



1 Premiere des Films
pina. tanzt, tanzt sonst sind wir verloren
Berlinale, Berlin 2011

Wir sind uns mit unserem Körper
am nächsten, und jeder Mensch
drückt sich dauernd aus, einfach,
indem er ist. Es ist ja auch alles
sehr sichtbar. Wenn man es liest,
kann man alles sehen.¹

Theo Metho

rie &
dologie

In wirtschaftlich globalisierten, multikulturellen und medial vernetzten Welten ist das Übersetzen eine notwendige alltägliche Praxis. Ob das Zusammenspiel von Gewohnheiten von Menschen aus unterschiedlichen Kulturräumen, differente mediale Ästhetiken und Zugänge oder verschiedene Möglichkeiten des Wareneinkaufs – permanent sind Menschen in ihrem Alltag dazu aufgefordert, kulturelle, soziale und mediale Übersetzungsleistungen zu vollbringen. Eine Bewältigung des alltäglichen Tuns ist ohne diese Übersetzungs-Kompetenzen kaum noch vorstellbar. Insofern wundert es nicht, dass mit Globalisierung und Digitalisierung seit den 1990er Jahren im Zuge eines *translation turns*² das in den Sprachwissenschaften etablierte Konzept der Übersetzung auch in den Kultur-, Medien- und Sozialwissenschaften diskutiert wird. An diese Debatten knüpft der in diesem Buch vertretene theoretische Ansatz an. Das Konzept der Übersetzung wird hier als tanz- und kunsttheoretisches Konzept eingeführt, weil es – im Unterschied zu dem informationstechnologisch oder psychoanalytisch geprägten Begriff der Übertragung – die Vielschichtigkeit kultureller, ästhetischer und medialer Transformationen zu fassen vermag.

Dem Buch liegt die These zugrunde, dass kultureller Transfer auch in globalisierten und medial vernetzten und damit immer unüberschaubarer und abstrakter erscheinenden Gesellschaften wesentlich über körperlich-sinnliche, situative, (inter-)korporale und (inter-)subjektive Aneignung erfolgt. Das Tanztheater von Pina Bausch, das sich den Alltagsbewegungen zugewandt und zugleich Anregung aus vielen unterschiedlichen Kulturen, deren Musik, Tänzern und Sprachen, gesucht hat, ist in besonderer Weise geeignet, dies zu veranschaulichen.

Der mittlerweile globalisierte HipHop entstammt einer schwarzen Jugendkultur, Tango basiert auf einer anderen Geschlechterfiguration als beispielsweise Walzer oder Salsa – Tänze; ihre Bewegungsmuster, Grundschritte, Figuren und Formen, ihr Rhythmus und ihre Dynamik sind körperlicher Ausdruck von gesellschaftlichen Verhältnissen. In ihren ästhetischen Bewegungsmustern verkörpern Tänze den gesellschaftlichen Status von Geschlecht, Alter, Ethnizität und Klasse. Aber Tänze bilden kulturelle Muster und soziale Hierarchien nicht nur ab, sie sind performativ: Mit ihnen ›ertanzen‹ sich Menschen kulturelles Wissen, sie erfahren das kulturell ›Eigene‹ und ›Fremde‹ über und in körperlicher Bewegung. Sie tanzen sich förmlich in Kulturen ein, beglaubigen körperlich-performativ kulturelle Formen und Praktiken, inkorporieren, habitualisieren, konventionalisieren oder transformieren sie.

Während gesellschaftliche Verhältnisse, kulturelle Muster und Geschlechterordnungen in die Formen und Figuren von populären Tänzen ›ingeschrieben‹ sind³ und im Tanzen inkorporiert

werden, reflektieren Tanzkünstler*innen diese Einschreibungen und Inkorporierungen kultureller, politischer und sozialer Erfahrungen mit den ästhetischen Mitteln des Tanzes – nicht ohne Rückwirkungen sowohl auf den Alltag wie auf die populäre Tanzkultur. So hat sich seit den 1970er Jahren der künstlerische Tanz, initiiert vor allem durch das Tanztheater von Pina Bausch, alltäglichen Bewegungsmustern zugewandt und dabei zugleich die strikten Grenzen zwischen künstlerischem und populärem Tanz, ästhetischen und sozialen Praktiken überschritten (→ STÜCKE).

Übersetzen als tanz- und kunsttheoretisches Konzept: Zu einer Praxeologie des Übersetzens

Um diese Transfers zwischen Alltag und Kunst, Tanz und Medien, Kunst und Wissenschaft theoretisch zu fassen, zieht das Buch das in den Kultur-, Sozial- und Medienwissenschaften diskutierte Übersetzungskonzept heran und bringt erstmals die bislang wenig miteinander verbundenen medien-, kultur- und sozialtheoretischen Diskurse zur Übersetzung zueinander in ein Verhältnis. Zugleich werden die bislang vernachlässigten körperlichen Dimensionen der Übersetzungen – mit dem Fokus auf Tanz – ergänzt. Dies wird zu einer Praxeologie des Übersetzens weitergeführt und so als ein zentrales Konzept für tanz- und kunstwissenschaftliche Forschung vorgestellt.

347

In einer Praxeologie des Übersetzens geht es nicht so sehr darum, was oder warum übersetzt wird, sondern wie es geschieht. Übersetzen meint also nicht ver- oder übermitteln – von Gefühlen, Empfindungen, Wahrnehmungen, Gedanken, Ideen, Geschichten – durch, mit und als Tanz. Im Gegensatz zu diesem repräsentativen Verständnis von Tanz zielt das Konzept der Übersetzung auf die Frage ab, wie sich Aneignungen, Weitergaben, Übertragungen vollziehen. Tatsächlich sind diese Übersetzungsprozesse im Tanz, auch beim Tanztheater Wuppertal, überall zu finden: als Aneignungen von tänzerischem Wissen und Können, als körperliche Weitergaben zwischen Tänzer*innen (→ ARBEITSPROZESS), als Annäherungen zwischen verschiedenen Tanz-Kulturen (→ STÜCKE und ARBEITSPROZESS), als Übertragungen zwischen Tanz und Sprache und zwischen verschiedenen Medien (→ REZEPTION), als Translation zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Praxis, und hier zwischen Theorie und Methodologie. Diese Übersetzung in Theorie und Methodologie wird in diesem Kapitel abschließend behandelt und reflektiert, indem zunächst die wesentlichen Charakteristika des theoretischen Ansatzes einer Praxeologie des Übersetzens und dann die methodologischen Grundlagen einer praxeologischen Produktionsanalyse, die dem Buch zugrunde liegen und im Zuge des Forschungsprozesses erarbeitet wurden, vorgestellt werden.

Das Konzept der Übersetzung wurde vor allem in den Medien-, Sozial- und Kulturwissenschaften entwickelt. Diese Positionen bilden den Ausgangspunkt für den hier zugrunde gelegten praxistheoretischen Ansatz des Übersetzens.

ÜBERSETZUNG: MEDIEN-, SOZIAL- UND KULTUR- WISSENSCHAFTLICHE AUSGANGSPUNKTE

Das Konzept der Übersetzung speist sich aus mehreren sozial-, kultur- und medienwissenschaftlichen Theoriesträngen. Deren zentrale Charakteristika lassen sich auf verschiedene Begriffspaare engführen, die im Folgenden dargestellt werden:

ORIGINAL UND ÜBERSETZUNG Übersetzen ist ein Begriff, der selbst eine Übersetzung ist, nämlich aus dem Altgriechischen (*hermeneuein, metaphrasis*) und dem Lateinischen (*transferre, translatio*)⁴. Ihm ist eine Metaphorik beigegeben, die mit ›Über-Fahrt‹, ›Hinüberfahrt an ein anderes Ufer‹ darauf aufmerksam macht, dass Übersetzung niemals ›eins-zu-eins‹ sein kann, niemals identisch sein kann mit ihrem Ausgangspunkt, also beispielsweise nicht den Transport eines vermeintlich authentischen Sinns bedeutet. So kann der Tango Argentino beispielsweise niemals authentisch in andere Kulturen übertragen oder auf die Bühne transferiert werden. ›Wenn man das wollte, hätte man vom Tango nichts verstanden‹⁵, zitiert Raimund Hoghe Pina Bausch bei den Proben zu dem Stück *Bandoneon* (UA 1980). Das Übersetzen ist von daher immer ein Aushandeln und ein Vermitteln zwischen Verschiedenem und damit per se als eine kulturelle, mediale und soziale Praxis zu verstehen.

Nicht erst kulturelle und mediale Übersetzungen, sondern bereits sprachliche Übersetzungen sind ›im weitesten Sinn Um-dichtung und im engsten Sinn Transpositionen‹⁶. Dies hat bereits Walter Benjamin 1923 in seinem auch für die kultur- und medienwissenschaftliche Übersetzungsforschung wegweisenden sprachphilosophischen Aufsatz ›Die Aufgabe des Übersetzers‹⁷ betont. Benjamin interpretiert das Verhältnis von Original und Übersetzung nicht als Primär- und Sekundärbeziehung, sondern als ein beständiges Wechselverhältnis, als eine Reziprozität, der zufolge sich in und durch die Übersetzung auch das, was als Original bestimmt wird, erst im Nachhinein, im Akt der Übersetzung, zeigt.⁸ Benjamin unterscheidet Sprachen nach ihrer ›Art des Meinens‹⁹. Dementsprechend ist die Übersetzung ›durchscheinend‹¹⁰: Sie verdeckt das Original nicht, sondern setzt sich zum Ziel, ›die Bedeutung des Gemeinten im Sinn der eigenen als übersetzenden Sprache wiederzufinden‹¹¹. Der Gedanke der semantischen Transparenz wird in Theorien medialer und kultureller Übersetzung aufgegriffen und differenztheo-

retisch gedeutet. Auch dieser Lesart zufolge verweist Übersetzung weder auf einen Anfangs- und Endpunkt noch auf ein Original. Sie fokussiert nicht (vermeintliche) Ausgangs- und Zielkulturen, sondern zielt darauf ab, ›Zwischenräume‹ jenseits binärer Ordnungen zu erschließen.

TRANSKRIPTIVITÄT UND REMEDIATION »Transkriptivität«¹² nennt der Literaturwissenschaftler Ludwig Jäger sein medienwissenschaftliches Konzept, dem die Annahme zugrunde liegt, dass sich Medien aufeinander beziehen und zugleich durch beständige »Resemantisierungen« sowie »Um- und Überschreibungen«¹³ gekennzeichnet sind. Jäger versteht mediales Übersetzen als ein mehrdimensionales Verfahren der Relationierung und des In-Beziehung-Setzens von Medien. Sinn entsteht ihm zufolge über Bezugnahmen, die sich »prioritär einmal zwischen verschiedenen (medialen) Zeichensystemen – also inter-medial – und zum zweiten auch innerhalb desselben Zeichensystems – also intramedial – vollziehen«¹⁴. Übersetzungen sind demnach keine bloße Übertragung eines ›Inhaltes‹ von einem Medium in ein anderes, sondern performativ, indem sie »das Transkribierte in einer gewissen Weise [...] erst hervorbringen«¹⁵. Unter Übersetzung versteht Jäger den Übergang » [...] von Störung zu Transparenz, von De- zu Rekontextualisierung der fokussierten Zeichen/Medien«¹⁶. Störung meint hier nicht einen kommunikativen Defekt, sondern es ist »jener kommunikative Aggregatzustand, in dem das Zeichen/Medium als solches sichtbar und damit semantisierbar wird«¹⁷, der Zustand, wo das Medium selbst in den Vordergrund rückt und wahrnehmbar wird. Transparenz wiederum beschreibt Jäger als einen »Zustand ungestörter medialer Performanz [...], in dem das jeweilige Zeichen/Medium mit Bezug auf den Gehalt den es mediatisiert, verschwindet, transparent wird«¹⁸. Das Medium bleibt unsichtbar und Inhalt oder Bedeutung treten in den Vordergrund. Das von Jäger konstatierte Wechselspiel von Störung und Transparenz wird in diesem Buch auf das (tanz-)kulturelle Übersetzen übertragen, da es erlaubt, die Medialität des Tanzes selbst, das heißt seine spezifischen Eigenschaften, Techniken und Darstellungsweisen bei Übersetzungsprozessen in den Blick zu nehmen. Für Übersetzungspraktiken im Tanz ist das Wechselspiel von Störung und Transparenz dann konstitutiv, wenn der Tanz entweder selbst im Vordergrund steht und mithin wahrnehmbar ist oder wenn er unsichtbar wird und Sinn, Inhalt, Bedeutung in den Vordergrund treten, wie es in den Analysen zu Tanzkritik und Publikum herausgearbeitet werden konnte (→ REZEPTION).

Anders als Jäger betrachten die Medienwissenschaftler Jay David Bolter und Richard Grusin mediale Übersetzungen unter der Perspektive der »Remediatisierung«¹⁹ und verstehen diese als Repräsentation eines Mediums in einem anderen. Sie betonen zyklische

Abhängigkeiten der Medien voneinander, in denen diese einander gegenseitig imitieren, überbieten oder anderweitig wiederholend aufgreifen und derart die Grenzen einzelner Medien ebenso etablieren wie unterlaufen: »Im würdigenden wie rivalisierenden Bezug wird das repräsentierte Medium dabei sowohl bewahrt als auch transformiert. Remediation meint in diesem Sinn mediale Transformationen in technischen, narrativen und ästhetischen Prozessen der Inkorporation.«²⁰ Dieser Ansatz der Remediation ist für ein tanzwissenschaftliches Konzept der Übersetzung insofern von Bedeutung, als demnach die spezifische Körperlichkeit und Präsenz der Tänze in den jeweiligen medialen Übersetzungen, ob in Sprache, Schrift oder Bild nochmals in anderer Weise sichtbar werden. Remediation wird aber auch dann virulent, wenn es um ein Scheitern des Übersetzens geht, nämlich dann, wenn die Unmöglichkeit des medialen Übersetzens des Tanzes sichtbar und begreifbar wird. Diese Ambivalenz des medialen Übersetzens zeigt sich in künstlerischen Arbeitsprozessen, aber auch in der Rezeption (→ ARBEITSPROZESS UND REZEPTION).

350

Ähnlich wie Jäger betonen Bolter und Grusin, dass Medien als transparent angesehen werden, als Simulakren einer nicht-medialen Präsentation.²¹ Der Unmittelbarkeit (*immediacy*) setzen sie das Konzept der »Hypermedialität« (*hypermediacy*) gegenüber, die dann relevant wird, wenn das Medium selbst thematisiert und entsprechend wahrgenommen wird: »In every manifestation, hypermediacy makes us aware of the medium or media and (in sometimes subtle and sometimes obvious ways) reminds us of our desire for immediacy.«²² Das Theater als »Präsenzmedium«²³ und auch der Tanz als körperliches Medium befinden sich in diesem Spannungsfeld: zum einen wird das Theater als Ort verstanden, in dem, anders als in anderen Medien, Unmittelbarkeit zwischen Bühne und Publikum vorherrscht. Ebenso wird der Tanz als ein Medium angesehen, das unmittelbar körperlich ist. Zugleich verweist der Wunsch danach zu begreifen, was der Tanz ausdrücken will, auf die Hypermedialität des Tanzes selbst. Mit Jäger und im Anschluss an Benjamin stimmen Bolter und Grusin darin überein, dass die Dynamik des Übersetzungsprozesses etwas Neues erzeugt, das entweder durchscheinend oder opak im Hinblick auf das vermeintliche Original ist.

TRANSLATION ALS TRANSFORMATION Konzepte kultureller Übersetzung werden in den 1990er Jahren parallel zu dem medienwissenschaftlichen Konzept diskutiert.²⁴ Sie entstammen vor allem drei Theoriefeldern: einem *cultural turn* in der Übersetzungswissenschaft, den Postcolonial Studies²⁵ sowie einem *translational turn*²⁶ im Feld der Kultur- und Sozialwissenschaften. Systematisch lassen sie sich im Wesentlichen auf vier Modelle zurückführen²⁷: (i) hermeneutische Übersetzungstheorien, die, ausgehend vom Begriff des Verstehens, das

Übersetzen eines Fremden ins Eigene als Aneignung begreifen; (2) der Übersetzungsbegriff der Translationsforschung, die das Fremdbleiben übersetzter Texte durch Anverwandlung der zu übersetzenden Texte an die eigene Sprache und Kenntlichmachung des Fremden beziehungsweise Unübersetzbaren im Übersetzten betonen; (3) die Denkrichtung, die Übersetzung als Metapher im wörtlichen Sinne von *meta phora* begreift²⁸ und Synonyme des Übersetzens wie Übertragen, Übermitteln, Translation, Traduktion oder Transkription versammelt, die allesamt das *trans-ferre* beziehungsweise auch das *trans-mettre*²⁹ in den Blick nehmen; (4) das Konzept, das Übersetzung in Beziehung zu Alterität setzt³⁰ und sie als Unbestimmtheit, als wechselseitige Transformation, als Verwandlung des Fremden ins Eigene und des Eigenen durch das Fremde, als Fremdbleiben sieht und »Einsprachigkeit« als Signatur von Alterität oder als Bruch im Unübersetzbaren beziehungsweise Intransitiven versteht.

