

# Performative Tanzarchive

## Ein Zugang zu tänzerischen Praktiken inmitten von (Im)Materialitäten

---

Vicky Kämpfe

In diesem Tagungsband wird unter anderem das Verhältnis tanzkünstlerischer und wissenschaftlicher Arbeitsweisen in den Fokus gerückt. Anhand dieses Themas verdeutlicht sich das Potenzial der ästhetischen Wissensform und die Bedeutung forschungspraktischer Methoden für tradierte wissenschaftliche Erkenntniswege. Der Begriff des Immateriellen – insbesondere auch mit Blick auf das Kulturerbe Tanz – ermöglicht in diesem Zusammenhang, tänzerische Praktiken als ein ästhetisch-performatives Agieren zu überdenken. Insbesondere, da dieses vermeintlich Immaterielle notwendig jeglichem materiellen Existieren und wissenschaftsrelevanten Erkennen zugehört. Um diesem Argument nachzugehen, werde ich auf das *Performative Tanzarchiv* als einen forschungspraktischen Denk- und Analyseweg aus dem universitären Seminarbetrieb Bezug nehmen. Aus den Erfahrungen des Seminars heraus setze ich den Fokus auf Indikationen des (vermeintlich) Immateriellen und werde den Begriff Bewegungsmaterial – in der gebotenen Kürze – zumindest andeuten (Kelter/Skrandies 2016).

## Performativität, Empraxis und Tanzwissen

Der Arbeit im Tanzarchiv gehen die bekannten Fragen zu performativem Wissen bzw. zu Wissen in Bewegung (Gehm et al. 2007; Klein 2004) voraus: die Frage, in welcher Weise Tanz überhaupt wahrgenommen, erfasst und bestimmt werden kann sowie danach, ob es sich dabei um Erfahrungswissen, verkörpertes Wissen oder ästhetisches Wissen handelt. Darüber hinaus

wird es notwendig zu reflektieren, ob das Einordnen in tradierte Wissens-kategorien möglich und ob es notwendig zu tun ist; aber auch, welche Rückwirkungen dieser methodische Zugriff sowohl auf die tänzerische als auch auf die forschende Praxis hat. Ausgehend von diesen Fragestellungen sieht sich der/die Forschende zunächst performativen Situationen gegenüber, die in erster Linie körpergebundene und im Raum-Zeitlichen verortete Wissensbestände durch bzw. in Bewegungen aufweisen. Sie sind darüber hinaus mit Veränderungsprozessen assoziiert sowie mit der sogenannten Flüchtigkeit tänzerischer Momente. Dem gegenüber bedeutet performatives Wissen im eigentlichen Sinne, dass das Agieren – das Performen – auf Sprachlichkeit basiert. Das findet seine Begründung in Zuordnungen wie Sinn, Konzept, Struktur und dessen Umsetzung als ein räumlich-zeitliches Agieren (Fischer-Lichte 2016).

Ausgehend von dieser begrifflichen Ambiguität liegt der Schluss nahe, dass es insbesondere praktische Ansätze sein können, um Zugang zu Wissen in der konkreten Ausübung zu bekommen. Das kann ein empraktisches Erfahren leisten. Diese Methode fokussiert das Erfassen oder Erarbeiten als ein körpereigenes Ausüben der Tanzpraktiken. Damit können verschiedene Bewegungsformen im eigenen Erfahren differenziert werden. Als differenzierende Kategorien und konstitutiv für empraktische Erfahrung erweisen sich die tanzspezifischen Indikationen Körperarbeit, Bewegungsqualität, Materialitäten, Bewegungsraum und sinnästhetische Erfahrungen. Sie verweisen wiederum auf implizite Wissensbestände und damit auf Prozesse von Inkorporierungen sowie von Wahrnehmung und Institutionalisierung innerhalb performativer Situationen. Tänzerisches Agieren offenbart sich zugleich als Form seines Bewahrens und Vermittelns. Dabei umfassen tänzerische Praktiken sowohl die tradierten Tanzbestimmungen des Populären und Künstlerischen, als auch Trainings- und Bewegungspraktiken.

