

Oral Histories als Sharing-Format?

Recherchearbeiten über und durch Körper

Miriam Althammer

Im zeitgenössischen Tanz werden zunehmend Sharing-Formate (Blades/Meehan 2018) genutzt, um Tanz zu explorieren, gemeinsam zu erfahren und um sich darüber auszutauschen – etwa in Open Studios, Labs oder Gesprächen vor und nach den Aufführungen. Dabei stehen nicht mehr die Prozesshaftigkeit der Performance bzw. ihr Prozess zur Generierung eines Ereignisses im Mittelpunkt, sondern vielmehr das Teilen spezifischer Praktiken. Dieser Perspektivwechsel zum Teilen von Praxis im Rahmen von Aufführungssituationen – also der Verschiebung des »performing of process« hin zu einem »sharing of practice« (Blades/Meehan 2018: 4) – eröffnet im Kontext von Oral Histories und dem Verfahren des Interviews als ein mögliches *Tool* zur Vermittlung und Teilens von Tanz-Wissen ein produktives Spannungsfeld. Neben der Momenthaftigkeit des Oral History Interviews als performativem Akt, rücken insbesondere die Materialität einer Praxis, ihrer Distributionsmöglichkeiten im Sinne eines (selbst-)reflexiven Mit/Teilens und Beteiligt-Seins sowie einer dialogischen und dynamischen Vermittlung und Übersetzung von Wissen auf einer sprachlichen wie auch körperlichen Ebene gleichermaßen in den Fokus.

Ausgangspunkt für meinen Beitrag sind Oral Histories, die 2016 aus meinen Begegnungen mit sich im Kontext von zeitgenössischem Tanz verortenden Tänzer-Choreograf*innen in Hauptstädten Südosteuropas entstanden sind. Als offene, biografische Interviews und für die Situation des »Sprechenlassens eines Zeitzeugen« konzipiert, richteten die Interviews ihr Interesse auf vier Themenfelder: Ausbildung, Ästhetik, Strukturen sowie soziopolitischer Hintergrund. Diese Narration und Befragung von Lebensgeschichten der Tänzer-Choreograf*innen sind als gemeinsames Forschen und Teilen von Tanz-Wissen perspektiviert, welches sich im Prozess seiner

Generierung (im Akt des Interviews sowie der Transkription und Weitervermittlung) materialisiert – also im Moment der Weitergabe von Erinnerungen und Erfahrungen in der sozialen Interaktion des Interviews. Am Beispiel von Ausschnitten der Oral History mit dem Bukarester Tänzer-Choreografen Mihai Mihalcea, der unter anderem an der Komischen Oper Berlin wie auch am Tanzquartier Wien als Tänzer wirkte und erster Direktor des Centrul Național al Dansului București war, wird dieser Übersetzung von Tanz-Wissen im Folgenden nachgegangen: Der Fokus liegt dabei weniger auf einer kanonisierten Tanzgeschichte, sondern insbesondere auf darin enthaltenen Körper- und Bewegungsgeschichten. Diese sind eng mit bestimmten Praxen und Praktiken verbunden und legen in ihrer Verknüpfung die zentrale Bedeutung der Modi des Partizipierens und Teilens bei einer bewegungsorientierten Aushandlung von Tanz-Wissen, sowie die implizierten künstlerischen Perspektiven offen (Hardt 2019).

Hierfür Handlungsmöglichkeiten zu bestimmen und im Spannungsfeld von wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung zu verorten, erfolgt in der Beschäftigung mit dem in den Interviews hervorgebrachten performativen Wissen (Jeschke 1999) und dessen Dokumentation und Vermittlung in Transkripten, die im Kontext von Oral History als zentrales Mittel der medialen Übersetzung der Interviews fungieren. Dabei sind die Transkripte der Interviews Träger von Geschichte/n, die sich im Akt des Interviews verorten lassen und sowohl die Historizität des Körpers als auch die Ereignishaftigkeit des Tanzes reflektieren – in der Performativität des Interview-Akts als Erinnerungsprozess sowie dessen Herstellung und Übersetzung in ein anderes Medium, des Transkripts. Ebenso zeigt sich die Agentialität der Forschenden und der interviewten Tänzer-Choreograf*innen gleichermaßen, die für die Form von Geschichte/n und ihrer Dokumentation und Vermittlung von zentraler Bedeutung ist. Diese Positionierung – die Entstehung und weitere Bearbeitung des Interviews – wird aus dem spezifischen Verständnis von Oral History »as a documentation methodology for dance as an art form« (Friedman 2002: 156), ihrer Vermittlung durch Transkripte und der Lesart des Interviews als intersubjektiver Prozess (Friedman 2010) des Mit/Forschens entwickelt.