Anders als die medienwissenschaftliche Übersetzungsforschung betonen kulturwissenschaftliche Ansätze den »epistemologische[n] Sprung«, der darin besteht, dass »die altbekannte Kulturtechnik und Praxis des sprachlichen Übersetzens auf umfassende kulturelle Übertragungs- und Vermittlungsprozesse hin erweitert wird«³¹. Im Anschluss an Benjamin wird in allen diesen Konzepten Übersetzung nicht als Bewegung kultureller Zeichen von einer Ausgangs- in eine Zielkultur gedacht. Die Prozesse des Übersetzens selbst werden vielmehr zum eigentlichen Motor alltäglicher kultureller Praxis.³² Ihre Dynamiken des prozessualen Aushandelns von Bedeutung zwischen Kulturen oder kulturellen Entitäten beruhen auf Praktiken, das heißt auf translationalen Produktions-, Distributions-, Interpretations- und Aneignungsakten. Die Übersetzungswissenschaftlerin Susan Bassnett schreibt: »Today the movement of people around the globe can be seen to mirror the very process of translation itself, for translation is not just the transfer of texts from one language to another, it is now rightly seen as a process of negotiations between texts and between cultures, a process during which all kinds of transaction take place [...]«³³

Das Konzept der kulturellen Übersetzung versteht Kulturprozesse als fortlaufende Übersetzungsprozesse und zugleich Übersetzung als Transformation des Kulturellen: (Tanz-)Kultur wird mit dem Literaturwissenschaftler Homi Bhabha lesbar als ein Immer-schon-Übersetztsein.³⁴ Sein postkoloniales Verständnis von Kultur ist auch für ein tanztheoretisches Konzept der Übersetzung grundlegend: »Culture [...] is both transnational and translational. It is transnational because contemporary postcolonial discourses are rooted in specific histories of cultural displacement, whether they are in the »middle passage« of slavery and indenture, the »voyage out« of the civilizing mission, the fraught accommodation of Third World migrations to the West after the Second World War,

or the traffic of economic and political refugees within and outside the Third World. Culture is translational because such special histories of displacement – now accompanied by the territorial ambitions of ‚global‘ media technologies – make the question on how culture signifies, or what is signified by culture, a rather complex issue.«³⁵

Es ist nach Bhabha nicht zuletzt diese transnationale Dimension kultureller und medialer Transformationen, die kulturelle Übersetzung zu einer ebenso komplexen wie notwendigen Praxis macht. Bhabha betont einerseits den für Migrationsgesellschaften kennzeichnenden Zustand des ›In-Between‹, der beständigen Verhandlung zwischen den Notwendigkeiten kulturellen Übersetzens und den ihm inhärenten Dimensionen der Unübersetzbarkeit.³⁶ Andererseits charakterisiert Bhabha Übersetzen grundlegend als »the performative nature of cultural communication« und bezeichnet dessen Dynamik als »movement of meaning«³⁷. Performativitätstheoretisch gesprochen handelt es sich bei Übersetzungen um einen doppelten Vorgang, um eine »translation as performance and in performance«³⁸, also zugleich um eine Durchführungspraxis und eine Aufführungspraxis, die in ihrer Doppelgesichtigkeit konstitutiv ist für eine »practice of everyday life«³⁹. Dieser Gedanke ist für die Tanzforschung konstitutiv, ist doch das Tanzen eine körperliche Praxis, die sich immer im Zusammenspiel von Durchführung und Aufführung vollzieht.

352

IDENTITÄT UND DIFFERENZ Übersetzen ist einem paradoxalen Verhältnis von Identität und Differenz ausgesetzt. Das Paradox besteht darin, dass in der Übersetzung die Differenz aufgehoben wird, das Übersetzte also mit dem ›Original‹ identisch sein soll. Zugleich ist Identität aber nur über Differenz herstellbar, das heißt Identität braucht immer ein Gegenüber, das Andere, um sich als Selbst zu finden. Dieses Paradox von Identität und Differenz ist ein genuiner Bestandteil der Übersetzung, wird aber mitunter – auch im Tanz – in die ein- oder andere Richtung aufzulösen versucht. So gibt es unzählige Beispiele für den Versuch der Aufhebung von Differenz im Sinne einer vermeintlich originalgetreuen Rekonstruktion von Tänzen, beispielsweise von historischem Material wie Nijinskys *Le Sacre du Printemps* (UA 1913) oder Kurt Jooss' *Grüner Tisch* (UA 1932). Und es gibt Versuche, Differenz herzustellen, das Nicht-Identische zu erzeugen: So sind Re-Enactments von Tänzen mitunter durch Formate wie Lecture Performances gerahmt, wie das Stück von Martin Nachbar *Urheben/Aufheben* (UA 2008), in dem er sich auf Dore Hoyers *Affectos Humanos* (UA 1962) bezieht. Andere Choreografien wiederum setzen sich assoziativ oder aus der Sicht subjektiver Erfahrung mit dem ›Tanzerbe‹ auseinander, beispielsweise die Stücke, die im Rahmen des Tanzfonds Erbe, einem Projekt der Kulturstiftung des Bundes (2011-2018) entstanden sind.⁴⁰

Walter Benjamin hat dieses paradoxale Problem von Identität und Differenz dadurch gelöst, dass er der Übersetzung zwei Aufgaben zuschreibt, nämlich zugleich Differenz zu erzeugen und »überhistorische Verwandtschaft«⁴¹ zu bezeugen. Ziel der Übersetzung ist es demnach nicht, den Sinn des Gemeinten zu entschlüsseln, sondern es geht ihr darum, »flüchtig und nur in dem unendlich kleinen Punkte des Sinns das Original (zu berühren), um [...] ihre eigenste Bahn zu verfolgen«⁴².

Man könnte meinen, dass Pina Bausch dieses Paradox von Identität und Differenz aufgegriffen und mit ihm bewusst gespielt, ja es praktisch zu einem zentralen Thema der künstlerischen Arbeit des Tanztheaters Wuppertal gemacht hat: Zum Beispiel im Hinblick auf das Thema Alter, wenn manche Tänzer*innen über Jahrzehnte dieselben Rollen tanzen (→STÜCKE). Oder auch, wenn bei Wiederaufnahmen Tänzer*innen aus früheren Generationen den derzeitigen Ensemblemitgliedern ihren Tanz vermitteln, wie dies schon zu Lebzeiten von Pina Bausch erfolgte und weiter nach ihrem Tod geschieht, wo Wiederaufnahmen ohne die Entscheidungskraft und -macht der Choreografin, sondern mit dem kollektiven Wissen der Tänzer*innen – und unter Zuhilfenahme medialer Übersetzungen (Videos, Notationen) – realisiert werden (→ARBEITSPROZESS). Oder wenn Pina Bausch das Stück *Kontakthof* (UA 1978) nicht nur von den Tänzer*innen der Compagnie, sondern auch von Jugendlichen und Senior*innen tanzen ließ, also dieselbe Choreografie durch die Verschiedenheit der Akteur*innen different wurde (→STÜCKE).

353

UN/ÜBERSETZBARKEITEN UND IHRE PRODUKTIVITÄT Im Anschluss an Walter Benjamin lässt sich festhalten: (Tanz-)Kulturelle Übersetzung ist doppelgesichtig: Sie wäre sinnlos und willkürlich ohne die Annahme einer – wenn auch fiktiven – Verwandtschaft zwischen den (Tanz-)Kulturen, (Tanz-)Sprachen sowie (Tanz-)Stücken und ihren Auführungen. Pina Bausch hat es so formuliert: »Das Kennenlernen mir vollkommen fremder Gebräuche, Musiken, Gewohnheiten hat dazu geführt, in den Tanz das zu übersetzen, was uns unbekannt ist und dennoch allen gehören sollte.«⁴³ Zugleich erzeugt die (tanz-)kulturelle Übersetzung eine Differenzsetzung beispielsweise zwischen den verschiedenen (Tanz-)Kulturen, (Tanz-)Sprachen oder zwischen dem ›Original‹ und der Weitergabe bei einer Wiederaufnahme beziehungsweise Neueinstudierung eines Stückes. Die Differenz ist der Effekt der Unbestimmtheit, sie ist ein Zeugnis des Misslingens und Scheiterns der Übersetzung von Bewegung und Tanz im Sinne einer originalgetreuen Abbildung. Sie wird sichtbar in dem Vollzug, wenn das Übersetzte, mit Walter Benjamin gesprochen, die »eigenste Bahn« verfolgt. Oder in den Worten von Pina Bausch: »Es handelt sich in unseren Stücken sicher nicht darum, etwas zu kopieren. Das wäre ja auch ganz falsch. Es geht um Verarbeitung, um Abstraktion.«⁴⁴

(Tanz-)Kulturelle Übersetzung ist von daher, im Anschluss an den Philosophen Alexander Garcia Düttmann⁴⁵, beschreibbar als eine Übersetzung des Un/Übersetzbaren. Allerdings wird der Fakt, dass es Unübersetzbare gibt, in dem in diesem Buch vorgestellten Übersetzungskonzept nicht negativ als Reduktion, Vereinfachung oder Verlust gedeutet. Dies nicht nur, weil sich in jedem Scheitern der Übersetzung, neben dem Unübersetzbaren auch immer etwas Übersetzbare zeigt. Es ist vielmehr die zentrale These dieses Buches, dass gerade in der Un/Möglichkeit der Übersetzung ihre Produktivität liegt. Dies gilt vor allem für die Kunst und besonders für den Tanz als ästhetisches Körpermedium. Das Übersetzen kann hier nicht linear, nicht zeichentheoretisch, nicht eindeutig gedacht werden, sondern als Bewegung, kreisend, zyklisch, mehrdeutig, in der Schwebelage befindlich, dies sowohl im körperlich-tänzerischen wie im symbolisch-metaphorischen Sinn.

Die Produktivität des Un/Übersetzbaren zeigt sich vor allem in den internationalen Koproduktionen des Tanztheaters Wuppertal (→ STÜCKE). Pina Bausch ging es niemals darum, die ›andere Kultur‹ auf die Bühne zu bringen. Sie hat damit die Erwartung vieler Kritiker*innen und Zuschauer*innen durchkreuzt, die nach ›Authentischem‹ suchten und bemängelten, von dem koproduzierenden Land nichts, zu wenig oder nur Klischeehaftes in den Stücken wiedergefunden zu haben (→ REZEPTION). »[...] Ich habe großen Wert darauf gelegt, dass wir nicht nur das sehen, was äußerlich ist oder touristisch«⁴⁶, erwiderte Pina Bausch in einem ihrer wenigen Interviews. Sie bestand bei der Suche nach dem ›Begreifen‹ des Anderen, das sie im wörtlichen, ästhetisch-körperlichen Sinne verstand, einerseits auf der Differenz der Kulturen, einer Differenz, die sie in den Grenzen des Verstehens begründet sah. Andererseits verwies Pina Bausch immer wieder, so auch in ihrer Rede anlässlich der Verleihung des Kyoto-Preises 2007, auf das Gemeinsame, das kulturell Übergreifende und zugleich das Situative der Aufführung: »Natürlich gibt es viele kulturelle Unterschiede, aber doch immer etwas Gemeinsames [...]. Es geht darum, eine Sprache zu finden, [...] die etwas von dem ahnbar macht, was immer schon da ist [...]. Wenn etwas zusammentrifft, ist es wunderbar, mit all diesen unterschiedlichen Menschen, an diesem einen Abend, dann erleben wir zusammen etwas Einzigartiges, Unwiederbringliches.«⁴⁷

Wie das Übersetzen eine Grundlage von (Tanz-)Kultur ist, ist zugleich die Unübersetzbarkeit zwischen Kulturen, Medien und Sprachen eine Grundbedingung der Kulturalität der Menschen. Übersetzung ist damit selbst Kultur wie Kultur eine permanente Übersetzung ist.⁴⁸ Dieser Lesart zufolge ist Übersetzung, auch im Tanz, nicht ein besonderer Prozess. So verweist sie weder auf einen Anfangs- und Endpunkt noch vollzieht sie sich in dem Verhältnis von Original und Kopie. Die Vorstellung von (Tanz-)Kultur als authentisch,

als originär oder als essenzielle Einheit entsteht aus dieser Sicht vielmehr erst im Akt der Übersetzung, retrospektiv, wie Barbara Johnson in ihrem Buch *Mother Tongues*⁴⁹ ausführt, in dem sie sich mit Benjamins Text befasst und dessen Thesen pointiert. Gerade in dieser Retrospektivität zeigt sich die Produktivität des Un/Übersetzbaren.

355

HYBRIDITÄT UND GRENZE (Tanz-)Kulturelle Übersetzung meint demnach nicht Kulturverstehen, nicht Brückenbau zwischen den Kulturen oder ihre Vermischung. Der ›Raum der Übersetzung‹ gilt deshalb, vor allem im Anschluss an die Postcolonial Studies, als hybrid, als jener »Third Space«⁵⁰ einer »Transkultur«⁵¹, in dem Übersetzungen eher die Regel als der Störfall sind. Den Begriff der Hybridität hat Homi Bhabha⁵², wie den mittlerweile ähnlich inflationär gebrauchten Begriff des »Dritten Raumes/ Third Space« in die von ihm initiierte Diskussion um kulturelle Übersetzung eingebracht. In der Folge ist dieser Begriff vielfach überlastet und ideologisch aufgeladen worden. In seinen Wiener Vorlesungen 2007⁵³ hat Bhabha darauf aufmerksam gemacht, dass das hybride Subjekt nicht nur euphorisch als ein kulturell Weltreisender, als intellektueller Nomade begrüßt werden kann, also als ein Subjekt, das Hybridität durch (permanente) Grenzüberschreitung erzeugt. Die Perspektive des bedingungslosen ›trans‹, der Grenzüberschreitung, verortet Bhabha in den Erfahrungen des Kolonialismus, sie lassen sich mit Peter Sloterdijk⁵⁴ oder Zygmunt Bauman⁵⁵ auch in dem kinetischen Konzept der Moderne verankern, die Bewegung, Überschreitung und Fortschritt zu ihren Leitmetaphern erklärt hat. Der Traum von Grenzenlosigkeit, der sich an diese Konzepte des Kolonialismus und der Moderne anschließt, ist, konsequent zu Ende gedacht, totalitär.⁵⁶

In diesem Sinne weist bereits Bhabha darauf hin, dass kulturelle Übersetzung immer eine Bewegung an der Grenze ist, im unmittelbaren und im metaphorischen Sinn. Grenze ist immer doppelgesichtig, sie ist zugleich trennend und verbindend. Sie ist der Grenzraum, die Mauer, der Wall, aber auch die Kontaktzone, der Zwischenraum, der Begegnungsort. Die Grenze ist also nicht nur abgrenzend, sondern auch notwendig, um Kontakt und Berührung möglich zu machen. Ein global agierendes Tanzensemble wie das Tanztheater Wuppertal besteht aus Nomaden. Es ist ein ›fahrendes Volk‹, eine Gruppe von kulturellen Übersetzer*innen (→COMPAGNIE). Migration, der global agierende Kunstmarkt und die medialen Distributionsmaschinen prägen wesentlich ihr Leben und Arbeiten. Ihre beruflich bedingte Beweglichkeit ist selten freiwillig oder unbedacht gewählt, sondern zumeist das Ergebnis ökonomischer Notwendigkeiten. Nicht nur in künstlerischen Praktiken selbst, wie das Beispiel der internationalen Koproduktionen zeigt, sondern auch im Verhältnis zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Praxis, Ästheti-

schem und Diskursivem ist es entscheidend, wie mit Grenzerfahrung umgegangen wird.⁵⁷ Nicht zuletzt deshalb argumentiert Bernhard Waldenfels, im Anschluss an Jacques Derrida und Emmanuel Levinas, für ein »Ethos der Grenzachtung und Grenzverletzung [...]. Das bedeutet, dass man die Schwelle zum Anderen überschreitet, ohne die Grenze aufzuheben und hinter sich zu lassen«⁵⁸. »Man richtet sich niemals in einer Überschreitung ein, man wohnt niemals anderswo. Die Überschreitung impliziert, dass die Grenze immerzu am Werk ist«⁵⁹, heißt es bei Jacques Derrida.

