

Schluss und Ausblick: Choreografie als Historiografie

Ausgangspunkt der Untersuchung war die Beobachtung einer markanten Bruchstelle Mitte der 1990er Jahre: In zeitgenössischen Tanzstücken wurden historische Tanzthemen verhandelt, Tanzschritte nachgetanzt, Choreografien vorgezeigt und Tänzerbiografien nacherzählt. Choreografinnen und Choreografen der Freien Szene schienen auf einmal nicht mehr am ›Neuen‹ interessiert zu sein, sondern das ›Alte‹ beleben zu wollen. Wobei sich bald zeigte: Sie wendeten sich zwar dem ›Alten‹ zu, aber stets mit Blick auf etwas Neues. Sie erzählten Geschichte und reflektierten gleichzeitig deren Modi: Diejenigen der Erzählung, der Erinnerung und der Darstellung; diejenigen der Selektion und Interpretation von Quellenmaterial, der Archivierung, der Transparenz, Objektivität, Nachvollziehbarkeit und Evidenz. Überhaupt schienen sie zu fragen: Worauf basiert die Geschichte von Tanz? Welche Tanzgeschichte wird darin erzählt? Aus dieser Feststellung heraus und aufgrund der rasanten und eklatanten Verbreitung des Phänomens auf der Bühne und in der Rezeption, entstand diese Publikation. Sie versucht dem Phänomen aus drei Perspektiven auf die Spur zu kommen.

Erstens mittels einer historischen Einordnung und einer kulturwissenschaftlichen Kontextualisierung, aus der hervorgeht, dass die Beschäftigung mit Rekonstruktionen, Archivmaterialien und historischen Positionen zu Beginn der 1990er Jahre im Zusammenhang mit einem markanten Interesse an der Geschichtlichkeit des Körpers einerseits und an der Historisierung des Tanzes andererseits zu sehen ist. Die Choreografien kritisieren bestehende Praktiken und Diskurse und können als eine Form der Selbstermächtigung der Tanzkunst gegenüber der akademischen Tanzgeschichtsschreibung gelesen werden. Dies in dem Sinne, dass sie eine eigene, künstlerische Form der Geschichtsreflexion präsentieren.

Im gleichen Zug wie sie selbst Geschichte erzählen, kritisieren sie bestehende (tänzerische und schriftliche) Formen der Tanzgeschichtsschreibung und versuchen diese neu zu denken. Choreografische Historiografien verschreiben

sich damit einer zentralen Kategorie des zeitgenössischen Tanzes: Derjenigen der Reflexivität, wie ich im ersten Teil der Untersuchung anhand von Frédéric Pouillaudes Charakterisierung des ›Zeitgenössischen‹ herausgearbeitet habe. Das Phänomen kann als konsequente und radikale Fortführung einer allgemeinen Haltung des (Hinter-)Fragens im Tanz seit den 1990er Jahren verstanden werden, das nun die Geschichtsschreibung selbst in den Fokus nimmt. Es scheint sich darin nicht zuletzt abzuzeichnen, dass der zeitgenössische Tanz selbst im Begriff ist, historisch zu werden.

Die zweite Perspektive auf das Phänomen fragt danach, wie diese choreografischen Reflexionen funktionieren, welche Diskurse ihnen vorausgehen und welche sie selbst anstossen. Hierfür wurde zunächst die Prämissen verhandelt, dass nur dann historische Bezugnahmen im zeitgenössischen Tanz überhaupt denkbar sind, wenn Spuren von Tanz übrig bleiben. Ausgehend von zwei historischen Positionen (von Marcia B. Siegel und von Peggy Phelan) wurden verschiedene Konzeptionen des Flüchtigen im Tanz diskutiert und in den Kontext der aktuellen Tanzgeschichtsschreibung und -forschung gestellt sowie an den choreografischen Beispielen selbst abgeglichen.

Die darin geäußerte Kritik implizierte weitere Fragen: Was sind Spuren des Tanzes und welche kommen spezifisch in den choreografischen Historiografien zum Tragen? Die Fragerichtung verlief dabei von Dokumenten von Tanz hin zum Tanzen *als* Dokument selbst (Rebecca Schneider), wobei hier zugleich die Unzulänglichkeit des Begriffes ›Dokument‹ deutlich wurde: Tanz kann mit einem auf materielle Gegenstände fokussierten Dokumentbegriff nicht hinreichend erfasst werden, ebenso wenig wie der Körper. Dessen Wahrnehmungsfunktion und die Fähigkeit zur Erinnerung komplexer Bewegungsmuster im Raum, spielen in den choreografischen Historiografien jedoch eine zentrale Rolle.

