

POSTERS

Ein Text von Martina Ruhsam

„Vier Klebestreifen genügen zu ihrer Aufführung!“
(Julius Deutschbauer)

Posterbeschreibung I (Poster von Doris Stelzer)

Eine zerfallene Körper- und Stadtlandschaft auf weißem Grund, in der Mitte ein Doppelgesicht, zwei Augen hinter Brillengläsern – aus dem Poster schauend, die Haare abgeschnitten. Auf dem Gesicht genau dieses Gesicht noch einmal – nur verkleinert. Ein Haarbüschel etwas unterhalb des Gesichts und auch über dem Mund flatternd. Darüber Zebrastreifen, Haarteile und die Ansicht der eigenen Füße aus der Vogelperspektive, Ampeln, ein blauer Schal. Das Haarteil könnte auch der Flügel eines Flugsauriers sein. Dass er sich bewegen könnte, ist aus dem Poster nicht zu beweisen. Auch die Zebrastreifen, wenn es Zebrastreifen sind, fliegen auf der Stelle. Alles schwebt bewegungslos auf dem weißen Stück Papier, das aufgrund seines Formats und seiner Stärke als Poster bezeichnet wird.

Formsymmetrien und Wiederholungen in variierenden Dimensionen lassen uns ein zufälliges oder leichtfertiges Arrangement der Fotofragmente ausschließen. Es scheint, als wären die Bildausschnitte vom Doppelgesicht im Zentrum aus angeordnet worden. Sie breiten sich wie zwei strahlenförmige Dreiecke in Richtung des oberen und unteren Posterrandes aus.

Unten eine weiße Häuserfassade, wahrscheinlich ein Stadtbau, sich vier Mal wiederholend. Daneben abermals Ampelmasten und links und rechts neben dem Doppelgesicht Farbteile, die der Form von Brüsten ähneln, aber laut Erklärung der Choreografin Vergrößerungen des fotografierten Kinns des Doppelgesichts darstellen. Auch rechts neben demselben eine Wölbung mit busenähnlichen Umrissen, die auf den zweiten Blick als ein weiteres ausgeschnittenes Haarteil identifiziert werden kann. Gerahmt sind die Bildsplitter von handgeschriebenen Instruktionen auf Englisch, die dem Betrachter nahelegen: „Choose a spot. Stand still. Take the camera with both hands. Rotate the camera around an axis x, y or z. Take pictures step by step. Try to keep the steps similar in size. Choose fifteen pictures. Order them sequentially in five rows à three pictures. Play!“

„Ich bin hier!“

Sichtbarkeit ist ein Aspekt, dem im Feld des zeitgenössischen Tanzes in Zeiten, in denen dieser durch Unterfinanzierung und mangelnde Repräsentation/Reflexion in den Medien wieder zunehmend marginalisiert wird, erneut besondere Bedeutung zukommt. In Anbetracht zahlreicher Schließungen von Kultureinrichtungen in Europa sind Tänzer, Performer und Choreografen von existenziellen Kürzungen bedroht, die eine massive Auswirkung auf die Präsenz der Akteure dieses Feldes innerhalb der Kulturszene haben werden. Ohne die Posterwerkstatt in kulturpolitischer Hinsicht überinterpretieren zu wollen, kann ein Zusammenhang zwischen dem Kreieren von Performance-Posters und einer derzeit drohenden (Re-)Marginalisierung von ChoreografInnen/TänzerInnen nicht übersehen werden. (Dass das Projekt als ein dezidiert choreografisches sowohl was die Produktion als auch was die Präsentation anbelangt, ohne jedes Theater auskommt, ist