ÜBER-SETZUNG, SETZUNG, DURCH-SETZUNG Grenzverletzungen und Grenzüberschreitungen stehen in einem engen Zusammenhang mit hegemonialen Aspekten. Über-Setzung bezieht sich nicht nur auf das Über, das Trans, sondern besteht aus zwei Wortteilen: auch die Setzung ist ein elementarer Bestandteil des Begriffs. Übersetzung beginnt immer mit einer Setzung. Sie ist, so formuliert es der Medienphilosoph Dieter Mersch, »stets ein ›anderer Anfang, ein immer wieder neu zu beginnender Akt«⁶⁰. Auch Pina Bausch hat betont, dass sie bei jeder Stückerarbeitung wieder von vorn beginnt, dass sie vergessen muss, was sie weiß. »Mit jedem Stück beginnt diese Suche von vorn.«⁶¹ Das Stück, so beschreibt sie es an anderer Stelle, ist immer situativ in die Zeit eingebettet. »Es gibt kein Stück, wir fangen eigentlich an und da ist nichts außer uns selbst und die Situation, die es gibt – einfach unsere Situation: Wie wir alle da sind, hier auf dieser Welt sozusagen.«⁶²

356

Der ›Anfang‹ muss immer wieder neu gesetzt werden. Was wird der Ausgangspunkt eines Stücks? Wie verstehen die Tänzer*innen die Fragen von Pina Bausch während der Proben? Was übersetzen sie in Szenen, Bewegungen, Tänze? Was notieren sie während der Research-Reisen in andere Länder? Was wird wie in die Choreografie übernommen? Woran orientiert sich die Compagnie bei Wiederaufnahmen (→ARBEITSPROZESS)? Diese Fragen zeigen, dass die Stückentwicklung, aber auch die Weitergabe und Wiederaufnahme durch das Zusammenspiel von Übersetzung, Setzung und Durchsetzung gekennzeichnet ist. Ebenso ist es mit der Rezeption. Was vom Publikum wahrgenommen und in Kritiken erwähnt wird, was als Ausgangspunkt einer Beschreibung oder Kritik eines Tanzstücks gewählt wird, sei es der Tanz, das Zeichenhafte des Tanzes, das Erinnerungsbild, eine Assoziation, das eigene Betroffen-Sein, all dies, was in Sprache, Schrift und Bild übertragen wird, ist bereits Übersetztes (→SOLOTÄNZE UND REZEPTION). Entgegen der herrschenden Auffassung, die in der Übersetzung des Tanzes in Sprache, Schrift und Bild lediglich eine Reduktion des vermeintlich Vielfältigen ins Eindeutige, des Mehrdeutigen in die binäre Struktur der Sprache sieht, wird in dem hier präsentierten Ansatz auf die Bruchstellen des

Übersetzens und ihre Produktivität fokussiert und die Frage verfolgt: Sind diese Übersetzungsschritte nicht auch notwendig, um Tanz in das kommunikative und kulturelle Gedächtnis⁶³ zu überführen?

Aus dieser Sicht erscheint auch der vereinheitlichende Genrebegriff »Deutsches Tanztheater«, unter dem unterschiedliche Künstler*innen wie Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, Susanne Linke, Gerhard Bohner oder Johann Kresnik⁶⁴ vereinigt werden, als eine Setzung, die ein nationales Imaginäres in Bezug auf die Tanzkunst durchsetzen soll. Es ist eine Setzung, die erst retrospektiv, in der Differenzsetzung zum Beispiel zur Historie, dem Ausdruckstanz als historischem Vorläufer auf der einen Seite, und dem zeitgenössischen Tanz als historischem Nachfolger auf der anderen Seite erfolgt, oder sich in der normativen Differenzsetzung zu anderen Tanz-Ästhetiken wie Modern Dance, Postmodern Dance, modernes Ballett oder Konzepttanz zeigt. Die Übersetzung selbst ist es demnach, die eine (nationale) Identitätszuschreibung einer (Tanz-)Kultur als politisches Imaginäres entlarvt.

Übersetzen im Tanz ist somit vor allem im Hinblick auf drei Präpositionen beschreibbar: Übersetzen durch, Übersetzen in und Übersetzen als Bewegung. Allen diesen drei Bezugnahmen ist eine metaphorische Offenheit eigen, beschreiben sie doch körperlich-sinnhafte Dimensionen von Praktiken, die immer auch, folgt man dem Philosophen Jacques Rancière⁶⁵, etwas genuin Politisches in sich bergen. Das Politische des Über-Setzens zeigt sich darin, dass jede Über-Setzung eine Setzung sowohl voraussetzt als auch nach sich zieht und dass sie in einem Aushandlungsprozess erfolgt, bei dem sich wiederum etwas durch-setzt. Mersch resümiert: »Durchsetzung [...] meint die Praxis des Übersetzens als eine ›Durch-*Arbeitung*. Kurz: Über-setzen, über-tragen gründet weniger im trans-ferre oder transfero als vielmehr im perferre/perferro: das Überbringen von etwas, das gleichzeitig ein Durchbringen oder Durchsetzen ist, was nicht nur die spezifischen Kontexte, ›Wege‹ und Verfahren der ›Übersetzung‹ betont, sondern auch die darin immer schon mitgeteilte Gewalt.«⁶⁶


Aber auch das Durch-Setzen ist ambivalent: Auf der einen Seite birgt es ein emanzipatorisches Potenzial, da Übersetzungen Wege des Aushandelns von Differenzen darstellen und Potenziale zur Überwindung hegemonialer Verhältnisse in sich bergen. Auf der anderen Seite gibt es den gegenläufigen Aspekt: Autorität zu etablieren, sich etwas zu eigen zu machen, hegemoniale Verhältnisse zu stabilisieren und zu re-aktualisieren. Dies ist der hegemoniale Aspekt des Übersetzens, der in der Debatte um Übersetzung in den Künsten mitunter vernachlässigt wird. Die Kunsthistoriker*innen Hans Belting und Andrea Buddensieg haben darauf hingewiesen, dass erst im Rahmen des Kampfes um Aufmerksamkeit und Aner-

Hong Kong Cultural Centre
Grand Theatre
香港文化中心大劇院
30.3 - 1.4.2001
(Fri - Sun 星期五至日) 7:30pm

Pinobolusoh

"Masurca Fogo is filled with South European passion and humor, fresh and funny, amusing and cheerful."

「Masurca Fogo 帶有南歐式的熱情與幽默，十分清新有趣，輕鬆惹笑。」
- Hong Kong Economic Journal 《信報》


Presented by the Leisure and Cultural Services Department
康樂及文化事務署主辦



3 Sondermarke zum
75. Geburtstag
von Pina Bausch, 2015

2 Ankündigung
zu *Masurca Fogo*
Hongkong 2001



4 Ankündigung
zu *Bamboo Blues*
Italien 2009



kennung auf dem globalen Kunstmarkt der Begriff der Übersetzung relevant geworden sei.⁶⁷

Ob ein Gemälde von Jan Vermeer, ein Musikstück von Johann Sebastian Bach, ein Theaterstück von William Shakespeare, *Der Nussknacker* von Pjotr Iljitsch Tschaikowski oder *Le Sacre du Printemps* von Pina Bausch – bei allen Kunstwerken, die zu dem globalen, aber westlich dominierten Kanon der Kunst gehören, geht es immer auch um die Etablierung kultureller Autorität und die Durchsetzung von Hegemonieansprüchen. Ebenso, wenn populäre Tänze aus anderen Kulturen, wie Tango Argentino, Salsa, Rock'n'Roll von den deutschen Tanzlehrerverbänden in das Korsett der europäischen Tanzkultur gepresst und dabei standardisiert wurden. Ein weiteres Beispiel ist HipHop, der in den Kontext zeitgenössischen Tanzes zwar aufgenommen und auf renommierten Tanz- und Theaterfestivals gezeigt wird, dabei aber als ›Street Art‹ oder ›Urban Style‹ deklariert wird. Auch hier zeigt sich das paradoxe Verhältnis von Identität und Differenz und die politische Doppelgesichtigkeit der Grenze, nämlich zugleich Trennung und Überwindung, Ein- und Ausschluss zu sein. Hier manifestiert sich auch die hegemoniale Seite des Übersetzens – doch selbst hierin liegt eine Produktivität.⁶⁸ Denn selbst innerhalb dieser politischen Praktiken der In- und Exklusion sind durch Übersetzungen neue choreografische Formen und tänzerische Stile entstanden.

ÜBERSETZEN ALS PRAXIS: PRAXEOLOGISCHE GRUNDANNAHMEN

Politiken des Übersetzens zeigen sich in den Praktiken des Aushandelns. Umgekehrt verweisen Praktiken des Übersetzens auf die politische Dimension der künstlerischen Praxis und den politischen Ort der Kunst. Übersetzen meint auch hier, so Bhabha, »nicht einfach vermischen, sondern strategische und selektive Aneignung von Bedeutungen, Raum schaffen für Handelnde«⁶⁹. Genau hierin zeigt sich die Relevanz, Übersetzung durch, in oder als Tanz als empirisches Projekt aufzufassen, provoziert doch eine Praxeologie des Übersetzens ein Verständnis des Übersetzens als Aushandeln, als eine Praxis des Politischen an den Grenzen von ästhetischer und wissenschaftlicher Praxis. Auch zwischen Kunst und Wissenschaft sind Übersetzungen eine Praxis des Aushandelns und Vermittelns zwischen Verschiedenem. Die Diskurse, in die die tanzkünstlerischen Praktiken übersetzt werden müssen, stehen dabei immer unter dem Vorbehalt des Unübersetzbaren. Sie verfehlen, sie setzen ein Anderes, sie können nicht mit ästhetischen Prozessen identisch sein. Diese unaufhebbare Alterität zwischen den ästhetischen und den diskursiven Praktiken anzuerkennen, bedeutet, eine Grenze zu wahren. Das heißt einerseits, den Eigensinn des Ästhetischen zu verteidigen, andererseits, an den wissenschaftlichen, theoretisch-empirischen Praktiken diskursiver Setzungen zu arbeiten.

Wie vollziehen sich die komplexen Übersetzungsprozesse im Tanz? In einer Praxeologie des Übersetzens werden Übersetzungen nicht als stabile, fixierte Formate oder Entitäten, sondern als transitorische Praktiken verstanden. Nicht die Frage: Was ist Übersetzung? rückt damit in den Fokus, sondern: Wie vollziehen sich Übersetzungen? Und: Wie lassen sich die Praktiken des Übersetzens und ihre performativen Effekte untersuchen? Mit diesen Fragen rückt das Tun, das »Dazwischen«⁷⁰ in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses. Und mit ihm die »Medialität des Dazwischen-Seins der Translation«⁷¹, die kein »in sich ruhendes Artefakt« ist, sondern »ein bewegliches Verhältnis«⁷² des Übertragens und Übermittels, der Translation, Traduktion oder Transkription, also gemeinhin mit Begriffen gefasst wird, die allesamt Verfahren des ›Transfers‹ in den Blick nehmen.

Bei der Umsetzung von Fragen in Probenprozessen, bei der medialen Aufzeichnung durch Video oder Notation, bei der Weitergabe von Tänzen, beim Schreiben von Kritiken über Tanz – Praktiken des Übersetzens sind, wie dieses Buch zeigt, auch in der Tanzkunst alltäglich, sie erscheinen in divergierenden Aus-Prägungen und Wendungen. Übersetzungen erzeugen plurale Effekte und Missverständnisse, sie sind geprägt durch Muster der In- und Exklusion, der Unterbrechung, des Widerstands, des Verlustes oder der Umdeutung und bringen zudem ihre je eigenen Grenzen und Un/Übersetzbarkeiten erst hervor. In den Praktiken des Übersetzens von Tanz gerät die Körperlichkeit und Materialität⁷³ als eine spezifische Medialität des Tanzes selbst in den Blick.

Eine Praxeologie des Übersetzens bedeutet somit eine Neukonturierung des bisherigen Übersetzungskonzeptes im Sinne einer Rückführung des generellen Problems der Alterität jeder Übersetzungstheorie zu einer Untersuchung des jeweiligen ›Übersetzungshandelns‹, der Praktiken und ihrer performativen Effekte. Damit wird es auch möglich, den Übersetzungsbegriff über seine latente Sprachauszeichnung hinaus auf die für den Tanz und die Tanzforschung grundlegenden körperlich-sinnlichen Dimensionen auszuweiten.⁷⁴ Zugleich fordert die Frage nach dem Modus des Übersetzens dazu auf, einen praxeologischen Forschungsansatz heranzuziehen, der hier auf eine Praxeologie des Übersetzens enggeführt wird.

Praxeologische Forschungsansätze entstammen dem *practice turn* in den Sozial- und Kulturwissenschaften, und hier vor allem in den 1970er Jahren in der Soziologie.⁷⁵ In der Geschichte der Gesellschaftstheorie der Moderne geht der Begriff zurück auf Karl Marx, der Praxis als »sinnliche menschliche Tätigkeit«⁷⁶ fasste. Als Vorläufer*innen der soziologischen Praxistheorien gelten gleichermaßen verschiedene philosophische Positionen, beispielsweise Hannah Arendt, die den marxistischen Praxisbegriff überhöht, indem sie Praxis als kreative, im Unterschied zu einer reproduktiven Tätig-

keit versteht⁷⁷, oder die dem Pragmatismus zuzuordnende Position von John Dewey, der die sinnlich-materielle Erfahrung als grundlegendes Moment praktisch gewonnener Erkenntnisse in den Vordergrund rückt.⁷⁸

HANDLUNG UND PRAKTIK Der soziologische Praxisbegriff⁷⁹ ist konstitutiv für tanzwissenschaftliche Forschung, insofern er körperliche Aktivitäten, Interkorporalitäten sowie Interaktivitäten zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen in den Blick nimmt. Grundlegend für die sozialwissenschaftliche Karriere des Praxisbegriffs ist die Abkehr vom mentalistischen Handlungsverständnis in der Nachfolge von Max Weber, der Handeln als einen subjektiv »gemeinten Sinn«⁸⁰, als motivbewusst und intentional versteht und ihn vom Begriff des Verhaltens abgrenzt, das er als ein bloßes Tun beschreibt und das – anders als das Handeln – nicht mit einem subjektiv gemeinten Sinn ausgestattet ist.⁸¹ »Handeln« ist in seinem Ansatz begrifflich der ordnungsgebenden »Struktur« gegenübergestellt und – in Anlehnung an eine bewusstseinsphilosophische Tradition – an intentional agierende Akteur*innen gebunden. Die praxistheoretische Lesart folgt diesem Handlungsverständnis nicht. Handeln ist hier nicht, wie bei Weber, als zweckrationales, wertrationales oder moralisch beziehungsweise affektiv begründetes Handeln konzipiert, sondern wird in einem anti-rationalistischen, nicht-intentionalen und nicht-motivgesteuerten Sinne und als körperlich-materielle Ko-Aktivität und Erzeugungspraxis eingeführt. Die Interaktion ist deshalb kein Sonderfall des Handelns, sondern dessen Prototyp.⁸²

Handeln ist in praxistheoretischen Ansätzen als eine Praktik definiert, die vom Körper getragen oder wahrgenommen wird.⁸³ Praktiken vollziehen sich immer in Ko-Aktivität mit anderen Subjekten, Dingen, Artefakten, den räumlich-materiellen sowie situationalen Rahmungen. Diese Konzeptionalisierung ist besonders anschlussfähig an die Tanzforschung: Tanzen ist nicht Handeln, es ist mit einem intentionalen, mentalistischen, zu Teilen zweckrational verstandenen Handlungsverständnis nicht beschreibbar. Zudem ist mit dem Praxisbegriff auch eine Perspektive auf die (Bühnen-)Interaktionen zwischen Akteur*innen und nicht-menschlichen Artefakten, wie sie auch für die Stücke von Pina Bausch charakteristisch sind, gelegt. Denn Artefakte wie Dinge, Objekte, Requisiten, Bühnenbilder, Kostüme werden in Praxistheorien selbst als Akteur*innen verstanden. Über einen praxistheoretischen Ansatz lässt sich das Zusammenspiel von Aktionsebenen fassen, das für die Proben-, Bühnen- und Publikumssituation relevant ist und bislang in der Theater- und Tanzforschung, der Performancetheorie und dem dort vorherrschenden Handlungsverständnis nicht oder nur peripher thematisiert worden ist.

Die Materialität und Körperlichkeit von Interaktionen sowie ihr performativer Aspekt werden in den Praxistheorien programmatisch in ein Forschungsprogramm integriert, das die Begriffspaare von Handlung/Situation/Bewegung einerseits Struktur/Ordnung/Choreografie andererseits und damit einhergehend die Mikro-/Makro-Unterscheidung innovativ wendet. Der Vollzugsmodus von Praxis lässt sich entsprechend weder rein induktiv aus dem subjektiven Sinn verstehen oder aus einem einzelnen Wirkungszusammenhang, noch rein deduktiv aus einer übergeordneten Struktur, einem Narrativ, Diskurs oder einer Ordnung der Repräsentation herleiten, sondern Praxis bildet selbst soziale Ordnungen aus. Praxistheorien verstehen »Praxis« beziehungsweise »Bündel« oder »Komplexe«⁸⁴, »Ensembles«⁸⁵ oder ein »Plenum«⁸⁶ von zusammenhängenden Praktiken als theoretische Basiseinheiten. Praktiken ordnen demnach die soziale Welt und verhandeln das, was in anderen soziologischen Ansätzen als Struktur oder Ordnung bezeichnet wird, in der körperlich-materiellen Durchführung und in der Aktualisierung von inkorporierten, kollektiv geteilten (Wissens-)Ordnungen.⁸⁷

Praktiken sind für eine erfahrungsorientierte, empirisch fundierte Tanzforschung, die, wie in diesem Buch, zudem die Produktion und damit das Zusammenspiel von Stückerarbeitung, Aufführung und deren Rezeption in den Mittelpunkt rückt, ein zentrales Konzept. Denn über einen praxistheoretischen Zugang lässt sich herausarbeiten, wie sich spezifische Konventionen einer Compagnie, beispielsweise bei Proben, Training, Wiederaufnahmen, Neueinstudierungen oder Gastspielreisen etablieren, wie diese Routinen sich über Jahrzehnte fortsetzen, selbst wenn einzelne Akteur*innen wechseln.