Eng damit verbunden ist die Frage nach Erkenntnisbildung und Wissensvermittlung, ausgehend von empraktischer Erfahrung. Das betrifft in erster Linie die für die wissenschaftliche Nutzbarkeit vermeintlich notwendige Verbalisierung. Das scheitert – bisher – an der vielbesagten (Un)Möglichkeit der Versprachlichung nicht kognitiven Wissens (Gehm et al. 2007; Klein 2004). Zum anderen fordert das Sprechen zu Tanz letztendlich dessen Bestimmung ein. Für die vorliegende Forschungssituation bestimme ich Tanz als intuitive, bewusste oder unreflektierte Bewegung innerhalb ästhetisch gesetzter Werte, die sich über die körperlich-technische Tanz-Be-

wegung hinaus in einer im Moment begründeten Weise ihres Performens realisiert. Aus der körperlichen Praxis des Übens und Tanzens heraus entwickelt sich der Bezug auf ästhetische Werte des performativen Agierens.

Wie kann ein solches umfassendes und vielschichtiges Tanzwissen entsprechend bestimmbar sein? Aus dem bestehenden Diskurs heraus und bestätigt aus eigener empraktischer Erfahrung erweist es sich als sinnvoll, drei Ebenen zu differenzieren: Wissensbestände von, über und durch Tanz. »Von Tanz« meint das Beschreiben durch analytische Methoden und generiert ein systematisches Wissen zu Tanzformen und Tanzgenese. »Über Tanz« meint das zirkulierende diskursive Wissen und stellt damit ein strukturelles Wissen zur Verkörperung des Sozialen und Politischen zur Verfügung. »Durch Tanz« meint das eigene körpermechanische, sinnliche und/oder emotionale Erfahren – ein implizites Wissen, da das Ausagieren tänzerischer Praktiken spezifische Bestimmungen ihres Ausübens sowie körperliche Dispositionen der Körperhexis und der Habitusformen erfordert. Damit sind sie an diese im Körperlichen archivierten Wissensbestände gebunden. Das Konzept des *Performativen Tanzarchivs* setzt als Methodik daran an.

## Performatives Tanzarchiv

Mit dieser Methode zur Erfassung, Archivierung und Vermittlung von Tanzwissen wird auf theoretischer und praktischer Ebene darauf fokussiert, in welcher Weise ein solches implizites Wissen erfahrbar ist und als Wissensbestand zur Verfügung steht. Weiterführend wird relevant, inwiefern Bewegung bzw. Tanz als Reflexionsmatrix funktionieren kann und inwiefern Tanz selbst bzw. sein Erleben tatsächlich sprachfremd ist. Durch die vorangegangene theoretische Bestimmung der Ebenen von Wissensbeständen zu Tanz wurden drei komplexe Wissensbereiche erkennbar. Für deren Erfassung sind sowohl tradierte als auch empraktische Zugänge vonnöten. Das *Performative Tanzarchiv* arbeitet somit auf theoretisch beschreibend-analytischer Ebene; auf performativer Ebene als empraktische Erfahrung, als auch auf reflektierender und ästhetisch kreativer Ebene.

Dementsprechend setzen sich die Studierenden zunächst mittels tradierter wissenschaftlicher Zugänge mit den verschiedenen Themenbereichen auseinander: Dazu gehört die Erarbeitung der theoretischen Konzepte und Zugänge zu Wissensformen (Körperwissen/Tanzwissen), zu Körper-