als kulturpolitische Widerstandsgeste in diesem Sinne ebenfalls nicht zu unterschätzen.) Das Poster fordert uns geradezu auf, es anzusehen, es schreit förmlich: „Ich bin hier!“ und zwar ein „Ich bin hier – ausschließlich, um gesehen zu werden“. Es versteht die eigene Präsenz quasi mit einem Rufzeichen. Im Unterschied zum Plakat, das auf einem Versprechen basiert, auf Zukünftiges verweist und dessen Kommen ankündigt, ist das Poster pure Präsenz (im Sinne einer Verdichtung aller Temporalitäten) – ohne Referenz auf eine Zukunft nach dem Poster, ein Immanenzfeld. Wir könnten sagen: Während zahlreiche unsichtbare Pfeile aus dem Plakat hinausweisen, so ist das Poster mit einem unsichtbaren Pfeil versehen, der auf es selbst zeigt. Das Plakat ist nur als Verweis auf das zukünftige und außerhalb des Posters stattfindende Ereignis denkbar während das Poster als raum-zeitliche Immanenzfläche Vergangenheit und Zukunft im A1-Format komprimiert. Als Behauptung ist das Poster nicht nur in prädefinierten und für die kontemplative Wahrnehmung präparierten Kunsträumen anzutreffen, sondern auch außerhalb der für Kunst reservierten und geschützten Rahmen – kann es doch überall und von jedem aufgehängt und überklebt werden. Ob auf der Straße, im Wohnzimmer oder im Kaffeehaus – das Poster ist immer mehr als eins, es existiert nur im Plural, ist nur in Verbindung mit einer gewissen Massenhaftigkeit denkbar. Es ist das Produkt einer gewissen Schnelligkeit, das auf relativ billigem Papier gedruckt und in aufgeblasener Größe vervielfältigt wird. Die Größe und die Anzahl sind seine entscheidenden Faktoren und dennoch ist das Poster exklusiver als das Plakat.

Was ist bitte ein Performance-Poster?

Lisa Hinterreithner, die Initiatorin des mannigfaltigen Projekts *Posters*, sagte in einem Interview während der Posterwerkstatt in Salzburg: „So logisch mir ein Ankündigungsplakat in seinem Auftrag erscheint, so unlogisch, so kompliziert und so absurd ist dann die Performance am Poster.“ Genau dieser ist die Projektreihe von Lisa Hinterreithner, die sie in Zusammenarbeit mit Chris Standfest realisiert hat, gewidmet: der Performance am Poster – wobei das Endprodukt Poster als Behauptung, Aufführung, Dokument und choreografisches Experiment zugleich verstanden wird.

Lisa Hinterreithner hat also von 11. bis 20. November 2012 weitere vier Choreografinnen in die Universität Salzburg eingeladen, um in einem Studio jeweils ein Performance-Poster zu entwickeln und sich die Frage zu stellen, was es heißt, auf Papier zu choreografieren. Linda Samaraweerova, Julius Deutschbauer, Doris Stelzer, Andrea Maurer und Lisa Hinterreithner beschäftigten sich mit der Verwandlung einer gewissen Unmöglichkeit in die Behauptung einer Möglichkeit und taten insofern genau das, was sie auch sonst tun, wenn sie choreografieren oder performen. Stephanie Rauch (Raumgestaltung) und Nils Olger (Grafik) begleiteten den gesamten Prozess.¹

Eine Choreografie auf Papier scheint in vielerlei Hinsicht unkomplizierter zu sein als jene im Raum. Die Choreografinnen sind mit weniger Kommunikations- und Organisationsarbeit belastet als sie das im sonstigen Arbeitsalltag sind, denn sie müssen weder mit Performern, Bühnenbildnern oder Technikern kommunizieren, noch mit Produzenten oder Institutionen – zumindest was die Aufführung der Choreografien auf Papier betrifft. Es entfällt ein Großteil des Koordinations- und Organisationsaufwands, der mit der Zusammenarbeit diverser Personen verbunden ist. Sind die Choreografinnen sonst in ein wucherndes Kommunikationsnetz von Kollaborateuren eingespannt, so liegt bei der Choreografie auf Papier sowohl die Konzeption als auch die Ausführung ganz in ihren Händen.

