

Zugänge und Ordnungsmuster

Tanzgeschichtsschreibung kann gemäß den bisherigen Ausführungen als ein Akt der Festlegung und der Bedeutungsgenerierung verstanden werden. Das heißt, es werden Methoden und Praktiken einschließlich einer selbstreflexiven Grundhaltung verwendet, die Geschichte nach bestimmten Kriterien und Gewichtungen nachträglich strukturieren. Ordnungskategorien werden also ›gemacht‹ und gehen nicht ›natürlich‹ aus Ereignissen hervor.⁵⁷ Dies hat zur Folge, dass alles, was sich nicht in die aus der gewählten Methode hervorgehende Ordnung fügt, durch das Raster fällt und damit weitgehend aus den Geschichtsbüchern und aus dem Gedächtnis verschwindet. Den Historikerinnen und Historikern kommt in der Folge im doppelten Sinn eine bedeutende Rolle zu: Je nach dem, welche Ordnung er/sie anwendet, wird Geschichte anders dargestellt. Sie setzt Anfänge und Enden, die so nie stattgefunden haben; sie hebt einzelne Ereignisse hervor und schließt andere aus; sie stellt bestimmte Beziehe her und isoliert zugleich; sie gewichtet und reiht auf, was eigentlich gleichzeitig geschehen ist.

Diese Interpretationsmuster gehen aus verschiedenen Parametern her vor, von denen dasjenige der zeitlichen Ordnung das geläufigste ist.⁵⁸ Es schlägt sich nieder in Form von Periodisierungen chronologischer, struktureller oder peripetischer Art, wie sie in der Epochenbildung hervorgebracht werden.⁵⁹ Damit ist ein weiterer Kritikpunkt an der traditionell betriebenen (Tanz-)Geschichtsschreibung genannt: Eine Periodisierung und Kategori-

57 | Vgl. dazu auch Postlewait, Thomas: *The Cambridge Introduction to Theatre History and Criticism*. Cambridge 2009, S. 2.

58 | Vgl. Adshead-Lansdale, Janet: *The Dance History Literature. A Reader's Guide*. In: Dies.; Layson, June (Hg.): *Dance History. An Introduction*. London/New York 1994, S. 32-41; Klein: *Inventur der Tanzmoderne* 2008.

59 | Steinwachs, Burkhardt: Was leisten (literarische) Epochenbegriffe? Forderungen und Folgerungen. In: Gumbrecht, Hans-Ulrich; Link-Heer, Ursula (Hg.): *Epochenschwellen und Epochensstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*. Frankfurt a.M. 1985, S. 313.

sierung geschichtlicher Ereignisse ordnet Geschichte auf einer Zeitachse, die in der Regel in einzelne Abschnitte unterteilt und als Kontinuum gefasst wird. Die Vergangenheit existiert so gesehen im Nachfolgenden fort. Geschichte wird demnach als sich teleologisch, kausal-linear entwickelnd verstanden.⁶⁰

Eine Folge daraus sind Totalisierungs- und Homogenisierungstendenzen, die seit den 1970er Jahren in der Geschichtsschreibung grundsätzlich kritisiert werden.⁶¹ Dass es die *eine* Geschichte, die sich als chronologisches Kontinuum darstellen lässt, nicht geben kann, sondern nur deren viele, gehört inzwischen zu einem Allgemeinplatz der Geschichtstheorie.⁶² Schließlich sei, so hält der Literaturwissenschaftler Burkhardt Steinwachs 1984 fest, »der Komplexität gesellschaftlicher Prozesse [...] mit den Verzeitlichungsstrategien und Bewegungsstrukturen der *einen* Geschichte nicht mehr beizukommen.«⁶³ Er schreibt damit fort, was der Französische Philosoph Jean-François Lyotard 1979 in *La condition postmoderne* ausgearbeitet hatte: »Le recours aux grands récits est exclu; on ne saurait donc recourir ni à la dialectique de l’Esprit ni même à l’émancipation de l’humanité comme validation du discours scientifique postmoderne. Mais, on vient de le voir, le ›petit récit‹ reste la forme par excellence que prend l’invention imaginative, et tout d’abord dans la science.«⁶⁴ Lyotard erachtet anstelle einer monolithischen Geschichtsschreibung nur mehr subjektive und plurale Formen als adäquate Darstellungsmittel. Sie ersetzen die eine Geschichte durch kleine Geschichten und würden das kausal Verbindende mittels zeitlicher Brüche und Wechsel der Perspektiven auflösen. Für die historischen Wissenschaften ergibt sich daraus das Diktum der Partialität anstelle von Totalität, der Pluralität und Differenz, die an die Stelle der Homogenität tritt, der Kontingenz, anstatt der teleologischen Notwendigkeit und der Diskontinuität statt linearer Kontinuität.⁶⁵

60 | Kritik daran äußern beispielsweise Adshead-Lansdale: *The Dance History Literature* 1994; Carter: *Destabilizing the Discipline* 2004; Klein: *Inventur der Tanzmoderne* 2008; Thurner: *Zeitschichten, -sprünge und -klüfte* 2008.

61 | Vgl. exemplarisch Lyotard, Jean-François: *La condition postmoderne*. Paris 1979.

62 | Steinwachs: Was leisten (literarische) Epochenbegriffe? 1985, S. 317.

63 | Steinwachs: Was leisten (literarische) Epochenbegriffe? 1985, S. 317 (Hervorhebung im Original).

64 | Lyotard: *La condition postmoderne* 1979, S. 63.

65 | Vgl. hierzu auch Thurner: *Zeitschichten, -sprünge und -klüfte* 2008, S. 15.

Ein Blick auf die Entwicklungen in der Tanzgeschichte macht deutlich, dass hier tatsächlich komplexe Zeitstrukturen am Werk sind, die diese »neuen Ordnungskriterien« der Historie längst einfordern.⁶⁶ Sie korrespondieren zudem mit den narrativen Mustern, welche in der Tanzpraxis seit den 1970er Jahren zu beobachten sind. So ist das Prinzip der Montage und Collage bereits im Deutschen Tanztheater und im US-amerikanischen Postmodern Dance bedeutsam.⁶⁷ Im zeitgenössischen Tanz seit den 1990er Jahren zeigt es sich allerdings noch konsequenter und radikaler als »fragmentierte und verschobene Narrationen«, wie Thurner feststellt.⁶⁸ Im Zusammenhang mit der Diskussion um das Verhältnis von Faktizität und Fiktion in der Geschichtsschreibung wurde bereits auf das ›Erzählen‹ in den untersuchten Choreografien hingewiesen. Unter dem Aspekt der Zeitlichkeit lassen sich darin weitere Implikationen einer kritischen (Tanz-)Geschichtsschreibung herausstellen. Es handelt sich durchwegs um ein fragmentiertes Erzählen, um kleine, diskontinuierliche Geschichten, die nicht linear, sondern sprunghaft und ungerichtet verfahren. Die historiografischen Praktiken bilden also keineswegs geschlossene Narrative, sondern präferieren in Gegenteil das Anekdotische (besonders virulent bei Olga de Soto, Jérôme Bel, Janz Janša, aber auch bei Foofwa und Lebrun). Wie weiter oben ausgeführt, manifestiert sich gerade darin eine Bruchstelle zwischen Fakten und ihrer erzählenden Ordnung. Die Anekdote ist die kleinsten historiografische Einheit, die »ereignismächtige Erzählkraft entfaltet«, und zwar indem sie eine teleologische und daher zeitlose Erzählung unterbricht im Sinne einer Öffnung, wie Brandstetter im Anschluss an Joel Fineman herausarbeitet.⁶⁹