Unter dem Aspekt des Gedächtnisses konnte herausgearbeitet werden, dass Körper insgesamt durch motorisches Lernen und ihre Innenwahrnehmung über ein sich ständig adjustierendes Wissen verfügen und so als kulturelles Gedächtnis verstanden werden können. Diese Tatsache machen sich die choreografischen Beispiele zunutze. Die Tänzerinnen- und Tänzerkörper werden darüber hinaus für die Artikulation und Vermittlung eines körperbasierten Wissens bedeutsam. In dem Zusammenhang erweist sich die Formel des Archivs insofern als produktiv, als damit der Zugang zu diesem Wissen fokussiert werden kann. Dabei ist ein Archivbegriff erforderlich, der über die Vorstellung einer örtlichen Speicherfunktion hinaus reicht. Das ›Archiv des Körpers‹, wie es aus den choreografischen Historiografien hervorgeht, muss den Akt der Speicherung und denjenigen des Zugriffs in sich vereinen und zugleich dem dynamischen Charakter eines solchen Körpers als Archiv gerecht werden. Es wurde deshalb als ein vielfältig anschlussfähiges Denkmodell

konzipiert, auf das die choreografischen Historiografien gründen. Im Sinne Foucaults schließt ein solches Archiv alle möglichen sagbaren Aussagen – und hier müsste in Anbetracht des beweglichen Körperarchivs von *artikulierbaren* Aussagen die Rede sein – mit ein beziehungsweise es bedingt erst deren Entstehung.¹³⁵ Es ist zu verstehen als Teil eines Gesamtarchivs des Tanzes, welches als System verschiedene Erinnerungsformen, Wahrnehmungen, Diskurse, Dokumente und Materialien hervorbringt. Bezogen auf das Phänomen der historiografischen Praktiken in der Choreografie ist ein derart abstrakter Archivbegriff insofern relevant, als damit ein Ausspielen verschiedener Quellenmaterialien grundsätzlich hinfällig wird. An die Stelle einer objektbasierten Vorstellung von ›Dokument‹ rückt ein performatives ›Archiv‹, so dass nicht das Bewahren von Tanz, sondern dessen Weiterdenken fokussiert wird. In der Konzeption und Anwendung des Körpers als Archiv zeichnet sich eine wesentliche Erkenntnis ab, die für die tanzwissenschaftliche Forschung Potential birgt.

Je nach Betrachtungsweise ist ein so verstandenes Archiv zugänglich durch die Tänzerinnen und Tänzer selbst (in einem Akt der Erinnerung) oder aber durch die Choreografierenden, die im Sinne von Archäologen die Formation eines Archivs in der choreografischen Arbeit beschreiben. Weiter kann auch das Publikum das erforderliche ›Aussen‹ darstellen, das ein Archiv erst zu einem solchen macht. Es ist also nicht allein dem Körper vorenthalten, meint diesen aber mit und ist dann von zentraler Bedeutung, wenn es darum geht, eine Geschichte des Tanzes zu beschreiben, wie es die choreografischen Reflexionen unternehmen.

Dieser zweiten Perspektive wurden methodisch zweierlei Dispositive zu Grunde gelegt, an denen die verschiedenen Positionen jeweils abgeglichen wurden. Die theoretischen Ansätze entstammten disziplinär verschiedenen Methoden und Blickwinkeln. Je nach Fragestellung erlaubten sie einen physiologischen und psychologischen Fokus (Gedächtnis), einen kulturellen (Körper und Wissen), philosophischen (Archiv) und tanzwissenschaftlichen (Flüchtigkeit, Dokument und Tanzkörper). Bei dem einen Dispositiv handelt es sich dabei um dasjenige der diskutierten Choreografien selbst, welche kritische Fragen bezüglich der Beschäftigung mit Tanzgeschichte aufwerfen und jeweils verschiedene Perspektiven und Herangehensweisen wählen. Das zweite Dispositiv ist aus den Parametern gebildet, die aus den historiografischen Praktiken in der Choreografie abzuleiten sind.