365

ROUTINE UND TRANSFORMATION Die Arbeit als Tanzkünstler*in besteht aus einer Abfolge von Praktiken wie Proben, Trainieren, Aufführen etc. Diese wiederkehrenden Abläufe werden deshalb als Routinen wahrgenommen, weil sich mit ihnen ein stabiler, spezifischer Tänzer*innenhabitus herausgebildet und verfestigt hat, der selbst- und körperbildende sowie selbstdarstellende Aspekte hat. In den Schwerpunktsetzungen dieser Aspekte unterscheiden sich die unterschiedlichen Stränge der Praxistheorien⁸⁸ – mit unterschiedlichen Konsequenzen für die tanzwissenschaftliche Forschung: (Post-)strukturalistische Praxistheorien, im deutschsprachigen Raum zunächst von Andreas Reckwitz⁸⁹ formuliert, stehen vor allem in der französischen Tradition von Pierre Bourdieus *Entwurf einer Theorie der Praxis*⁹⁰ sowie von Michel Foucaults *Arbeiten zu Wissensordnungen und gouvernementalen Strategien der Technologien des Selbst*⁹¹. Praxis ist hier analog zum Modell der Sprache konzipiert, insofern als kulturelle Gewohnheiten nach einer eigenen »Grammatik«, den Wissensordnungen, in Praktiken reguliert werden.⁹² (Post-)strukturalistische

Praxistheorien betonen den Aspekt der Wiederholung in Praktiken auf Kosten von performativen Verschiebungen. Die Aus- und Aufführung von Praktiken beruhen auf »Routinen«⁹³. Sie richten ihren Blick damit eher auf die Beständigkeit als auf Transformationen: Die in den Praktiken eingelagerten Ordnungen bilden den Rahmen dafür, dass der verkörperte, praktische Sinn (*sens pratique*) evoziert wird, der wiederum im Bourdieu'schen Sinne aufgrund seiner habituellen Festigkeit Beständigkeit schafft.⁹⁴ Praktiken werden hier gedacht als ein »fortlaufender Strom« sich »wiederholender Formationen«, als ein »kulturell verfügbares und zirkulierendes Repertoire, an das Subjekte zitierend anschließen können«⁹⁵ und somit als eine »raumzeitlich verteilte Menge des Tuns und Sprechens«, die durch »geteilte Verständnisse und Regelmäßigkeit«⁹⁶ organisiert ist, wie dies in Proben-, Trainings- und Aufführungsroutinen der Fall ist. Anders aber als der Poststrukturalismus selbst, verortet die (post-)strukturalistische Praxistheorie die Logik der Praxis nicht nur auf der Ebene des Diskurses, sondern auch in körperlichen Skills, materiellen Aufforderungsangeboten und kollektiv geteilten Schemata – und hier wird sie für die Tanzforschung interessant. Die subjektivierenden Aspekte kommen zudem ins Spiel, insofern Routinen – wie das tägliche klassische Balletttraining oder bestimmte künstlerische Arbeitsweisen – immer auch ihre Subjektformen schaffen⁹⁷, an denen sich (Tänzer*innen-)Subjekte ausrichten und in die sie sich über fortlaufende Wiederholungen immer wieder einüben. Somit tragen Routinen nicht nur zur Verfestigung und normativen Bindung der Praxis bei, sondern auch zur Bildung des Habitus, in diesem Fall eines spezifischen Tänzer*innenhabitus.

Anders als die (post-)strukturalistischen Praxistheorien verfolgen mikrosoziologische Positionen, die im deutschsprachigen Raum vor allem durch Stefan Hirschauers⁹⁸ Arbeiten motiviert wurden, einen radikalen Praxisbegriff, der sich nicht an beständigen (Wissens-)Ordnungen ausrichtet, sondern an einem in Praktiken, im Tun performativ erzeugten Wissen. Damit ist der Anspruch formuliert, den Dualismus von Situation und Struktur, Mikro- und Makroperspektive zu befragen, neu zu definieren oder gar aufzulösen. Die mikrosoziologischen Ansätze entwickeln weniger eine kulturtheoretische, sondern eher eine körper- oder dingsoziologische Lesart – und sind mit dieser Fokussierung auf die Körperlichkeit der Praktiken wichtig für tanzwissenschaftliche Forschung. Mikrosoziologische Ansätze fassen als Praxis den körperlichen Vollzug sozialer Phänomene⁹⁹, etwa im Kontext künstlerischer Arbeit¹⁰⁰, und bestimmte Praktiken als beobachtbare Formen des Vollzugs, die sich in Typen von Aktivitäten, Weisen des Handelns und Verhaltensmuster oder Interaktionsformen unterscheiden lassen¹⁰¹, wie es sich beispielsweise in den Proben (→ ARBEITSPROZESS), den

Stücken (→ STÜCKE), den Tänzen einzelner Tänzer*innen (→ SOLO-TÄNZE), den Publikumsreaktionen oder den Kritikergewohnheiten (→ REZEPTION) zeigt.

Mikrosoziologische Praxistheorien betonen nicht die selbstbildende, sondern die selbst-darstellende Seite der Praxis. Dies ist in der Anbindung an die us-amerikanische Tradition von Harold Garfinkel¹⁰² und der Ethnomethodologie begründet. Garfinkel und der Konversationsanalytiker Harvey Sacks widmen sich in den 1970er Jahren den »formalen Strukturen praktischer Handlungen«¹⁰³. Sie verstehen darunter Alltagsmethoden, die Akteur*innen entwickeln und derer sie sich bedienen, wenn sie Handlungen durchführen. Ihnen geht es nicht um die Aufdeckung der Handlungsmotive, sondern um die Sichtbarmachung von darstellbaren (*accountable*) Phänomenen (der Konversation), die das Handeln ausmachen. Mit dieser Ansicht sind sie nahe an der ästhetischen Praxis des Tanztheaters Wuppertal (→ STÜCKE). Als darstellbare Phänomene identifizieren sie diejenigen, die im Sprechen (*Saying*) über indexikalische Ausdrücke anzeigen, was sie in der Durchführung (*Doing*) sind. Um dies zu untersuchen, entwickelt Garfinkel »Krisenexperimente«, in denen er die normativen Ordnungen von Handlungen mittels praktischer Durchbrechungen, Enttäuschungen von Erwartungen oder Nicht-Erfüllungen von Regeln des Alltags sichtbar macht. Es sind Experimente, die an die Bühnengestaltungen des Tanztheaters Wuppertal erinnern, die als situative Aktionsräume gestaltet sind, um Konventionen zu durchbrechen, und die Tänzer*innen immer wieder auffordern, ihren Routinen zu entkommen (→ STÜCKE und COMPAGNIE).

Mikrosoziologisch orientierte Praxistheorien nehmen diese Erkenntnisse als Ausgangspunkt, indem sie soziale Phänomene von einer sprachlich-textuellen und bildlichen Ebene der Konversation lösen. Sie finden Annäherungen an sprach- und kulturphilosophische Performativitätskonzepte, indem sie wie diese die Differenz von Sagen und Tun, die beispielsweise bei Theodore Schatzki in der Formulierung des »Nexus of Doings and Sayings« zum Ausdruck kommt, als überwunden ansehen.¹⁰⁴ In diesem Sinne lassen sich Zeichen in Gesten, Körper- und Tanzbewegungen suchen. In das *Doing* ist von daher das *Saying* eingelagert, insofern das Tun, das Tanzen, das Performen, das Aufführen, immer auch anzeigt, was es ist. Deshalb ist auch (Tanz-)Praxis beobachtbar, weil der Sinn des Tuns nicht in einem Motiv oder einer Intention vermutet und gesucht wird, sondern in der Sichtbarkeit von Formen körperlicher Selbst-(Re-)Präsentation angezeigt wird. Handeln meint hier – in der doppelten Bedeutung des Wortes *to act* – dass man etwas macht, herstellt, aber auch, dass das Hergestellte dargestellt wird. Damit wird eine Verbindung zum Konzept der Performativität erzeugt, das ebenfalls betont, dass in der Durchführung immer auch die Aufführung steckt – und umgekehrt.

PERFORMATIVITÄT IN PRAKTIKEN DES AUFFÜHRENS Den Weg für die praxistheoretischen Ansätze haben vor allem die Theatralitäts- und Interaktionstheorie von Erving Goffman sowie die Performativitätstheorie von Judith Butler geebnet. Goffmans Position¹⁰⁵ kann als ein Wendepunkt des bis dahin eher durch Weber geprägten soziologischen Handlungsbegriffs angesehen werden. Mit seinem Theatralitätskonzept liefert er auch einen Ansatz zum Verstehen des Zusammenhangs von Gesten des Alltags und ihrer künstlerischen Übersetzung, wie sie für das Tanztheater Wuppertal charakteristisch ist. Dies wird bereits im Wort *to act* deutlich, das sowohl das Vollziehen wie das Darstellen meint. Von daher liegt es schon begrifflich nahe, alltägliche Handlungen als Aufführen und damit als theatral und als Bewegung zu denken. Goffmans Arbeiten zur Theatralität des Alltags definieren entsprechend den Alltag als Aufführung, während die Akteur*innen nicht mehr Autor*innen des Handelns, sondern darstellende Teilnehmer*innen einer Interaktionssituation sind.¹⁰⁶ Mit Goffman erscheint Theatralität nicht mehr nur als eine Metapher des Sozialen, sondern wird als Beobachtungskategorie des Alltags in die Soziologie eingeführt. Damit rückt die bereits von Georg Simmel¹⁰⁷ für das soziologische Denken stark gemachte Kategorie des Ästhetischen in den Vordergrund.

368

In den Praxistheorien wird Theatralität vor allem über deren Performativität thematisiert. Sie ist damit – anders als in der Theater-, Tanz- und Performanceforschung – nicht an einen Aufführungsbegriff gebunden, sondern an den Vollzug geknüpft. Performativität wiederum wird hier als Erzeugungsmodus von Praxis angesprochen. Die (post-)strukturalistischen Praxistheorien arbeiten das Performative nicht explizit aus, es ließe sich aber in das Spannungsfeld von Praktiken und Ordnungen einbetten, insofern Praktiken des Performativen Ordnungen beglaubigen¹⁰⁸ und das Performative praxeologisch lesbar wird.¹⁰⁹ Die mikrosoziologischen Praxistheorien wiederum stellen Performativität ins Verhältnis zu Repräsentativität und Expressivität der Handlung. Performativität wird hier zum Motor sozialer Transformation. Für tänzerische Praktiken ist das Verhältnis von Repräsentativität, Expressivität und Performativität zentral. Die tänzerische Bewegung kann, muss aber nicht zwangsläufig expressiv sein. Tanz ist immer Abstraktion. Die tänzerische Bewegung kann etwas repräsentieren, für etwas anderes stehen. Was sie aber ausmacht, ist, wie sie durchgeführt und beglaubigt wird. Das Performative ist somit die treibende Kraft, die den Tanz ‚wirklich‘ werden lässt.

Die (post-)strukturalistischen Praxistheorien betonen, dass die wirklichkeitsgenerierende Kraft von Praktiken durch deren Bezugnahme auf überindividuelle (Wissens-)Ordnungen gewährleistet wird. Folgt man dieser Sichtweise, lassen sich (Tanz-)Praktiken als verkörperte Kulturtechniken verstehen, während (Tanz-)Diskurse,

die sich in Paratexten – wie Programmheften, Plakaten, Kritiken – zeigen, Materialformen von Praktiken sind, die die künstlerische Produktion rahmen. In mikrosoziologischen Positionen hingegen wird ›Wirklichkeit‹ alleinig in der performativen Durchführung erzeugt. Diskurse gelten nicht als Praktiken, sondern als eigenständige Sinnquellen, die einerseits den Praktiken eine semantische Infrastruktur bieten und das Sagbare und Denkbare legitimieren, andererseits aber von Praktiken abhängig sind.¹¹⁰ Entsprechend stehen hier nicht Zeichensysteme, sondern die materiellen Träger der Kommunikation, die Körper und die Dinge, im Vordergrund.

VOLLZUG VON PRAKTIKEN Die Routiniertheit und die Regelmäßigkeit von Praxis stehen im Fokus der (post-)strukturalistischen Praxistheorien. Praxis wird eher als ahistorisch, statisch und beständig gedacht. In den Vordergrund rücken hier somit die Dauerhaftigkeit und Stabilität von Praktiken und die mit ihnen verbundenen normativen (Wissens-) Ordnungen, wobei die Modi des Vollzugs durch die Bezugnahme auf die in den Routinen eingelagerten Wissensordnungen erkennbar werden. Damit ist hier das Performative in das Spannungsfeld von Praktiken und Ordnungen eingebettet und eine Perspektive eröffnet, die die mikrosoziologischen Positionen der Praxistheorien eher vernachlässigt oder sogar ablehnt. Denn die mikrosoziologischen Positionen verorten den Modus des Vollzugs allein in der Praxis. Sie fragen nach dem performativ erzeugten Wissen sowie nach dem Verhältnis von Gelingen und Scheitern des Vollzugsgeschehens. In den Blick rückt dabei das Verhältnis von Stabilität und Instabilität und damit eine Sichtweise, die das Soziale dynamischer denkt und sich auf das Verhältnis von Konventionalisierung und Transformation von Praktiken konzentriert. Dieser Ansatz kommt den künstlerischen Arbeitsprozessen – in den Proben, den Wiederaufnahmen und Weitergaben – nahe, die beim Tanztheater Wuppertal durch ein Zusammenspiel von Sicherheit und Routine einerseits und Verunsicherung und Risiko andererseits gekennzeichnet sind (→ ARBEITSPROZESS).

So, wie diesen mikrosoziologischen Ansätzen zufolge Praxis nicht nur durch das verkörperte Wissen, sondern auch durch ein im Vollzug gezeigtes Wissen, ein *performed knowledge* erzeugt wird, beschreiben auch performancetheoretische Ansätze die Modi des Vollzugs über die Aufführung von verkörpertem Wissen.¹¹¹ Ohne den Begriff der Praktik selbst theoretisch zu reflektieren, definieren sie dies – im Gegensatz zur Theorie – als Praxis, insofern als hier ein performativer Akt öffentlich, das heißt in Interaktionsordnungen durchgeführt und beglaubigt werden muss. Im Zuge des *performative turns* konzipieren theaterwissenschaftliche Ansätze die Performativität (der Aufführung) im Unterschied zu Repräsentativität (der Inszenierung) und Expressivität (der Darstellung). In der Aufführung

kommt demnach – anders als in einer Inszenierung – nicht das übergeordnete, abgerufene oder das in den Körpern eingelagerte und durch diese ausgedrückte Wissen zum Tragen, sondern die Theatralität der Aufführung wird erst über ihre Performativität hervor gebracht. Literatur- und kulturwissenschaftliche Ansätze wiederum beziehen sich explizit auf das Repräsentative, wenn sie das Performative als Vollzugsgeschehen positionieren.¹¹² Das tanzwissenschaftliche Konzept der Praxis lehnt sich an diese Positionen an, wenn es im Gegensatz zu den (post-)strukturalistischen Praxistheorien das Performative des Vollzugsgeschehens als (radikale) Instabilität denkt und mit Phänomenen wie Unwiederholbarkeit, Ereignishaftigkeit, Flüchtigkeit, Gegenwärtigkeit und Präsenz in Verbindung bringt.

AKTEUR*INNEN IN PRAKTIKEN Zentrale Reibungspunkte sowie Widersprüchlichkeiten von Praxis- und Performancetheorien sind dort zu finden, wo sich die Frage stellt, mit welchen Teilnehmenden – und hierzu zählen menschliche wie nicht-menschliche Akteur*innen – eine Praxis oder Aufführung erzeugt wird und wie sie sich vollzieht. Performancetheorien und tanztheoretische Ansätze sind eher humanistisch geleitet und anthropozentrisch fundiert. Sie sprechen dem handelnden Subjekt, den Prozessen der Subjektivierung und Kollektivierung¹¹³ sowie der von den Handelnden kontrollierten Situation eine große Autorität zu, selbst wenn, wie bei den Arbeiten von Pina Bausch, auch materielle, nicht-menschliche Akteur*innen (Licht, Bühne, Requisiten, Objekte, Tiere) wichtig werden.

Praxistheorien hingegen beruhen auf einem weniger humanistisch fundierten Verständnis vom Tun: Das menschliche Handeln und die individuelle Handlungskompetenz werden nicht überhöht, sondern in den Kontext eines Interaktionsgefüges von Handlungsketten oder eines Ensembles von Praktiken gestellt. In (post-)strukturalistischen Praxistheorien sind – in Anlehnung an Pierre Bourdieu – Praktiken durch verkörperte Formen des Habitus motiviert, die über den *sens pratique* gesteuert werden, ohne dass dieser Vorgang dem Bewusstsein zugänglich sein muss. Hierin liegt insofern ein starkes anthropozentrisches Argument, als die Inkorporierung auf das Subjekt und den Subjektivierungsprozess bezogen bleibt.