In der tanzhistorischen Literatur hingegen scheint nach wie vor eine Tendenz zur Homogenisierung und zur Darstellung von Kontinuität und Linearität vorzuerrschen. Zwei tanzwissenschaftliche Untersuchungen verweisen beispielhaft auf diesen Umstand und sollen hier kurz erläutert und mit den Beobachtungen aus anderen Studien ergänzt werden. Die britische Tanzwissenschaftlerin Janet Adshead-Lansdale untersuchte 1983 und überarbeitet 1994 englischsprachige, monografische Tanzgeschichten auf ihre Darstellungsmöglichkeiten hin.⁷⁰ Noch 2008 werden diese Resultate durch die Analyse von deutschen,

66 | Thurner: Zeitschichten, -sprünge und -klüfte 2008, S. 15.

67 | Vgl. zum Deutschen Tanztheater exemplarisch Schlicher: TanzTheater 1987, und zum Postmodern Dance Banes: Terpsichore in Sneakers 2006 sowie Burt: Judson Dance Theater 2006.

68 | Thurner: Narrative Spielarten 2007, S. 34.

69 | Brandstetter: Geschichte(n)-Erzählen 2005, S. 120.

70 | Vgl. Adshead-Lansdale: The Dance History Literature 1994.

angelsächsischen und französischen Schriften speziell zum europäischen Modernen Tanz von Gabriele Klein weitgehend bestätigt.⁷¹

Als häufigste Darstellungsform machen sowohl Adshead-Lansdale wie Klein diejenige von Entwicklungen in einer zeitlichen Verortung aus, und zwar über jeweils große zeitliche und geografische Räume hinweg.⁷² Das Geschichtsverständnis zeigt sich darin als ein teleologisch fortschreitendes, in dem sich Tanz aus ›niedrigeren‹ kulturellen, sozialen und religiösen Formen entwickelt habe und sozusagen in der westlichen Bühnentanzform kulminiere. Andere Autorinnen und Autoren stützen die Beobachtungen in Bezug auf die Tanzgeschichtsliteratur. So stellt Christina Thurner als dominierendes Ordnungsmuster für das tanzhistorische Feld insgesamt »Epochen, Perioden, Bewegungen, Schulen, Generationen«⁷³ fest, und auch die US-amerikanische Tanzwissenschaftlerin Linda J. Tomko bezeichnet es als die grösste Herausforderung an die Tanzgeschichte, von einem teleologisch-linearen Fortschrittsdenken weg zu kommen und stattdessen Veränderungen als Kontingenzen und Brüche zu konzipieren.⁷⁴ June Layson plädiert ebenfalls dafür, atypische Formen und Widersprüchlichkeiten nicht zu vernachlässigen oder gleichzumachen zugunsten eines einheitlichen Ganzen, sondern mit Blick auf eine Darstellung aller Facetten eines bestimmten Genres mit zu berücksichtigen.⁷⁵

Ein Blick auf neuere tanzhistorische Literatur zeigt, dass sich die Kritik an solch umfassenden Geschichtskonzeptionen in der Forschungspraxis allmählich niedergeschlägt. Die meisten ›Weltgeschichten‹ sind älteren Datums, wie die beiden Untersuchungen und ein Blick auf neuere Publikationen zeigen.⁷⁶ Gleichwohl bleibt der Modus der Periodisierung die vorherrschende Ordnung

71 | Vgl. Klein: Inventur der Tanzmoderne. 2008.

72 | Vgl. Vgl. Adshead-Lansdale: The Dance History Literature 1994, S. 32, sowie Klein: Inventur der Tanzmoderne. 2008, S. 5.

73 | Thurner: Zeitschichten, -sprünge und -klüfte 2008, S. 17.

74 | Vgl. Tomko: Considering causation and conditions of possibility 2004, S. 80.

75 | Bespielsweise schlägt Layson vor, die Geschichte des Balletts nicht als eine graduell sich entwickelnde und fortschreitende zu beschreiben, in der die jeweiligen Innovationsschübe klar identifizierbar, lokalisierbar und benennbar seien, sondern ihre willkürlichen und abweichenden Ausprägungen zu betonen. Vgl. Layson: Historical Perspectives in the Study of Dance 1994, S. 11.

76 | Ausnahmen bilden zum Beispiel Dahms, Sibylle (Hg.): Tanz. Stuttgart/Weimar 2001; McCormick, Malcolm; Reynolds, Nancy: No fixed points. Dance in the Twentieth Century. New Haven/London 2003; Schmidt, Jochen: Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band, mit 101 Choreographenporträts. Berlin 2002; Stabel, Rolf: Rote Schuhe für den Sterbenden Schwan. Tanzgeschichte in Geschichten. Berlin 2010.

in der Tanzgeschichtsschreibung, wie die hier referierten Autorinnen und Autoren übereinstimmend festhalten. Das heißt, die Tanzgeschichtsschreibung greift in der Regel einzelne Perioden heraus und stellt eine oder mehrere Entwicklungslinien darin vor, wobei zahlreiche Varianten zu finden sind. Der Theaterhistoriker Thomas Postlewait zählt beispielsweise 22 mögliche Periodisierungsmuster für Theater und Performance auf. Deren Gültigkeit jenseits eines interpretativen Werts zweifelt er allerdings ebenso an wie die Übertragbarkeit und Praktikabilität der einzelnen Ordnungen überhaupt: »[I]f we select the formal styles of drama and performance, are we then committing ourselves to aesthetic laws of immanent causation [...] that, irrespective of external conditions and events, organize and shape theatre development?«⁷⁷ Postlewait kritisiert insbesondere die einseitige Konzentration auf die formalen Elemente, die den Periodisierungen in der Regel zugrunde liegen. So erfolgten Periodisierungen meist gemäß bestimmten Stilmerkmalen. Weiter fragt er, aus welcher Perspektive Periodisierungen überhaupt vorgenommen und mit welcher argumentativen Begründung dadurch entstehende Hierarchisierungen legitimiert würden. Postlewaits kritische Fragen, die er explizit auch in Bezug auf Tanzgeschichte verstanden haben will, treffen sich mit der Kritik der hier diskutierten tanzwissenschaftlichen Texte.