Performative Akte – Materialisierungen von Tanz-Wissen

Eine Beobachtung im Feld von Oral History ist, dass *Performance* zu einem zentralen theoretischen Begriff der Oral History geworden ist. Dabei steht zumeist der auditive Sprech-Akt im Vordergrund; zunehmend wird auch der visuelle Ausdruck der verkörperten Erzählung in den Blick genommen, wobei dieser – unter dem Stichwort der non-verbalen Kommunikation – auf eine Ergänzung der sprachlichen Ebene reduziert wird (Abrams 2010). Es ist jedoch vor allem die performative Qualität, die das Oral History Interview zu einer Wissens-Ressource macht, die sich speziell für die Erschließung von Tanz-Wissen anbietet. Hierfür wesentlich ist, das Interview als performativen Akt zu begreifen (Friedman 2006; Assmann 2007), in dem sich eine leibliche Ko-Präsenz zwischen zwei handelnden Subjekten – dem Interviewtem und dem Interviewendem – einstellt und sich damit im (körperlichen) Miteinander des Erinnerungsprozesses, des Erzählen-Lassens und der gemeinsam geteilten Erfahrung eine performative Demonstration von Tanz-Wissen ereignet:

Oral History interviews support the logic of embodied practice by using multiple channels of communication that emerge from the body, in an emergent intersubjective exchange between embodied subjects that generate narratives from embodied sources [...] have shown that the embodied interview process uses the same logic as the dance practices being documented. The oral history interview, is in a way, an embodied performance, oral history AS performance. (Friedman, zit. in Schulze 2009: 88)

Jeff Friedman begreift die Praxis der Oral History als »embodied performance«, was einen Schnittpunkt zu Diana Taylors Konzept des Repertoires als ein »non-hierarchical system of transfer« und »enactment of embodied memory« (Taylor 2003: XVII) erzeugt. Nach Taylor enthält das Repertoire – im Gegensatz zum Archiv als ein scheinbar »stable objects« aufbewahrender Ort – all jene Handlungen, die gewöhnlich als flüchtiges, nicht reproduzierbares Wissen gelten und nicht nur auf die Handlungen selbst, sondern auch auf die Produktion und Reproduktion von Wissen verweist und gleichermaßen jene Handlungen bewahrt und transformiert (Taylor 2003). Ausgehend von diesem Konzept, lässt sich in den Oral Histories – als Re/Aktivierung von Tanz-Wissen – eine Entfaltung von Bewegungsrepertoires erkennen, die auf

den Texturen von artikulierten Erinnerungen und Erfahrungen basieren, da im Akt des Interviews wiederum deren Prozesshaftigkeit, Performativität und Physikalität aufscheinen. Vordergründig geht es daher nicht um die Interpretation des Wissens, das im Dialog mit den Tänzer-Choreograf*innen präsent wird, sondern um die sich daraus ergebenden Möglichkeiten der Aktualisierung von Vermittlung eines Repertoires von Tänzer*innenkörpern. Zugleich legt Taylors Konzept des Repertoires die Diskrepanz und das Potenzial von Oral Histories als Quellen offen, deren Medialität eines performativen Akts wie auch eines Schriftdokuments – dem Transkript – befragt werden. Gerahmt werden diese Prozesse von den Entscheidungen des Zugriffs. Ähnlich wie im Umgang mit dem Archiv verändert jede Entscheidung darüber, auf welches Wissen zugegriffen wird, das Präsentierte.

Für eine Spezifizierung des performativen Akts der Oral History Interviews im Sinne einer gemeinsamen Wissensproduktion lassen sich Überlegungen zum Format der Lecture Performance fruchtbar machen. Denn Lecture Performances setzen sich spezifisch mit der Bedeutung von Performativität und performativem Wissen auseinander und stellen Formen von Wissensproduktion in den Mittelpunkt, indem sie »die traditionellen Hierarchien zwischen Geschichte, Theorie und Praxis, zwischen richtig und falsch, zwischen Wissen und Nichtwissen außer Kraft setzen« (Jeschke/Breuss 2016: 83). Überdies sind Lecture Performances »a genre that gives expression to an understanding of dance as a form of knowledge production – knowledge not (or not only) about dance but also as a specific form of knowledge that raises questions about the nature of knowledge and about practices of doing research« (Bleeker 2012: 233). Diese Formen praxeologischer Er- und Vermittlung von Tanz-Wissen finden sich in den Oral Histories. Auch hier werden im Akt des Interviews sowie in der weiteren Bearbeitung des Materials tradierte Dichotomien zwischen Körper und Archiv destabilisiert, wodurch das performative Wissen im Akt der Transkription zu etwas Bleibenden wird, statt als ephemere und non-diskursiv betrachtet zu werden, wie es Taylors Repertoire-Begriff impliziert. Denn – neben dem Akt des Tanzens – wird jenes performative Wissen durch das Konzept der Oral History auch in anderen Formen, Formaten und Medien materialisiert und lässt so den Körper in seiner doppelten Funktion als Dokument und verkörperte Praxis gleichermaßen wahrnehmbar werden (Ruprecht 2018). Wesentlich für die Transformation der Perspektive auf den Körper in seiner doppelten Funktion werden die interviewten Tänzer-Choreograf*innen zu

Subjekten und Teil der Wissensproduktion für eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischem Tanz in Südosteuropa; ihre Agentialität im Interview nutzend, wird der Prozess des gleichzeitigen Dokumentierens und Vermittels von Tanz-Wissen in historiografischen Geflechten wie auch die Verknüpfung mit dem performativen Ereignis des Tanzens, Bewegens oder Erinnerungen und Erfahrungen Mit/Teilens im Interview immer schon mit eingebunden.

