

Dokumente und Dokumentationen von Tanz

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, was von Tanz übrigbleibt, wenn er nicht als flüchtig, sondern vergänglich beziehungsweise immer schon bleibend konturiert wird. Dabei soll es zunächst um die Frage nach Dokumenten und Dokumentationen von Tanz gehen.

Es handelt sich dabei um Spuren, die als Stellvertreter für die abwesenden Körper und Aufführungen stehen. Sie widerspiegeln gleichermaßen die künstlerische Intention und die Materialerstellung, beziehen sich auf Künstler und Werke und informieren über das diskursive Feld, in dem Tanz zu einer gegebenen Zeit zu sehen ist.⁴³ Zu solchen ›Dokumenten‹ gehören also auch Interpretationen, Analysen und Kontextualisierungen als Ergebnisse von Erinnerungsprozessen, die wiederum selbst neue produzieren. Hinzu kommen die Ein- und Ausschlussmechanismen, die ein Dokument überhaupt als solches hervorbringen und über seine Existenz im Archiv bestimmen, sowie die Aktualisierungsprozesse des Materials, die durch die Beschäftigung mit dem Archiv (beispielsweise durch Historiker) wiederum in Gang gesetzt werden. Alle diese heterogenen Archiv-Materialien haben selbst meist diverse Übertragungs- und Vermittlungsstufen durchlaufen, wie anhand des Rekonstruktionsbeispiels am Kirov Ballett deutlich geworden ist und wie das Quatuor Albrecht Knust in seinen Arbeiten ausstellt.

Dokumente und Dokumentationen von Tanz sind im besten Fall systematisch (im Archiv) abgelegt und geordnet worden (in der Regel nach dem Prinzip der Provenienz) und öffentlich zugänglich gemacht für Interessierte, Forschende und Praktikerinnen und Praktiker. Dazu zählen Bilder, Fotografien und Videos als mediale Dokumente, verschiedene Textformen wie Beschreibungen, Berichte, Erläuterungen, Notizen, Interviews, Manifeste, Lectures, Autobiografien, Programmzettel, Kritiken, Notationen, Partituren und Szenarien sowie sogenannte Sekundärquellen wie Biografien, (tanz- und performance-)

43 | Sebillotte, Laurent: Archive des Tanzes oder Eine Intention Bewahren. In: Schulze, Janine (Hg.): Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz. München 2010, S. 85.

historische und (tanz- und performance-)theoretischen Texte.⁴⁴ Es handelt sich dabei um materielle Überreste in Form von dokumentarischen Spuren, die unweigerlich auf den Körper verweisen: Das Ereignis selbst ist ihnen gemäß Sebillotte als »Überrest der Vergangenheit« und gleichzeitig »Spur in der Gegenwart« inhärent.⁴⁵ So lassen sich auch Kontextwissen, Bezugnahmen und im Sinne Foucaults Machtstrukturen ablesen, gelangen Dokumente doch aufgrund bestimmter Ein- und Ausschlusskriterien in Archive.⁴⁶ Selbstverständlich lagern nicht alle Dokumente in Archiven oder Bibliotheken, zumal im Bereich des Tanzes der ohnehin schon lückenhafte Bestand immer nur partikular institutionell erfasst ist. Dies alleine ändert aber noch nichts an ihrer medialen Beschaffenheit und an ihrer Funktion, die darin besteht, als Informationslieferanten über die Vergangenheit beigezogen werden zu können.⁴⁷

SYMBOLISCHE UND VISUELLE AUFEZEICHNUNGSFORMEN

Ein besonderer Stellenwert innerhalb der Dokumente und Dokumentationen von Tanz kommt Notationen zu.⁴⁸ Sie werden oft gezielt für Rekonstruktionen und Wiederaufnahmen erstellt, kommen angesichts ihrer Komplexität aller-

44 | Büscher, Barbara: Lost & Found. Performance und die Medien ihres Archivs. In: www.perfomap.de, Februar 2009, S. 1.

45 | Sebillotte: Archive des Tanzes 2010, S. 87.

46 | Franz Anton Cramer weist darauf hin, dass Tanz im Zusammenhang mit seinen dokumentarischen Wissensbeständen und der archivarischen Organisationsform derselben über gleiche Technologien verfüge wie andere Disziplinen. So würden Datenträger und Suchmasken, Nutzeroberflächen und *Encoded Archival Description*, Online-Kataloge und Netzwerkverbünde, Informationsarchitektur und Mediensammlungen, Kompatibilitätssoftware und Einzelkonfigurierungen zur Organisation zur Verfügung stehen. Vgl. Cramer: Verlorenes Wissen – Tanz und Archiv 2009.