Eine zweite, weit verbreitete Herangehensweise an die Tanzgeschichte bildet die personenzentrierte.⁷⁸ Sie befasst sich mit Leben und Werk vor allem von Choreografierenden und Tanzenden, aber auch von Kritikerinnen und Kritikern sowie Theoretikerinnen und Theoretikern. Gabriele Kleins Untersuchung für die europäische Tanzgeschichte der Moderne bekräftigt diese Beobachtung. Die Geschichte des Tanzes werde vorrangig als eine Geschichte herausragender Tänzer/Choreografen erzählt:⁷⁹ »Tanzgeschichte wird aus dieser Perspektive als Personen- und nicht als Strukturgeschichte vorgestellt oder anders ausgedrückt: Die historischen Einzelfakten oder Einzelwerke werden ganz im Sinne des Individualitätskonzepts der modernen Gesellschaft als Einzelleistungen archiviert. Sie werden damit weder eingebettet in einen kollektiven Schaffensprozess, durch den sich gerade zeitgenössische Tanzkunst auszeichnet noch kontextualisiert in das komplexe Netzwerk von künstlerischer Produktion und ihren kulturellen, sozialen und ökonomischen Rahmenbedingungen, Prozessen und Ereignissen. Schließlich scheint sich bei einem evolutiven, auf Tanzkunst konzentrierten Geschichtskonzept die Kunstgeschichte

77 | Postlewait, Thomas: The Criteria for Periodization in Theatre HistoryAuthor(s). In: Perspectives in Theatre History. Theatre Journal. Nr. 40/3, 1988, S. 306.

78 | Vgl. Adshead-Lansdale: The Dance History Literature 1994, S. 36.

79 | Klein: Inventur der Tanzmoderne 2008, S. 7.

des Tanzes allein aus sich selbst zu entwickeln [...].«⁸⁰ Hier erweisen sich die historiografischen Choreografien gerade als Gegenmodelle. Janez Janšas *Fake it!* beispielsweise gründet seine Recherche zwar tatsächlich auf paradigmatische Persönlichkeiten der Tanzgeschichte, allerdings dienen diese als Folie um vielmehr den Kontext zu verhandeln, in dem sie stattfinden. Auch Boris Charmatz' Cunningham-Studie verortet das in der Buchvorlage gezeigte Leben und Werk von Cunningham aus einer aktuellen Bezugnahme heraus – der Konfrontation und Ausstellung verschiedener Körperbilder und -konzepte. Biografische Angaben fliessen in die diskutierten Stücke höchstens insofern ein als es diejenigen der Erzählenden sind: Jérôme Bel bringt die verschiedene Tanzbiografien auf die Bühne, allerdings um einen Blick auf die Rahmenbedingungen ihrer Tanzkarrieren zu werfen.

Die Tanzwissenschaftlerin Shelley C. Berg bezeichnet das traditionelle Rollenbild des Tanzhistorikers/der Tanzhistorikerin als dasjenige eines »chroniclers of events and biographers of personalities«, wiewohl Aufgaben und Verantwortlichkeiten kontinuierlich neu erfunden und erweitert, überdacht und bearbeitet würden.⁸¹ Layson erklärt dieses Rollenbild folgendermaßen: Zum einen werde Geschichte als das kulturelle Erbe von je bestimmten Personen angesehen, das, ihnen zeitlich vorgängig, zur Identität beitragen würde. Zum Anderen würde der Wert von Geschichtsschreibung auch darin bemessen, dass die herzustellenden Verbindungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart Aussagen erlaubten über das Hier und Jetzt. Sie fügt der Rolle des »chronicler« allerdings auch noch diejenige des »interpreter«⁸² hinzu und verweist damit auf den konstruktiven Charakter von Geschichte und auf die Verantwortung, die Historikerinnen und Historikern durch die zu vollbringende Interpretationsleistung zukommt. Aus diesem an einzelnen Biografien festgemachten Geschichtsbild resultieren entweder diachrone oder synchrone Analysen von bestimmten Themen (oder choreografischen Formen), die je letztlich mit Kontinuität und Veränderung durch die Zeit beschäftigt sind.⁸³ In Bezug auf die von Adshead-Lansdale untersuchte Tanzgeschichtsliteratur ergibt sich für die biografisch fundierte Tanzgeschichte zudem der bedenkenswerte Befund, dass es dieser grundsätzlich an einer kritischer Haltung fehle: »They have been essentially adulatory and anecdotal until recent years, rarely critical. They continue to multiply in number and to take many different forms«, schreibt

80 | Klein: Inventur der Tanzmoderne 2008, S. 8.

81 | Berg: The Sense of the Past 1999, S. 226.

82 | Layson: Historical Perspectives in the Study of Dance 1994, S. 4.

83 | Layson: Historical Perspectives in the Study of Dance 1994, S. 4.

sie.⁸⁴ Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Geschichte des künstlerischen Tanzes in der Tanzhistoriografie nach wie vor weitgehend als eine Chronologie und/oder Typologie hergestellt wird, indem (europäische) Protagonistinnen und Protagonisten zu einzelnen Zeitphasen systematisch zusammengefasst werden.

John O. Perpener plädiert deshalb dafür, im Gegenzug zu einer personen- oder werkzentrierten Vorgehensweise einen auf Kontextualisierung und Ganzheitlichkeit fokussierenden Ansatz zu wählen, der den Kontext nicht nur als Hintergrundwissen versteht, sondern als das, was eine künstlerische Position oder ein Ereignis überhaupt hervorbringt und unsere Wahrnehmung davon formt.⁸⁵ In dieser Richtung gehen die diskutierten Beispiele vor: Sie fokussieren nie ›nur‹ die verhandelten (historischen) Personen oder Ereignisse. Die anwesenden Tänzerinnen und Tänzer wirken im Gegenteil einseitigen Interpretationen immer schon entgegen. So gesehen kann die choreografische Tanzgeschichtsschreibung nie isoliert stattfinden. Allerdings könnte man sie gerade unter diesem Aspekt auch kritisieren, rückt durch den biografischen Fokus der Tanzenden und Choreografierenden doch immer zunächst die Perspektive einer Person ins Zentrum. Dies jedoch stets als solches gekennzeichnet und eingebettet in den Kontext einer weiterführenden Fragestellung.

84 | Adshead-Lansdale: The Dance History Literature 1994, S. 37. Ein ebenfalls bedenkenwertes Resultat aus Adshead-Landsdales empirischer Studie ist der Befund, dass »much dance history writing is superficial and unverified, and that there is work to be done to raise the standard of historical writing about dance.« Vgl. Adshead-Lansdale: The Dance History Literature 1994, S. 40. Dieselben Vorwürfe äußert Hanna Järvinen in Bezug auf mangelnde Zitierweise, fehlende Archivarbeit und Quellenkritik, vgl. Järvinen: Performance and Historiography 2005, S. 139.

85 | Gemäß June Layson wird der Kontext meist in Form des ›Zwiebelprinzips‹ berücksichtigt: Das heißt, die Historiker beginnen bei Leben und Werk einer Person und arbeiten sich von da ausgehend in weitere Bereiche vor, um den fokussierten Gegenstand schließlich (und erst in zweiter Linie) systematisch in seinem Kontext zu situieren (der Kontext wird Schicht um Schicht erst hinzugefügt). Vgl. Layson: Historical Perspectives in the Study of Dance 1994, S. 8. Dieses häufig bei Rekonstruktionen angewandte Vorgehen wird beispielsweise kritisiert in Preston-Dunlop/Sayers: Gained in Translation 2011, insbesondere S. 42. Vgl. dazu auch das Kapitel *Überlieferung und Rekonstruktion*.

