

Rollenbild und Forschungspraxis

Die Forderung nach einer Erweiterung des Quellenbegriffs ist als zentrales Paradigma der historiografischen Praktiken in der Choreografie im zweiten Teil der vorliegenden Untersuchung eingehend verhandelt worden. Ausgehend von den Beispielen choreografischer Historiografien, die auf der zumeist körperlichen Erinnerungsleistung basieren und diese im Sinne einer ›Quelle‹ verwenden, wurde in der Folge der Körper als temporäres, kontingentes, dynamisches und transformatives ›Archiv‹ herausgearbeitet, das den Horizont des Sagbaren bestimmt.

Die choreografischen Historiografien erhalten so gerade wegen ihrer spezifischen Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Körper und Archiv besondere Relevanz, wenn es um die Auflösung einer Hierarchisierung verschiedener Quellenmaterialien und um die Abkehr von einem schriftbasierten Konzept von Spuren geht. So ist der Körper lesbar im Sinne eines Textes. Er ist aber ebenso Subjekt dieses Lektürevorgangs und des Artikulationsprozesses, durch die er sich überhaupt formiert. Dabei ist hervorzuheben, dass der Körper nie als ausschließliches Archiv gefasst und propagiert wird, sondern mit anderen Spuren von Tanz in ein Spannungsverhältnis gesetzt wird. Meist vermischen sich visuelle Dokumente (Filme und Fotografien), Kostüme, Requisiten und musikalische Partituren mit schriftlichen und mündlichen Formen und Erinnerungen. Es geht den Choreografinnen und Choreografen nicht um ein Ausspielen eines ›lebendigen‹ Archivs gegenüber einem schrift- und filmbasierten, sondern um eine differenzierte und kritische Sicht auf ein gesamtes Archiv von möglichen Aussagen zu Tanzgeschichte. Darin werden folgende Archive und Zugänge sichtbar: Olga de Soto arbeitet mit einem klassischen oralen Archiv, dem Zeitzeugenbericht, den sie visuell und performativ weiterverarbeitet. Foofwa und Lebrun stützen sich auf die Erinnerungsleistung des Körpers im Sinne eines individuellen und kulturellen Gedächtnisses und verwenden dieses als ein Archiv. Ebenso arbeitet Charnatz mit Körpern als Archiven, allerdings weniger im Sinne eines ›Gedächtnisses‹ wie Foofwa, sondern als archäologischer Findungsprozess für verschiedene historische und aktuelle Körperkonzepte. Le Quatuor Albrecht Knust stützt sich auf einen brei-

ten Archivkorpus, der den Körper als Archiv ebenso einschließt wie verschiedene Notationsschriften und ihre Rezeption, die Erinnerung von Zeitzeugen, Fotografien, Gedichte und musikalische Partituren. Gerade in dieser Breite kommen die choreografischen Reflexionen den Forderungen einer kritischen Geschichtsschreibung nach.

In allen Beispielen virulent ist der Fokus auf diskursive Formationen im Sinne der Herausbildung von historischen Körperdiskursen – wie also zu einem bestimmten Zeitpunkt gewisse Körperbilder und -konzepte zustandekommen. Die historiografischen Choreografien gehen davon aus, dass es keine vordiskursive Materialität und Erfahrung gibt, sondern der Körper immer schon ein geformter ist. Auch darin entsprechen sie den Forderungen einer kritischen Tanzgeschichtsschreibung, die als eng verzahnt, wenn nicht gar vorgeschrieben durch historische und aktuelle kulturelle Diskurse und Praktiken verstanden. Lucia Ruprecht und Susan Manning fordern im Vorwort zu *New German Dance Studies*, dass nicht die Vergangenheit rekonstruiert, sondern Wissen geschaffen wird über die Vergangenheit.¹¹⁹ Insofern leisten die choreografischen Formen von Tanzhistoriografie einen zentralen Beitrag zur Tanzgeschichtsschreibung.