47 | Vgl. dazu Gemäß Paul Ricœur gibt ein Dokument Auskunft über die Vergangenheit und definiert sich aufgrund seiner Funktion als Beleg und Garant für eine Geschichte, Erzählung oder Debatte im Sinne eines materiellen Beweises. Vgl. Ricœur, Paul: Archiv, Dokument, Spur. In: Ders.: Zeit und Erzählung. Bd. 3: Die erzählte Zeit. München 1991, S. 185-200.

48 | Vgl. zu Notationen im Tanz exemplarisch Brandstetter, Gabriele; Hofmann, Franck; Maar, Kirsten (Hg.): Notationen und Choreographisches Denken. Freiburg i.Br. u.a. 2010; Franko: Writing for the Body 2011; Jeschke, Claudia: Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bad Reichenhall 1983.

dings verhältnismässig wenig zum Zug.⁴⁹ Choreografierende und Tanzende sind sowohl für die Notation wie für die Entzifferung derselben auf externe sogenannte Choreologinnen und Choreologen angewiesen, was hohe Kosten und Aufwände zur Folge hat.⁵⁰ Ein weiterer Grund für die geringe Verbreitung von Tanznotationen liegt in der traditionell vorrangig körperlichen und mündlichen Überlieferungspraxis begründet. Damit einher geht eine starke Bindung an eine Autorin oder einen Autor, deren Autorität mit jedem Akt der Übertragung von Neuem bestätigt wird. Die Vorstellung von einem ›Original‹, das in der Vergangenheit stattgefunden hat und im Studio weitervermittelt werden kann, hält sich dadurch hartnäckig.⁵¹

Die Vorbehalte gelten nicht nur symbolischen und schriftlichen Aufzeichnungsformen gegenüber, sondern auch visuellen wie der Fotografie und dem Video. Sie würden lediglich einen visuellen, zweidimensionalen Eindruck von einem Tanzstück vermitteln und den Blick darauf erst noch durch den gerichteten Fokus der Kamera lenken, so der Vorwurf: »Modern dancers have entertained a mystique of presentness that has made them mistrust visual archiving. In the twentieth century, film was thus not a significant medium of dance preservation«, schreibt beispielsweise Mark Franko.⁵² Eine wesentliche Rolle dürfte dabei auch die Tatsache spielen, dass mit externen medialen Datenträgern wie dem Video, aber auch der Notation die Kontrolle über die Interpretation des gespeicherten Materials und damit die Autorität aufgegeben

49 | Mark Franko stellt beispielsweise fest, dass trotz der Existenz von mindesten 53 Notationssystemen seit dem 15. Jahrhundert »the transmission of dance has remained predominantly a matter of oral tradition.« Franko: *Writing for the Body* 2011, S. 327. Vgl. weiter exemplarisch Archer/Hodson: *Ballets lost and found* 1994, S. 100; Pouillade: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 130; Thomas: *Reconstruction and Dance* 2004, S. 42; Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 131ff.

50 | Sowohl das Notieren wie Lesen entsprechender Notationen erfordert spezifisch geschulte Spezialistinnen und Spezialisten, vgl. beispielsweise Franko: *Writing for the Body* 2011, S. 327. Spezialistinnen und Spezialisten zu engagieren können sich nur wenig Choreografierende leisten, schon gar nicht solche aus der Freien Szene. Gemäß dem Goethe Institut beschäftigen beispielsweise in Deutschland lediglich fünf Ballettcompagnien eine Choreologin oder einen Choreologen: Die Staatsballette Berlin und München, das Stuttgarter und Hamburg Ballett sowie das Ballett Leipzig. Vgl.: Jeitschko, Marieluise: *Choreologen und Kinetografen notieren Tanz*. In: www.goethe.de/ins/hu/bud/kul/mag/tut/de6654411.htm, 21.09.2015.

51 | Vgl. zu der Übersetzungsproblematik auch die Ausführungen im Kapitel *Überlieferung und Rekonstruktion*. Sowie weiter: Berg: *The Sense of the Past* 1999; Franko: *Writing for the Body* 2011; Jordan: *Preservation Politics* 2000; Preston-Dunlop/Sayers: *Gained in Translation* 2011; Thomas: *Reconstruction and Dance* 2004.

52 | Franko: *Writing for the body* 2011, S. 327.

werden muss. Für die Aneignung desselben durch andere Tänzerinnen- und Tänzerkörper bedeutet dies, dass es sich immer nur um eine Annäherung aufgrund einer interpretativen Leistung handeln kann, die ihrerseits auf der Erinnerung des Körpers und der Imaginationsfähigkeit beruht. Dies führt zu der Frage, inwieweit Aufzeichnungsformen von Tanz überhaupt die Intention der Urheber erfassen können beziehungsweise inwiefern es sich dabei »nur« um eine Interpretation der Intention handelt.