lichkeit und Inkorporierungsprozessen sowie zur Spezifik von Tanz und zu den Indikationen von Archiven aus dem Forschungsdiskurs heraus. Es werden des Weiteren verschiedene Bewegungs- bzw. Tanzpraktiken über Text-, Bild- und Videodokumentationen erfasst; idealerweise besteht Möglichkeit, Tanz-Aufführungen und -Performances einzubeziehen. Dieser Zugang umfasst zum einen die Beschreibung dessen, was wahrgenommen wurde und zum anderen die Analyse dieser medialen Vermittlung in Form von Diskurs-, Bild- und Videoanalyse. Schließlich werden Tanzpraktiken über das körpereigene Ausüben erfahren. Das meint einerseits die konkrete Tanzpraxis, indem professionell Tanzende Tanzformen in Praxisstunden vermitteln, beispielsweise Höfischen Tanz und Klassischen Tanz, über Modern Dance, Jazz und Stepp zu gesellschaftlich verankerten Tanzformen des Paartanzes, populäre Tanzformen oder dem eigenen Kulturkreis im Allgemeinen nicht zugehörige Tanzformen; zum anderen ein körpereigenes Erfahren konkreter Tanzweisen in Rekonstruktionsversuchen. Gut handhabbar sind dafür im Seminarkontext Videoaufzeichnungen von Choreografien, die mithilfe der Laban-Bewegungsanalyse (LMA) analysiert und nachgestellt werden. Eine weitere Möglichkeit ist das choreografische Erarbeiten von Bewegungssequenzen. Gut einsetzbar erwies sich in diesem Rahmen der von Gabriele Klein bereitgestellte choreografische Baukasten (Klein 2011).

Parallel dazu sollte eine kritische Reflexion der Erfahrungswege, der Wahrnehmungen und der theoretischen Konzepte stehen. Als situative Reflexionsmatrix im direkten Anschluss an die Praxisstunde dienen die Beziehungen zwischen Bewegung und Raum, Musik und Klanglichkeiten, die Bedeutung von Körperlichkeit, Kleidung und Elementen, die Atmosphäre und stilistischen Besonderheiten sowie Kommunikation miteinander. Als sinnvolle Kategorien für eine reflektierte Auseinandersetzung mit dem situativ Erfahrenem erweisen sich: Bewegungstechniken und Körpermechanik; das Verständnis von Körperlichkeit; eine Verortung in der sozialen Hierarchie bzw. im sozialen Habitus, was sich letztendlich auf den gesamten gesellschaftlichen Kontext bezieht, soweit dieser erfahrbar ist; emotionale und affektive Gebundenheit sowie Kommunikationsformen innerhalb der Tanzsituation (Tanzplan Deutschland 2011). Darüber hinaus kann die Reflexion auf der Ebene des kreativen Ver- bzw. Bearbeitens (weiter) geführt werden.

Mit Blick auf die Wissenschaftlichkeit des *Performativen Tanzarchivs* sollten diese Reflexionsmöglichkeiten empirischer Erfahrungen immer wieder konkretisiert werden – es geht dabei um angemessene Kategorien und

Sprachlichkeit für Beobachtung und Verbalisierung; meint aber auch, welche Verfahren und Methoden mit welcher Differenziertheit im Rahmen der Archivarbeit angewendet werden. Ein weiterer Aspekt bezieht sich auf den Prozess des Archivaufbaus selbst: er resultiert aus Institutionalisierungs-, bzw. Formalisierungsstrategien nach gesetzten Auswahl- und Zugangskriterien sowie des Beschreibens und Kategorisierens nach normierenden Dispositionen. Schließlich steht zur Diskussion, welche Rückwirkungen der wissenschaftliche Zugriff auf tänzerische Praktiken haben kann.

Anhand der skizzierten Arbeitsweisen wird die Gebundenheit des Performativen an materielle, mediale, infrastrukturelle und personelle Komponenten offensichtlich. So sind Medien und Materialien notwendig, durch die sich tänzerische Situationen konstituieren. Sie sind zugleich Grundlage für die Archivarbeit. Zu dieser Vielschichtigkeit von Medien und Materialien zählen Sprache und Verbalisierungen in Form von Diskursen und Erzählungen zu Tanzformen, Training, Ausübung und Aufführung. Ebenso sind Bilder, Abbildungen und Bild(haftes) Teil des Diskurskanons und der tänzerischen Situationen. Daneben sind es Dokumente, die sich auf Medien und Objekte der historischen und gegenwärtigen Diskurse zu Tanz beziehen. Die Bewegung selbst gehört dazu: durch Bewegung werden die für Tanz konstitutiven Befindlichkeiten, Körpertechniken sowie Vermittlungs- und Erkenntnisprozesse erst ausagiert und wahrnehmbar. Eine weitere Komponente sind Räume, Körper, Materialien und Geräte in den Tanzsituationen. Schließlich sind es Tanzende *in persona*, die Bewegungsformen ausüben und vermitteln.