¹

Für die Produktionsleitung von *Posters* zeichnet Joachim Kapuy verantwortlich.

Die Tatsache, dass sich die Dinge heute größtenteils im World Wide Web abspielen, macht die Choreografie – gedruckt auf Papier – fast ein klein wenig anachronistisch. Sie verleiht ihr den Charme eines Handmade-Produkts. Ich frage mich, ob das Beharren auf eine Form von Live-Präsenz, oder anders gesagt, der Glaube an die Kraft einer live-stattfindenden Begegnung für zeitgenössische Choreografinnen signifikant ist. Geht es der Choreografie nicht an irgendeinem Punkt meist um eine direkte Konfrontation mit einem Gegenüber? Ist es nicht dieser Moment des Einem-Publikum-Gegenübertretens, den Choreografinnen und PerformerInnen immer wieder aufs Neue suchen und den sie immer wieder neu zu gestalten versuchen? Oder mit den Worten von Chris Standfest: Ist es nicht gerade die geteilte Raumzeit, die uns an der Live-Performance fasziniert?² Abgesehen von der Posterpräsentation entkommen die Performance-Poster dieser geteilten Raumzeit. Als materielle Produkte werden die Poster unabhängig von der Präsenz der MacherInnen in unterschiedlichen Kontexten auftauchen, stelle ich mir vor. Was macht sie zu Choreografien? Die Poster werden nicht choreografiert vom kapitalistischen Werbespektakel, denn sie bewerben weder eine bestimmte Performance noch die Arbeit eines spezifischen Künstlers/einer Künstlerin. Sie spielen auch nicht mit dem Erotizismus des jugendlichen Körpers in Bewegung. Das Performance-Poster sei weder ein Medientransfer einer Live-Performance – also ein dokumentarischer Akt – noch eine „Werbung“, behauptet Lisa Hinterreithner.³ „Es ist eine Performance am Poster – für das Poster. Ein Tanzstück für ein Blatt Papier in A1 Format“ – so Hinterreithner und Standfest. Das klingt gut, denke ich mir. Der Siegeszug der Werbung und der von ihr propagierte oberflächliche Erotizismus, Komplizen einer Anpreisungslogik mit Ausbeutungsabsichten, können nicht genug boykottiert werden, sage ich mir und falte das Programmheft, um es in meine Tasche stecken zu können.

Körperausschnitte

Die Salzburger Posterwerkstatt war so etwas wie der 3. Akt dieser Projektreihe, denn die erste Posterserie wurde bereits 2011 von fünf Wiener Choreografinnen⁴ erstellt und folglich im Februar 2011 unter dem Titel „Watch! The Poster Show!“ im Salzburger Kunstverein (Rauminstallation und Grafik von Roland Rauschmeier) sowie bei der Choreographic Platform Austria im Juli 2012 präsentiert. Im Sommer 2011 leiteten Lisa Hinterreithner und Chris Standfest einen Workshop bei *ImpulsTanz*, in dem sieben DIN-A1-Performances von internationalen Choreografinnen entwickelt wurden und im Winter 2012 fand die Posterwerkstatt schließlich an der Universität Salzburg in einem Studio der Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft im Rahmen des *Open Mind Festivals 2012* der ARGEkultur Salzburg statt.

Das Fantastische an der Erstellung eines Performance-Posters ist die Tatsache, dass man sich nicht mit der Widerständigkeit des Körpers herumschlagen muss. Figuren, Zeichnungen und Fotos können ohne Rücksicht auf körperliche Gesetzmäßigkeiten oder physische Grenzen manipuliert werden. Befreit von der Macht der Schwerkraft, können sie beliebig im weißen zweidimensionalen Raum des Posters verortet werden, wobei kein Unten und kein Oben, kein Davor und kein Danach respektiert werden muss. „Am Papier kann man Dinge machen, die man sonst nicht machen kann – fliegen zum Beispiel, oder sich in den Dimensionen irren“, sagte Andrea Maurer in Salzburg. Lisa Hinterreithner

² Chris Standfest im Programmheft der Posterpräsentation in Salzburg.