Sowohl Olga de Soto, Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun, Boris Charmatz wie das Le Quatuor Albrecht Knust verweisen mittels ihrer körperlichen Formate auf ebendiese Problematik: Jeder Akt der Überlieferung impliziert eine Übersetzungsleistung, das Festhalten an einer originären Autorschaft ist deshalb nicht haltbar. Bei Olga de Soto ist es die Übertragung einer erinnerten Wahrnehmung in Erzählung, wobei sich hier zudem die Prozesse des Vergessens dazwischen schieben; bei Foofwa und Lebrun und Charmatz sind es, wie weiter unten noch gezeigt wird, unter anderem technische und physische Transformationen, die sich aus der körperlichen Aneignung und Übertragung von Bewegungen ergeben; beim Quatuor Albrecht Knust werden die Differenzen zwischen verschiedenen Vorlagen, Aufzeichnungen und Interpretationen in ihrer Vielschichtigkeit anhand des *Faunes* besonders virulent. Anhand der Beispiele zeigt sich auch, dass die Übersetzungsproblematik nicht der symbolischen und visuellen Aufzeichnung vorbehalten ist, sondern bereits in der körperlichen und oralen Vermittlung zum Tragen kommt, wie in der Diskussion der Rekonstruktionspraxis im Tanz auch deutlich geworden ist.

Franko ist der Ansicht, dass die Verankerung im Organischen, die mit Notationen einhergeht, die Ursache dafür sei, dass Tanznotationen nicht wie die Musiknotenschrift zu einer allgemein anerkannten Form der Niederschrift geworden seien. Tanznotation impliziere eine zerstörerische Verwechslung zwischen sich und dem lebendigen Phänomen, das es festzuhalten versuche.⁵³ In diesem Sinne argumentiert auch Barbara Büscher, die darauf besteht, dass es sich um jeweils autonome Objekte handle: »Das Verhältnis zwischen Performance/Aufführung und dem, was zurückbleibt, kann nicht als eines zwischen

53 | Franko: *Writing for the Body* 2011, S. 329. Anders gelagert zeigt sich die Problematik in der Kunst: Gemäß Boris Groys erfuhr hier die Kunstdokumentation insgesamt eine Aufwertung (beziehungsweise die eigentliche Kunst eine Abwertung): »In recent decades, it has become increasingly evident that the art world has shifted its interest away from the artwork and toward art documentation«, vgl. Groys, Boris: *Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation*. In: Jones, Amelia; Heathfield, Adrian (Hg.): *Perform Repeat Record. Live Art in History*, Bristol/Chicago 2012, S. 209-218, hier: 209 (Reprint von 2002).

Original und reproduzierbarem Dokument, sondern muss als mediale Transformation verstanden werden.«⁵⁴

Die Skepsis symbolischen und visuellen Aufzeichnungsformen gegenüber hat sich in den letzten Jahren allerdings gewandelt. So setzen Choreografierende vermehrt auf filmische Aufzeichnungen, weil sie Notationen als »nicht mehr zeitgemäß« empfinden, wie Gregor Zöllig, Leiter des Tanztheaters in Bielefeld sagt, Choreografien würden sich mit jeder neuen Besetzung verändern.⁵⁵ »Wenn ich die Wahl hätte, würde ich einen Kameramann engagieren, der unsere Tanzabende kontinuierlich aufzeichnet, archiviert und das zusätzlich benötigte Wissen aufschreibt«, sagt Zöllig und trifft sich darin mit Martin Schläpfer, Leiter des Ballett am Rhein (Düsseldorf/Duisburg): »Ich weiß heute ja noch gar nicht, ob mich dieses oder jenes meiner Ballette in zehn Jahren überhaupt noch interessiert«. Er konzentriert sich deshalb ebenfalls auf die filmische Aufzeichnung seiner Ballette »in ihrer Jetztform.«⁵⁶

Darüber hinaus rücken neue, multimediale Formen der Aufzeichnung von Tanz in den Fokus, deren Entwicklung in den letzten Jahren vorangetrieben wird.⁵⁷ Ein Beispiel ist die digitale Tanzbibliothek *Motion Bank* von William Forsythe in Zusammenarbeit mit einem künstlerischen und wissenschaftlichen Team⁵⁸, die nach digitalen Formen der Aufzeichnung sucht, die losgelöst vom menschlichen Körper als »choreografische Multimedia-Partitur« funktionieren.⁵⁹ Ein weiteres Forschungsprojekt für digitale Formen der Aufzeichnung eines tänzerischen Wissens ist *insidemovement-knowledge* rund um den Amsterdamer Choreografen Emio Greco.⁶⁰ *Es fokussiert mehr auf den Be-*

54 | Büscher: Lost & Found 2009, S. 4.