Die mikrosoziologischen Praxistheorien verabschieden sich radikaler von einem an die Akteur*innen gebundenen Handlungsbegriff und richten ihren Blick auf Handlungsverteilungen, die sogenannten »Partizipanden«¹¹⁴ von Praxis. Sie machen zugleich in der körpersoziologischen Perspektive die kommunikative Seite des körperlichen Tuns stark, weil sie auf das abheben, was sozial sichtbar ist. In Anlehnung an die vor allem von den (Technik-)Soziologen Bruno Latour, Michel Callon und John Law in den 1990er Jahren ent-

wickelte Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT)¹¹⁵, die annimmt, dass Technik, Natur und das Soziale sich in einem Netzwerk wechselseitig Eigenschaften und Handlungspotentiale zuschreiben. In die ANT werden somit auch nicht-menschliche Teilnehmer*innen einbezogen und damit ein Hybrid aus sozialem Akteur/sozialer Akteurin und materiellem Ding erzeugt. Damit wird zugleich der auf Menschen bezogene Subjektbegriff in Frage gestellt. Untersucht man in den Stücken Pina Bauschs beispielsweise die Teilnahme von Tieren im Verhältnis zu den menschlichen Akteur*innen oder die Eigenlogik und Performanz der Bühnenelemente und -objekte wie das Wasser, einstürzende Mauern, Torf, Rasen, Stoffnelken (→ STÜCKE und COMPAGNIE), so fällt auf, dass die Frage der Agency hier neu und aus einer anderen Perspektive, nämlich der Objekte, gestellt wird. Allerdings ist die Kunst von Pina Bausch nicht dazu geeignet, einen weiten Akteur*innenbegriff im Sinne der ANT zu nutzen, der gleichermaßen menschliche und nicht-menschliche Akteur*innen umfasst. Vielmehr folgen die Stücke einem humanistischen, anthropologischen Konzept, das eine Differenz von menschlichen Akteur*innen und nicht-menschlichen Akteur*innen denkt, auch wenn Letztere, wie das Nilpferd in dem Stück *Arien* (UA 1979) (→ STÜCKE) über seine spezifische Performanz Geschichten erzählen kann. Für einen praxeologischen Ansatz der Tanzwissenschaft sind von daher Konzepte der Verkörperung und des Embodiment, der Ko-Präsenz und der Leiblichkeit zentral. Wie in den Praxistheorien können diese Verkörperungsformen über das Habituskonzept Bourdieus eingeführt werden.

Für einen praxeologischen Ansatz ist zudem bei der Analyse von Aufführungen das Verhältnis von Situationalität und Kontextualität zentral: Letzteres bezieht sich auf die konkrete materiell-räumliche Ausgestaltung der Aufführungssituationen (Theaterhausarchitekturen etc.), aber auch auf die breiteren kulturellen, politischen und sozialen Rahmungen (politische Situation am Aufführungsort, kultureller Stellenwert des Theaters und der Kunst). Eine praxeologische Forschung geht davon aus, dass diese Kontexte in der Aufführungssituation selbst wahrnehmbar- und sichtbar werden. Situationalität meint die Gegenwärtigkeit und Ereignishaftigkeit einer Aufführung. Hierbei rückt der Modus der Durchführung, das heißt die Performativität der Aufführung in den Blick.

Die Aufführungssituation ist durch die Dialektik von Beobachten und Beobachtet-Werden gekennzeichnet. Dies ist ein konstitutives Strukturmerkmal des Vollzugsgeschehens einer Aufführung – hinsichtlich der Aktualisierung und Re-Konventionalisierung von Normen, der Bezugnahme auf kulturelle Ordnungen der Repräsentation und des Wissens sowie der Ausformung und Gestaltung des Vollzugs. Öffentlichkeit, das heißt bei einer Aufführung das Publikum, ist somit für eine praxistheoretische Tanzforschung zentral, denn

sie beglaubigt den Vollzug im performativen Sinn. Das Publikum ist Teilnehmender und Ko-Akteur des Vollzugsgeschehens, die Aufführung damit konsequent als eine Akteur-Zuschauer-Relation, als ein Netzwerk der in Beziehung stehenden Akteur*innen konzipiert.

Obwohl sich die aus der sozialwissenschaftlichen Forschung hervorgegangenen praxistheoretischen Ansätze¹¹⁶ in einzelnen Punkten unterscheiden, lassen sich die Grundannahmen einer praxeologischen Forschung, übersetzt auf die Tanzforschung, zusammenfassend folgendermaßen skizzieren: Eine praxistheoretische Perspektive der Tanzforschung untersucht nicht primär Ideen, Werte, Normen, Zeichen- und Symbolsysteme von Tänzen und Choreografien, sondern sucht diese in den Praktiken, in ihrer Situiertheit auszumachen. Das heißt, sie konzentriert sich auf die Verankerung von Ideen, Werten, Normen, Zeichen- und Symbolsystemen in den Körpern, aber auch in Dingen und Artefakten, so zum Beispiel in Räumen, Materialien, Requisiten, Bühnenbildern und Kostümen. Diese materiellen Verankerungen setzt sie in ein Verhältnis zu praktischem Können und implizitem Wissen von Körpern sowie den Rahmungen, die durch (Wissens-)Ordnungen gegeben sind. Wie lässt sich vor diesem Hintergrund ein praxeologischer Ansatz des Übersetzens für die Tanzforschung beschreiben?

372

TANZEN ALS ÜBERSETZEN: PRAXISTHEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN

Ein praxistheoretischer Zugang zum Übersetzungskonzept, den dieses Buch zur Diskussion stellt, konzentriert sich auf die den Übersetzungen zugrundeliegenden körperlich gebundenen Praktiken. Das macht diesen Zugang für die Tanzforschung wichtig und attraktiv. Der Begriff der Praktik ist dabei nicht zu verwechseln mit einem Begriff der Praxis, wie er von Kant, Hegel, Feuerbach und Marx in die philosophische Debatte eingeführt wurde. Während bei diesen Autoren die sinnliche oder gegenständliche Tätigkeit des Menschen gemeint ist¹¹⁷, sind im Zusammenhang dieses Buches im Anschluss an den Soziologen Andreas Reckwitz Praktiken definiert als »sinnhaft regulierte Körperbewegungen, die von einem entsprechenden impliziten, inkorporierten Wissen« und von regelmäßigen »Verhaltensroutinen im Umgang mit Artefakten [...] abhängen«¹¹⁸. Sie basieren auf einem vielschichtigen kollektiven Wissen. Dieses ist weniger ein Know-what-Wissen als ein Know-how-Wissen, »weniger ein mental Gewusstes/Bewusstes, sondern [...] ein durch körperliche Übung Inkorporiertes«¹¹⁹. Wie die Ausführung von Praktiken keine sinngeliteten Akteur*innen voraussetzen, ist der Körper im praxistheoretischen Denken nicht als Medium der Durchführung einer Praktik gedacht, er führt nicht Praktiken aus oder auf. Vielmehr »steckt der Körper in den Praktiken«¹²⁰.

Unter tänzerischen Praktiken versteht ein praxeologischer Ansatz nicht Bewegungshandlungen einzelner Akteur*innen, sondern interdependente Aktivitäten, die entlang kollektiv geteilter, praktischer Wissensformen organisiert sind. Tänzerische Praktiken – das Aufwärmen, Trainieren, Proben beispielsweise – sind demnach als ein Bündel körperlicher und mentaler Aktivitäten zu verstehen, die nicht auf individuelle Motive oder Absichten Einzelner reduziert werden können. Auch Ordnungen, wie beispielsweise dem festgelegten und routinierten Ablauf einer Trainingsstunde, wird keine eigenständige Existenz jenseits oder außerhalb der Praktiken (des Durchführens dieser Trainingsstunde) zugestanden. Das heißt, Praktiken sind nicht gerahmt von Ordnungen, vielmehr löst sich in einer praxeologischen Perspektive das Verhältnis von Ordnung und Situation, Makro- und Mikroebene auf: Ordnungen werden als emergente Phänomene angesehen, die in den Praktiken eingelagert sind und durch Praktiken hervorgebracht werden. Eine praxeologische Tanzforschung konzentriert sich also auf das Vollzugsgeschehen und dabei immer auch auf die performative Dimension, also auf die Art und Weise, wie etwas durchgeführt wird und wie dies beglaubigt wird.

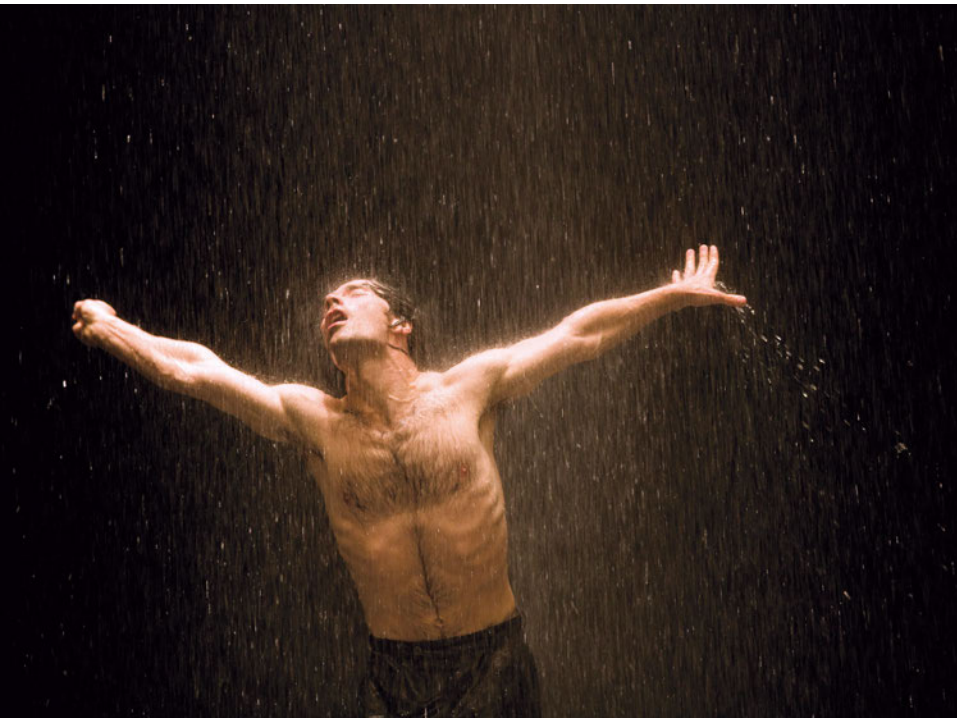
Tänzerische Praktiken zeigen sich in ihrer Situietheit, also in ihrer Materialität und Körperlichkeit. Sie sind beobachtbar. In Praktiken des Trainierens und Probens beispielsweise (→ARBEITSPROZESS) zeigt sich praktisches Können und implizites Wissen von (Tanz-)Körpern. So haben auch die über das tägliche Balletttraining und über die spezifische Rechercheweise geschulten Körper der Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal ein praktisches Können entwickelt, das die Tänzer*innen in den Recherchephasen abrufen können. Und sie haben eine bestimmte Bewegungsästhetik – die Plastizität der Bewegungsfiguren, das spezifische Verhältnis von Zentrum und Peripherie, die Arbeit mit Armen und Händen – habitualisiert. Dieses Wissen ist ein implizites Wissen, insofern als es mitunter reflexiv nicht zugänglich ist.

Mit einer praxeologischen Perspektive gerät somit das Tun in den Blick: künstlerische Praktiken des Aufwärmens, des Improvisierens, des Notierens und Aufzeichnens, des Komponierens, des Choreografierens, aber auch Praktiken, die ähnlich sind wie Praktiken im Feld der Wissenschaft wie Beobachten, Recherchieren, Auswerten, Reflektieren, Dokumentieren, Archivieren etc. Praktiken beruhen auf einem kollektiv geteilten, praktischen Wissen, das als körperliches und implizites Wissen immer auch Differenz erzeugt: So ist nicht nur die Arbeitsweise des Tanztheaters Wuppertal und damit das praktische Know-how verschieden von anderen Tanzgruppen. Die Durchführung der Praktiken selbst bringt andere Körper und Subjektivitäten hervor. Praktiken des Übersetzens im Tanz sind demnach als ein Bündel körperlicher und mentaler Aktivitäten zu



5 Rainer Behr
in *Nefés*
Madrid 2006





verstehen, wobei das Mentale in den körperlich gebundenen Praktiken registriert, ratifiziert, bestätigt und beobachtbar wird.

Aus einer praxeologischen Sicht ist Tanzen nicht eine am Subjekt orientierte intentionale Handlung, auch nicht ein symbolisch aufgeladenes, kommunikatives Phänomen oder ein Vorgang, bei dem die Bedeutung über Bewegung transferiert wird, sondern ein *Doing Dance*, das heißt eine Praxis vor der Übersetzung in eine symbolische Handlung, also ein beobachtbarer körperlicher Vorgang. Den Unterschied zwischen einem *to act* und einem *to do* erläutert Stefan Hirschauer: »Eine [tänzerische, G.K.] Handlung muss in Gang gesetzt werden, sie verlangt nach einem Impuls und einem Sinnstiftungszentrum. Daher fragt man nach ihr mit Warum- und Wozu-Fragen. Eine [tänzerische, G.K.] Praxis hingegen läuft immer schon, die Frage ist nur, was sie am Laufen hält und wie ›man‹ oder ›Leute‹ sie praktizieren: Wie ist es zu tun?«¹²¹

Dieses *Wie* nimmt nicht nur die Körper der Tanzenden in den Blick. In dem *Wie* ist vielmehr schon die Frage nach dem Zusammenspiel zwischen den tänzerischen Praktiken und den materiellen Artefakten angesprochen. Eine praxeologische Perspektive unterläuft insofern die Dichotomie zwischen einer Subjekt- und Objektwelt, indem sie, die Mitwirkung der Artefakte an körperlichen Praktiken der Übersetzung berücksichtigt.¹²²

Praktiken des Übersetzens vollziehen sich immer im Paradox von Identität und Differenz; sie ereignen sich an den ›Grenzen‹, den Übergängen, Rändern, den liminalen Phasen und Orten; sie sind niemals eindeutig oder identisch, sondern ein Hybrid mit einer spezifischen Eigenlogik. Ästhetische, mediale und kulturelle Übersetzungen stehen in einem zirkulären Verhältnis zueinander, wobei das diskursive Wissen in vielfältigen, auch zeitlich überlappenden Übersetzungsprozessen und unterschiedlichen künstlerischen, medialen und kulturellen Praktiken hervorgebracht und als Deutungsmuster erzeugt wird. Erst über diese medialen Übersetzungen etabliert und konventionalisiert sich das diskursive Wissen – und kreierte beispielsweise eine Genealogie des Tanztheaters Wuppertal.

Übersetzen als methodisches Verfahren: Praxeologische Produktionsanalyse

Ein praxeologischer Ansatz der Tanzforschung ist aufgefordert, methodologische Überlegungen anzustellen: Wie kann man Tanz denken, lesen, schreiben, untersuchen oder analysieren? Diese Frage erscheint nicht leicht zu beantworten, wird Tanz doch als Phänomen beschrieben, das flüchtig oder ephemere ist. Tanz ist präsent und absent zugleich, immer schon vergangen und nur als Spur erinnerbar. Er gilt als nicht fixierbar, nicht objektivierbar und nicht gegenständlich. Methodologische Überlegungen zu einer Tanzanalyse

sind von daher immer mit der erkenntnistheoretischen Problematik verknüpft, eine dynamische Form zu analysieren¹²³, das heißt, das sogenannte Transitorische, Vergängliche, Abwesende festzuhalten, es still zu stellen und ›auf den Begriff zu bringen‹. Es ist eine Übersetzungsleistung, wenn Tanz, der sich dem fixierenden und kategorialen Zugriff entzieht, im Nachhinein, in der nachträglichen Betrachtung oder im Forschungsprozess als ›Gegenstand‹, als ›Gestalt‹, als ›Narrativ‹ oder als ›Diskurs‹ hergestellt wird. Dies erfolgt in der Tanzanalyse gemeinhin aus verschiedenen Perspektiven, die daran ausgerichtet sind, ob zum Beispiel die Raum-Zeitverhältnisse der Tänzer*innen, die Performanz der tanzenden Körper, die Interaktionen der Tänzer*innen oder die theatralen, kulturellen oder sozialen Rahmungen des Tanzes in den Blick genommen werden oder auch ob die räumlichen und architektonischen Kontexte des Tanzes, der in einer Bühnenaufführung, im Alltag oder bei Festen und Ritualen stattfinden kann, untersucht werden. Übersetzung ist insofern nicht nur ein theoretisches Konzept, sondern auch ein methodologisches Grundprinzip einer praxeologischen Tanzforschung. Dies soll in diesem Kapitel herausgearbeitet werden.