³ Lisa Hinterreithner im Programm von ImpulsTanz:
<http://www.impulstanz.com/archive/2011/workshops/id1838/>

⁴ Philipp Gehmacher, Amanda Piña, Chris Standfest, Lisa Hinterreithner, Anne Juren

erklärte am Beginn des Prozesses: „Ich hab total Lust, auf dem Poster jetzt meine Papierfiguren zu inszenieren – so zu inszenieren, wie ich das mit Körpern nie machen könnte. Ich kann Figuren zerschneiden und ich kann sie woanders hinsetzen. Ich kann in einer assoziativen Beliebigkeit agieren, die mit Live-Körpern so nicht möglich ist.“ Eine andere Postermacherin schilderte einen erstaunlichen Moment des Prozesses aus der Retrospektive: „Alle haben plötzlich Körper ausgeschnitten!“

Dieses Verfahren traf nur auf eine Poster-Choreografin in Salzburg definitiv nicht zu: auf Linda Samaraweerova. Könnte im Hinblick auf die Performance-Posters der anderen PostermacherInnen der Eindruck entstehen, dass Choreografie ein anthropozentrisches Unterfangen darstelle, so muss diese Annahme in Anbetracht von Linda Samaraweerovas Poster revidiert werden. Auf ihrem Poster kann kein erkennbarer Körper ausgemacht werden. Das undefinierbare schwarz-graue Geflecht, das auf ihrem Poster zu sehen ist, könnte die im Mikroskop vergrößerte Mikrostruktur eines Lebewesens sein. Es erweckt den Eindruck eines ausgebrannten Gewebes. Vielleicht war es einmal ein organischer Körper – sei es ein menschlicher, pflanzlicher oder stofflicher. Aber gleichzeitig wirkt die morbide Struktur fast zu science-fiction-mäßig, um die Hypervergrößerung eines organischen Körpers darzustellen. Von dem Hintergrund dieses schwarzen amorphen Gebildes mit seinen unergründlichen Windungen, Gängen, Verzweigungen und Verknotungen heben sich bunte Sätze ab. Im Refrain des Texts werden Orte aufgezählt, in denen wir die Fassung verlieren.

*Wir verlieren die Fassung in Supermärkten.
Wir verlieren die Fassung an Fensterbrettern.
Wir verlieren die Fassung in Parkhäusern.
Wir verlieren die Fassung auf Schulbänken.
Wir verlieren die Fassung zwischen den Zeilen.*

....

(Würde diese Sätze jemand in einer Performance aussprechen, dann würde sofort über den Zusammenhang zwischen deren Inhalt und dem anwesenden Körper der Sprecherin/des Sprechers spekuliert werden. Hier – auf dem Poster – können die Sätze quasi anonym in Erscheinung treten, sie können keiner erkennbaren Person zugeschrieben werden.)

Die Frage der Repräsentation

Das „die Fassung verlieren“ hat zweifellos ziemlich viel mit der zeitgenössischen Choreografie zu tun – muss diese doch immer wieder versuchen, sich mit allen möglichen und unmöglichen Mitteln aus Repräsentationsstrukturen zu befreien und herauszuschälen und das Konturhafte jeder Darstellung zu sprengen – im Wissen um die Unmöglichkeit einer nicht-repräsentativen Geste. Die Fassung zu verlieren bei der Repräsentation einer Sache oder Person oder bei deren Unterminierung, das ist eigentlich Programm in der zeitgenössischen Choreografie, denke ich.