55 | Diese und die folgenden Aussagen sind folgendem Artikel entnommen: Jeitschko: Choreologen und Kinetografen notieren Tanz 2010, S. 2.

56 | Jeitschko: Choreologen und Kinetografen notieren Tanz 2010, S. 2.

57 | Vgl. dazu auch die verschiedenen Beiträge des e-journals www.performap.de, hier insbesondere die Ausgabe Nr. 4, MAP #4, Archiv/Prozesse 1.

58 | Vgl. www.synchronousobjects.osu.edu, 21.09.2015 sowie Motion Bank: Starting Points & Aspirations. Frankfurt a.M. 2013.

59 | Groves, Rebecca; deLahunta, Scott; Shaw, Norah Zuniga: Apropos Partituren: William Forsythes Vision einer neuen Art von »Tanzliteratur«. In: Gehm, Sabine; Husemann, Pirkko; Wilcke, Katharina von (Hg.): Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. Bielefeld 2007, S. 93.

60 | Vgl. www.insidemovementknowledge.net, 21.09.2015. Zu dem Amsterdamer Projekt sowie zu weiteren Studien zur grafischen Visualisierung von Tanz vgl. deLahunta, Scott; Shaw, Norah: Constructing Memory: Creation of the Choreographic Resource. In: Performance Research. Nr. 11/4, 2007, S. 53-62.

wegungsaspekt während bei der *Motion Bank* die Choreografien als Formen der Bewegungsrecherche im Vordergrund stehen.

Im Bereich der Performance Art gehören Beschreibungen im Sinne von beobachtenden Begleitformen oftmals schon zum ›Werk‹ selbst dazu.⁶¹ Diese fachspezifische Praxis des Dokumentierens führt im Bereich der Performancetheorie zu einer intensiven Auseinandersetzung zum Verhältnis von Fotografie und Performance,⁶² wie sie so im Tanz – wiewohl Fotografien auch hier historisch eine bedeutende Rolle spielen – noch nicht erfolgt.⁶³ Für die Geschichtsschreibung im Tanz haben solche Dokumentationen im Sinne von eigentlichen Künstlerarchiven jedoch einen bedeutenden Wert. Nebst den erwähnten Forschungen zu digitalen Formen der Aufzeichnung zeichnen sich in jüngster Zeit auch hier Veränderung ab: Die Choreografinnen Anna Teresa De Keersmaecker und Siobhan Davis beispielsweise machen ihre Scores, Notizen und Begleitmaterialien in Publikationen zugänglich.

In diesen Forschungsbemühungen sieht Mark Franko denn auch Hoffnung bestehen, der Dokumentation von Tanz doch noch den ihr seiner Meinung nach gebührenden Wert zukommen: »From Feuillet notation in the baroque era to Labanotation in the twentieth century to movement capture in the digital age, the project of documenting dance for future performance is clearly not a ›dead letter‹«, schreibt er.⁶⁴ Er fordert, Notationen nicht nur als Ausgangspunkt

61 | Vgl. Sebillotte: *Archive des Tanzes* 2010, S. 85. Weiter beispielsweise Auslander, Philip: *The Performativity of Performance Documentation*. In: Jones, Amelia; Heathfield, Adrian (Hg.): *Perform Repeat Record. Live Art in History*. Bristol/Chicago 2012, S. 47-58 (reprint von 2006); Jones: »Presence« in *Absentia* 1997; Widrich, Mechthild: *Can Photographs Make It So? Repeated Outbreaks of VALIE EXPORT'S Genital Panic since 1969*. In: Jones, Amelia; Heathfield, Adrian (Hg.): *Perform Repeat Record* 2012, S. 89-103.

62 | Vgl. Büscher: *Lost & Found* 2009, S. 4 und Roms, Heike: *Ereignis und Evidenz. Zur Geschichtsschreibung der Performancekunst*. In: www.performap.de, 2010, S. 4, 21.09.2015.

63 | Vgl. Büscher: *Lost & Found* 2009, S. 4 und Roms: *Ereignis und Evidenz* 2010, S. 4. Mark Franko stellt beispielsweise fest: »It is well known that great modern figures of dance early in the twentieth century, such as Duncan and Martha Graham, cultivated photography but rejected film. While the still image was a medium with acceptable analogies for live performance, the moving image was not.« Vgl. Franko: *Writing for the body* 2011, S. 328. Vgl. zu Fotografie im Tanz auch Wortelkamp, Isa: *Bilder in Bewegung/ Bewegung in Bildern. Zum dokumentarischen Gewebe der Tanzgeschichte*. In: Thurner, Christina; Wehren, Julia (Hg.): *Original und Revival. Zur Geschichts-Schreibung im Tanz*, S. 155-166, sowie das DFG Forschungsprojekt »Bilder von Bewegung – Tanzfotografie 1900-1920« unter der Leitung von Isa Wortelkamp.