So handelt es sich bei eben diesen ›Praktiken‹ um Ausführungen, die sich in einem choreografierten Regelsystem historischen Positionen und Fragestellungen aussetzen. Die Ordnungen, die daraus resultieren, die tänzerischen, körperlichen und choreografischen Artikulationen, sind einerseits inhaltlich

135 | Vgl. Foucault: Archäologie des Wissens 1981, insbesondere S. 187-190.

als Revisionen der Tanzgeschichtsschreibung zu lesen. Andererseits fordern sie in der Aufführung gerade das Publikum in seiner Erinnerungs-, Imaginations- und Reflexionsleistung heraus. Das Publikum muss die Lücken schließen, die in der Begegnung historischer und gegenwärtiger Positionen in den diskutierten Beispielen jeweils stark gemacht werden. Im Sinne einer Matrix als Referenz für die Diskussion wurde dieses komplexe Dispositiv konzentriert auf die Parameter Körper, Choreografie, Aufführung und Publikum, die sich zum Archiv, zur Gegenwart der Aufführung und zum Raum des Zukünftigen je verschieden verhalten.

Diese methodische Klammer half einerseits, den Fokus auf die tänzerische Praxis und ihre spezifische Rahmung stets beizubehalten. Außerdem zeigten sich die diskutierten theoretischen Ansätze und Positionen derart disparat, dass sie nur so, in einem beweglichen Dispositiv, überhaupt zu einander in Relation gesetzt werden konnten. Dies betrifft insbesondere die unterschiedlichen Auffassungen von »Werk«, »Autor«, »Original« und »Dokument«, demgegenüber die Körper, Bewegungen, Aufführungen, Erinnerungen und Archive als bewegliche Formationen stehen. Das präzise Sortieren dieser zwischen Stabilität und Mobilität, zwischen Objekt- und Prozesshaftigkeit oszillierenden Sichtweisen stellte insgesamt eine Herausforderung dar. Insofern kann festgestellt werden, dass sich die konstitutive Gegenüberstellung unterschiedlicher Haltungen und Muster in den choreografischen Beispielen auch in den damit in Verbindung stehenden Diskursen findet, und darüber hinaus die Diskussion derselben in der vorliegenden Studie mitprägt.

Der wiederkehrende Rekurs auf die Matrix ermöglichte es, einerseits das Geflecht, innerhalb dessen sich choreografische Historiografien im Tanz aufspannen lassen, grundsätzlich aufzufächern. Zudem konnten die in den referierten Ansätzen gefundenen Leerstellen, Widersprüche und produktiven Ansatzpunkte aufgenommen werden, um Präzisierungen und Weiterentwicklungen vorzunehmen. Diese erfolgten vor allem in eine Richtung, die mir aufgrund der körperbasierten Geschichtserzählung in den Beispielen zentral scheint: Derjenigen des Körpers, seines Erinnerungspotentials und seines Archivs. Dadurch wurde es möglich, den Körper als einen grundsätzlich historisch und kulturell informierten, pluralen Körper zu konturieren, der im Tanz durch seine Ausrichtung auf Körperbewegungen und je bestimmte ästhetische Konzepte noch zusätzlich geformt ist. Gerade in diesem tanzspezifischen Archiv, verstanden als eine Wissensformation, konnte das Potential der choreografischen Tanzgeschichtsschreibung auf der Bühne stark gemacht werden.

Die dritte Herangehensweise fokussiert das Phänomen aus dem Blickwinkel der Tanzgeschichtsschreibung. Wie erzählen die Choreografien Geschichte? Inwiefern erfüllen sie die Forderungen nach einer kritischen Tanzhistoriogra-

fie, die sowohl der komplexen Zeitlichkeit, der spezifischen Quellenlage und ihrem beweglichen Gegenstand gerecht werden kann? Ziel war es, aufgrund der vorangehenden Analysen und Diskussionen die Ausgangsthese der Studie nach zu weisen, nämlich, dass es sich bei dem beobachteten Phänomen um eine produktive Verschränkung von choreografischer Praxis und Theorie handelt, die im Hinblick auf die tanzwissenschaftliche Theoriebildung Erkenntnispotential birgt.