Der Repräsentation der eigenen Arbeit oder Person im Performance-Poster schenken die Poster-MacherInnen wenig Aufmerksamkeit, denn die besondere Herausforderung dieses Projekts bestand eben genau darin, nicht eine Choreografie auf Papier zu repräsentieren, sondern auf Papier zu choreografieren. Es sollte sich nicht um ein Abbild einer existierenden, in Entstehung begriffenen oder imaginierten Choreografie handeln, sondern um die Anwendung choreografischer Methoden, Praktiken und Strategien mithilfe von Papier, Farben, Text, Fotos, Readymade-Bildern etc. Welche choreografischen Methoden

ließen sich also beobachten?

Andrea Maurer sagte in Bezug auf den Prozess in Salzburg: „Also ich glaube, es geht sehr viel um Denkgewohnheiten und um Arbeitsstrategien und um das Festhalten von einer Sphäre oder einem Moment in der Arbeit, den man sonst in der Performance nicht sieht, weil sie woanders stattfindet, zuhause am Tisch zum Beispiel.“

Linda Samaraweerova erklärte: „Also für mich ist das Papier, das Poster, mein eigener Raum, in dem die Choreografie stattfinden wird. Und hier mache ich genau das, was ich immer mache. Ich habe Tänzer. Ich habe Materialien. Ich habe wirklich auch Leute gefragt, dass sie etwas machen.“

Man würde dem Poster von Linda Samaraweerova nicht unbedingt ansehen, dass es das Produkt einer Kollaboration darstellt und auf der Basis von Instruktionen und Textmaterial entstanden ist, das Linda Samaraweerova von KünstlerInnen bekommen hat, die in ihren Performances mit ihr zusammenarbeiten, wenn die Namen der „PerformerInnen“ nicht am Plakat stehen würden.

Eine kollektive Arbeitsstruktur

Als ich in der Posterwerkstatt im Research-Raum des Instituts für Tanzwissenschaft zwei Stockwerke über den Derra de Moroda Dance Archives am Freitag, den 16.11., ankam, waren die Posterentwürfe bereits am Weg in die Druckerei. Die Arbeitsstationen der Poster-MacherInnen waren noch im Raum. Papierschnipsel türmten sich am Boden, Bücher, und Arbeitswerkzeuge wie Fotoapparate, Scheren und Stifte lagen noch auf den Tischen, ausgeschnittene Papierfiguren klebten an den Wänden. Und sofort drängten sich ein Bild und damit verbunden ein Gedanke in mir auf: Angesichts der im Raum verteilten Arbeitstische stellte ich mir vor, wie die Choreografinnen nebeneinander, hintereinander, in gegenseitiger Ansteckung und Beeinflussung, vielleicht auch sich gegenseitig assistierend, kritisierend oder motivierend, gearbeitet hatten. Warum arbeiten Choreografinnen nicht öfter auf diese Art und Weise: in geteilten Ateliers oder Studios – parallel, nebeneinander, in Gemeinschaft singular, in gegenseitiger Ansteckung und Kontaminierung der jeweiligen Arbeitsweisen? Warum arbeitet jeder Choreograf/jede Choreografin in seiner/ihrer eigenen Infrastruktur, isoliert von seinen/ihren KollegInnen, um das ganz Eigene hinter verschlossenen Türen auszubrüten und vor künstlerischem Ideendiebstahl zu schützen? Warum kämpfen so viele Choreografinnen dafür, die Eigentümer einer eigenen Produktionsinfrastruktur und der benötigten Produktionsressourcen zu werden? Zeigt sich darin ein gewisses Individualitätsstreben, zu dem uns das gegenwärtige ökonomische System anfeuert – auf der Suche nach unentdeckten Kreativarbeitern und charismatischen Künstlerpersönlichkeiten? Während Gemeinschaftsateliers im Kontext der bildenden Kunst keine Seltenheit darstellen, sind sie bei zeitgenössischen Choreografinnen eine absolute Ausnahme. Choreografieren gilt immer noch als ein sehr zurückgezogener Akt des Arrangierens, Praktizierens, Selektierens und Kommunizierens mit denjenigen, die in ein Projekt involviert sind. Das Setting der Posterwerkstatt erschien mir wie ein Blick in eine fiktive zukünftige kollektive Arbeitsstruktur für Choreografinnen: ein Produktionsraum mit gemeinschaftlich genutzter Infrastruktur und allen Beteiligten zur Verfügung stehenden Arbeitsressourcen.