64 | Franko: *Writing for the Body* 2011, S. 328.

für Rekonstruktionen zu verstehen (und zu erstellen) und damit der Flüchtigkeit dokumentarisch entgegen zu wirken, sondern als Spuren im Sinne einer Notenschrift, die ihren Wert losgelöst von einem historisierenden Interesse besitzen würden. »We need a historical account of dance reconstruction that parallels, but is not identical to, that of notation.«⁶⁵

Die bis hier genannten Dokumente und Dokumentationen von Tanz weisen verschiedene Medialitäten und Materialitäten auf, die es entsprechend zu berücksichtigen gilt.⁶⁶ Franz Anton Cramer hält fest, dass diese ›anderen‹ medialen und materialen Zustände solange bestehen bleiben würden, bis das Dokument neuerlich reaktiviert werde.⁶⁷ So eröffneten dokumentarische Bestände Räume für neue Forschung und bildeten einen wertvollen Korpus für wissenschaftliche Untersuchungen und theoretische Fortentwicklungen.⁶⁸ Sie erzählen eine Geschichte, wie Sebillotte schreibt, über »das Werk, seine Entstehung in einer Epoche, seine Stellung innerhalb der Laufbahn des Künstlers, die Kompositionsweisen und schließlich wohl auch die Wirkung auf das Publikum und die Spuren im individuellen und kollektiven Gedächtnis.«⁶⁹ Die Geschichte liege so gesehen dreifach vor: als Geschichte der ›Werke‹, als Geschichte ihrer Rezeption und als Geschichte ihrer diskursiven Rahmung. Ausgehend von den choreografischen Reflexionen und der eingangs aufgestellten Matrix ist hier noch eine vierte ›Geschichte‹ anzufügen: diejenige des Körpers.

In dem diskutierten Feld der ›Fundstücke‹ von Tanz mit Fokus auf visuelle und symbolische Formen fehlen Körper im Sinne von ›Dokumenten‹ gänzlich. Sie werden höchstens in Aufzeichnungen und Diskursen repräsentiert, nicht aber als Archive selbst gefasst. Dies hängt zum einen mit dem Objektstatus zusammen, der einem Dokument zugeschrieben wird, und zum anderen damit, dass ›Dokumente‹ traditionellerweise schriftbasiert sind und/oder auf symbolischen und visuellen Aufzeichnungen beruhen. Wenn also die Geschichtlichkeit des Körpers miteinbezogen werden soll, muss von einer objekt- und schriftbasierten Vorstellung von ›Dokument‹ Abstand genommen werden. Es

65 | Franko: *Writing for the Body* 2011, S. 328.

66 | Während Büscher den Akt der Transformation betont, ist beispielsweise Rebecca Schneider der Ansicht, dass bereits die Performance ein Archiv sei, es also kein Vorher und Nachher gebe, vgl. dazu das Kapitel *Zum Potential des Bleibenden: Rebecca Schneider*.

67 | Cramer bezieht sich hier auf Frédéric Sebillotte, vgl. Cramer: *Verlorenes Wissen – Tanz und Archiv* 2009, S. 7.

68 | Vgl. dazu auch Thurner, Christina: *Leaving and Pursuing Traces. ›Archive‹ and ›Archiving‹ in a Dance Context*. In: Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): *Dance [and] Theory*. Bielefeld 2013, S. 241-245.

69 | Sebillotte: *Archive des Tanzes* 2010, S. 85.

gilt, die Konzeption dahingehend zu erweitern, dass nicht nur der Körper, sondern auch dessen Wahrnehmung dynamisch und performativ gedacht werden können im Sinne eines sich fortwährend formierenden Prozesses.

Es stellt sich also die Frage, wie der Körper in diesem »Bündel aus materialen Spuren«⁷⁰ zu verorten ist und welche Rolle dem Archiv des Körpers darin zukommt.

DER KÖRPER ALS ›DOKUMENT‹

In der historischen Quellenkunde wird in der Regel unterschieden zwischen schriftlichen, oralen und visuellen Formen sowie Primär- und Sekundärquellen.⁷¹ Die Tanzhistorikerin June Layson nimmt darauf aufbauend eine Klassifizierung vor, die »the dance itself« unter den visuellen Quellen an erster Stelle aufführt.⁷² Den Körper selbst verortet sie als Teil der oralen Quellen unter dem Kapitel *Reminiscences*. Im Kapitel *Problematic Source Material* finden sich dazu weitere Angaben:

»There is the oral tradition of a subgroup or culture which is passed on from one generation to the next and is liable to both embellishment or erosion but appears to retain essential features [...]. This is accomplished by means of a combined movement and oral tradition which is also an important element in social and traditional dance.«⁷³