Es wäre verkürzt und auch verfehlt, die im Forschungsprozess angelegten notwendigen Übersetzungsschritte des Tanzes als ›Eins-zu-eins-Übertragungen anzusehen (→ SOLOTÄNZE). Denn das, was gemeinhin in Stückanalysen als Material dient, ist nicht das Ereignis, die Aufführungssituation, ihre Momenthaftigkeit und Unwiederholbarkeit, sondern der in Aufzeichnungssystemen wie Video oder DVD medial gespeicherte Tanz. Tanz kann somit nicht ohne weiteres in einen Forschungsgegenstand übersetzt werden. Vielmehr wird in den medialen Übersetzungen – in Film, Bild, Ton, Sprache, Schrift, Notation, Text oder Zeichen – etwas ›Anderes‹, nämlich der Tanz als diskursives Wissen, erst hervorgebracht. Anders als mitunter argumentiert wird¹²⁴, sind diese medialen Transfers des Tanzes aus übersetzungstheoretischer Sicht nicht als Verlust eines ›Rests‹ anzusehen, der nicht übertragbar ist. Vielmehr steht die Frage im Vordergrund, wie in diesen vielfachen medialen Übersetzungsprozessen Tanz als kulturelles Deutungs- und Verständigungskonstrukt erzeugt wird. Die medialen Übersetzungen sind demnach das nach Außen verlagerte kulturelle Gedächtnis des Tanzes.¹²⁵ Erst in der und über die mediale Übersetzung und ihre diskursive Verortung ist die Schaffung eines (tanz-)kulturellen Gedächtnisses möglich.

ÜBERSETZEN ALS METHODOLOGISCHES GRUNDPRINZIP

Einer übersetzungstheoretischen Perspektive der tanzwissenschaftlichen Methodologie und Theorie liegt die Annahme zugrunde, dass die Beschreibung und Deutung von Tanz zwangsläufig mit der Gene-

rierung von etwas ›Anderem‹ zu tun hat. Denn ob es sich um Übersetzungen in Bild und Film, in Zeichen und Symbole, in Sprache und Schrift handelt – immer kommen neue Medien ins Spiel, die sich über ihre eigene, spezifische Medialität, das heißt ihre Darstellbarkeit, dem Tanz anzunähern versuchen. Zugleich aber produzieren sie Differenz, die wiederum abhängig von dem jeweiligen Medium und dessen spezifischer Medialität ist. Dieses Paradox von Identität und Differenz haftet, wie in den Abschnitten zum Übersetzungsbegriff beschrieben, jeder Übersetzung an.¹²⁶ Es besteht darin, dass das Identische in der Übersetzung nur über das ›Andere‹, über die Differenz erzeugt werden kann.

Das Paradox von Identität und Differenz und damit die Un/Möglichkeit der ›originalgetreuen‹ Übersetzung im Sinne eines reinen Abbildes charakterisiert auch das methodische Verfahren der Tanzanalyse. Zwar legt das Übersetzungskonzept eine mediale Differenz zu Grunde, dennoch wird Übersetzung nicht einseitig als Verlust begriffen, der das ›Reale‹ nicht zu fassen vermag. Im Unterschied zu jenen Positionen, die eine Transkription oder Notation als etwas ›Anderes‹ als das Original und zugleich als eine Reduktion ansehen¹²⁷, liegen dem hier vorgestellten methodologischen Ansatz die beiden Thesen zugrunde dass einerseits die spezifische Medialität des jeweiligen Mediums einen Mehrwert erzeugt, indem sie vielschichtige kulturelle Deutungsmuster und Verständigungskonstrukte möglich macht. Zum zweiten geht die hier vorgeschlagene Methodologie nicht davon aus, dass die einzelnen methodischen Übersetzungsschritte den Tanz selbst abbilden. Vielmehr produzieren sie, durch das jeweils in ein neues Medium Übersetzte, Simulacren¹²⁸. Simulacren werden hier im Sinne Roland Barthes' als gewinnbringend für den Erkenntnisprozess verstanden, insofern ihnen eine Produktivität zugestanden wird. Gerade durch diese Übersetzungsschritte werden neue Deutungsmuster und Verständigungskonstrukte möglich, die wiederum neue Tänze und Tanzästhetiken generieren können.¹²⁹ Dieses Neu-Entstehen demonstriert in den populären Tänzen zum Beispiel der globale Distributionsprozess populärer Tänze wie HipHop, über den die ›Moves‹ durch Filme, DVDs oder Internetseiten weltweit zirkulieren und jeweils neue lokale Ästhetiken des HipHop hervorbringen.¹³⁰ Die globale Distribution der Tanzkunst von Pina Bausch erfolgt zum einen über Gastspiel- und Research-Reisen (→ STÜCKE und ARBEITSPROZESS), die die Compagnie, mit Ausnahme von Afrika, wiederholt in alle Kontinente geführt haben und hier jeweils lokal und situativ unterschiedlich rezipiert und angeeignet wurden (→ REZEPTION). Sie erfolgt schließlich durch die vielfältigen medialen Rahmungen wie Kritiken, Filme, DVDs, Interviews oder journalistische und wissenschaftliche Texte.

Auf den beiden Grundannahmen – dass mediale Übersetzungen nicht einen originalen ›Tanz‹ abbilden, sondern Verständigungs-

konstrukte erzeugen, die produktive Prozesse initiieren können – basiert das diesem Buch zugrunde gelegte und im Kontext dieses Forschungsprozesses entwickelte methodische Verfahren der praxeologischen Produktionsanalyse¹³¹. Diese orientiert sich an den Parametern einer praxeologisch ausgerichteten Tanzforschung¹³² und verbindet aufführungsanalytische Verfahren der Theater- und Tanzforschung mit Verfahren der qualitativen Sozialforschung. Der Fokus der praxeologischen Produktionsanalyse liegt weder alleinig – wie bislang bei theater- und tanzwissenschaftlichen Analysen üblich – auf der Aufführung oder der Inszenierung, noch – wie in kunstsoziologischen empirischen Zugängen gängig – auf der alleinigen Untersuchung der Publikumswahrnehmung. Vielmehr bündelt die praxeologische Produktionsanalyse unter dem Begriff ›Produktion‹ die Stückentwicklung, die Aufführung und die Rezeption eines Stücks. Dies erfolgt im Anschluss an die theaterwissenschaftliche Erkenntnis, dass sich der Aufführungsbegriff hin zum Performativen sowie das Verhältnis von Prozess und Werk zugunsten des Stellenwertes des Arbeitsprozesses verändert haben. Diese Neuorientierung der theaterwissenschaftlichen Forschung erfolgte im Anschluss an jene künstlerischen Arbeiten, die eine Kritik am Werkbegriff mit der Darstellung des Prozesshaften in Szene setzten, die Stücke von Pina Bausch waren dafür wegweisend (→ STÜCKE und ARBEITSPROZESS). Bei einem ›Stück‹, wie Pina Bausch ihre Choreografien selbst genannt hat, handelt es sich demnach um offene, veränderbare, vielschichtige, miteinander verflochtene Übersetzungsvorgänge, die erst in der Aufführung sichtbar werden.

STÜCK, AUFFÜHRUNG, PUBLIKUM Die Tanzforschung ist bezüglich der methodischen Annäherung an ihren Gegenstand mit einem zentralen Problem konfrontiert: Wenn die Aufführung zugunsten des Werkes in den Vordergrund gerückt wird – wie kann man sich der Aufführung nähern? Um dies zu beantworten, muss zunächst geklärt sein, was überhaupt als Aufführung verstanden wird: Das ›Stück‹, die Aufführungssituation, der Aufführungsort, die Wahrnehmung durch das Publikum? In der Theater- und Tanzforschung sind Aufführungen beobachtbare, zeitlich und räumlich definierte Einheiten mit klarem Anfang und Ende. Künstlerische Arbeiten, wie die Stücke von Pina Bausch, hingegen spielen mit dieser Eindeutigkeit, indem sie beispielsweise die Grenzen zwischen Alltäglichkeit und Außeralltäglichkeit des Theaters flüssig werden lassen, an alltäglichen Orten stattfinden, neue Bühnenräume kreieren, nicht auf ein Script oder eine Literaturvorlage verweisen und die Darsteller*innen keine Charakterrollen spielen, sondern sich selbst. Die Stücke des Tanztheaters Wuppertal beispielsweise sind in diesem Sinne ein Realitätsmodell. Sie machen vor, wie es ist und sein könnte.

Aufführung, so beschreibt es die jüngere Theaterforschung¹³³, meint nicht das ›Stück‹ im Sinne eines fertigen Produkts, sondern das Ereignishafte, Situationale und Unwiederholbare der Aufführungssituation. Mit dieser Reformulierung des Aufführungsbegriffs folgt die Theaterforschung einem performativen Verständnis von Aufführung, das sich in der künstlerischen Praxis des Tanzes – und zeitgleich in der jungen Performance-Kunst – bereits in den 1960er Jahren durchgesetzt hatte, so in dem zufallsgenerierten Aufführungskonzept von John Cage und Merce Cunningham oder in den improvisatorisch und performativ angelegten Produktionen des Judson Church Theaters.

Im deutschsprachigen Raum war es vor allem Pina Bausch, die schon mit ihrem ersten Stück *Fritz* (UA 1973), das sie für die Wuppertaler Bühnen schuf, gezeigt hat, dass jedes ›Stück‹ ein Work In Progress ist und niemals fertig. ›Stück‹ war deshalb auch der passende Begriff, um das Prozesshafte und sich ständig weiter Entwickelnde zu bezeichnen (→ STÜCKE). Aber nicht nur das ›Stück‹ verändert sich ständig, quasi Stück für Stück. Auch der Kontext, in dem es aufgeführt wird, ist beständig ein Anderer. Dadurch verändert sich auch die Aufführung. Ob beispielsweise *Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer* zur Uraufführung 1975 in Wuppertal gespielt wurde oder 2013 in Taipei: der zeithistorische Rahmen, der kulturelle und gesellschaftliche Kontext, das Publikum und seine Sehgewohnheiten und deren thematische Bezugnahmen und Wissensbestände sind andere (→ REZEPTION UND PUBLIKUM). Dieses Verhältnis von Stück (Choreografie), der Situationalität und Kontextualität der Aufführung und dem jeweiligen Publikum ist vor allem dann relevant, wenn man eine sozial- und kulturtheoretische Lesart wählt und zudem der wahrnehmungstheoretischen und rezeptionsästhetischen These folgt, dass ein ›Stück‹ erst im Auge der Betrachtenden entsteht.

Mit einem methodischen Ansatz, der ein Tanz-Stück nicht nur als ein fertiges Produkt, sondern als einen kontextabhängigen Prozess ansieht, wird die Frage nach dem empirischen Material besonders virulent. Welches Material ist relevant? Welches Material liegt von welchen Stücken vor? In welcher Qualität? Gibt es Videomaterial? Wenn ja, von welchen Aufführungen eines Stückes? Aus welcher Perspektive ist das Stück aufgenommen? Totale, Halbtotale, Ausschnitte? Wer tanzt dort mit? Welches Material kann und darf bearbeitet werden? Hat man Zugang dazu? Sind die Rechte geklärt? Eine praxeologische Produktionsanalyse, die in ihrem Blick auf die ›Produktion‹ immer eine kontextbezogene Aufführungsanalyse ist, provoziert zudem weitere Fragen: Liegen Paratexte vor, so zum Beispiel Programmhefte, Fotos, Interviews mit der Choreografin oder mit den Tänzer*innen? Von welchen Aufführungen sind Kritiken oder

gegebenenfalls bereits wissenschaftliche oder ausführlichere journalistische Texte publiziert? Gibt es Eindrücke oder Stellungnahmen des Publikums? Ist bearbeitetes Filmmaterial zu dem Stück vorhanden, zum Beispiel Dokumentationen? Mit diesen Fragen wird das Problem offensichtlich, wie sich methodisch eine Analyse des ›Stücks‹ und seine Paratexte, oder anders gesprochen: eine Stückanalyse mit einer Rahmenanalyse, verbinden lassen. Dies ist ein Problem, das bislang in der Theater-, Tanz- und Performanceforschung weitgehend unbearbeitet und methodologisch wenig reflektiert ist und in diesem Buch in verschiedenen Kapiteln (→ SOLOTÄNZE UND REZEPTION) unter dem Begriff der Produktion verhandelt wird.

KÜNSTLERISCHE PRODUKTION In der jüngeren Tanzforschung hat aber nicht nur ein erweiterter Aufführungsbegriff zur Diskussion gestanden, sondern es wurde auch der für die theaterwissenschaftliche Forschung so elementare Begriff der Aufführung selbst in Frage gestellt und aus den oben bereits aufgeführten Gründen der Produktionsbegriff bevorzugt.¹³⁴ Der diesem Buch theoretisch wie methodisch zugrunde gelegte Produktionsbegriff bezieht sich auf den auch im künstlerischen Feld benutzten Begriff der künstlerischen Produktion insofern, als er, ähnlich wie ein erweiterter Aufführungsbegriff, die Choreografie und die Paratexte, das Stück und seine Rahmungen umfasst. Zudem thematisiert der Begriff ›Produktion‹ das Verhältnis von Prozess und Produkt, von Arbeitsweisen und dem ›Stück‹ sowie dessen Rezeption. Er berücksichtigt also einerseits den Arbeitsprozess, der aus dieser Sicht zugleich mehr ist als der einem fertigen Produkt vorgelagerte Vorgang der Stückentwicklung. Aus produktionsanalytischer Sicht liegt das Forschungsinteresse somit, neben einer Stückanalyse, zum einen auf den Praktiken des künstlerischen Arbeitens und damit auch auf der Sozialität des Arbeitsprozesses. Die Frage, wie zusammengearbeitet wird, ist aus produktionsanalytischer Sicht ebenso zentral für die Hervorbringung des Ästhetischen. Andererseits fasst der Begriff der Produktion auch die Rezeption, ihre Geschichte, Diskurse und gesellschaftlichen, kulturellen und medialen Kontexte. Die Frage, wie ein ›Stück‹ wahrgenommen wird, ist aus rezeptionsanalytischer Perspektive zentral für die Produktion dessen, was den Diskurs um das ›Stück‹ ausmacht.

Wenn der Produktionsbegriff Entstehung, Aufführung und Rezeption umfasst, stellen sich für die empirische Forschung neue und andere Fragen als bei ›reinen‹ Stück- und Aufführungsanalysen: Wie lässt sich der Produktionsprozess als eine Synthese aus Stückentwicklung, Aufführung und Rezeption beschreiben? Welches Material benötigt man, um eine Produktion von Pina Bausch zu untersuchen: zum Beispiel Aufzeichnungen der Choreografin, der Tänzer*innen, der Dramaturg*innen, der musikalischen Mitarbei-

ter*innen, der Kostümbildnerin, des Bühnenbildners, der Techniker*innen, der Inspizient*innen? Welches Material sollte zu dem vorliegenden zusätzlich erhoben werden, zum Beispiel Publikumsbefragungen (→ PUBLIKUM), Interviews (→ COMPAGNIE) oder (nicht-)teilnehmende Beobachtungen (→ ARBEITSPROZESS)? Welche Erhebungs- und Interviewverfahren sowie Auswertungsverfahren kommen dabei zur Anwendung? Gerade die an eine spezifische Forschungsfrage gebundene zusätzliche Generierung empirischen Materials setzt die Kenntnis des entsprechenden methodischen Instrumentariums qualitativer Sozialforschung voraus, sei es die Kenntnis der großen Spannweite an Interviewverfahren und -techniken, Transkriptions- und Auswertungsverfahren sowie das praktische Wissen um verschiedene Beobachtungsverfahren und deren Transkriptionen und Zusammenführungen zu »Dichten Beschreibungen«¹³⁵. Es verlangt zudem eine Reflexion dieser methodischen Instrumentarien hinsichtlich ihrer Eignung für tanzwissenschaftliche Forschung. Wann machen Interviews Sinn? Wie ist die sprachliche Übersetzung methodisch zu bewerten? Wann sind Beobachtungen angebracht und wie werden sie durchgeführt? Wie wird dies in ein Protokoll, den Text, übersetzt?

Die Tanzwissenschaft ist eine junge Wissenschaftsdisziplin, die im Hinblick auf ihre theoretischen Konzepte und methodischen Verfahren auf den Fundus etablierter Wissenschaften zurückgreifen kann. Aber sie ist auch aufgefordert, die vorliegenden methodischen Instrumentarien ihrem ›Gegenstand‹ entsprechend zu modifizieren und ein für die Tanzwissenschaft adäquates spezifisches Handwerkszeug zu entwickeln.

TANZWISSENSCHAFTLICHE VERFAHREN DER AUFFÜHRUNGS- UND BEWEGUNGSANALYSE Seitdem sich in den 1980er Jahren die tanzwissenschaftliche Forschung international zu etablieren begann, sind – entsprechend der jeweiligen Ausgangsdisziplinen der Wissenschaftler*innen – verschiedene Methoden aus unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen für die tanzwissenschaftliche Forschung produktiv gemacht worden:

Die Bild-, Film- und Videoanalyse beschreibt einen vor allem aus der Kunstgeschichte und der Medienwissenschaft hervorgegangenen Ansatz der Tanzanalyse, der davon ausgeht, dass Tanz nur als mediales Phänomen untersucht werden kann. Untersucht werden zum Beispiel Erscheinungsformen des Tanzes in Film und Video¹³⁶ oder in digitalen Medien¹³⁷. Genutzt werden dazu Verfahren der politischen Ikonografie¹³⁸, der Bildkomposition¹³⁹ oder grundlegende

erkenntnistheoretische und methodologische Überlegungen einer Medien-Tanzforschung¹⁴⁰. Zudem werden methodische Wege diskutiert wie die Kamera-Ethnografie¹⁴¹, die filmische Aufnahmen nicht nur als Dokumentation versteht, sondern die Kamera als ›Agenten‹ begreift, insofern sie medientechnische Aspekte wie Kameraführung und Schnitttechnik für die ethnografische Forschungsarbeit reflektiert.