Un/Mögliche Re/Präsentationen – Tänzerkörper als Autor*innen

Wenn über Oral History im Feld des Tanzes gesprochen wird, dann geht es meist um den Moment der Weitergabe (Klein 2019; Brandstetter/Klein 2015). Genau dieser Moment des Interviewens und der gemeinsamen Wissensproduktion interessiert mich aufgrund seiner physischen und performativen Dimension, in der sich die Historizität des Körpers in seiner Fluidität zeigt. Statt einer Auseinandersetzung mit ästhetischen Komponenten, wie bei einer Aufführung, geht es um die Übertragung von Erfahrungen aus der eigenen künstlerischen Praxis und somit signifikantem Tanz-Wissen im Akt des Interviews: Tanz erklärt sich – und wird nicht erklärt und interpretiert – im Sinne eines *Sagen und Zeigens* (Peters 2015) und demnach in der Gleichzeitigkeit von Bewegung, den artikulierten Erinnerungen und Erfahrungen durch die Tänzer-Choreograf*innen. Diese Form des bewussten Zugriffs auf den Moment der Weitergabe macht es möglich, Perspektiven der Tänzer-Choreograf*innen offenzulegen und ihnen im komplexen Gefüge europäischer Tanzgeschichten als *Hyper-Historians* (Llopis 2017) eine Stimme zu geben. Die sich hieraus ergebende Multivokalität – die einer heterogenen und den Kontaktnetzwerken der Tänzer-Choreograf*innen folgenden Sammlung von Oral Histories entspringt – sowie die Unschärfe eines inaktiven (subsidiären) Wissensschatzes nutzend, werden die Tänzerkörper zu Autor*innen ihrer Geschichte/n und ihre Be/Schreibungen zu *Optionen* von Geschichte/n und Bewegungen.

Bei der Auswertung der Interviews konzentrierte ich mich auf die *in situ* vollzogene, dialogische Produktion von Wissen in einem intensiven, interpersonellen Austausch (Quinlan 2011; Friedman 2002) und den Akt der Weitergabe von Erinnerungen und Erfahrungen in der sozialen Interaktion des Interviews. Augenfällig wurde hierbei eine Form der Demonstration performativen Wissens, die ich in meiner Forschung als Körper-Bilder bezeichne:

während der Interviews artikulierten die Tänzer-Choreograf*innen sowohl auf einer verbalen wie auch einer körperlichen Ebene Transformationen ihrer Körper, die sich aus dem Erlernen verschiedener Techniken und Praktiken ergaben, während sie ihre künstlerische Biografie und die verschiedenen Einflüsse, die sie im Laufe ihres professionellen Weges erfahren hatten, vermittelten – etwa durch die Erläuterung ihrer Ausbildungskontexte in Südosteuropa oder die Beschreibung erster Berührungspunkte mit zeitgenössischen Tanzpraktiken. Diese Beobachtung eröffnete eine Perspektive auf den handelnden Körper während des Interviews, die sich mit den Paradigmen des im zeitgenössischen Tanz meist somatisch geformten Körpers, also eines sich explorierenden oder eines improvisierenden Körpers, in Verbindung bringen lässt, und auf räumlich-zeitliche Konfigurationen rekurriert – und damit auf tänzerische Wissensgeflechte, die die performativen und physischen Dimensionen des Erinnerten demonstrieren. Hieraus ergeben sich Transformationen der Körper, die sich neben der verbalen Artikulation von Erinnerungen und Erfahrungen auch in den Körperbewegungen und in der Kommunikation – also als Bewegungsverhalten – spiegeln.

Die Oral Histories greifen diese Transformationen der Körper auf und machen die Vielschichtigkeit der Relationen im Interview als eine Form des Übertragungsprozesses in zweifacher Bedeutung fruchtbar: Als Transfer in der Interviewsituation – also eine orale Tradition aufgreifend – sowie durch die Transkripte als medialisierte Form, die Repräsentation und Handlungsvollzug dieses Transfers in der Interviewsituation gleichermaßen reflektieren. Mit ihrer Trennung von Körper und Stimme werden so Konzepte von Ko-Präsenz und an Körper gebundene Performativität infrage gestellt und die Dichotomien zwischen Sprache und Tanz, Dokument und Körper, Innen und Außen des Körpers, zwischen Flüchtigkeit und Bewahren obsolet. Stattdessen rückt eine spezifische Medialität der interviewten Tänzer-Choreograf*innen in den Fokus, die als offene Entitäten eben nicht als reibungslos funktionierende Vermittler von Informationen über Zeitgeschehen dienen.