Auch in der (schriftlichen) akademischen Tanzgeschichtsschreibung hat sich die thematische Ausrichtung in den letzten Jahren erweitert. Insbesondere die Forderung nach einem breiten Themenspektrum, nach einer non-hierarchischen Evaluation von einem breit angelegten, nicht nur schriftlichen Quellenkorpus sowie eine kritische Reflexion der subjektiven Interpretationsleistung der Historiker findet sich in aktuellen tanzhistorischen Forschungen wieder.¹²⁰ Der Tanzwissenschaftler Jens Richard Giersdorf konstatiert, dass in der US-amerikanischen Forschung der letzten Jahre tatsächlich auch ein nicht-westlich-hegemoniales Denken Einzug gehalten habe, und zwar in Verbindung mit der Geschlechterfrage, mit Sexualität, Ethnie und Rasse, Nationalität, Globalisierung, Diaspora und Migration, Postkolonialismus und populären wie sozialen Tanzformen.¹²¹ Dies geschehe aber, so schreibt er weiter, vorrangig auf der inhaltlichen Ebene, während bezüglich der Darstellungsmodi eine

119 | Manning, Susan; Ruprecht, Lucia: Introduction. *New Dance Studies/New German Cultural Studies*. In: Dies. (Hg.): *New German Dance Studies*. Urbana/Chicago/Springfield 2012, S. 3.

120 | Vgl. Klein: *Inventur der Tanzmoderne* 2008, S. 10.

121 | Vgl. Giersdorf, Jens Richard: *Unpopulärer Tanz als Krise universeller Geschichtsschreibung oder Wie Yutian und ich lang anhaltenden Spass mit unseriöser Historiografie hatten*. In: Thurner, Christina; Wehren, Julia (Hg.): *Original und Revival. Geschichtsschreibung im Tanz*. Zürich 2010, S. 91-100.

kritische Befragung der Tanzhistoriografie noch weitgehend ausstehend sei.¹²² Die choreografischen Historiografien leisten nun genau dies: Sie antworten auf die geforderten Netzstrukturen, Gebilde und Geflechte als ordnende Darstellungsmuster für Tanzgeschichte mit beweglichen, räumlichen und choreografischen Darstellungsmustern. Der kreative Akt des Selektionierens, Interpretierens und Schreibens von einer schriftlichen Tanzgeschichtsschreibung, findet so in den choreografischen und tänzerischen Praktiken auf der Bühne seine Entsprechung.

Angesichts einer solchen Engführung von choreografischen und historiografischen Praktiken, drängt sich die Frage auf, inwiefern Choreografierende auch dem Rollenbild und der Funktion von Historikern entspricht. Alexandra Carter stellt jedenfalls eine große Nähe fest: Sie argumentiert mit der Kreativität (in Bezug auf den konstruktiven Charakter von Geschichtsschreibung) und der Intuition (in Bezug auf die subjektiven Aspekte der Interpretationsleistung) innerhalb beider, historiografischer und choreografischer Prozesse.¹²³ Historikerinnen und Historiker würden wie die Choreografierenden ebenfalls ›erfinden‹, schreibt sie in Anlehnung an Hayden White.¹²⁴ Wiewohl Kreativität in jedem Forschungsprozess gefordert sei, stelle – und hier findet sich das Paradigma der Flüchtigkeit wieder – gerade Tanz spezifische Anforderungen an eine kreative Imaginationsleistung. Die Vergangenheit als nie vollständig in den zurückbleibenden Zeugnissen fassbar, werde im Akt des Schreibens erst erstellt beziehungsweise in ein anderes, spekulatives Leben auf dem Papier überführt: »[W]e [die Tanzhistorikerinnen und -historiker, jw] are, in our writing, ›making up‹ the dances, the performance contexts, the choreographic motivations, to which we no longer have access – or, even if we do – giving