Diese Vorstellung im Kopf schlenderte ich durch den Research-Raum. Im hinteren Teil befindet sich ein Sesselhaufen, dahinter läuft ein Film auf einem Laptop, auf dem die Choreografin Andrea Maurer – vor einem großen Glas Bier sitzend – in einer Kneipe zu sehen ist. Von Zeit zu Zeit trinkt sie einen Schluck Bier, ansonsten passiert nichts. Der Film bezieht sich auf Marcel Duchamps „Das große Glas“, erklärt mir ein Postermacher. Der vollständige Titel von Duchamps Kunstwerk steht unter dem Laptop: „The Bride

Stripped Bare By Her Bachelors, Even or The Large Glass“. Im Alter von 36 Jahren gab Duchamps offiziell bekannt, dass „Das große Glas“ endgültig unvollendet wäre. Diese Erklärung markierte auch den Moment, in dem er sich entschied, sich zukünftig vom Arbeiten mit dem Pinsel zu verabschieden.

Methode und Prozess

Ich gehe weiter durch den Raum und stelle mir den Arbeitsprozess an den Postern vor. Eigentlich interessiert mich weniger, ob das, was die PostermacherInnen im Rahmen dieser Werkstatt fabriziert haben, wirklich Choreografien sind oder nicht. Irgendwie kommt mir diese Frage müssig vor, denn seit der Choreografiebegriff um die zweite Jahrtausendwende herum ausgedehnt worden ist und eine lebhaft produktive Diskussion darüber stattfand, was Choreografie sei und sein könnte, wird im Feld der zeitgenössischen Choreografie weitgehend akzeptiert, dass Choreografie nicht ausschließlich die Organisation von Körpern in Raum und Zeit bedeuten muss. Ich habe das Gefühl, dass die Deklaration einer konventionell nicht als Choreografie bezeichneten Tätigkeit als Choreografie nicht mehr viel bewegen kann, oder anders gesagt, es graut mir davor, zur Definitionspedantin zu werden, die sich angesichts dieses Projekts die Zähne an der Frage ausbeißt, ob denn diese Tätigkeit tatsächlich als Choreografie, oder nicht vielmehr als was weiß ich was bezeichnet werden muss. Was mich viel eher interessiert, sind die singulären Verfahren, die die einzelnen KünstlerInnen für ihre Posterherstellung gewählt haben.

Lisa Hinterreithners Poster-Choreografie-Methode ist unter anderem das Einbeziehen des Zufalls. Sie integriert das, was andere im Raum hinterlassen haben bzw. was zufällig entstanden ist, in ihren Arbeitsprozess und versucht damit eine Choreografie, die letztlich nicht als das Produkt der Intention der Choreografin wahrgenommen werden kann oder zumindest die Grenzen zwischen dem Zufälligen und dem Beabsichtigten unscharf macht. Es ist bemerkenswert, dass das Choreografieren im Poster von Lisa Hinterreithner mit der Existenz und der Bespielung einer Black Box in Verbindung zu stehen scheint, denn sie baut eine Black Box als Modell nach, platziert Papierfiguren in ihr und fotografiert sie dann ab, um die Fotografie auf das Poster zu drucken. Während das Projekt *Posters* also die Black Box generell hinter sich lässt, findet sie über mimetische Umwege bei Lisa Hinterreithner wieder ins Poster. Allerdings handelt es sich um eine Art Black Box-Ruine. Eine Wand des Black-Box-Modells ist über Nacht eingestürzt. Auf einem mehrere Sätze anführenden Zettel steht unter dem eingestürzten Neubau: „Die zerquetschten TänzerInnenkörper bedeckt von der Papierwand“. Die am Boden liegenden weißen Papierfiguren wie auch die noch in der Black Box stehenden und gegeneinander kämpfenden Figuren sind einer Zeichnung von André Masson entnommen (*Massacres*, 1933). Bei Lisa Hinterreithner wird die Arbeitssituation, in der das Poster entstanden ist, zum wesentlichen Bestandteil der Choreografie auf Papier. So erkenne ich zum Beispiel den Sesselhaufen, den ich davor im Raum gesehen habe, in ihrem Poster wieder. Über der Black Box-Ruine hängen die Vorlagen der Kämpfer-Figuren an der Wand, darunter befindet sich der Sesselhaufen, in dem ein Satz aus dem surrealistischen Manifest klebt.