›BEWEGLICHE‹ TANZGESCHICHTE

Längst sind in der Tanzwissenschaft andere Modelle für die Geschichtsschreibung gefordert, die gerade das Partielle, Plurale, Kontingente und Diskontinuierliche von Tanz und Geschichte auch methodisch umsetzen. Geschichte, so schreibt beispielsweise Alexandra Carter, sei nicht einfach eine Linie von der Vergangenheit Richtung Zukunft: »[I]t is a web, a ›dispersing interplay of discourses.«⁸⁶ Die Metapher einer netzartigen Struktur findet sich auch bei Gabriele Klein wieder: »Tanzgeschichte soll [...] als ein vielfach verzweigtes, mitunter gebrochenes, aber dennoch mit Struktureigentümlichkeiten ausgestattetes dynamisches Gebilde präsentiert werden, das zahlreiche, nicht eindeutige und eindimensional zuzuordnende Bezugspunkte ausweist.«⁸⁷

Christina Thurner schlägt im Anschluss an Reinhart Kosellecks Zeitschichten-Modell wiederum ein »Geflecht« vor: Es soll der »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«⁸⁸, dem »über-, neben- und [...] ineinander« von Zeitschichten, nahe kommen und als noch auszuarbeitendes Modell ein »alternatives Denkbild zum vektoriellen Modell der chronologisch fortschreitenden (Entwicklungs-)Geschichte« bieten.⁸⁹ Anstelle einer Reduktionsleistung, wie dies gängige Periodisierungsformen vornehmen, propagiert Thurner gerade das Gegenteil, nämlich die Mehrdimensionalität und Komplexität geschichtlicher Ereignisse herauszustellen. Sie schreibt, dass dafür die Buchform möglicherweise nicht mehr das adäquate Medium sei. Vielmehr seien andere Strukturen gefragt, die eine räumliche, also eben eine »netz«-, »gebilde«- oder »geflecht«-artige Darstellung erlauben. »Die live im Raum bewegte Kunstform Tanz fordert m.E. mehr noch als andere Künste räumliche oder zumindest an räumlichen Metaphern orientierte Vermittlungsmethoden, damit die spezifischen ästhetischen Traditionen und Zusammenhänge deutlich werden«⁹⁰, schreibt sie und plädiert für ein »choreographiertes Nebeneinander von bewegten Szenen«, das für die Tanzgeschichtsschreibung »gleichzeitig als *Darzustellendes* wie auch als *Modell* für die Darstellung« betrachtet werden könne.⁹¹

Mit diesen Überlegungen bereitet sie meines Erachtens choreografischen Formen von Geschichtsreflexionen, wie sie in der vorliegenden Arbeit diskutiert werden, geradewegs das Terrain als sinnvolle und adäquate Formen der Darstellung von Tanzgeschichte. Ihre choreografisch-räumlichen Darstel-

86 | Carter: Destabilizing the Discipline 2004, S. 13.

87 | Klein: Inventur der Tanzmoderne 2008, S. 5.

88 | Vgl. weiter Koselleck: Vergangene Zukunft 1989, S. 132.

89 | Thurner: Zeitschichten, -sprünge und -klüfte 2008, S. 15.

90 | Thurner: Zeitschichten, -sprünge und -klüfte 2008, S. 15.

91 | Thurner: Raum für bewegliche Geschichtsschreibung 2010, S. 11 (Hervorhebung im Original).

lungsmodi und das ›Bewegte‹ entsprechen nicht nur dem Dargestellten, sie bilden tatsächlich gleichzeitig auch das Modell der Darstellung. Die ›Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit‹ findet sich in den räumlichen, multiperspektivischen, dynamischen und im Sinne von Kunstwerken immer auch mehrdeutigen Strukturen der Choreografien wieder. Die von Thurner genannten, verschiedenen Zeitschichten sind als choreografisches Geflecht ebenso vorzufinden wie sie der Aufführung und den darstellenden Körpern als eine komplexe Gemengelage eingeschrieben sind.

Rebecca Schneider spricht in dem Zusammenhang von einem porösen, durchlässigen Gewebe, das sich in der körperlichen Wiederholung von historischen Ereignissen manifestiere, und vom Durchkreuzen, Verflechten und Berühren sowie von den zeitlichen Sprüngen und Synkopen – allesamt ›Bewegungen‹, die gerade in den Aufführungen durch und in der körperlichen Darstellung die Polarität von Vergangenheit und Gegenwart beziehungsweise Gegenwart und Zukunft aufzuheben vermögen.⁹² Folgt man diesen Überlegungen, scheinen die choreografischen Reflexionen mit ihren räumlichen und zeitlichen Strukturen die paradigmatischen Darstellungsmodi historischer Fragestellungen zu sein.

histoire(s) von Olga de Soto beispielsweise zeigt den Erinnerungsvorgang der Zeitzeugen als fragmentierte und rhythmisch komponierte zeitliche Ordnung, die im Bühnensetting wiederum in eine räumliche Ordnung gebracht wird. Die Choreografin bringt also die zeitlich komplexen Verschränkungen verschiedener Zeitebenen in eine choreografische Form der Darstellung. Foofwa und Lebruns revueartige Tanzgeschichte kann ebenfalls als ein Geflecht betrachtet werden. Kanonische und/oder biografisch motivierte historische Ereignisse werden unter bestimmten Aspekten zueinander in Beziehung gesetzt und in choreografisch ausgestalteten Szenen geordnet.

Das Prinzip der choreografisch-räumlichen Anordnung trifft so in unterschiedlicher Ausgestaltung auf alle untersuchten Beispiele zu. Dabei gilt: Die Mehrperspektivität wie auch die Subjektivität findet sich wieder durch die Vielstimmigkeit, die sich in der Auseinandersetzung verschiedener Tänzerinnen und Tänzer mit einer historischen Position ergibt. So wird die geforderte Pluralität für die Tanzgeschichtsschreibung in der multiplen Perspektivierung auf die jeweils zugrunde gelegte Fragestellung ebenso erfüllt wie in der Vielstimmigkeit ihrer tänzerischen und choreografischen Darstellung. Dies geschieht besonders evident wiederum in Boris Charmatz' *Flip Book*-Reihe und den pluralen Körperbildern, die darin zur Sprache kommen. Auch Foofwa und Lebrun inszenieren die Tanzgeschichte als eine potentielle, abhängig von der

92 | Vgl. Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 30, sowie das Kapitel *Die Aufführung als Spur* der vorliegenden Untersuchung.

Wahrnehmung, Erinnerung und der Interpretation, ebenso das Quatuor Albrecht Knust. In den Tanzoli von Jérôme Bel wiederum ist die Subjektivität besonders evident und ergibt sich die Mehrperspektivität durch das Ausstellen und Kommentieren der Differenzen zwischen dem historischen Material und der aktuellen Herangehensweise. Der Eindruck, dass es sich dabei um *die* Tanzgeschichte handeln könnte, wird durch solche vielfältigen Brüche unterbunden. Es ist in allen diskutierten Beispielen evident, dass es sich stets um aktuelle Formationen handelt, die losgelöst von einer historischen Autorschaft ihr Eigenleben entfalten. Die erzählten Geschichte(n) sind so gesehen immer diskontinuierlich und brüchig, sie betonen das Partielle und Plurale und die Kontingenz, anstatt die teleologische Notwendigkeit.

