haben Ann Hutchinson Guest und ich uns Mitte der 1980er Jahre entschlossen, gemeinsam an der Entzifferung der Partitur, ihrer Übersetzung in Labanotation, als einer momentan vor allem in den USA intensiv genutzten Notation, wie an der Einstudierung, d. h. Bühnenrealisierung von *Faune* zu arbeiten.⁸

Die Neu-Etablierung eines kommunikativen Gedächtnisses anhand der Partitur

Nijinsky benutzt in der Schriftversion von 1915 ein dreigeteiltes System mit jeweils fünf, übereinander platzierten Linien; im unteren

⁸ Hutchinson Guest, Ann/Jeschke, Claudia, *Nijinsky's Faune Restored. A Study of Vaslav Nijinsky's 1915 Dance Score L'Après-midi d'un faune and his Dance Notation System*, Philadelphia 1991.

Teil notiert er die Bewegungen der Beine, im mittleren die Bewegungen der Arme und im oberen die Bewegungen des Rumpfes und des Kopfes. Die Musiknoten dienen wie bei Stepanov als Zeichen für Zeitdauer, Richtung und Höhengrad der Bewegung. Die Notation basiert auf einer innovativen Bewegungsanalyse, die vom Körper ausgehend die Aktionen seiner Teile hierarchisiert und isoliert. Seine äußerst detaillierte Aufzeichnung hat Nijinsky durch verbale Anmerkungen (bei der Handhabung von Requisiten oder außergewöhnlichen expressiven Gesten) und Bodenpläne ergänzt.

Wesentlich bei der Entzifferung der Partitur war die ausgesprochen musikalische Herangehensweise, die Nijinsky bei der Bewegungsanalyse praktiziert. Er segmentiert Bewegungen und Gesten wie Klänge und stellt zeitlich äußerst komplexe Bezüge zwischen den einzelnen Körperteilen her – eine Zeitgenauigkeit, die der menschliche Körper im Unterschied zu einem Musikinstrument nicht fähig ist auszuführen. Bei der Übersetzung wurde dieses körper-orientierte Konzept in die idiomatische und syntaktische Konstruktion der Labanotation übertragen; sie ist genuin räumlich eingestellt, kombiniert jedoch inzwischen Körper- und Raumperspektiven mit großer Flexibilität. Das aktuelle Regelwerk der Zielnotation musste mit der kulturellen Prägung des Nijinsky-Werkes und seiner Verschriftlichung abgeglichen werden. Die Existenz der Nijinsky-Notation selbst ist weiterhin ausschließlich Fachleuten bekannt, ihr Konzept allein Ann Hutchinson Guest (AHG) und mir (CJ), den beiden „reconstructors“, zugänglich und in der Labanotation-Partitur (nur) vermittelt, als Subtext, präsent. Das in der Nijinsky-Partitur sichtbare Wissen wird von uns bewahrt, hat sich (jedenfalls für uns wahrnehmbar) in die Übersetzung wie in unsere (*Faune* betreffenden) Bewegungshandlungen ‚eingeschrieben‘.

Im Prozess der Einstudierung von Teilen des *Faune* mit Master-Studierenden am IDA wiederholte sich die Erfahrung, dass bestimmte Bewegungsabläufe immer wieder anhand der Partitur überprüft werden müssen, während andere im Körpergedächtnis verankert sind. Mit professionellen Kompanien (meistens ohne Kenntnisse von Notation) studieren wir (AHG, CJ) die Sequenzen mimetisch ein, also durch Vormachen und Nachahmen. Wenn die Tanzenden Labanotation beherrschen, versuchen wir uns so intensiv wie möglich auf die Partitur zu beziehen und von ihnen Eigenverantwortlichkeit im Lesen und Übersetzen in körperliche Vorgänge zu erwarten. Dies war, zumindest teilweise, bei IDA der Fall. In AHGs Interpretation und Verkörperung der Partitur sind narrative und metrische As-