ZUM ERKENNTNISPOTENTIAL FÜR DIE TANZGESCHICHTSSCHREIBUNG

Als wesentliche Resultate, die für die tanzwissenschaftliche Theoriebildung von Bedeutung sind, können insbesondere zwei Punkte hervorgehoben werden, aus denen sich weitere Parameter ableiten lassen:

1. Der plurale Tanzkörper als Archiv

Die Reflexion des Körpers als Gedächtnisort einerseits und als Archiv für die Tanzgeschichte als Körpergeschichte andererseits, hat für die Geschichtsschreibung im Tanz wesentliche Implikationen. Sie stellt zunächst den Körper in den Fokus der Betrachtung. Anhand von ihm und durch ihn präsentiert sie ein Erfahrungswissen, das sich als ein Suchprozess in der Choreografie offenbart. Es lagert nicht in institutionellen Archiven, sondern erschließt sich performativ. Die historiografischen Choreografien vermögen so gesehen das Archiv des Tanzes für die Geschichtsschreibung zu erweitern. Sie verweisen auf ein körperbasiertes Tanzwissen von Tänzerinnen und Tänzern, Choreografinnen und Choreografen, das es neben schriftlichen und visuellen Dokumenten auch zu berücksichtigen oder wenigstens anzuerkennen gilt. Damit einher geht die Forderung nach einem breiteren Spektrum an Interpretationsansätzen und -möglichkeiten. Aufgrund der vorrangig biografisch verankerten Herangehensweise vermögen sie zudem andere als die bereits kanonisch gewordenen Ereignisse oder ästhetischen Konzeptionen hervorzuheben oder aber betrachten bekannte Werke aus einem dezidiert anderen Blickwinkel.

Es handelt sich bei den Choreografien um körperliche Artikulationen von historischem Wissen, die gleichzeitig verschiedene Zeitebenen, Positionen und Formationen sowohl in ihrer Disparatheit aufzeigen wie auch in einer choreografischen Struktur auf der Bühne zusammenführen. Der Begriff der >Artikulation< scheint mir deshalb für die choreografischen Historiografien vielfältige Anschlussmöglichkeiten zu bieten: Er umfasst die physische Artikulation ebenso wie die sprachliche und trägt die doppelte Bewegung des gleichzeitigen Verbindens und Trennens in sich, wie sie in den Distanznahmen der

choreografischen Arbeiten und ihrem Reflexionspotential besonders virulent geworden ist.¹³⁶ Eine solche Choreografie als Artikulation schließt die Wahrnehmung der Choreografierenden, Tanzenden und Zuschauenden ebenso mit ein wie den reflexiven Gestus, die verschiedenen Zeitlichkeiten, Zugänge und Vermittlungswege, die in den historiografischen Praktiken wirksam werden. Gleichzeitig zeigt die Artikulation immer auch ihre eigene Konstruktion auf und fordert eine Form der Lektüre ein, die einen engagierten Zuschauer voraussetzt: Er muss einen analytischen Blick mitbringen für den Nachvollzug der historischen und zukünftigen Positionen und seine Wahrnehmung und Erinnerung beständig wach halten. Selbstverständlich können die choreografischen Historiografien auch anders rezipiert und auf ihre ästhetische Erfahrung hin fokussiert werden. Allerdings werden sie dann weniger als Ansätze einer kritischen Tanzgeschichtsschreibung relevant, sondern allgemein als choreografische Erzählungen von Geschichten. Die Konzeption von Choreografie als Artikulation in Bezug auf die historiografische Praxis gälte es meines Erachtens noch weiter zu verfolgen.

2. Choreografische Darstellungsweisen

Die choreografischen Reflexionen von Tanzgeschichte entsprechen weitgehend den Prämissen einer kritischen Tanzgeschichtsschreibung, die nach anderen Ordnungsmustern verlangt als chronologisch-teleologischen, personenzentrierten oder epochenbildenden, und die nicht versucht, einen konsistenten Bogen über all die disparaten Phänomene zu spannen. Es handelt sich um ästhetische Ansätze, die grundsätzlich zu anderen Zugängen und Strukturierungen führen, und zwar in Form von räumlichen, beweglichen und dynamischen Mustern. Meist reflektieren sie zudem ihre eigene Positionierung und deren Zustandekommen mit. Die choreografischen Praktiken in der Historiografie kommen damit den Forderungen nach netz-, gebilde- oder geflecht-

136 | Auf die Konzeption von Choreografie als Artikulation macht beispielsweise Petra Sabisch aufmerksam. Sie baut auf de Saussures und Deleuzes Konzept der doppelten Artikulation auf, das sie mit Ernesto Laclaus und Chantal Mouffes politischer Konzeption weiterentwickelt. Vgl. Sabisch, Petra: *Choreographing Relations. Practical Philosophy And Contemporary Choreography*. München 2011. Zu Tanz als Artikulation vgl. weiter auch Bacon, Jane M.; Midgelow, Vida L.: *Articulating Choreographic Practices, Locating the Field. An Introduction*. In: *Choreographic Practices*. Nr. 1, 2010, S. 3-19. Die Choreografin Nicole Beutler beispielsweise spricht von ihren Bezugnahmen auf historische Tanzstücke als »rearticulations«, vgl. die Ausführungen in Bleeker: *(Un)Covering Artistic Thought Unfolding* 2012, S. 20. Im dem von Susan L. Foster herausgegebenen Tagungsband *Corporealities* war außerdem bereits 1996 die Rede von der »physical mobility and articulability« des Körpers. Vgl. Foster et al.: *Introduction* 1996, S. xi.

artigen, räumlichen und dynamischen Darstellungen für die Tanzgeschichtsschreibung nach.