Bukarest, 23. März 2016. Im strömenden Regen treffe ich den Tänzer-Choreografen Mihai Mihalcea. Als Treffpunkt hat er den Piața Universității ausgewählt, den Ort der rumänischen Revolution von 1989, mitten im Zentrum Bukarests, vier Hauptverkehrsachsen treffen dort aufeinander. Neben neobarocken und neoklassizistischen Gebäuden ragt das rote, weit geschwungene Dach des Nationaltheaters empor, das zur Zeit der architektonischen Modernismusbewegung in den 1960er Jahren erbaut wurde. Vor zwei

Jahren schien an dieser Stelle noch ein anderes Gebäude zu stehen. Denn Ceaușescu, dem die hutförmige Form missfiel, ließ das Gebäude bereits fünf Jahre nach seiner Fertigstellung im Zuge seiner nationalkommunistischen Stadtumgestaltung ummanteln. Dadurch entstand eine Raumlücke aus kommunistischer Moderne und nationalkommunistischer Architektur, in der zwischen 2004 und 2011 das erste rumänische Tanzhaus, das Centrul Național al Dansului București, auf dem rot gefärbten Dach seinen Platz fand. Seine Existenz markiert eine besondere Zeit für zeitgenössischen Tanz in Bukarest. Mit der Renovierung und dem Abbau der Ummantelung des Nationaltheaters 2011 verlor das Tanzhaus jedoch seinen physischen Raum wieder, und damit seinen sozialen Kontext. Dies führte fast zu einem Zerfall der zeitgenössischen Tanzszenen Bukarests. Es ist ein Teil der künstlerischen Lebensgeschichte Mihai Mihalceas, der der erste Direktor des von Tänzer-Choreograf*innen gegründeten und geleiteten Centrul Național al Dansului București war.

»[...] for me, it was a time when I felt I had the chance to experience and discover things, as a child. I liked it a lot at the ballet school. I've been working hard because I liked it so ... for me it was very serious somehow, doing it with passion and fully engaged. But yeah, we felt like there is ... like a limit, it was the time of Ceaușescu and ... I don't want to complain or auto-victimize myself, trying to ›oh, it was hard‹ ... it's hard sometimes, everywhere it's not easy when you're doing this kind of work. [...]

And then with them I had a great time together, as a kid discovering how it is to be ... on one side which is more unconventional, let's call it that way, because all the school, obey to the same discipline, following the same rules and everything. But those three teachers of mine they were different, proposing the time to work after the school, improvising a lot, discussing, having discussions, visiting them at their home, spending some private time, let's say, not necessarily inside the school frame. And then I was encouraged by one of them, Adina Cezar, a choreographer, to work more on this, which is called modern dance. So, she was the teacher, let's say, pushed me in this direction, she was not pushing me, but ... because I liked it, I wanted it. But she was the one engaging with me in ... in ... this way. As well I've been dancing for Ceaușescu in this huge ... – not me as, I don't think me as a soloist or something ... but as a student in the Choreography High School, you were supposed to go in this big gala on stadium, so big halls, dancing like different type of ... [macht Hand- und Armbewegungen, Anm. der Interviewerin] ... I don't know, characters from the communist imagery,

like a pigeon, a white pigeon [macht flatternde Handbewegungen, Anm. der Interviewerin], like a blue wave from the Black Sea [macht wellenförmige Bewegungen mit den Händen, Anm. der Interviewerin] and things like that. So, I've been experiencing also this which was interesting, really, to be there, to get this vibe, not understanding. Because at that time you don't understand what is there, but... [...]

[...] of course, they were influencing me, they're still in my body, in a way or the other. You cannot just get rid of that, just like that [macht eine Handbewegung, als ob er etwas aus seinem Körper wischen würde, Anm. der Interviewerin]. You cannot press a button and they're out, you cannot erase all these traces, even the traces that ... I don't know ... influenced me later, like different other techniques or another way of dealing with the body, for example after 89 I've been dancing ... studying a bit more intensive with one French choreographer. He is not doing dance anymore, but Christian Trouillas, he was quite ... not well known, but at that time 92/93/94 he was quite popular inside festivals across France and so on. And we were doing a performance. He was doing a performance for three Romanian dancers Cosmin Manolescu, Florin Fieroiu, we were, the three of us, colleagues in the same school, in the same class on the school. And then, we were starting to ... it was the first time when we started to ... get ... like contemporary dance classes. And that means, a mixture of techniques because it was not a very particular one, it was a mix of everything ... But you could notice like a little bit of yoga, pilates, a lot of breathing exercises, release, and a mixture of ... I don't know... and I still have it in my body. And it was the first time in my life that I realized I got so influenced by working with this guy. He was somehow erasing my body and putting something on it, in it. It's like replacing information somehow. And I still have this in me and I ... I ... tried several years, to get rid somehow, like to wash your body, like to become more neutral or something, but I think it's impossible. Because its ... its based so much on ... not on me, on the ... it's based so much on the bio mechanics of the body and so on which are so ... actually, let's call it natural that it goes really deep in you ... it's ... it's part of your identity somehow ... it's... but it's ... very interesting because this influences your body a lot and I think, we don't think enough of this, we are not aware enough of these facts. But beyond the way we move, I wonder what is there in our thinking, in our way of thinking and approaching things and ... is there another, another layer or another way of influencing us, beyond the way we move.