Der Gefahr der ›Erosion‹ kann gemäß Layson in der Quellenarbeit entgegen gewirkt werden, indem jeweils andere Quellenmaterialien beigezogen würden, um so im Quervergleich trotzdem genügend Beweiskraft zu erhalten. Gleichzeitig betont sie den Wert der oralen Überlieferung gerade im Hinblick auf »insights, impressions, feelings and the overall ambience of a period« – Informationen, die aus schriftlichen Quellen weniger gut generiert werden könnten.⁷⁴

Einen weiteren Vorteil in der mündlichen oder körperlichen Weitergabe sieht sie in der größeren Nähe zum eigentlichen Ereignis: »Oral testimony of recent dance history has the merit of immediacy although long-term trends and developments may not be appreciated. Conversely a dancer eminiscing ab-

70 | Sebillotte: *Archive des Tanzes* 2010, S. 85.

71 | Vgl. dazu beispielsweise Munslow, Alun: *The Routledge Companion to Historical Studies*. New York 2006, S. 228-229.

72 | Vgl. hierzu und zum Folgenden Layson, June: *Dance History Source Materials*. In: Adshead-Lansdale, Janet; dies. (Hg.): *Dance History. An Introduction*. London/New York 1994, S. 18-31.

73 | Layson: *Dance History Source Materials* 1994, S. 24.

74 | Layson: *Dance History Source Materials* 1994, S. 24.

out events that occurred more than half a century ago may well be able to describe key events and personalities but the detail may be missing.«⁷⁵ Dies bedeutet in Laysons Sichtweise, dass mit zunehmender Distanz zur erinnerten Periode mehr Referenzmaterial beigezogen werden müsse, was aber »the inestimable value of such personal glimpses into the dance past«⁷⁶ nicht schmälere.

Die Tanzhistorikerin Giorgiana Gore wiederum verweist auf den Umstand, dass gerade die Zusammenstellung oraler Quellen in besonderem Masse konstruktiven Charakters sei, da es sich nicht um eine Sammlung von Artefakten handle, sondern um eine Produktion von Quellen, die entsprechend sozial konstruiert und den Regeln und Strukturen bestimmter diskursiver Settings unterworfen seien.⁷⁷ Sie seien deshalb immer zeitspezifischen Positionen und historischen Formen von Narration unterworfen und nicht zuletzt abhängig von der jeweiligen medialen Form, in welcher die Transkription und Übersetzung vollzogen werde.⁷⁸

Diese hier exemplarisch herausgegriffenen Anmerkungen zur Problematik der Quellenlage im Tanz verweisen auf zweierlei: Die Vorstellung von einer performativen körperlichen Spur ist mit einer auf Klassifizierung ausgerichteten historischen Quellenkunde nicht kompatibel. Trotz der Bedeutung, die Layson und Gore körperlichen und oralen Formen von Erinnerung für Tanz beimessen, bleibt eine implizite Wertung zu Lasten der oralen (körperlichen) Überlieferung bestehen.

Ein derart hierarchisches Quellenmodell wird in den diskutierten choreografischen Beispielen gänzlich abgelehnt. Hier wird vielmehr gerade der Körper als ›Quelle‹ stark gemacht. Dieser, so scheinen die Choreografierenden zu fordern, darf als Forschungsmaterial in der Geschichtsschreibung nicht vernachlässigt werden. Mehr noch: es wird ihm eine spezifische Aussagekraft und ein kultureller Wert beigemessen, indem das Wissen, das sich im und am Körper manifestiert, im Sinne eines Archivs gefasst und als lesbare, his-

75 | Layson: *Dance History Source Materials* 1994, S. 24.

76 | Layson: *Dance History Source Materials* 1994, S. 24.

77 | Vgl. Gore, Giorgiana: *Traditional Dance in West Africa*. In: Adshead-Lansdale, Janet; Layson, June (Hg.): *Dance History. An Introduction*. London/New York 1994, S. 59-80. Sie bezieht sich vor allem auf die Interviewsituationen und die Erstellung von Beobachtungsprotokollen in der Feldforschung.