Weder unten noch oben, sondern Zehen zum Knie

Das Spiel mit Referenzen steht bei Julius Deutschbauer im Vordergrund. Er hat Pappkarton-Marionetten mit den fotografierten Gesichtern der Poster-Choreografinnen versehen und sie so zu einem Körpergebilde montiert, dass kein Körperteil mehr zu einem Körper zu gehören scheint. Julius Deutschbauer lässt die karikaturhaften

Marionettenkörper in Bellmer'scher Manier über die Grenzen des physisch Machbaren hinaus tanzen. Wie in den Bildern des von den Nazis gehassten Künstlers Hans Bellmer ist die Destruktion der Vorstellung des menschlichen Organismus als organisiertem Funktionszusammenhang sichtbar. Das derangierte Marionettenkörpermobile auf Deutschbauers Poster lässt keine individuellen Körper mehr erkennen, sondern einen kollektiven Organismus oder vielmehr einen kollektiven Anorganismus. Ich sehe eine Defiguration mit fünf Köpfen und vielen Gliedmaßen. Eines ist klar: Dieses Gebilde kennt weder unten noch oben. Der Kopf erwächst dem Bauch, die Zehen dem Knie. Im unteren Teil des Posters hängen die individuellen Marionettenfiguren in fast mechanischem Uniformismus von einem Tisch. Ein strenger Tanzmeister hat sie diszipliniert, dass sie so aufgefädelt in einer Reihe tanzen. Derart baumelnd kreieren die Marionetten eine Art Vorhang, hinter dem sich eine Bar verbirgt, in der zwei Poster-Choreografinnen trinken. Die Ballettstange in der Mitte des Bildes teilt dasselbe in zwei Hälften. Der kollektive Organismus in seiner Defiguration in der oberen Hälfte, die uniformen individuellen Pappfiguren unten. Dahinter hervorspähend: Lisa Hinterreithner und Julius Deutschbauer, die den eigenen Pappfiguren mit einem Glas Wein quasi im Rücken sitzen.

P wie Poster wie Präsentation

Es sind viele Leute zur Posterpräsentation in den Research-Raum der Universität Salzburg gekommen. Zu Beginn stehen sie leicht verunsichert und ein wenig starr im Raum und warten offensichtlich darauf, dass jemand sie durch den Raum führen oder den Ablauf der Präsentation erklären wird. Die Verunsicherung wird wahrscheinlich durch das Fehlen eines eindeutig definierten Zuschauerbereichs bzw. eines gekennzeichneten Raumabschnittes ausgelöst, dem gegenüber sich das Publikum positionieren könnte, denn die Poster sind im gesamten Raum verteilt – vor allem im hinteren Teil desselben. Sie hängen auf Schnüren, die von einem Materialhaufen in der Mitte weggespannt sind. Die Rauminstallation von Stephanie Rauch beherbergt außerdem eine Bar sowie einige Videofilme, eine Audioinstallation mit Interviewfragmenten der Posterchoreografinnen, unverwendete Skizzen und Schnipsel und diverse andere Dinge, die der Prozess abgeworfen hat. Die Reaktion des eintrudelnden Publikums bestätigt meine Überzeugung, dass es ausschlaggebend ist, in welchem Kontext die Poster platziert werden. In einer Diskussion während der Offenen Werkstatt einige Tage davor hatte ich verblüfft festgestellt, dass die Frage der Platzierung der Poster fast völlig ausgeblendet worden ist. Es ist aber ganz bestimmt nicht dasselbe und auch nicht gleichgültig, ob man die entstandenen Poster von einer Rauminstallation umgeben in einem Research-Raum der Universität Salzburg betrachtet, an der Eingangstür des Café Prückl oder bei der Choreographic Platform Austria.