SELEKTION UND INTERPRETATION

Nach dem Geschichtsbegriff und den Zugangs- und Ordnungsmustern stehen in einem nächsten Schritt die Inhalte und Ereignisse zur Diskussion, an denen sich Tanzhistoriografien ausrichten sowie die ihnen zugrundeliegenden Archive. Es geht also zunächst um die Frage, von welchen Materialien jeweils ausgegangen wird, wie diese zueinander in Beziehung gesetzt, gewichtet und ausgewertet werden. Auch hier soll zunächst ein kurзорischer Blick auf die Kritik an der akademischen Tanzgeschichtsschreibung geworfen werden.

Die bereits erwähnte Studie von Adshead-Lansdale zu tanzhistoriografischen Praktiken hält fest, dass sich die meisten tanzhistorischen Untersuchungen auf westeuropäischen und nordamerikanischen Bühnentanz konzentrieren. Gabriele Klein formuliert es so: Die »Weltgeschichten des Tanzes behandeln in der Regel die Geschichte des Westens – und setzen diese mit denen jener Länder und Tanzkulturen in Verbindung, mit denen Europa sich verbunden fühlte. Schwarzafrika, Südostasien und Ozeanien beispielsweise gehören bis heute nicht dazu.«⁹³ Weiter kritisiert Klein, dass die Geschichte des Tanzes in Europa vornehmlich als Geschichte des europäischen Kunsttanzes dargestellt werde und dass diese ihrerseits »aus der Genealogie europäischer Kulturen oder auch aus der Perspektive einer nationalen Gesellschaftsgeschichte geschrieben und gedeutet« werde.⁹⁴ So würden populäre Tanzkulturen, der Einfluss von Migrantinnen und Migranten und die Tanzästhetiken anderer Kulturregionen in der europäischen Tanzgeschichtsschreibung marginalisiert, bestenfalls in spezifischen Publikationen thematisiert oder im Zusammenhang mit Tanzbiografien erwähnt. Dies sei umso bedenklicher als

93 | Vgl. Klein: Inventur der Tanzmoderne 2008, S. 7.

94 | Klein: Inventur der Tanzmoderne 2008, S. 7.

Phänomene wie der Moderne Tanz ohne Einflüsse aus der Populärkultur gar nicht existieren würden.

Ein Grund für die starken Ausschlussmechanismen liegt in der kulturell und geografisch einseitig ausgerichteten Forschungsperspektive vorab westlicher Historikerinnen und Historiker. Darüber hinaus begünstigt aber auch ein enger Tanzbegriff den Ausschluss vieler nicht-westlicher Tanzformen, wie der amerikanische Tanzwissenschaftler John O. Perpener schreibt. Er weist in dem Zusammenhang auf den Umstand hin, dass der ›Wert‹ eines Künstlers oder eines Werkes in der Regel an dessen ästhetischem Standard gemessen werde, welcher seinerseits an einer normierten Ästhetik eines der beiden etablierten Genres Ballett oder Modern Dance ausgerichtet sei.⁹⁵ Manifestiere sich ein ›Wert‹ beispielsweise eher im sozialen Bereich (in Form eines Laientanzprojektes in einem Gemeinschaftszentrum zum Beispiel) und weniger im ästhetischen, oder aber entspreche die wahrgenommene Ästhetik keiner der bestehenden Normen (zum Beispiel bei populären Tanzformen, die einer Unterscheidung in ›High‹ und ›Low art‹ nicht standhalten), so würden Kriterien wie diejenigen der Herkunft, der Hoch- oder Populärkultur Relevanz erhalten. Entsprechend bestimmten über die Auswahlkriterien Ethnie und ›Rasse‹, Nationalität und Sexualität hinaus auch der Erfolg von Künstlerinnen und Künstlern, die Berühmtheit und die Verdienste Einzelner über das ›Vorkommen‹ in der Tanzgeschichte. Diese hierarchisch ausgebildete Kanonisierung aufgrund von Kriterien wie ›schön‹, ›bedeutend‹, ›universell‹, ›kultiert‹, wie sie Perpener herausstellt, hat ihren Ursprung in der bereits genannten Tendenz zur Kategorisierung von Tanz in Genres und Labels. Sowohl die Festlegung der Kriterien wie auch die Attribuierung derselben zu bestimmten Personen beziehungsweise zu Stücken durch kleine elitäre Gruppierungen, so beklagt Perpener weiter, würden eine Privilegierung bestimmter Kunstformen und künstlerischer Standards befürworten.⁹⁶

Die choreografischen Historiografien unterscheiden sich darin insofern, als ihre Ein- und Ausschlussmechanismen nur indirekt von kulturellen Wertemassstäben geleitet sind. Ihre Selektion der Themen und Bezugnahmen ist in der Regel biografisch angeleitet und/oder zurückzuführen auf die jeweilige Fragestellung, welche die künstlerische Arbeit vorantreibt. Gerade aus diesem Erfahrungsraum heraus ergibt sich allerdings ebenfalls eine Konzentration auf vornehmlich westliche Bühnentanzformen.

Sowohl de Soto wie das Quatuor Albrecht Knust und Boris Charmatz nehmen zum Ausgangspunkt ihrer choreografischen Reflexionen spezifische Aufführungen beziehungsweise Stücke oder Notationen und Rekonstruktio-

95 | Perpener: Cultural Diversity and Dance History Research 1999, S. 340.

96 | Perpener: Cultural Diversity and Dance History Research 1999, S. 340.

nen. Es handelt sich um durchaus bekannte Werke oder Personen. Sie betonen dabei jedoch gerade die Autonomie des Materials und führen dieses vielmehr in andere Kontexte über (denjenigen der Erinnerung und Erzählung, der Debatte um Authentizität und Originalität sowie der Artikulation und Weiterentwicklung). Jérôme Bel bedient ebenfalls einen Kanon des Tanzes, wenn er Protagonistinnen und Protagonisten von Institutionen wie der Pariser Oper, des Tanztheaters Wuppertal von Pina Bausch oder der Merce Cunningham Dance Company auswählt.⁹⁷ Janez Janša kehrt die Fragestellung insofern um, als er einen ›Kanon‹ behauptet, den es im östlichen Slowenien bekannt zu machen gelte. So stellt er Werke wie Pina Bauschs *Café Müller* in einen unbekannten Kontext. Dasselbe kann man auch von *Le jeune homme et la mort* sagen, ist das Stück doch zuvor noch nie mittels einer Oral History verhandelt worden. Gerade die unterschiedlichen Herangehensweisen verdeutlichen, dass die Selektionskriterien nicht unbedingt Genres oder Stilen folgen, sondern gemäß den Erfahrungswerten der Künstlerinnen und Künstler verlaufen, wie Foofwa und Lebrun deutlich machen. In den Stücken selbst werden allfällige Genres oder Stilmerkmale sowieso immer schon von anderen Mustern durchkreuzt, die sich durch das jeweilige Wieder-Tanzen von unterschiedlich geprägten Körpern ergeben. Dies ist wiederum bei Boris Charmatz' *Flip Book*-Reihe virulent.