Aus den Literaturwissenschaften stammen vor allem Verfahren der (Para-)Textanalyse. Mark Franco¹⁴² und Gabriele Brandstetter¹⁴³ waren wegweisend für eine Lesart des Tanzes als Text und Schrift, mit denen sich bis heute jüngere Arbeiten auseinandersetzen (→SOLOTÄNZE).¹⁴⁴ Die Analogien zwischen Tanzen und Schreiben als performative Vorgänge stehen im Mittelpunkt weiterer Forschungen¹⁴⁵, bei denen auch ein methodisch reflektiertes Vorgehen des Schreibens in den Fokus rückt.

Theaterwissenschaftliche Verfahren der Aufführungs- und Inszenierungsanalyse¹⁴⁶ wurden in die tanzwissenschaftliche Forschung überführt: Sie untersuchen zum einen die einmalige, nicht wiederholbare Aufführung, das heißt sie konzentrieren sich primär auf die Performanz des Aufführungsgeschehens.¹⁴⁷ Zum anderen beschäftigen sie sich mit der Inszenierung, das heißt schwerpunktmäßig mit der (wiederholbaren) choreografischen und dramaturgischen Struktur des Stückes, beispielsweise der Bühnengestaltung oder dem Verhältnis von Musik und Tanz.

Sozialwissenschaftliche Verfahren wie Diskursanalysen haben in die Tanzforschung seit den 1980er Jahren Eingang gefunden.¹⁴⁸ Methoden der qualitativen Sozialforschung wie Ethnografien oder Interviewverfahren¹⁴⁹ und Verfahren des historischen Quellenstudiums¹⁵⁰, bei dem am Beispiel historischer Quellen Tanzgeschichte, aber auch Tänze rekonstruiert werden, sind vielfach zur Anwendung gekommen.¹⁵¹ Zudem wurden anthropologische, phänomenologische, semiotische und poststrukturalistische Konzepte oder sozial-, kultur- und kunsttheoretische Ansätze auf tänzerische Phänomene übertragen. Hierbei geht es weniger um methodische Ansätze und Verfahren der Tanzanalyse, sondern um theoretische Konzepte und Terminologien – so zum Beispiel Grundkonzepte des Tanzes wie Körper, Bewegung, Zeit und Raum oder des Theaters wie Aufführung, Präsenz, Darstellung, Performanz, die die methodischen Herangehensweisen an die Tanzanalyse rahmen.

Während die genannten methodischen Zugangsweisen aus den etablierten Wissenschaften stammen und in die Tanzforschung übersetzt wurden, liegen auch aus der Tanzpraxis selbst hervorgegangene bewegungs- und körperanalytische Verfahren vor¹⁵², die auf eine bis ins 16. Jahrhundert zurückgehende Tradition der Tanznotation zugreifen. Allerdings hat sich für den Tanz keine konventionalisierte ›Schrift‹ mit einem fixierten Zeichencode etabliert, die

der Sprache oder der Musik vergleichbar wäre.¹⁵³ Vielmehr ist eine Anzahl von Aufzeichnungsverfahren entstanden, die entsprechend der jeweiligen medialen Aufzeichnungssysteme und der tänzerischen Ästhetiken und Stile entwickelt wurden. Die älteste Aufzeichnungsform des Tanzes ist die grafische Notation, die sowohl die Ordnung der Bodenwege als auch die Bewegungen des Körpers oder einzelner Körperteile in Zeichen überträgt. Die in Frankreich 1588 erschienene Tanzschrift des Kanonikers Thoinot Arbeau (1519-1595) und die 1700 erschienene Tanznotation von Raoul-Auger Feuillet (1653-1710) und Pierre Beauchamps (1631-1705) waren dabei wegweisend für die Tanznotation in der westlichen Tanzgeschichte.¹⁵⁴ Mit dem modernen Tanz zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden neue Notationsverfahren entwickelt, die die nicht-kanonischen, sogenannten ›freien‹ Bewegungen der Tänzer*innen, aber auch die neuen modernen Techniken (zum Beispiel Graham-Technik, Cunningham-Technik) aufzuschreiben vermögen, wie beispielsweise die *Laban-Bartenieff-Bewegungsanalyse*¹⁵⁵, das *Kestenberg-Movement-Profile* (KMP)¹⁵⁶ oder das Verfahren der *Movement Evaluation Graphics* (MEG) sowie das daraus hervorgegangene Konzept der *Inventarisierung von Bewegung* (IVB)¹⁵⁷. Zudem haben sich vor allem die Computer Science seit den 1980er Jahren mit Bewegungsaufzeichnungen beschäftigt und – zu Teilen in Zusammenarbeit mit Tänzer*innen und Choreograf*innen – computergestützte Verfahren entwickelt wie das Programm *Life Forms*, das der us-amerikanische Tänzer und Choreograf Merce Cunningham seit den späten 1980er Jahren zur Choreografie-Entwicklung einsetzte, oder die verschiedenen digitalen Verfahren, die der us-amerikanische Tänzer und Choreograf William Forsythe nutzte, so zum Studium seiner spezifischen Bewegungstechnik mit der DVD *Improvisation Technologies* (2003), bei der Entwicklung einer Bewegungspartitur mit *Synchronous Objects* (1999) oder zur Archivierung von Tanz und Choreografie im Projekt *Motion Bank* (2010-2013). Vor allem in den angelsächsischen Dance Studies entwickelte sich zudem mit der Digitalisierung der Bewegungsaufzeichnung die Bewegungsanalyse zu einem experimentellen, naturwissenschaftlich ausgerichteten Forschungsverfahren, das die Bewegung der Tänzer*innen eher physikalisch oder im Hinblick auf neuronale Impulssetzungen untersuchte – und mit dieser Forschung auch einen Beitrag zur Untersuchung künstlicher Intelligenz leistete.¹⁵⁸ In der qualitativen Sozialforschung und hier vor allem im Kontext videoanalytischer Verfahren wurden Software-Programme wie die *Feldpartitur*¹⁵⁹ entwickelt, die für tanzwissenschaftliche Analysen fruchtbar gemacht wurden¹⁶⁰ (→ SOLOTÄNZE).

Gilt Tanz in diesen Forschungen als Paradebeispiel für das Ereignishafte und Vergängliche der Bewegung, für körperliche Intelligenz sowie für die Affektivität körperlicher Wahrnehmung, wäre es

dennoch verkürzt anzunehmen, dass ›das Flüchtige‹ eine spezifische Grundproblematik allein des Tanzes und der Bewegung und damit der Verfahren der Tanz- und Bewegungsanalyse sei. Das Flüchtige ist ein Phänomen, das letztendlich für historische, kulturelle, politische, wirtschaftliche und soziale Ereignisse und damit für alle empirischen Sozial- und Kulturwissenschaften wie Soziologie, Ethnologie, Geschichtswissenschaft oder Volkskunde relevant ist, insofern sich diese Wissenschaften mit menschlichen Figurationen, also mit dynamischen Ordnungen beschäftigen. Es betrifft auch die Kunst- und Kulturwissenschaften, sofern sie sich – wie Theaterwissenschaft, Musikwissenschaft oder Performance Studies – mit raum-zeitlichen Prozessen und situativen, emergenten Ordnungen wie Aufführungen befassen.

Die Übersetzung des Flüchtigen in das Bild oder die Schrift und damit die mediale Übersetzung nicht diskursiv zugänglicher Phänomene wie Präsenz, Liveness, Aura, Ausstrahlung oder Stimmigkeit sind also keineswegs als spezifische Problematiken tanzwissenschaftlicher Methoden anzusehen. Vielmehr veranschaulicht der Tanz eine Grundsituation sozial- und kulturwissenschaftlicher Forschung, ist doch ›das Geschehnis‹ – als gesellschaftliche oder kulturelle Praxis, auf der Bühne, im Film oder im Alltag – immer flüchtig, vergangen und im Forschungsprozess abwesend. Mit ihrem genuinen Gegenstand, der Erforschung der Raum-Zeitverhältnisse sowie des Dynamischen und Rhythmischen, der Synchronisation und des Flüchtigen, kann Tanzanalyse somit erkenntnisleitend sein für die Analyse von sozialen Interaktionen als Körper- und Bewegungsordnungen.

385

WISSENSCHAFTLICHE UND KÜNSTLERISCHE ANSÄTZE DER ›PRAXIS‹-FORSCHUNG
Beobachten und dokumentieren, recherchieren, interviewen, notieren, aufzeichnen mit Sprache, Stift, Kamera und Video, transkribieren, modellieren, interpretieren, analysieren, verwerfen und verwerten, gruppieren und arrangieren, schreibend theoretisieren, reflektieren, präsentieren, diskutieren, veröffentlichen, in Produkte übersetzen und in Wissensfelder implementieren – dies sind nur einige Praktiken der Wissensproduktion, die nicht nur für eine praxeologische (tanz-)wissenschaftliche Forschung, sondern auch für die Praxis künstlerischen Arbeitens und Forschens¹⁶¹ charakteristisch sind.¹⁶² Praxis einerseits zu beobachten und zu analysieren, andererseits selbst zu vollziehen und (mit) zu entwickeln, sind zwei heuristisch zu unterscheidende Modi des Forschens, die in der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung anders durchgeführt und gedeutet werden. Beobachten und analysieren einerseits, vollziehen und entwickeln andererseits fallen jedoch in alltäglichen Abläufen und Routinen in der wissenschaftlichen Forschung ebenso zusammen wie in der künstlerischen Praxis.

Wissenschaftliche und künstlerische Praxis sind zwei verschiedene Felder der Wissensproduktion. Beide Wissensfelder – die Kunst wie die Wissenschaft – stehen in Beziehung zu Öffentlichkeiten¹⁶³, in denen sie Praxis beobachten, vollziehen, entwickeln, präsentieren und »versammeln«¹⁶⁴. Die Öffentlichkeit/ das Publikum – als Handlungs-, Aufführungs-, Beobachtungs- und Beglaubigungssituation – ist somit nicht nur, wie oben gezeigt, konstitutiv für Theorien von Praxis und Performance, sondern auch eine methodologische Notwendigkeit praxis- und performancetheoretischen Forschens.

An diese Überlegungen knüpft das methodische Verfahren der praxeologischen Produktionsanalyse an. Sie findet ihre methodischen Bezugspunkte in den Performance Studies (ethnografische Ansätze) und der Theater- und Tanzforschung (Stückanalysen), die hier zusammengeführt werden. Für die sozial- und kulturwissenschaftlich ausgerichteten Performance Studies¹⁶⁵ fungiert Praxis als eine unhinterfragte Kategorie zur Erfassung des bereits Gegebenen – seien es künstlerische Aufführungen oder *cultural performances* des Alltags. Als ethnologisch ausgerichtete Forschung entlehnen sie ihre Methoden der qualitativen Sozialforschung und hier vor allem den ethnografischen Verfahren. In der theaterwissenschaftlichen Tradition wiederum ist Praxis im Feld der Kunst oder des Theaters verortet und den Feldern der Wissenschaft und Theorie gegenübergestellt. Praxis wird hier vornehmlich im hermeneutischen Sinne genutzt. Als empirischer Begriff wird Praxis dann explizit, wenn Produktions- und Probenprozesse künstlerischen Schaffens in den Blick geraten, wie es in der jüngeren Theater-, Performance- und Tanzforschung geschieht¹⁶⁶, oder wenn bei Aufführungen beispielsweise die Gewohnheiten des Publikums oder Rituale der Akteur*innen vor der Vorstellung thematisiert werden. Während durch die Hinwendung zu künstlerischen Produktionsprozessen zunehmend sozialwissenschaftliche und praxistheoretische Methoden zum Tragen kommen, werden Aufführungen in Theater und Tanz vor allem mit Hilfe von Aufführungs- und Inszenierungsanalysen¹⁶⁷ untersucht.

Die künstlerische Forschung schließlich, die seit Beginn des 21. Jahrhunderts den Anspruch erhebt, dass Kunst forschend sein kann, insofern als sie originäres Wissen generiert, macht »Praxis« ebenfalls in hermeneutischer Art und Weise produktiv. »Praxis entwickeln« ist hier an künstlerisch-ästhetische, körperlich-materielle Praktiken geknüpft, die in der Regel an den dafür vorgesehenen Orten stattfinden (Tanzstudio, Atelier, Proberäume und -bühnen etc.). Die Praxis ist hier zudem ins Verhältnis gesetzt zu historischen oder zeitgenössischen Bezügen zu Kunst, Politik, Gesellschaft und Alltag sowie zu den kulturellen, politischen, sozialen oder ästhetischen Konzepten und Erzeugnissen, die für die Produktion künstlerischer Artefakte (wie ein Theaterstück, eine Choreografie, eine performa-

tive Installation, eine Ausstellung, ein Festival etc.) notwendig sind. Die künstlerische Forschung erhebt den Anspruch, Theorie und Praxis in den Praktiken des Forschens und des künstlerischen Schaffens selbst zu verbinden. Dem künstlerischen Forschen liegt damit ein erweiterter Forschungsbegriff zugrunde, bei dem zwischen den beiden unterschiedlichen »Logiken der Praxis«¹⁶⁸ von künstlerischem und wissenschaftlichem Tun nicht differenziert wird. Das Problem hierbei ist, dass ihren unterschiedlichen Zeitlichkeiten nicht Rechnung getragen wird: Das wissenschaftliche Tun erfolgt immer nachträglich und mit einem anderen Tempo und einem anderen, häufig größeren Zeitfenster als die künstlerische Praxis selbst. Anders als in den praxistheoretischen Ansätzen ist in der künstlerischen Forschung Praxis weniger als eine empirische Kategorie angelegt, die es zu identifizieren und analytisch zu isolieren gilt, sondern als ein Feld von Praktiken definiert, in dem künstlerisch-praktische und wissenschaftlich-theoretische Praktiken kaum voneinander zu trennen sind. Entsprechend werden performative Kollaborationen zwischen Künstler*innen, Wissenschaftler*innen, Dramaturg*innen und »Alltagsexpert*innen«¹⁶⁹ angestrebt, deren Zusammenarbeit zudem als soziales und politisches Experimentierfeld verstanden wird.¹⁷⁰

Die politische Verortung des eigenen Tuns in der künstlerischen Forschung steht im Kontrast zu den wissenschaftlichen Praxistheorien, die mit der politischen Dimension ihrer Arbeit methodisch zurückhaltend umgehen und sich deshalb dem (mitunter selbstkritischen) Vorwurf der Neutralisierung ihrer Gegenstände ausgesetzt sehen.¹⁷¹ Die künstlerische Forschung hingegen stellt das Zusammenspiel von Wissens- und Wahrheitsproduktion öffentlich her und führt es zugleich auf. Auf diese Weise leitet sie auch dazu an, die Aufführung selbst als eine forschende Praxis anzusehen, die das Forschen in die Verantwortung »aller«¹⁷² legt und dadurch neue zivilgesellschaftliche Fragen aufwirft und Aktivitäten generiert. Die künstlerische Forschungspraxis legitimiert sich damit nicht nur über eine Auseinandersetzung mit den ästhetischen Mustern der Wahrnehmung, sondern auch über eine Auseinandersetzung mit den normativen Ordnungen des Sozialen, die in ihrem Zusammenspiel das Politische begründen.

Sowohl in der wissenschaftlichen wie der künstlerischen Forschung durchdringen Beobachtungen den kompositorischen Charakter von Praktiken und ihr Zusammenwirken. Entsprechend ist das Beobachten für künstlerische Verfahren wie für sozialwissenschaftliche Praxistheorien ein grundlegendes, methodisches Verfahren.¹⁷³ Allerdings ist es unterschiedlich methodisch unterfüttert: Während Beobachtungen, wie bei den Research-Reisen des Tanztheaters Wuppertal ohne methodische Systematik erfolgen, ist ein methodisch unterfüttertes Beobachten mit Verfahren der qualitativen

Sozialforschung wie etwa dem Expert*inneninterview oder der Gruppendiskussion, vor allem aber in praxistheoretischen Ansätzen mit ethnologischen Beobachtungsverfahren konstitutiv. Beobachtung wird hier multiperspektivisch gedacht: Zum einen im Sinne einer Verortung der Beobachter*innen in Relation zum Untersuchungsfeld¹⁷⁴ und andererseits über die Grundannahme, dass durch die Methodenauswahl und die forschende Beobachter*innenposition der Untersuchungsgegenstand konstituiert wird.¹⁷⁵

Vor allem in den praxistheoretischen Ansätzen sind die Praktiken des (nicht-)teilnehmenden Beobachtens unterschiedlich umgesetzt: In den (post-)strukturalistischen Ansätzen, die durch ein Zusammenspiel von kultur- und körpersociologischen Positionen geprägt sind, taucht beispielsweise die Aufführung im Sinne einer *cultural performance* als bereits gegebene Beobachtungskategorie auf¹⁷⁶; der Fokus liegt hier unter anderem auf den überindividuellen Schemata, Wissensordnungen, Ritualen und Konventionen des Aufführens.¹⁷⁷ In den mikrosoziologischen Positionen hingegen sind die Aufführung als theatrales Ereignis oder das Aufführen als theatrales Handeln keine Beobachtungskategorie; dies nicht nur, weil kulturtheoretische Überlegungen hier eine geringere Rolle spielen, sondern vor allem deshalb, weil der Fokus darauf liegt, die Gewohnheiten von Alltagsbeobachtungen und konventionalisiertem Wissen methodisch-systematisch zu erschließen.¹⁷⁸ Die Forschenden untersuchen das vermeintlich Selbstverständliche und fraglos Gegebene und übersetzen die »schweigsamen«, das heißt die körperlich verfassten Dimensionen von Kulturalität und Sozialität in Sprache.¹⁷⁹ Anstelle einer theatralen Handlung wird hier das für die Beobachterin/den Beobachter sichtbare Tun beobachtet, das damit von den Forschenden erst einmal als Tun performativ beglaubigt werden muss.