*I don't know ... Of course, doing this classical training very seriously for years, years, years, you get a sort of discipline ... but I hated it.*¹

Ähnlich der räumlich-zeitlichen Verflechtung des Treffpunkts und der künstlerischen Lebensgeschichte Mihai Mihalceas sind auch die Erinnerungen und Erfahrungen aus den Ausbildungs- und Trainingskontexten, die im Oral History Interview anklingen, miteinander verflochten. Gerade hierdurch spiegelt sich eine Performativität, die das Transkript zwischen verkörperter Praxis und Dokument erfahrbar macht und zugleich auch die Grenzen des Dokumentierens des Interviews als performativen Akt offenlegt. Zum einen betonen die Oral Histories als Handlungsvollzüge den Prozess der Wissensgenerierung und die Agentialität der am Prozess Beteiligten (Friedman 2002: 163ff.). Statt also Verschwinden und Abwesenheit körperlicher Präsenz in den Transkripten der Interviews zu manifestieren, verschiebt sich der Fokus auf die Materialität von Körpern und dessen Wissen. Zum anderen müssen die im Interview vollzogenen Bewegungen im Transkript wiederum in Worte gefasst werden und liegen nur als medialisierte Form der Videoaufzeichnung vor. Dennoch entstehen in der Verbindung von Sprache und Bewegung Körper-Bilder (etwa das Verwischen, Abstreifen und Auslöschen von Erinnerungs- und Erfahrungsspuren, das Mihai Mihalcea im Interview demonstriert), die über eine reine visuelle Repräsentation hinausgehen, und stattdessen Transformationen des durch verschiedene Ausbildungs- und Trainingskontexte geprägten Tänzerkörpers sicht- und begreifbar machen. Performatives Wissen wird durch die prozeduralen Strategien des Bewegens zur Wissensgenerierung offengelegt, die dem Tanz als Kunstform auf der Suche nach Formen für die Dokumentation, Notation und Vermittlung seiner Praxis inhärent sind.

Herausforderung hierbei ist, die Ereignishaftigkeit des Körpers zu dokumentieren und vermitteln, ohne sie in ein »stable object« und damit festgeschriebenes Schriftstück zu überführen, das die performative Qualität des Oral History Interviews verlieren lässt. Um diese Problematik sichtbar zu machen, wurden die Transkripte einerseits bewusst in ihrer Unabgeschlossenheit – im Sinne von Leerstellen, Pausen und Wiederholungen – belassen, um Erinnerungsprozesse und die Multidirektionalität von Er-

1 Oral History Transkript des Interviews mit Mihai Mihalcea, Bukarest, 23.03.2016, geführt und im Privatbestand von Miriam Althammer.

innerung (Rothberg 2021) zu verdeutlichen; und andererseits werden die Transkripte auf ihr Potenzial der *Transkripte als Scores* – also als tanzspezifisches Dokumentations- und Vermittlungsmedium gelesen. Was hierbei anklingt, ist die Vorstellung einer netzwerkartigen Struktur für ein Geflecht von Wissensformen, Aktionen und deren Kontextualität wie bei einem Score – also offenen und multidirektionalen Strukturen aus möglichen Narrativen – und damit einer Abkehr von Chronologie oder einer Personen- bzw. Werk-geleiteten Geschichte. Mit dem Versuch, die Oral Histories und das darin geteilte performative Wissen in seinem Handlungscharakter, seiner Ereignishaftigkeit und der damit einhergehenden Materialität (statt als Repräsentation und in seiner codierten Bedeutung) zu begreifen, rekurriert es auf den mobilen wie transformativen Charakter des sich bewegenden Körpers. Erst das Handeln der Tänzer-Choreograf*innen löst sie aus dem Privileg der Zeitlichkeit (Kunst 2003) im Sinne einer zeitlichen Einordnung heraus, wodurch durch das Handeln und sich Artikulieren eben jene Körper- und Bewegungsgeschichten erst sichtbar gemacht werden können. In der Artikulation darüber – im Sinne eines deutlichen Aussprechens bzw. des (Miteinander-)Verbundenseins (der englischen Bedeutung von »articulated« im Sinne von »[inter-]related«) – werden die interviewten Tänzer-Choreograf*innen im Prozess ihrer Selbst-Verortung zu Mit/Forschenden zwischen Historizität und Performativität und ihre Körper zu Autor*innen.

Das Interview als Sharing-Format?

Die Tänzer-Choreograf*innen als Autor*innen zu begreifen, setzt voraus, die Situation des Oral History Interviews und den Prozess der Wissensproduktion als ein *mit* den Tänzer-Choreograf*innen erforschen, zu betrachten: Zwei Körper, die sich im Interview begegnen, zugleich Ausführende und Wahrnehmende sind und damit einen wechselseitigen Prozess der Wissensproduktion und -rezeption generieren, werden zu Kompliz*innen (Ziemer 2013) – sie teilen Wissen und erforschen es *miteinander*, als Zuhörende und Bezeugende gleichermaßen. Hieraus entstehen Figurationen von Körpern, die einerseits auf bestimmten Regeln des Interviews bzw. der Situation beruhen, die von den sich erinnernden Körpern der Tänzer-Choreograf*innen sowie meinem Körper als Fragender hervorgebracht werden und andererseits auf die gesellschaftliche Dimension des Dialogs und des Sharings ver-