122 | Giersdorf selbst macht einen (so amüsanten wie erhellenden) Versuch in diese Richtung, indem er mit einem nicht ganz ernst gemeinten ›unpopulären‹ Wohnzimmertanz – einer »fiktiven und historischen propagandistischen Amateurchoreografie« – nach alternativen Modellen zur etablierten Hierarchie in der Tanzgeschichtsschreibung sucht. Er will darin nicht nach dem geläufigen Muster des Faktensammelns, Archivierens, Rekonstruierens, Kategorisierens und Epochalisierens vorgehen, sondern mittels Aufzeigen und Befragen der eigenen körperlichen Praxis nach (historischen) Konzepten von Choreografie und Historiografie suchen, vgl. Giersdorf: Unpopulärer Tanz als Krise universeller Geschichtsschreibung 2010, insb. S. 93.

123 | Vgl. Carter, Alexandra: Practising Dance History: Reflections on the Shared Processes of Dance Historians and Dance Makers. In: Proceedings. Re-thinking Practice and Theory. Society of Dance History Scholars Conference. Hg. v. Ann Cooper Albright, Dena Davida, Sarah Davis Cordova, Riverside 2007, S. 126-130, <http://eprints.mdx.ac.uk/4720/>, 21.09.2015.

124 | Carter: Practising Dance History 2007, S. 126.

them another life on the page. That life, speculative though it may be, exists in our use of language.«¹²⁵ Beide, Choreografierende wie Forschende, würden bei ihren Akten erstmal ins Ungewisse schreiten und aufgrund ihrer Intuition gewisse Zusammenhänge erstellen oder einzelne Aspekte als bedeutend hervorheben. Wiewohl Carter festhält, dass es sich um jeweils unterschiedliche Arten der Expertise handle, die grundsätzlich verschiedene Fähigkeiten erforderten und andere Artikulationsformen zur Folge hätten, sieht sie im kreativen Akt des Schreibens und in der intuitiven Vorgehensweise von historischen Prozessen doch fruchtbare Anhaltspunkte. Bei aller Skepsis für einen zu eindimensionalen Vergleich, hält sie fest: »[H]istoriography is a moving act.«¹²⁶

Diese hier mit Carter noch einmal aus einem anderen Blickwinkel – demjenigen des Rollenbildes – betrachtete Nähe von choreografischer und schriftlicher Geschichtsschreibung trifft sich mit zwei weiteren prominenten Entwürfen von US-amerikanischen Tanzforschenden, welche eine Engführung von Bewegung und Geschichtsschreibung propagieren. Ihr Ansinnen ist es, einerseits die Schreibung selbst als körperlichen Akt zu lesen und die Historiker in ihrer Körperlichkeit jeweils mitzudenken (Susan L. Foster). In einem anderen Modell wird die Historiografie selbst als performativer Akt des Interpretierens verstanden (Mark Franko).

»[T]he production of history is a physical endeavour«, schreibt Susan L. Foster, und meint damit die Körpertechniken der Historikerinnen und Historiker, die sich – vergleichbar mit denjenigen der Tanzenden und Choreografierenden in den besprochenen choreografischen Reflexionen – in der historiografischen Praxis wiederfinden.¹²⁷ Sie zählt dazu »past practices of viewing or participating in body-centred endeavours«, die den Motivationsrahmen für die Auswahl spezifischer Dokumente leiten würden.¹²⁸ Foster besteht also gleich wie Charmatz und Foofwa auf einem körperlichen Erfahrungsschatz, der sich in der historiografischen Arbeit niederschlägt: »Whatever the kinds and amounts of bodily references in any given constellation of practices they will yield versions of historical bodies whose relation to one another is determined as much by the historian's body history as by the times they represent.«¹²⁹ Die Körper der Historikerinnen und Historiker müssten in die Analyse und Reflexion von Geschichtsschreibung immer miteinbezogen sein, schließlich wird Geschichte in einem doppelten Sinne von Körpern gemacht. Für die Tanzhistoriografie gilt deshalb auch, was Foster in Bezug auf die Choreografie schreibt: »Choreography can be seen as presenting a theory of what the body is, what it has been

125 | Carter: *Practising Dance History* 2007, S. 129.