Man könnte im Anschluss an die Kritik von Perpener sagen, dass die choreografischen Beispiele die beschriebene Kanonisierung zwar aufnehmen, aber mit neuen Herangehensweisen und ihren eigenen Positionen kontrastieren und so durchaus aufzubrechen vermögen. Gerade durch den Modus des Biografischen werden zudem andere Perspektiven auf bekannte Werke und/oder Personen geworfen. Noch mehr: Es finden sich über das Archiv der Tänzerinnen und Tänzer auch Zugänge zu weniger bekannten Materialien, wie bei

97 | Etwas anders gelagert ist Version mit dem thailändischen Tänzer Pichet Klunchun, *Pichet Klunchun and myself*. Er konfrontiert darin das Bild eines westeuropäischen Choreografen mit demjenigen eines thailändischen Tänzers und Choreografen. Allerdings sah er sich deshalb auch der Kritik ausgesetzt, er würde sein westeuropäisches Kunstverständnis seinem Dialogpartner überstülpen. Eine andere Kritik lautet, Pichet Klunchun als Avantgardekünstler sei für die thailändische Tanzszene nicht repräsentativ. Vgl. zu der Diskussion beispielsweise das Panel *Re...Re...Referential Reverberations* an der FIRT-Konferenz 2013 in Barcelona (Book of Abstracts, Re-Routing Performance. FIRT/IFTR Conference 2013. Institut del Teatre, Barcelona 2013, S. 99/108/111f). Vgl. weiter auch Susan Foster L.: Pichet Klunchun and Myself: Gender and Intercultural Collaboration. In: Klein, Gabriele; Noeth, Sandra (Hg.): Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography Bielefeld 2011, S. 73-83 sowie Hardt: Staging the Ethnographic of Dance History 2011.

Foofwa und Lebrun. Im Fall von Olga de Soto wirkt gerade die Oral History mit ihrem Archiv der Zeitzeugen als kollektives Gedächtnis einer Kanonisierung entgegen.⁹⁸

Der Rückgriff auf Zeitzeugen kann insgesamt als spezifischer Zugang zu Tanzgeschichte gelesen werden. Jérôme Bel beispielsweise baut seine Soli *Véronique Doisneau, Isabel Torres, Cédric Andrieux, Lutz Förster* und auch *Pichet Klunchun and myself* auf sogenannte »danseur-témoins«⁹⁹ auf, auf Tänzer-Zeugen, deren Biografien als Material den Eindruck von Unmittelbarkeit erwecken. Allerdings schiebt sich der Choreograf Jérôme Bel jeweils dazwischen. Er ›benutzt‹ die Tänzerinnen und Tänzer als eine Art Sprachrohr dafür, wie er Tanzgeschichte und ihre Rahmungen interpretiert.¹⁰⁰ In einer E-Mail-Korrespondenz mit seinem Kollegen Boris Charmatz erzählt Bel, dass er das, was die Tanzenden auf der Bühne erzählen – ihre professionellen Biografien –, gerne selbst erzählt hätte; nicht die einzelnen Stationen der Lebensläufe, aber die zugrundeliegenden Mechanismen. Damit er also das System Tanz und seine Wirkung auf das Subjekt kritisieren konnte, musste er sich gewissermaßen die Legitimität verschaffen. Weder habe er an der Pariser Oper getanzt wie Doisneau, mit Merce Cunningham wie Cédric Andrieux, mit Pina Bausch wie Lutz Förster, noch klassischen thailändischen Tanz praktiziert wie Pichet Klunchun, so Bel.¹⁰¹ Die Tänzerinnen und Tänzer lieferten so gesehen die Vertrauensbasis, um an seiner Stelle gegenüber den Zuschauenden glaubwürdig zu machen, was er eigentlich sagen wollte. Jérôme Bel setzt damit auf eine »Vertrauens-Struktur des Zeugnis-Gebens«, die der Historiker Paul Ricœur grundsätzlich als konstitutiv für Zeugnisse bezeichnet.¹⁰²

Das Erfahrungswissen, auf das Bel bei seinen Protagonistinnen und Protagonisten zurückgreift, findet der Choreograf in anderer Ausprägung auch bei sich selbst wieder. So habe er als Zuschauer ein Dutzend Vorstellungen von Cunningham-Choreografien gesehen und diese Erfahrungen könne und wolle er nun weitergeben. »Je suis donc ainsi le récipiendaire de l'œuvre, je peux donc la transmettre en partie par le simple fait de raconter ma propre expérience, comme peut le faire tout spectateur d'un spectacle de Merce.«¹⁰³ Er nimmt damit auf, was Olga de Soto in ihrem Stück *histoire(s)* als künstlerische Strategie an-

98 | Gemäß Heike Roms verfügt die Oral History über das Potential, einer Kanonisierung entgegen zu treten, weil darin das Lokale für das Globale stehe. Vgl. Roms: Ereignis und Evidenz, S. 2f.

99 | Bel/Charmatz: Emails 2013, S. 12.

100 | Vgl. dazu auch die Ausführungen in der Einleitung der vorliegenden Arbeit.

101 | Bel/Charmatz: Emails 2013, S. 12.

102 | Ricœur, Paul: Geschichtsschreibung und Repräsentation der Vergangenheit. Münster 2002, S. 23.

103 | Bel/Charmatz: Emails 2013, S. 21.

wendet: eine ›Oral History‹ aus Sicht von Zuschauenden zu erzählen. Jérôme Bel erachtet diese Form der oralen Vermittlung für die Geschichtsschreibung als zentral: »Je veux dire par là que je suis capable de rendre compte, oralement (et gestuellement !), de mon expérience subjective de spectateur. Je peux raconter ce que j'ai vu, éprouvé et pensé afin de le transmettre à des interlocuteurs.«¹⁰⁴ Die Frage, die sich dabei stellt, sei, wie dieses Wissen vermittelt werden können: »La question qui m'intéresse le plus aujourd'hui [...] c'est de transmettre des savoirs [...].«¹⁰⁵

Mit der Zeitzeugenschaft, dem ›Dabeisein‹ wie in Jérôme Bels Beispielen und Olga de Sotos Oral History, wird eine Form von ›Garantie‹ dafür geliefert, dass eine Rekonstruktion oder eine Wiederholung von Bewegung, eine Erzählung oder ein Ausstellen von Wissen über Tanz, ›echt‹ sind. Die Frage, ob körperlich und oral vermitteltes Wissen näher an eine sogenannte ›Wahrheit‹ herankommt als sprachlich oder visuell übersetzte Formen, kommt also in den choreografischen Historiografien dann zum Tragen, wenn einem Publikum ein künstlerisches Anliegen nahegelegt werden soll.

Während Jérôme Bel hier vor allem die Seherfahrung anspricht, deren mündliche Übertragung er als bedeutend bezeichnet, fußt in der Tanzgeschichte auch das tänzerische und choreografische Erfahrungswissen zu großen Teilen auf oraler Vermittlung. Schriftliche und visuelle Vermittlungsformen wie Notationen und filmische Aufzeichnungen sind Hilfsmittel, jedoch nicht Hauptakteure, wenn es um die Übertragung von Bewegungen geht. In der Frage nach der Glaubwürdigkeit von Zeugnissen – ihrer ›Echtheit‹ und der ›Wahrheit‹ ihrer Aussagen – spannt sich deshalb eine Diskussion auf, die für die Tanzgeschichte und die Tanzgeschichtsschreibung insgesamt konstitutiv ist, wie unter den Aspekten der Rekonstruktion und der Aufzeichnungsformen von Tanz in der vorliegenden Arbeit dargelegt wurde.