weisen, die in enger Verbindung mit einer »practice of theoretical performance in postsocialism [as ...] a collective affair« (Cvejić 2006: 90) steht. Der Körper nimmt in diesem Prozess mehrere Funktionen ein: als künstlerisches Mittel und Material ebenso wie als sozial Vermittelnder und Kommunikationsmedium. Der Aspekt, durch welchen die Körper der Tänzer-Choreograf*innen zu Autor*innen und das Interview zu einer Übersetzung der Bewegung wird, ist insbesondere für die Tanzwissenschaft von zentraler Bedeutung, da Erkenntnisse zumeist an Aufführungen – also an künstlerischen Produkten – festgemacht werden. Diese Destabilisierung des wissenschaftlichen Paradigmas des *über* etwas zu forschen, impliziert wiederum die Nomadisierung des Wissens über Tanz, indem die dialogische Produktion von Wissen zum Symbol der Überschreitung und offenen Kommunikationen wird, die Relevanz von Subjektivität in jenem Prozess des Forschens betont und damit die Bewegungen von Wissen offenlegt.

Damit einhergehend weist die Nutzung der Interviews über eine Dokumentationsmöglichkeit hinaus und deutet vielmehr auf die Mobilisierung statt Festschreibung der Körper- und Bewegungsgeschichten – also auf die Modi der Demonstration (im Sinne einer Fortschreibung der Oral Histories durch ihre Weiterverwendung, etwa der Nutzung der *Transkripte als Scores*) und einer forschenden Praxis – hin. Diese Form der Interaktion und Komplizenschaft schließt mit ein, gängige wissenschaftliche Strategien und Parameter einer (westlichen) Schriftkultur und Historiografie zu überdenken und um neue Perspektivierungen zu erweitern: Einerseits um die transhistorischen Verschränkungen in Bezug auf die Erforschung zeitgenössischer Tanzszenen in Südosteuropa und ihrer transformativen Prozesse in Bezug auf das Ende des Kalten Krieges und der Konfrontation mit westeuropäischen Einflüssen miteinzubeziehen und andererseits um westliche Parameter, die etwa oftmals auf der ästhetischen Beurteilung von zeitgenössischem Tanz der östlichen Teile Europas als »old-fashioned« (Kunst 2003: 26) und nicht auf der Höhe der Zeit-Sein beruhten, zu hinterfragen. Im kollaborativen Akt der Wissensproduktion zweier sozial wie künstlerisch präsenter, performativer Körper lassen sich so künstlerische Praxen beschreiben und über den Körper als Generator von Aktionen *Optionen* von historischer Forschung ausloten, um dominante und institutionell geprägte Narrative auszuloten und zu unterlaufen – und Geschichte/n aus dem Moment des Demonstrierens von Tanz-Wissen heraus zu erzählen. Als eng an eine körperliche Praxis gebundenes Verfahren, in welchem körperlich-an-

wesend Wissen erschlossen wird, etablieren sich so Instrumentarien des Mit/Forschens als Akte der Kollaboration und Komplizenschaft und deren Reflexion als zwei Selbstverständnisse unterschiedlich geprägter Wahrnehmungsweisen.

Dass das Interview, verstanden als eine Form der Durchdringung des Körpers auf physischer wie auch verbaler Ebene, weniger das Ziel hat, historische Fakten zusammenzutragen, sondern Erinnerungen und die damit verbundenen tänzerischen Praxen als doppelte Primärerfahrungen explorieren möchte, rekurriert auch auf die Hinwendung zu körperlichen Zuständen und der zunehmenden Abkehr von Choreografie als gestaltete tänzerische Bewegung im zeitgenössischen Tanz. Dieser Perspektivierung folgend, lassen sich Beschreibungsmodi für Tanz, Bewegung und Körper und deren Begrifflichkeiten hinterfragen (Siegmond 2010) und durch ein bewegungsorientiertes Verständnis von Tanz ergänzen, das den Versuch unternimmt, die Dichotomie zwischen Bewegtheit und Stillstellung eines Körpers in der Analyse und Auseinandersetzung von und mit Tanz aufzulösen und Imaginationen, artikulierte Transformationen des Körpers be/greifbar zu machen und ihre Kontextualität in den Vordergrund zu rücken. Die Oral Histories als relationelle Gefüge und als Zeugnisse mündlicher, also experimenteller und erfahrungsbezogener Art, bieten so eine Möglichkeit, um jene Recherarbeiten über und durch Körper und das damit zusammenhängende performative Wissen weiter zu explorieren, zu dokumentieren und zu vermitteln. Nichtsdestotrotz wirft die Form als Transkript Fragen danach auf, wie Tanz-Wissen über ein Schriftdokument, das körperliche Aussagen wiederum in Sprache übersetzt, produziert wird, und welche Möglichkeiten es gibt, jenes Schriftdokument auf andere Weise zu perspektivieren und für eine praxisbasierte Tanzforschung fruchtbar zu machen.