126 | Carter: *Practising Dance History* 2007, S. 129.

127 | Foster: *Choreographing History* 1995, S. 6.

128 | Foster: *Choreographing History* 1995, S. 6.

129 | Foster: *Choreographing History* 1995, S. 6.

historically, and what it might become in the future. Implicit within the choices made in creating a dance is a proposition or hypothesis about who we are.«¹³⁰

Damit bestätigt sich, was in der Diskussion der Choreografien als Historiografien deutlich geworden ist: Nämlich dass Tanzgeschichte immer auch eine Körpergeschichte ist und so gesehen – in der choreografischen Praxis – eine Form der Theoretisierung in der Gegenwart erfährt. Die historiografischen Choreografien können dergestalt auch als theoretische Aktivitäten gelesen werden, wie sie Mark Franko (unter anderem gemeinsam mit der Musikwissenschaftlerin Annette Richards) in dem Modell *Performing History* stark macht.¹³¹ Franko versteht die Tätigkeit der Historiker als imaginative und performative Praktik, die sich in einem komplexen Verhältnis zwischen historischen Akten, Texten und deren Interpretationen bewege: »What if the performative present were theorized as a trace operating ›in reverse‹, a present coming into being rather than trailing off into nonexistence, whose return occurs within the visible and audible as material but not immediate?«¹³² Er fasst sowohl die Vergangenheit selbst wie deren Theoretisierung als kritische ›Performances‹ und dynamische Akte in der Gegenwart auf.

Umgekehrt wird die Performance in dieser Konzeption zu einem Akt theoretischer Abstraktion:

»When the past becomes a performative category, theory rushes in with new interpretative configurations for anthropology and history. The absence of past performance is marked by its flagrant returns or re-enactments [...].«¹³³

Eine derartige Engführung von Historiografie und Aufführung findet in den choreografischen Reflexionen eine fast schon buchstäbliche Entsprechung: Sie theoretisieren Möglichkeiten der Geschichtsschreibung *als* und *in* körperlichen Praktiken und stellen so Geschichte als Aufführung in der Gegenwart vor Publikum aus.¹³⁴

Das Erkenntnispotential der choreografischen Historiografien für die tanzwissenschaftliche Theoriebildung kann also folgendermaßen zusammenge-

130 | Foster, Susan L.: Dancing and Theorizing and Theorizing Dancing. In: Brandstetter, Gabriele; Klein Gabriele (Hg.): Dance [and] Theory, Bielefeld 2013, S. 27.

131 | Vgl. Franko: Repeatability, Reconstruction and Beyond 1989, S. 56-74, sowie ders.; Richards, Annette: Actualizing Absence. The Pastnes of Performance. In: Dies. (Hg.): Acting on the past. Historical performance across the disciplines. Hanover/London 2000, S. 1.

132 | Franko/Richards: Actualizing Absence 2000, S. 4.

133 | Franko/Richards: Actualizing Absence 2000, S. 8.

134 | Womöglich ist das Publikum zudem noch ein anderes als dasjenige, welches jeweils Tanzgeschichtsbücher liest.

fasst werden: Choreografische Historiografien schöpfen aus einem noch zu entdeckenden, aussagekräftigen körperlichen Fundus. Sie setzen diesen in ein Spannungsverhältnis mit anderen Quellenmaterialien und erweitern so grundsätzlich das Archiv des Tanzes. Ihre Geschichte(n) präsentieren sie als körperliche, diskursive und visuelle Artikulationen innerhalb einer räumlich-zeitlichen choreografischen Ordnung. Als ein vielstimmiges, disparates, dynamisches und kontingentes Geflecht erzählen sie so mit und vor Publikum ›bewegliche‹ Tanzgeschichten.