KONTEXTUALISIERUNG UND PERSPEKTIVIERUNG

Der Tanzhistoriker John O. Perpener sieht eine weitere Ursache für das ›Nicht-Vorkommen‹ bestimmter Kulturen in Tanzgeschichtsbüchern in der Reduktion von ›Geschichte‹ auf das, was schriftlich oder visuell vorgefunden wird. Nicht nur kommen Aufführungen, Bewegungsformen und Körpersprachen in schriftlichen Zeugnissen nur am Rande vor oder sind auf keine Weise ›notiert‹,¹⁰⁶ weniger auf schriftliche und visuelle Archivierung fokussierte Kul-

104 | Bel/Charmatz: Emails 2013, S. 21.

105 | Bel/Charmatz: Emails 2013, S. 24.

106 | Im Fall des afrikanischen Kontinents beispielsweise würden nur wenige schriftbasierte Quellen zu Tanz bestehen, da es sich um eine orale Kultur handle, die nicht

turen würden gar gänzlich aus dem Raster fallen. Diese Feststellung gilt für Tanz insgesamt wie in der Diskussion um die Bedeutung von Dokumenten und Körpern als Archive in einer doppelten Figur deutlich geworden ist: Ohne schriftliche und visuelle Aufzeichnungsformen droht der Kunst die Marginalisierung während gleichzeitig die einseitige Fokussierung darauf den Gegenstand verfehlt. Diesbezüglich eröffnen die diskutierten Beispiele eine weitere Perspektive.

Angesichts der Tatsache, dass ein jeweils bestimmter Begriff von ›Tanz‹ nicht nur implizit oder explizit die Forschungsperspektive lenkt, sondern auch aktiv vor- und weitergeschrieben wird, erhalten Historiker eine folgenreiche Autorität. In der Funktion als Selektionierende tragen sie sowohl Verantwortung als auch Macht im Hinblick auf das Bestimmen von Relevanz, Gewichtung, von Ein- und Ausschluss in einen Untersuchungskorpus. Dieser Prozess geschieht von einem relativen und subjektiven Standpunkt aus, steht gleichzeitig im Dienst einer bestimmten Fragestellung und erfolgt gemäß ressourcetechnischen und ökonomischen Parametern. Dabei ist nicht nur der jeweilige Fokus entscheidend, sondern auch die soziale und kulturelle Norm, die den Fokus lenkt und an der in der Folge die Relevanz von Ereignissen und Fragestellungen gemessen wird.

Um in der Tanzgeschichtsschreibung trotz dieser Voraussetzungen eine kulturelle Diversifizierung erreichen zu können und insgesamt den ›Kanon‹ zu erweitern, sind insbesondere zwei Aspekte hervorzuheben: Zum einen ist eine Methodik gefordert, die ein »mehrperspektivistisches Geschichts-

in Archiven studiert werden könne. Außerdem werde afrikanischer Tanz in den meisten historischen und ethnografischen Studien übersehen, es gebe also auch kaum Sekundärliteratur und Reiseberichte, welche die Tanzgeschichte als Referenz verwenden könnte. Falls in älteren Studien dennoch Tänze beschrieben seien, so auf wissenschaftlich nicht brauchbare Art und Weise: Die in ethnografischen Studien vorgenommenen Beschreibungen würden meist mehr aussagen über die Rezeption der Zeit als über den Gegenstand an sich. Dies habe sowohl mit mangelnder Wertschätzung, aber auch mit fehlender Expertise der Forschenden zu tun. Vgl. dazu Perpener: Cultural Diversity and Dance History Research 1999. Dieselbe Argumentation findet sich im Zusammenhang mit einer fehlenden Geschichte der Performance Art wieder: Mangels schriftlicher Dokumente habe »die traditionelle Kunstgeschichte die Performancekunst als Gegenstandsbereich negiert«, so schreibt beispielsweise Heike Roms, und betont gleichzeitig, dass die Performance-Theorie in ihrem Selbstverständnis, Dokumentationen nicht nur als »unangemessen, sondern sogar als inkompatibel« zu beschreiben, daran Mitverantwortung trage. So laufe eine Ontologie des Verschwindens Gefahr, »dem Verschwinden der Performance aus den Geschichtsbüchern zuzuarbeiten.« Vgl. Roms: Ereignis und Evidenz 2010, S. 3f. Vgl. weiter auch die Aufführungen im Kapitel zum *Paradigma der Flüchtigkeit*.

bild«¹⁰⁷ anvisiert. Zum anderen braucht es eine Ausweitung des Quellenbegriffs und damit des Wissenskörpers, welcher der Forschung zugrunde liegt. Insbesondere der zweite Aspekt wurde in den Teilen II und III der vorliegenden Studie eingehend referiert. Hier soll nun der Aspekt der Kontextualisierung und Mehrperspektivität aufgegriffen und anhand der Beispiele diskutiert werden.

Die geforderte Multiperspektivität resultiert methodisch in einer Interdisziplinarität, welche mit der Herausbildung der ›Critical Dance Studies‹ in den USA besondere Relevanz (und Brisanz) erhielt. ›Traditional dance history objectifies dance as a product, whereas cultural investigations – triggered by a missing canon (in a Western sense) in non-Western practices – are able to consider the practice of choreographing and dancing. So-called cultural investigation in dance might also include a self-reflexive integration of choreographic structures into its methodologies‹, fasst Jens Richard Giersdorf die kulturwissenschaftliche Ausrichtung der ›Dance Studies‹ 2009 zusammen.¹⁰⁸ Drei Jahre zuvor erhebt Susan Manning in einem umstrittenen *Letter from the President* für die *Society for Dance History Scholars*¹⁰⁹, welcher sie zu jener Zeit vorsteht, die Interdisziplinarität gewissermaßen zum Programm der ›Critical Dance Studies‹: In einer ersten Bedeutung im Sinne eines ›theoretical turns‹, den sie Mitte der 1980er Jahre verortet, als »many commentators regularly opposed the ›old‹ dance history with the ›new‹ dance studies.«¹¹⁰ Sie schreibt weiter, dass mit dieser theoretischen Wende eine Öffnung der Tanzforschung einher gehe hin zu anderen Disziplinen wie zur Ethnografie und Anthropologie. Ein dritter Aspekt der geforderten Interdisziplinarität sieht sie in dem Zusammenrücken von Praxis und Theorie liegen. Der terminologische Wandel von ›Dance History‹ hin zu ›Dance Studies‹ sei innerhalb dieser dreifachen Bewegung zu sehen.¹¹¹

In der Nachfolge von Mannings Text wurde nebst den institutionellen Konsequenzen einer solchen Verschiebung für die Fachtradition insbesondere die Frage verhandelt, inwiefern die spezifischen Qualitäten des Tanzes angesichts

107 | Klein: Inventur der Tanzmoderne 2008, S. 10.

108 | Giersdorf: Dance Studies in the International Academy 2009, S. 28.

109 | Vgl. dazu Manning, Susan: Letter from the President. Society of Dance History Scholars Newsletter. Nr. 26/1, 2006, S. 1-2.