Neben den kollaborativen und mit/forschenden Aspekten des Interviews – als Äquivalente des zeitgenössischen Tanzes – scheint ein dritter Aspekt auf: das Thema des »Sharings«, also des Teilens von Erinnerungen im Akt des Interviews und damit der Verkörperung von Geschichte/n, die im Moment des Teilens erlebt, wahrgenommen und erfahren werden. Dieses produzierende und rezipierende und in einem wechselseitigen Verhältnis stehende »Sharing« rekurriert auf Diskurse um Positionen des Publikums im Theater. Wie Claudia Jeschke in Bezug auf die Bedeutung motorischer und kinästhetischer Prozesse innerhalb der Tanzforschung, etwa bei einem Re/Konstruktionsprozess, ausführt, ist es

die Körperlichkeit des Gedächtnisses [, die] die Trennung zwischen Produzenten und Rezipienten marginalisiert. [...] Bewegungs-Betrachter sind Sich-Bewegende und umgekehrt. Für die Tanzwissenschaft bedeutet dies die Aufwertung der sogenannten Rezipienten zu Ausführenden durch die bzw. in der Wahrnehmung von Bewegung – oder anders formuliert: das Training von Bewegungs-Wahrnehmung macht die Beobachtenden, die Rezipienten, die Wissenschaftler zu Ausführenden. Und umgekehrt: Die Tanzenden eignen sich in Training und Choreographie Bewegungen durch Beobachtungen an; in diesen Wahrnehmungen ist das Potenzial zur Rezeption, zur Reflexion, zur Transformation vorhanden. (Jeschke 2007: 190)

In meinem Körper als Interviewende und jene Geschichten Sammelnde und Mit/Forschende sind nun die Erfahrungen der Interaktion mit den interviewten Tänzer-Choreograf*innen abgespeichert – auch wenn ich die mir mitgeteilten Erfahrungen selbst nicht gemacht habe, werden sie durch den Transfer im Interview im Erinnern und Zuhören greifbarer – als »zwischenmenschliche [...] motorisch-muskuläre Erinnerung« (Sigmund 2010: 175). Diese inszenierten und doch ungestalteten Bewegungs- und Erinnerungsprozesse, die sich während des Interviews vollziehen, lassen sich als Formen des Sharings – also (selbst)reflexiven Mit/Teilens und Beteiligt-Seins – begreifen und machen die Extraktion von Körper-Bildern und Körpertransformationen möglich, die von Mihai Mihalcea als Verwischen, Abstreifen und Auslöschen von Erinnerungs- und Erfahrungsspuren demonstriert werden. Diese Perspektivierung beruht auf der Annahme, dass sich im vermittelten performativen Wissen Materialitäten der Bewegungspraxen zeigen, die die Beschaffenheit eines Zugangs zu zeitgenössischem Tanz in Europa widerspiegeln und als Material für eine archivische sowie körperbasierte Praxis zur Fortschreibung der Geschichte/n dienen können. Das Teilen der tänzerischen Praxis im Interview verweist also auch immer auf meine eigene forschende Praxis und spiegelt Kommunikationen wie auch Imaginationen des Transfers und multiple Schichtungen von Erfahrungen wider: hierbei zeigt sich nicht nur die Formung des Tänzer*innenkörpers durch eine bestimmte Tanzausbildung und den gemachten Erfahrungen in den translokalen Kontexten, sondern immer auch meine Einflussnahme auf das vermittelte Tanz-Wissen.

Die Positionierung von mir innerhalb eines Akts des Teilens und damit als Mit/Forschende ermöglicht durch die mitgedachte Transparenz eine In-

fragestellung von Zuschreibungen zu schaffen – etwa den Gegensätzen von »Ost und West« oder einer bestimmten Stilistik und Ästhetik verpflichtet zu sein – und rückt eine verkörperte Praxis des Geschichten Sammelns, Mit/Forschens und Schreibens, ein *doing history*, in den Fokus. Hierbei tritt ein Aushandlungsprozess hervor, der sich in den Handlungs- und Narrationsmustern der Interviews niederschlägt und in dem sich in der Dynamik des Verlusts und der Aneignung widerspiegelt: statt als exemplarisch für die Tanzszenen Südosteuropas der letzten drei Jahrzehnte nach Ende des Kalten Krieges zu gelten, entwickeln sich aus den Interviews alternative Wissensformen wie auch *Optionen* von Geschichte/n und Bewegungen. Die Interviews sind Ausschnitt und Einblick – eine Möglichkeit, den sich in den jeweiligen Tanzszenen vorgefundenen Körper- und Bewegungsgeschichten anzunähern, Einflüsse und Erfahrungen zu benennen und darüber institutionelle und gesellschaftliche Gegebenheiten zu reflektieren, indem die Tänzer-Choreograf*innen ihre Geschichte/n selbst mit/teilen.