Entsprechend der bei Beobachtungsverfahren bedingten Einbettung der Forschenden in das Forschungsfeld, gelten Methoden in praxeologischen Ansätzen nicht als neutral oder universell anwendbar. Vielmehr wird davon ausgegangen, dass erst die methodischen Annäherungen und die schriftlich fixierten Beobachtungen der Forschenden die (wissenschaftliche) Existenz des Forschungsgegenstandes generieren, dieser also in den Praktiken des Forschens selbst performativ erzeugt wird.¹⁸⁰ Das Beobachten hat in einigen Fällen – je nach Untersuchungsgegenstand – auch zu einem (Mit-)Entwickeln von Praxis geführt und damit zu einem performativen Zusammenspiel von Praxis-Gestalten. Gerade Letzteres wird vor allem in der künstlerischen Forschung unter anderem durch Kollaborationen zwischen Künstler*innen und Wissenschaftler*innen als Prämisse des Forschens und »sharing von expertise«¹⁸¹ angesehen, wenn beispielsweise Informatiker*innen digitale Technologien für Bühnenräume mit entwickeln, Tanzwissenschaftler*innen historische Tänze

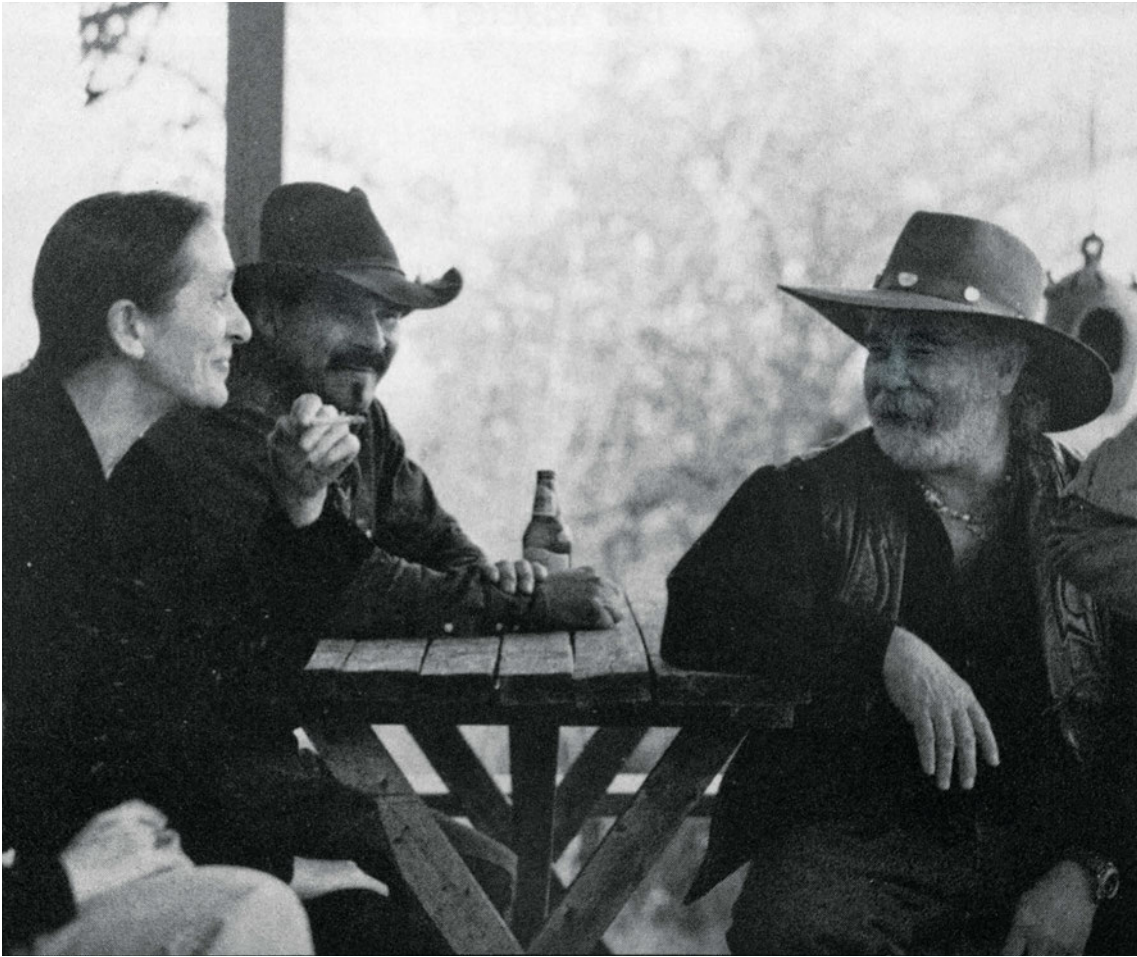
mit rekonstruieren, Phonetiker*innen ihre wissenschaftliche Analyse von Stimmen gemeinsam mit Künstler*innen zu einem Stimmen-teppich verarbeiten.

Weitere Ähnlichkeiten zwischen den methodischen Verfahren der wissenschaftlichen und künstlerischen Praxisforschung finden sich im Einsatz von Instrumenten wie Interview- und Gesprächstechniken oder im ethnografischen Einsatz von Video- und Fotokameras, in der Nutzung und Verwertung von Audio- und Videomitschnitten oder anderen medialen Interventionen sowie in systematisierenden Auswertungspraktiken wie Memorieren und Codieren. All diese Verfahren sind zurückzuführen auf ethnografische Forschungspraktiken, welche die medialen Träger und sozialen Wissensformen des Untersuchungsfeldes produktiv nutzen und in die Forschungspraxis übersetzen.

Wissenschaftliche Praxistheoretiker*innen folgen vornehmlich einer verstehenden Sozialwissenschaft, insofern sie eine systematische Durchdringung von Phänomenen sowie des eigenen Standpunkts anstreben. Sie haben, ähnlich wie künstlerische Forscher*innen, weniger den Anspruch, allgemeingültige Erklärungen im Sinne von faktenbasierten Evidenzen aus einer (wissenschaftlichen) Vogelperspektive zu formulieren. Ihre Arbeit ist aber auch nicht mit einer rein deskriptiven Wissenschaft zu verwechseln, denn sie verfolgen eine eigene Strategie der Sichtbarmachung von sozialen Phänomenen. Darin sind sie der künstlerischen Forschung ebenfalls nahe. Denn auch hier betrifft der Prozess des Verstehens nicht nur das Beobachten, sondern gleichermaßen das öffentliche Involviert-Sein in den hieran angeschlossenen, rekursiven Forschungsprozess: das Transkribieren der aus der Beobachtung gewonnenen Daten in Form von Protokollen, Memos und anderen Aufzeichnungen, das denkende Schreiben, Lesen und die Theoriebildung¹⁸², die in zahlreichen Übersetzungsschleifen zum Entwickeln von künstlerischen Arbeiten und im wissenschaftlichen Prozess zum Produzieren von Texten führt, sowie schließlich das Aufführen, hier der künstlerischen Arbeit und dort von Ergebnissen der Forschung, sowie das Sprechen darüber, hier beispielsweise bei Publikumsgesprächen, mit Kritiker*innen, dort auf Konferenzen, Tagungen, in Vorträgen.

DIE LOGIK DER KÜNSTLERISCHEN UND WISSENSCHAFTLICHEN PRAXIS

Eine praxeologische Tanzforschung nimmt die Reflexion der Beziehungen zwischen den Praktiken des Forschens und den künstlerischen Praktiken, also zwischen den verschiedenen Logiken der Praxis des Forschens und des Choreografierens und des Tanzens in den Blick. Hierin unterscheidet sie sich von der künstlerischen Forschung. Tanzforschung ist selbst als eine Praxis zu bestimmen,



6 Research-Reise
zu *Nur Du*
USA 1996

7 Dreharbeiten zu
Die Klage der Kaiserin
Wuppertal 1988



die allerdings einer anderen Logik folgt als die künstlerische Praxis, schon allein dadurch, dass die Logik der Praxis unter einem anderen zeitlichen und Handlungsdruck steht als die wissenschaftliche Praxis.

Eine praxeologische Tanzforschung legt, im Sinne Bourdieus¹⁸³, zugleich die wissenschaftlichen Praktiken, zum Beispiel des Beobachtens, Beschreibens, Recherchierens, Dokumentierens, Analysierens, Interpretierens offen und leuchtet die Beziehungen zu den beobachteten künstlerischen Praktiken aus, zu denen Praktiken des Trainierens, Improvisierens, Probens, Komponierens, Choreografierens, Aufführens gehören, oder auch zu den Praktiken des Rezipierens, zu denen Theaterbesuche, Kritiken lesen, Stücke besprechen, Programmhefte lesen, Publikumsgespräche besuchen zählen. Diese unterschiedlichen Logiken in der Praxis der künstlerischen Produktion selbst und zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Praxis zu erkennen, sie zueinander ins Verhältnis zu setzen, dies methodisch umzusetzen und theoretisch zu reflektieren, ist die Grundlage einer praktischen Theorie wie einer theoriegeleiteten Praxis, mit anderen Worten: die Grundlage einer praxeologischen Tanzforschung. An den Praktiken des Choreografierens, zu denen mit Recherchieren, Beschreiben und Beobachten die gleichen Praktiken zählen wie die der wissenschaftlichen Praxis, die aber anders ausgeführt und in den Produktionsprozess eingebettet sind, wird beispielhaft anschaulich, wie elementar wichtig das In-Verhältnis-Setzen der Logiken der künstlerischen und wissenschaftlichen Praktiken ist, um die Differenz und gegebenenfalls die Ähnlichkeit der Praktiken von wissenschaftlicher und künstlerischer Praxis herauszuarbeiten.

392

Was unterscheidet die Praktiken des Recherchierens einer Choreografin von dem Recherchieren einer Wissenschaftlerin? Welche Unterschiede bestehen zwischen Praktiken des Beobachtens im künstlerischen und im wissenschaftlichen Feld, wenn dabei, wie bei den Research-Reisen des Tanztheaters Wuppertal (→ARBEITSPROZESS) zum Beispiel ethnografisch vorgegangen wird? Gerade die aktuell und kontrovers geführte Debatte um Artistic Research zeigt, dass die Perspektive auf die Logik der Praktiken im künstlerischen und wissenschaftlichen Feld hilfreich sein kann, um eine differenzierte Debatte um die Potenzialität der künstlerischen Forschung zu führen. Eine praxistheoretische Perspektive ist von daher ein kritisch-analytisches Projekt, das die Logiken der wissenschaftlichen und der choreografischen Praxis zueinander in Beziehung setzt. Aus praxeologischer Perspektive wäre Tanzwissenschaft als eine erfahrungsgeleitete Wissenschaft anzulegen. Eine Praxeologie provoziert demnach eine Neubestimmung dessen, was unter Tanztheorie verstanden wird. Betrieben aus der empirischen Forschung fordert sie die permanente Relativierung der Theorie ein. Theorieentwicklung kann

aus dieser Sicht nicht selbstreferentiell bleiben, sondern muss sich der empirischen Verpflichtung stellen.

Die Praxistheorie destabilisiert mit der Relationalität der Logik der wissenschaftlichen und künstlerischen Praktiken die Trennung von wissenschaftlicher Theorie einerseits und künstlerischer Praxis und Empirie andererseits. Ihr Ausgangspunkt ist die Theoriegebundenheit von Empirie gleichermaßen wie die Empiriegebundenheit von Theorie. Eine praxeologische Perspektive opfert damit die Vorstellung dessen, was Theorie gemeinhin bedeutet, nämlich reines Denken oder ein Modell, ein Abbild von Realität zu sein. Aber ihr Gewinn besteht darin, dass sie ihren Blick auf die Vielfalt richtet, den Reichtum und die »stumme Sprache«¹⁸⁴ mit der die tänzerischen Praktiken selbst den Gegenstand erzeugen, den Tanzwissenschaftler*innen erforschen. Konzeptionell ist somit in einer Praxeologie eine zukunftsweisende Idee angelegt: nämlich den für die Moderne charakteristischen Dualismus von Theorie und Praxis, Wissenschaft und Kunst zu unterlaufen und damit Politiken der In- und Exklusion und der Machtrelationen zwischen dem künstlerischen und dem wissenschaftlichen Feld zu umgehen – mit und durch eine praxeologische Forschung, die sich, jeweils unterschiedlich, in Tanzkunst und Tanzwissenschaft zeigt.

393

DIE WISSENSCHAFTLERIN ALS ÜBERSETZERIN:
DAS EIGENE TUN REFLEKTIEREN

In einem praxeologischen Forschungsansatz sind die Forschenden aufgefordert, die Historizität und Kulturalität des eigenen Standpunktes offenzulegen und die Position der eigenen Lesart transparent zu machen. Diese Forderung nach Selbstreflexion ist nicht nur bereits ein grundlegendes Kriterium der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule seit den 1930er Jahren¹⁸⁵, sondern auch ein Grundprinzip qualitativer Sozialforschung. Pierre Bourdieu und Loïs Wacquant führen die Idee der Selbstreflexion weiter und sprechen von »reflexiver Methodologie«¹⁸⁶, die sie als eine vollständige Objektivierung verstehen, nicht nur des Forschungsgegenstandes selbst, sondern auch der Beziehung der Forschenden zu diesem Gegenstand, einschließlich ihrer eigenen Wahrnehmungs- und Klassifikationsmuster. Denn das Set von Affiziert-Sein durch die Aufführung, die habituelle Disposition, das Wissen und die situative Gestimmtheit bestimmt nicht nur die Wahrnehmung der Forschenden, sondern stellt zugleich die Bedingungen der Möglichkeit von Objektivierung her. Ähnlich diskutieren die Postcolonial Studies die Reflexion des gesellschaftlichen Ortes der Sprecher*innenposition.¹⁸⁷ Eine (selbst-)reflexive Erforschung einer künstlerischen Praxis erfordert entsprechend das, was den Übersetzungsbegriff generell charakterisiert und mit Bernhard



Waldenfels als eine Ethik der Grenzachtung und Grenzverletzung bezeichnet werden kann.¹⁸⁸

Eine methodische Konsequenz aus diesen theoretischen Überlegungen ist, dass das Wie des Übersetzens während des tanzwissenschaftlichen Forschungsprozesses fortwährend reflektiert wird – und dies auf zwei Ebenen, wie es auch hier in diesem Buch versucht wird: den medialen, kulturellen und ästhetischen Übersetzungen des ›Stückes‹ selbst (→ STÜCKE, COMPAGNIE, ARBEITSPROZESS und REZEPTION) sowie deren Übersetzungen in die wissenschaftliche Methodologie und Theorie (→ SOLOTÄNZE). Die Forscher*innen werden somit selbst zu Übersetzer*innen, die sich in einer stetigen Praxis des Aushandelns befinden. Hierin liegen sowohl Herausforderungen als auch Chancen einer empirisch geleiteten Tanzforschung, die darauf abzielt, die eigene Sicht beständig zu unterlaufen und in Frage zu stellen.

Die Produktion von Erkenntnis ist von dieser Selbstreflexion abhängig, die wiederum nicht unabhängig von Machtkonstellationen ist. Damit rücken auch die Forschenden selbst, ihre Nähe und Distanz zum Forschungsfeld, ihre Affiziertheit, Empathie und ihre Leiblichkeit, kurz: ihre Körper als »Erkenntnisobjekte«¹⁸⁹ in den Blick: Forschende sind selbst Teil der Praktiken. Sie sind nicht nur zu einer objektivierten Selbstreflexivität im Sinne Bourdieus angehalten, sondern aufgrund ihrer körperlich-sinnlichen Einbettung in den Forschungsprozess auch dazu aufgefordert, das Verhältnis ihrer Praktiken zu den zu untersuchenden Praktiken zu thematisieren und zu reflektieren (→ EINLEITUNG). Dabei sind sie, wie in diesem Kapitel gezeigt werden sollte, mit verschiedenen Sets von Praktiken der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung konfrontiert, die Ähnlichkeiten aufweisen, aber in ihrer Ausführung unterschiedlich sind: einerseits ethnografische Verfahren, die in der Wissenschaft und in der künstlerischen Arbeit unterschiedlich zur Wissensgenerierung genutzt und deren Ergebnisse verschieden weiter bearbeitet werden, andererseits differente Modi der Reflexion und Verarbeitung des eigenen Vorgehens, die wiederum in Wissenschaft und Kunst ihre je eigenen Übersetzungen finden.