Durch ihre choreografierten räumlich-zeitlichen Ordnungen (dem Nebeneinander statt linearen Nacheinander), durch andere (mehrdimensionale) Fragestellungen und Selektionskriterien (oftmals biografisch motivierte), andere Kontextualisierungsformen (durch das künstlerisch geleitete Interesse) und nicht zuletzt durch ihr spezifisches Archiv und den Zugang dazu, stellen sie eine andere Form der Geschichtsschreibung für Tanz dar. Sie rücken sich damit selbst als eine Stimme ins Blickfeld, die Tanz mit den ihm eigenen Mitteln – dem Körper, der Choreografie, der Bewegung, der Sprache – in seiner Position in der Gesellschaft reflektiert.

Die gewählten Beispiele erwiesen sich dabei als besonders geeignet, um verschiedene künstlerische Herangehensweisen an das Phänomen aufzuzeigen und als für eine Vielzahl an künstlerischen Positionen paradigmatisch zu betrachten. Hilfreich war hierbei, nebst den Fallstudien von Olga de Soto, Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun sowie Boris Charmatz noch weitere Beispiele in skizzierter Form beizuziehen. Sie konnten jeweils in die Argumentation eingebunden werden, um weitere Facetten des Phänomens deutlich zu machen (beispielsweise das Format des Solos als Lecture Performance bei Bel, die Anbindung an die Rekonstruktionstradition beim Quatuor Albrecht Knust oder der explizit politische Aspekt bei Janez Janša). Die Beispiele lieferten dabei insgesamt für die Untersuchung nicht nur den Anstoss, sie blieben durchgehend der zentrale Referenzpunkt. Dabei wurde stets eine klare Differenzierung zwischen der Theoretisierung durch die Choreografien selbst und meinem analytischen Blick darauf angestrebt.

Viele Fährten, welche die Beispiele und die Diskussionen eröffneten, konnten für diese Publikation nicht weiterverfolgt werden. Dazu gehören die bereits genannte Figur der Artikulation sowie das Potential der Choreografien für die Archivierungstätigkeit. Gerade in der Verschränkung von Archiv und Präsentation in Form von Ausstellungen des Tanzes spannen sich weitere relevante Fragen auf. Welche Formate und Strategien sind hierfür im Tanz möglich? Inwiefern liefert gerade der Tanz Impulse für ein Neudenken der Institutionen Archiv, Museum, Galerie und rückwirkend wieder für das Theater, seine Dokumentations- und Vermittlungsformen?¹³⁷ Nicht zuletzt gälte es, die abermals verschobenen Rollenbilder seitens der Choreografinnen und Choreografen zu

137 | Beispiele hierfür sind die Ausstellung *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten* 2012 im ZKM in Karlsruhe, die verschiedenen Ausstellungsformate des Musée de la danse in Rennes oder auch die *Rétrospective* von Xavier Le Roy (Barcelona/Rennes 2011).

befragen (als Historikerinnen und Historiker, als Kuratorinnen und Kuratoren). Weiter wäre es interessant zu untersuchen, inwiefern und wie sich die reflexive Praxis in der Freien Szene auf die Praxis des Rekonstruktierens allgemein im Tanz auswirkt.

Das Interesse an der historiografischen Auseinandersetzung mit Tanz ist anhaltend und erfährt derzeit durch seine Institutionalisierung eine weitere und möglicherweise andere Form der Verbreitung. Welche Verschiebungen sich dadurch auch innerhalb der künstlerischen Formationen ergeben, gilt es weiter zu verfolgen. Durch die breite Tourneetätigkeit und die entsprechende Rezeption hat das Phänomen zudem längst seinen Radius vergrössert. Es bleibt also weiterhin zu beobachten, welche Geschichtserzählungen die Tanzpraxis selber hervorbringt und wie diese mit der tanzwissenschaftlichen Theoriebildung verschränkt werden kann.