78 | Für den Übersetzungsprozess von Bedeutung seien das Wissen um den spezifischen und allgemeinen sozio-kulturellen Kontext, aus dem das orale Material stamme, und der Einbezug lokaler Konventionen (zum Beispiel sprachlicher Art), vgl. Gore: *Traditional Dance in West Africa* 1994, S. 72. In dieser Hinsicht ist auch festzuhalten, dass die Vorstellung von ›Primärquellen‹ grundsätzlich einen verfälschten Eindruck von ›Rohheit‹ und ›Echtheit‹ vermittelt, sind doch auch schriftliche Zeugnisse diskursiven Settings unterworfen.

torische Formation präsentiert wird. In dieser Perspektive wird der Fokus auf die Stärkung eines körperlich gespeicherten Wissens gegenüber schriftlichen und materialen Quellen gelenkt. Es soll gleich wie die Aufführung selbst Relevanz als Erfahrungsbereich und ›Artefakt‹ für Rekonstruktions- und Archivierungsbestrebungen erhalten. Ein solches Wissen des Körpers, verstanden als performative Spur eines Ereignisses, ist in eine Kategorisierung, wie sie Layson vorstellt, selbstredend nur schwer einordnenbar.⁷⁹

Zusammenfassend können in der Tanzgeschichtsschreibung zwei Argumentationslinien in Bezug auf die Frage nach der Rolle des Körpers als ›Dokument‹ festgestellt werden: Zum einen wird eine pragmatische Sicht vertreten, die sich gegen ein Ausspielen von körperlichen und schriftlichen Überlieferungsformen richtet. Sie setzt sich innerhalb des Tanzes dafür ein, dass symbolischen und visuellen Aufzeichnungsformen im Sinne von Stellvertretern für Ereignisse die geforderte Akzeptanz zukommt im Hinblick auf die Notwendigkeit eines kritischen Umgangs mit der Vergangenheit.⁸⁰ Es fehlten andernfalls die Impulse und das Fundament für die Rede von und über Tanz, so die Argumentation. Wie Christina Thurner schreibt, bilden die Dokumente »the basis of the narrative and production of knowledge [...]. If they are not (any longer) in exis-

79 | Kritik an hierarchischen Quellenmodellen wird auch in der akademischen Tanzgeschichtsschreibung geäußert. Die Schwedische Tanzhistorikerin Lena Hammergren schlägt beispielsweise vor, von Kategorisierungen gänzlich abzusehen und alle Materialien als Teil eines Diskurses zu verstehen. Vgl. Hammergren, Lena: *Many Sources, many Voices*. In: Carter, Alexandra (Hg.): *Rethinking Dance History. A Reader*. London/New York 2004, S. 20-31. John O. Perpener kritisiert, dass logozentrische, schriftliche Quellen den Körper von der traditionellen Historiografie ausklammern würden. Dies habe nicht nur Einfluss auf das schiere ›Vorkommen‹ in der Geschichte, sondern konzipiere den Körper als ahistorisch, zeitlos und als Konsequenz nicht relevant. Vgl. Perpener, John O.: *Cultural Diversity and Dance History Research*. In: Horton Fraleigh, Sandra; Hanstein, Penelope (Hg.): *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*. London 1999, S. 334-351. Die Kritik besteht auch in Bezug auf die Theatergeschichte, so kritisiert Joseph Roach den Umstand, dass das Studium von Dokumenten als objektiven Fakten lange Zeit von der eigentlichen Arbeit an den Inszenierungen getrennt und als subjektive Imagination dem Feld der Kritiker überlassen worden sei: »In this division of labor, historians were to reconstruct the past from solid documentary evidence, while literary critics and theorists were left to interpret the mysteries of dramatic form.« Vgl. Roach, Joseph R.: *Theater History and Historiography*. In: Reinelt, Janelle G.; ders. (Hg.): *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor 2007, S. 2.

80 | Vgl. beispielsweise Franko: *Writing for the body* 2011, S. 321-334, insb.: S. 328. Weiter auch Järvinen: *Performance and Historiography* 2005; Thomas: *Reconstruction and Dance* 2004; Thurner: *Leaving and Pursuing Traces* 2013.

tence, the narrative movement lacks an impulse, a fundament.«⁸¹ Es geht dabei nicht darum, die Bedeutung eines körperlichen Wissens abzuschwächen, aber jene anderen dokumentarischen Spuren aufzuwerten und ihren Aussagewert zu stärken. Diese Sicht schließt an die genannte Kritik am Flüchtigkeitsparadigma an wie es mit Siegel und Phelan exemplarisch vorgestellt wurde. Der vergängliche Tanz brauche wenigstens Dokumente als Spuren, so die Argumentation, um eine Geschichtsschreibung überhaupt betreiben zu können. Umgekehrt bedeutet dies auch, dass die Existenz und Bedeutung von Dokumenten gerade von den Spuren von Tanz zeugt, die dieser immer schon hinterlässt. In Reaktion auf die historisch gewachsene Präferenz von oralen und körperlichen Überlieferungsformen im Tanz steht diese Argumentationslinie ein für adäquate schriftliche und visuelle Aufzeichnungsformen.⁸²

Eine andere Argumentationslinie, die ebenfalls darauf abzielt, Tanz aus seinem marginalen Status zu befreien, scheint zunächst im Widerspruch dazu zu stehen. Sie will Aufführungen, Bewegungsformen und Körpersprachen gerade umgekehrt mehr Relevanz zukommen lassen sowie Formate finden, die solch performative Wissensformen befördern.⁸³ Diese entgegengesetzte Gewichtung rührt von einer grundsätzlich anderen Perspektive her: Tanz soll in einer traditionell auf schriftliche Zeugnisse fokussierten Geschichtsschreibung mehr Relevanz und Akzeptanz zugestanden werden. Mehr noch, »[d]as Potential des Tanzes« soll für die Geschichtsschreibung anerkannt werden.⁸⁴ Dieses Bestreben zeigt sich beispielsweise in Projekten der Oral History, aber

81 | Thurner: *Leaving and Pursuing Traces* 2013, S. 245.