## Indikationen des Immateriellen

Im Zusammenspiel der empraktischen Erfahrungen aus den Tanzsituationen und den Bestimmungsversuchen auf theoretischer Ebene zeichnet sich eine wissenschaftstheoretische Bruchstelle darin ab, worin der tänzerische Moment nun liegt und inwiefern er ein immaterieller ist. Fragt man weiterführend danach, ob das Immaterielle eine notwendige Bedingung der Performance tänzerischer Praktiken ist und wie das Immaterielle überhaupt isoliert bestimmt werden kann, so verschiebt sich der Fokus auf Prozesse im Raum-Zeitlichen, die notwendig an Materialitäten gebunden sind. Es offenbart sich eine andersgelagerte Verwebung: in tänzerischen Situationen

vorzufindende Materialitäten bzw. Körperlichkeiten sind Teil von Werdens-Prozessen durch Körperarbeit innerhalb von Raum- und Zeitmomenten sowohl als und im Bewegen. Sie werden als tänzerische Praktiken in einer ästhetischen Wertsetzung ausagiert und wahrnehmbar. Es scheint in der Konsequenz folgerichtig, danach zu fragen, wie Materialitäten – die trainierten Körper – Tanz bzw. als Tanz erfahren werden.

Die Bestimmung als ein Immaterielles kann die besondere Charakteristik des Tanzes nicht umfassend begreifen – dieses stets im Werden befindliche »Kompositum Bewegungsmaterial«. Dieses wird von Skrandies in seiner im Momenthaften, doch an Materialitäten gebundenen Bestimmung des Prozesshaften beschrieben: »Bewegen ist Werdensmodus von Material [...] Material ist Stabilisierung von Bewegung, eine ihrer vorübergehenden Verdichtungen.« (Kelter/Skrandies 2016: 9) Den Aspekt Körperlichkeit einbeziehend formuliert er weiterführend: »Bewegung in Tanz materialisiert sich in einer leiblichen Ortsspezifität, verdichtet und stabilisiert diesen Ort auf eine ästhetische Weise« (2016: 9). Was bedeutet es diesem Gedankengang folgend, Bewegung vom Material her zu denken bzw. was wäre Material ohne Bewegung und was Bewegung ohne Material? Daran ansetzend konstatiert Skrandies mit dem Begriff Bewegungsmaterial, dass sich Bewegung erst an und in Materialitäten sowie durch diese zeigt. Das der Bewegung notwendige (Bewegungs-)Material wird Tanz in und durch Bewegung.

Damit beschreibt sich Tanz als ein ephemerer Moment, doch in steter Wechselwirkung und mit Referenzen der Produktion und Rezeption, die wiederum an Medialitäten bzw. Materialitäten gebunden sind. Das bedeutet eine Agentialität der dinghaften, personellen, medialen, aber auch institutionellen und ästhetischen Aspekte innerhalb von Tanzsituationen. (Kelter/Skrandies 2016: 12f.) Weiterführend argumentiert Skrandies, dass im Tanz Idee und Form erst mit und im Material bzw. Körper entsteht – indem mit tänzerischer Bewegung und notwendig zugehörigem (Bewegungs-)Material gearbeitet wird. Material und Körperlichkeit sind seiner Argumentation nach bereits Teil des Entstehens künstlerischer bzw. tänzerischer Momente. Er bezieht sich auf die Arbeitsweise Pina Bauschs, den Modernen Ausdruckstanz und auf Forsythes choreografische Praxis. Dieses »Entstehen« verortet Skrandies in sich verändernden Relationen von Elementen und Akteuren: die realisierten, durch (Arbeits-)Räume, Instrumente und Techniken bedingten »Verfahren«; die »Werdensprozesse« zwischen Form und Ideen, wobei Material und Medien stets infrastrukturellen und historischen Kon-

texten entstammen; das »Stillstehen« der Werdens-Zusammenhänge in den »Szenarios« der Choreografie (2016: 19). Tanz findet sich schlussfolgernd als immer wieder neu zu beschreibender Moment in permanenten Prozessen des Werdens von Bewegung in, durch und als Materialität bestimmt.