110 | Manning: Letter from the President 2006, S. 2, zit.n. Burt: The Specter of Interdisciplinarity 2009, S. 5. Vgl. zu der Debatte weiter auch Bryson: Cultural Studies and Dance History 1997; Koritz: Re/Moving Boundaries 1996; Morris: Dance Studies/Cultural Studies 2009.

111 | Manning: Letter from the President, zit.n. Burt: The Specter of Interdisciplinarity 2009, S. 5.

einer derartigen Interdisziplinarität überhaupt noch zum Tragen kommen würden.¹¹² Ramsay Burt hält fest, dass die ›theoretische Wende‹ vor allem dadurch motiviert gewesen sei, die Festschreibung von normativen Ideologien von Gender und Ethnie durch Konventionen und Traditionen zu untersuchen. Diese kritischen Impulse hätten gerade auch dem Tanz als kulturelle Formation Bedeutung verliehen. Der britische Tanzhistoriker plädiert allerdings auch dafür, nebst einem interdisziplinären Zugang das ›Medienspezifische‹ nicht aus den Augen zu verlieren: »[D]ance scholars need to develop ways of analyzing the specificity of choreographed movement that are informed by methods of investigating the social particularity of the kind of public that the movement itself seeks to address.«¹¹³ Dieser Aspekt kommt in den historiografischen Praktiken in der Choreografie insofern immer schon zum Tragen, als sie sich in einem Setting aus Körper, Bewegung, Choreografie, Aufführung und Publikum abspielen. Dabei geht es darum, den Gegenstand – Tanz – auch in andere Kontexte zu stellen, um damit von einer einseitigen Betrachtungsweise ausgeschlossene Wissensfelder und Fragestellungen in die Forschungsperspektive miteinzubeziehen.

Der Aspekt der Interdisziplinarität ist in der Tanzforschung von Bedeutung, plädiert diese doch für eine Mehrperspektivität.¹¹⁴ Tanz soll an politische und gesellschaftliche Debatten angeschlossen werden, wobei in zwei Richtungen argumentiert wird: Tanz wird einerseits als ein wichtiger Beitrag zu den ›Cultural Studies‹ stark gemacht. Umgekehrt soll durch eine Öffnung der disziplinären Grenzen dem eigenen Gegenstand und damit verbundenen Fragestellungen kritischer, aber auch adäquater begegnet werden. Die Forschung trifft sich hier wiederum mit der choreografischen Praxis, in der disziplinäre Grenzen längst aufgeweicht sind.

Konkret heißt dies für die Tanzgeschichtsschreibung, dass Geschichte als ein Produkt des Zusammenspiels einer Vielzahl an Diskursen aufzufassen ist. Diese herauszuarbeiten ist gemäß Alexandra Carter die Aufgabe der Geschichtsschreibung: »We can bring it closer, acknowledging it as part of

112 | Vgl. dazu exemplarisch Burt: *The Specter of Interdisciplinarity* 2009, S. 3-22; Soussloff, Catherine M.; Franko, Mark: *Visual and Performance Studies: A New History of Interdisciplinarity*. In: *Social Text* 73. Nr. 20/4, 2002, S. 29-46.

113 | Burt: *The Specter of Interdisciplinarity* 2009, S. 20.

114 | Als erste interdisziplinäre Tanzkonferenz in den USA gilt *Choreographing History* unter dem Vorsitz von Susan L. Foster an der University of California at Riverside 1992, wobei ›Interdisziplinarität‹ hier in erster Linie bedeutete, einen Gegenstand von gemeinsamem Interesse unter verschiedenen disziplinären Blickwinkeln zu betrachten. Vgl. die Publikation Foster: *Choreographing History* 1995. Zur Interdisziplinarität in der Tanzforschung vgl. weiter auch: Burt: *The Specter of Interdisciplinarity* 2009; Soussloff/ Franko: *Visual and Performance Studies* 2002.

everyday life that was – and is.«¹¹⁵ Frédéric Pouillaude führt diese Überlegung weiter aus: »Il y aurait une histoire à écrire de ces techniques, proprement chorégraphiques, du corps et de la subjectivité, une histoire qui ne s'en tiendrait pas, comme le fait trop souvent l'histoire de la danse, à la chronologie superficielle des œuvres, des auteurs et des titres, mais qui s'attacheraient aux pratiques corporelles elles-mêmes et à leur faible visibilité.«¹¹⁶ Und Cramer doppelt an anderer Stelle nach: Anstatt immer nur die großen Namen zu wiederholen, sollte vielmehr »der Mittel- und Hintergrund« berücksichtigt werden. »Die Schulen und die Lehrer, die Techniken und Methoden der Ausbildung die wirtschaftliche Lage und die Unterhaltungsindustrie, das soziale Ansehen der Kunst beziehungsweise der Einzel-Künste und die erotische Fähigkeit der Gesellschaft, der Einfluss von Medien auf das Sehen und das Zeigen, die Möglichkeiten der Kommunikation und des Austausches, die Schönheitsbegriffe, die Rhythmusvorstellungen, die Rollenbilder und die Machtverhältnisse – ohne diese Gesamtheit ist das Einzelne der Kunst, und natürlich auch der Tanz-Kunst, nicht verständlich und habhaft zu machen«, schreibt er.¹¹⁷

Eine solche Geschichte wäre, wiederum mit Pouillaude, eine Geschichte der Transfers und Übergänge, der Bewegungsübertragungen und -erfindungen:

»Une telle histoire ne pourrait qu'être [...] une histoire des transfers et des disséminations à travers l'espace européen et mondial de la danse, une histoire de ces choses qui ne se nomment jamais dans le cours ou l'atelier et qui sont pourtant capitales: d'où cet exercice me vient-il? Qui me l'a appris? Et pourquoi le reprendre maintenant dans un contexte qui n'est plus exactement homogène au moment initial de sa transmission ou de son invention?«¹¹⁸

Die choreografischen Historiografien erzählen mitunter genau solche Geschichten: In *histoire(s)* ist es eine Geschichte der Imagination, des konstruktiven und inventiven Vorgangs der Erinnerung und Interpretation, ausgehend von einer Handvoll Zuschauenden. *Mimésix* und die *Flip Book*-Reihe fokussieren auf die Körpergeschichte als Transfergeschichte und auch in den weiteren in der vorliegenden Arbeit genannten Beispielen kommt der ›Mittel- und Hintergrund‹ jeweils zum Tragen: bei Janez Janša in der Tanzgeschichte als Leerstelle eines marginalen Ortes, beim Quatuor Albrecht Knust in der Vielstim-

115 | Carter: Destabilizing the Discipline 2004, S. 17.

116 | Pouillaude: Œuvre, expérience, pratique 2009, S. 30.

117 | Cramer, Franz Anton: Geschichte als Einzelfall. Zum Verhältnis von Dokument und Erlebnis im Tanz. In: www.perfomap.de, Oktober 2010, S. 2, 21.09.2015.

118 | Pouillaude: Œuvre, expérience, pratique 2009, S. 30.

migkeit, welche eine Rekonstruktion bedingt, und in Jérôme Bels Tanzsoli in der biografischen Erfahrung der Subjektwerdung innerhalb institutioneller Machtgefüge.