82 | Vgl. dazu beispielsweise Franko: *Writing for the Body* 2011, Järvinen: *Performance and Historiography* 2005; Thurner: *Leaving and Pursuing Traces* 2013.

83 | Vgl. dazu im Zusammenhang mit der Archivpraxis beispielsweise Schulze: *Are 100 Objects Enough to Represent the Dance?* 2010. Auf die Folgen der Fokussierung auf schriftliche Zeugnisse für nicht-westliche (Tanz-)Kulturen verweisen unter anderem Gore: *Traditional dance in West Africa* 1994. Ähnliche Probleme sieht die amerikanische Tanzwissenschaftlerin Ananya Chatterjee in Bezug auf indischen Tanz, vgl. Chatterjee, Ananya: *Contestations: Constructing a Historical Narrative for Odissi*. In: Carter, Alexandra (Hg.): *Rethinking Dance History. A Reader*. London/New York 2004, S. 143-156. Zum Körper als Gedächtnisort vgl. exemplarisch Baxmann/Cramer: *Deutungsräume* 2005. Die Fokussierung auf schriftliches Quellenmaterial ist auch Thema im Zusammenhang mit immateriellem Kulturgut vgl. beispielsweise Amselle, Jean-Loup: *Intangible Heritage and Contemporary African Art*. In: *Museum International*. Nr. 56/1-2, 2004, S. 84-90. Kirshenblatt-Gimblett: *Intangible Heritage as Metacultural Production* 2004, sowie in der Gegenüberstellung von Archäologie und Geschichtsschreibung (hier sind es schriftliche Dokumente versus Monumente), vgl. Ebeling: *Wilde Archäologien* 2012; Foucault: *Archäologie des Wissens* 1981.

84 | Brandstetter: *Fundstück Tanz* 2005, S. 18.

auch in den diskutierten choreografischen Historiografien.⁸⁵ Letztere zeigen, ihrem performativen Ansatz geschuldet, eine deutliche Präferenz für ein körperliches Archiv. Ja, sie schreiben mit dem Archiv des Körpers gar eine andere Tanzgeschichte.

Während es also in der einen Sichtweise darum geht, dafür einzustehen, dass eine Tanzgeschichtsschreibung überhaupt geschrieben werden kann, so argumentiert der andere Ansatz in einem weiteren Kontext dafür, der Spezifik des Tanzes als Körperbewegung in Raum und Zeit mehr Beachtung zukommen zu lassen. Die Diskussion zeigt zweierlei: Weder in Konzepten mit dem Fokus auf das Flüchtige noch in einer Konzentration auf dokumentarische Aufzeichnungsformen kommt der Körper in seiner Geschichtlichkeit angemessen zum Tragen. Es gilt also die Vorstellung von ›Dokumenten‹ von Tanz grundsätzlich auszuweiten und nach einem dynamischen und performativen Verständnis von Tanz und seinen Spuren zu fragen.

Ein Ansatz, der einer solchen Sichtweise verpflichtet ist und von einer Klassifizierung nach körperlichen und materiellen Dokumenten absieht, ist Rebecca Schneiders Konzept des Aufführungsaktes als Spur selbst.⁸⁶ Es soll hier exemplarisch diskutiert werden, um den bis hierher genannten Sichtweisen eine weitere, andere Position gegenüberzustellen. Schneiders Ansatz ist in Bezug auf die choreografischen Historiografien vor allem dahingehend interessant, dass der Körper in seiner dynamischen und archivischen Qualität und mit Blick auf die Wahrnehmung seiner Geschichtlichkeit thematisiert wird.

85 | Zu Oral History in Performance Art und Tanz vgl. beispielsweise Roms: Ereignis und Evidenz 2010; Friedmann, Jeff: On Oral History and Archives. In: www.tanzfonds.de/de/artikel/jeff-friedman-on-oral-history, 21.09.2015 sowie ders.: Oral History A Go-Go: Documenting Embodied Knowledge. In: Schulze, Janine (Hg.): Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz. München 2010, S. 168-193.

86 | Vgl. Schneider: Performing Remains 2011.