Was in dieser Argumentation deutlich wird: das Spezifische des tänzerischen Materials liegt nicht im Materiellen oder Immateriellen, sondern in der Beziehung des Tanzenden innerhalb eines Moments einer Raum-Zeit-Körperlichkeit-Materialitäts-Bestimmung sowie abhängig von den Medialitäten der Wahrnehmung(en) dieses Moments. Tänzerische Bewegung und choreografisches Arbeiten implizieren gerade in steten Werdens-Prozessen die Gebundenheiten an Körperlichkeit, an Raum-, Klang- und Zeitlichkeiten, aber auch an Emotionalität und Affekte, ebenso wie Wahrnehmung und Kommunikation. Hinzu kommen weitere umfassendere Materialitäten, die mit, in und durch Tanz entstehen: beispielsweise Systematisierungen und Vermittlungsmedien wie Notationen, Schriften, Werke, Video, Bilder der choreografierten Form und realisierten Körperarbeit; es verbleiben Spuren, Geräusche und Erinnerungen; es bedarf Schulen, Institutionen, Bühnen, darüber hinaus geeigneter Bauten und technischer Strukturen; damit gehen einher Tanz-Produkte wie Events, Merchandising, Kleidung, Medienträger.

## Das Paradoxon Immaterialität

Aus den Argumentationen heraus kann formuliert werden, dass die Trennung der Qualitäten Materialität und Immaterialität nicht aufrechtzuhalten ist. Zum einen sind die Abgrenzungen zwischen den Kategorien materiell – immateriell – personell nicht eindeutig zu bestimmen; zum anderen ist das Immaterielle an sich für uns Wahrnehmende nicht existent. Kein Erbe, kein implizites Wissen, keine Wahrnehmungen, Gedanken und Emotionen, die nicht an Materialitäten und Prozesse gebunden sind. Das Konzept des Immateriellen wurde als eine Begrifflichkeit geschaffen, um dem menschlichen Verstand das Miteinander von Personen-Dingen-Raum-Zeit begreiflich zu machen. Doch ist das Materielle nicht existent ohne das Immaterielle und besteht das Immaterielle im zwischen und mithin des Materiellen. Weiterführend stellt sich dann mit Blick auf das immaterielle Kulturerbe die Frage: wenn der Tanz nun gar nicht immateriell ist – wie argumentieren wir

und werden der Vermittlung und Erfahrbarkeit seiner vermeintlichen Vergänglichkeit gerecht?

Das *Performative Tanzarchiv* ist ein Weg mit noch vielen und unbeantworteten Fragen, ein Weg, der einem steten Werdens-Prozess unterliegt wie der Tanz selbst.

## Literatur

- Diehl, Ingo/Lampert, Friederike (Hg.) (2011): *Tanztechniken 2010 – Tanzplan Deutschland*, Leipzig: Henschel.
- Fischer-Lichte, Erika (2016): *Performativität. Eine Einführung*, 3. Aufl., Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839411780>
- Fleischle, Braun/Obermaier, Krystyna/Temme, Denise (Hg.) (2017): *Zum immateriellen Kulturerbe des Modernen Tanzes. Konzepte – Konkretisierungen – Perspektiven*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839438022>
- Gehm, Sabine/Husemann, Pirkko/Wilcke, Katharina von (Hg.) (2007): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839408087>
- Hardt, Yvonne/Stern, Martin (2011): *Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839419236>
- Kelter, Karin/Skrandies, Timo (Hg.) (2016): *Bewegungsmaterial. Produktion und Materialität in Tanz und Performance*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839434208>
- Klein, Gabriele (Hg.) (2004): *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839401996>
- Klein, Gabriele (Hg.) (2015): *Choreografischer Baukasten. Das Buch*, 2. Aufl., Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839446775>
- Quinten, Susanne/Schroedter, Stephanie (Hg.) (2016): *Tanzpraxis in der Forschung – Tanz als Forschungspraxis. Choreographie – Improvisation – Exploration*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839436028>