Aber zurück zur Posterpräsentation: Auf sehr unterschiedliche Art und Weise präsentierten die Choreografinnen ihr jeweiliges Poster und erzählten, wie es entstanden ist. Die ZuschauerInnen, die sichtlich erleichtert waren über die mündlichen Präsentationen der MacherInnen und sich endlich im Raum bewegten, durften sich am Ende Performance-Poster mit nachhause nehmen.

Posterbeschreibung 5 (Poster von Andrea Maurer)

Andrea Maurers Poster ist links neben dem Materialberg aufgespannt. Man sieht darauf die Choreografin selbst auf einem Arbeitstisch unter einem Blatt Papier liegend, das sie wie eine überdimensionale Tuchent bedeckt. Ist sie es tatsächlich oder ist es eine

Komikfigur, die sich als Andrea Maurer ausgibt? Der Posterrand schneidet oben einen Tischfuß ab, unten sind zwei Unterarme von ihm amputiert. Schnittwunden sieht man keine. Zwei Hände greifen ins Poster. Überhaupt bleibt das Poster vielleicht nur in seiner Position, weil die linke Hand, die aus dem Nichts ins Poster kommt, es fixiert. Die rechte Hand ist gerade mit der Zeichnung eines Tischfußes fertig geworden, die Handbewegung nach der Skizzierung der Tischfußkonturen eingefroren. Die Bleistiftspitze ist erst einen Zentimeter vom Tischfuß entfernt. Vielleicht ist die Hand in der Erleichterung, dass der Tischfuß fertig gezeichnet ist, erstarrt.

Die zweite Frau im Poster, wieder die Choreografin selbst, steht im Nichts. Sie stemmt ihren Kopf gegen eine Tischplatte, die auf dem vielleicht von ihr gezeichneten Tischfuß balanciert – ohne Stütze auf seiner rechten Seite. Die Tischplatte scheint sich selbst zu halten. Oder fällt die Frau mitsamt der Tischplatte im nächsten Moment auf den Boden? Es ist vorstellbar, aber sehr unwahrscheinlich. Auch fehlt ein Boden in diesem Poster, das so oder auf den Kopf gestellt betrachtet werden kann. Die Frau im Poster hält wiederum ein Poster in ihren Händen. Das Anagrammatische, an das die verdrehten Gliedmaßen der Marionetten in Deutschbauers Poster erinnerten, spielt auch hier eine Rolle, denn auf dem Poster im Poster steht das Anagramm PSTORE geschrieben. Die in der Bewegung eingefrorene Hand, die den Tischfuß gezeichnet hat – ist es vielleicht meine Hand? - ist als Abbild auf dem Poster im Poster zu sehen. Wer hat die eingefrorene gezeichnete Hand abgezeichnet? Kann sie es selbst gewesen sein?

Als mein Auge ALLES GESEHEN sich blinzeln über dem Poster schließt, erscheint mir der Posterumraum, die so genannte Realität, im Vergleich zum Posterinhalt seltsam stabil. Eine Falschheit ist in dieser Stabilität, denke ich blinzeln – wie um verhindern zu wollen, dass das filigrane Schwarz-Weiße im Poster aus dem Poster fällt und zu dieser seltsam fixierten allzeit bunten Realitätswelt gerinnt.