Literatur

- Abrams, Lynn (2010): Performance, in: Lynn Abrams (Hg.), *Oral History Theory*, London/New York: Routledge, S. 54-129.
- Althammer, Miriam (2016): *Oral History Transkript des Interviews mit Mihai Mihalcea*, Bukarest, 23.03.2016, Privatbestand Miriam Althammer.
- Assmann, Aleida (2007): Vier Grundtypen von Zeugenschaft, in: Michael Helm/Gottfried Kößler (Hg.), *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 33-51.
- Blades, Hetty/Meehan, Emma (2018): Introduction, in: Hetty Blades/Emma Meehan (Hg.), *Performing Process. Sharing Dance and Choreographic Practice*, Bristol/Chicago: intellect, S. 1-18.
- Bleeker, Maike (2012): Lecture Performance as Contemporary Dance, in: Susan Manning/Lucia Ruprecht (Hg.), *New German Dance Studies*, Urbana: University of Illinois Press, S. 232-246.
- Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (2015): Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von Le Sacre du Printemps (Das Frühlingsopfer), in: Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein (Hg.), *Methoden der Tanzwissenschaft*, Bielefeld: transcript, S. 11-28.

- Cvejić, Bojana (2006): The Alliance is Over! ›Conceptual Dance‹ and ›Performative Theory‹ – East and West, in: Marina Gržinić/Günther Heeg/Veronika Darian (Hg.), *Mind the Map! History is not given*, Ljubljana/Frankfurt a.M.: Revolver, S. 85-90.
- Friedman, Jeff (2010): Oral History a Go-Go: Documenting Embodied Knowledge, in: Janine Schulze (Hg.), *Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz*, München: epodium, S. 168-193.
- Friedman, Jeff (2006): Fractious Action. Oral History-Based Performance, in: Thomas L.Charlton/Lois E.Myers/Rebecca Sharpless (Hg.), *Handbook of oral history*, Lanham: Altamira Press, S. 465-509.
- Friedman, Jeff (2002): Muscle Memory. Performing embodied knowledge, in: Richard Cándida Smith (Hg.), *Art and the Performance of Memory. Sounds and Gestures of Recollection*, London/New York: Routledge, S. 156-180.
- Hardt, Yvonne (2018): Pedagogic In(ter)ventions. On the Potential of (Re)enacting Yvonne Rainer's Continous Project/Altered Daily in a Dance Education Context, in: Mark Franko (Hg.), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York: Oxford University Press 2018, S. 247-265.
- Jeschke, Claudia/Breuss, Rose (2016): Heterochronien, Heterogenitäten und instabile Wissensfelder – Lecture Performance als Suchbewegungen einer ›zeitgenössischen‹ Tanzforschung, in: Katharina Kelter/Timo Skrandies (Hg.), *Bewegungsmaterial. Produktion und Materialität in Tanz und Performance*, Bielefeld: transcript, S. 83-98.
- Jeschke, Claudia (2007): Re-Konstruktionen: Denkfiguren und Tanzfiguren: Nijinskys Faune. Erfahrungen im Umgang mit tänzerischer Kompetenz, in: Sabine Gehm/Pirkko Husemann/Katharina von Wilcke (Hg.), *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: transcript, S. 181-192.
- Jeschke, Claudia (1999): Notation Systems as Texts of Performative Knowledge, in: *Dance Research Journal*, Vol. 31 Nr. 1, S. 4-7.
- Klein, Gabriele (2019): *Pina Bausch und das Tanztheater. Die Kunst des Übersetzens*, Bielefeld: transcript.
- Kunst, Bojana (2003): Politics of Affection and Uneasiness, in: *Maska*, Nr. 5-6, Maska: Ljubljana, S. 23-26.
- Llopis, Maria Salgado (2017): Performing History: Wind Tossed (1936), Natural Movement and the Hyper-Historian, in: Lesley Main (Hg.), *Transmissions in Dance. Contemporary Staging Practices*, London: Palgrave MacMillan, S. 61-83.

- Peters, Sybille (2015): Sagen und Zeigen – der Vortrag als Performance, in: Gabriele Klein/Wolfgang Sting (Hg.), *Performance: Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld: transcript, S. 197-218.
- Quinlan, Mary Kay (2011): The dynamics of interviewing, in: Donald A. Ritchie (Hg.), *The Oxford Handbook of Oral History*, Oxford: University Press, S. 23-36.
- Rothberg, Michael (2021): *Multidirektionale Erinnerung. Holocaustgedanken im Zeitalter der Dekolonialisierung*, Berlin: Metropol.
- Ruprecht, Lucia (2018): Afterword. Notes after the Fact, in: Mark Franko (Hg.), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York: Oxford University Press, S. 607-619.
- Schulze, Janine (2009): Nach den Körpern fahndend. Tanzgeschichte in Bewegung, in: Andreas Backoefer/Nicole Haitzinger/Claudia Jeschke (Hg.), *Tanz und Archiv: Forschungsreisen. Reenactment*, Heft 1, München: epodium, S. 82-89.
- Siegmund, Gerald (2010): Archive der Erfahrung, Archive des Fremden. Zum Körpergedächtnis des Tanzes, in: Margrit Bischof/Claudia Rosiny (Hg.), *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, Bielefeld: transcript, S. 171-179.
- Taylor, Diana (2003): *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham/London: Duke University Press.
- Ziemer, Gesa (2013): *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität*, Bielefeld: transcript.