



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Archive in Bewegung. Spuren des Archivs in der
zeitgenössischen choreografischen Praxis“

Verfasserin

Martina Rösler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Annette Storr

Danksagung

Ich möchte mich bei meiner Betreuerin Univ.-Prof. Dr. Annette Storr für die anregenden Gespräche und hilfreichen Hinweise bedanken, die mir beim Verfassen dieser Arbeit geholfen haben.

Mein Dank gilt meinem Partner Benjamin und meiner Schwester Elisabeth, die mich unermüdlich motiviert haben und dadurch maßgeblich zur Fertigstellung dieser Arbeit beigetragen haben, meinen Eltern, Stefanie und Walter, die mich immer ermutigten meinen Weg zu gehen und mir in jeder Beziehung Rückhalt gegeben haben.

Meinen Freunden Hannes, Renate und Julia danke ich für das genaue und geduldige Korrekturlesen meiner Arbeit.

Meinen Studienkollegen und FreundInnen für die zahlreichen Gespräche, die mich in der Themenfindung, sowie Strukturierung der Arbeit unterstützten.

Monika Meister und Stefan Hulfeld danke ich für die Initialzündung der Arbeit durch die Kooperation des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft mit dem Tanzquartier Wien.

Besonderer Dank gilt Andrea Amort, Georg Blaschke, sowie Alfred Oberzaucher für die Beantwortung meiner Fragen und die Zurverfügungstellung von Texten und Filmmaterial.

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	2
II. Überlegungen zum Archivbegriff	7
II.1. Auf den Spuren des Archivs.....	10
II.2. Archiv und Geschichtsschreibung.....	13
II.3. In Trans-Formation: Die Unabgeschlossenheit des Archivs.....	17
II.4. Lücken und Leerstellen des Archivs	20
II.5. Die Spur auf-spüren.....	22
II.6. Die Ordnung des Archivs – Das Dilemma der Kategorisierung.....	25
II.7. Materialität des Archivs – Praktiken des Archivierens.....	28
II.8. Digitale Archive – 'Wissensvirtualisierung'.....	29
II.9. Das Archiv im Kontext künstlerischer Praktiken.....	31
III. Archiv und Tanz	33
III.1. Das Flüchtige einfangen – Die ambivalente Beziehung zwischen Schrift und Bewegung.....	33
III.2. Zwischen Stillstand und Bewegung - Momente des Innehaltens im Tanz.....	37
III.3. Der Körper als Archiv	40
III.4. Medien der Archivierung des Tanzes im Wandel der Zeit	44
III.4.1. Tanznotationssysteme.....	45
III.4.2. Tanz im Dialog mit Fotografie und Film.....	47
III.5. Dokumentation künstlerischer Arbeitsprozesse in der zeitgenössischen Tanzpraxis.....	57
IV. Exkurs	60
IV.1. Zur Wahrnehmung und Bedeutungserzeugung von Bewegung.....	60
IV.2. Prozesse des Erinnerns und Vergessens.....	64
V. Das Archiv in der choreografischen Praxis	67
V.1. Über Choreografie.....	67
V.2. Zu der Begriffsvielfalt in der Bezeichnung referenzieller Verfahren im Aufführungskontext.....	69
V.3. Potenzialität der Wieder-Holung.....	72
V.4. Jetzt bist du dran - Georg Blaschke, 2008.....	80
V.5. (ohne Titel) (2000) - Tino Sehgal, 2000/2014.....	84
V.6. Anarchiv#1: I am not a Zombie – deufert&plischke / Jeroen Peeters / Marcus Steinweg, 2009.....	86
V.7. Delicate Instruments Handled With Care – Alexandra Pirici, 2014.....	91
VI. Resume	95
VII. Quellenverzeichnis	97
VIII. Anhang	108
VIII.1. Abstract.....	109
VIII.2. Lebenslauf.....	110

I. Einleitung

„There is no escape from yesterday
because yesterday has deformed us,
or been deformed by us.“
(Samuel Beckett)¹

„Ist der zeitgenössische Tanz der Geschichte verfallen?“² fragt der Tanz- und Theaterwissenschaftler Gerald Siegmund in einem Artikel der 2014 erschienen ist, und deutet damit die Tendenz der bereits seit Jahren andauernden Beschäftigung mit dem sogenannten Erbe des Tanzes an. Auch Franz Anton Cramer äußert sich dazu wie folgt: „Seit einigen Jahren wächst das Interesse am 'Kulturerbe Tanz'. In einem Zusammenspiel aus Förderpolitik, Kunstpraxis und Neuen Medien wird die Geschichte zum Gegenstand des Tanzes.“³

Die Auseinandersetzung mit der Tanzvergangenheit unterliegt einem stetigen Wellengang der Aktualität, der nicht nachzulassen scheint. Die Dringlichkeit der Frage nach Archivierung und Archivierbarkeit von Tanz und Performance spiegelt sich sowohl in der Theorie als auch in der choreografischen Praxis wieder. Zahlreiche Spezialprogramme, Symposien, Projekte und Publikationen umkreisen den Themenkomplex, unterschiedliche künstlerische Formate werden entwickelt, Bezüge hergestellt, historisches Tanzrepertoire zitiert, re- und dekonstruiert.

Der Begriff des Archivs ist in verschiedensten Wissenschaftsdisziplinen von Bedeutung und wird vor allem in den letzten Jahren geradezu inflationär verwendet. Verschiedene Denkansätze prallen hierbei aufeinander, die teilweise widersprüchlich sind und so ein inhomogenes Feld an theoretischen und metaphorischen Betrachtungen hervorbringen. So schreibt Jacques Derrida in seinem viel rezipierten Text *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression* : „Nichts ist weniger sicher, nichts ist weniger eindeutig heute als das Wort Archiv.“⁴

1 Beckett, Samuel zitiert nach: Glomb, Stefan, *Erinnerung und Identität im britischen Gegenwartsdrama*, Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 1997, S.39.

2 Siegmund, Gerald, „Wissen und Nichtwissen, Aneignung und Veränderung: das Erbe des Tanzes“, in: www.goethe.de, (letzter Zugriff: 17.04.14.).

3 Cramer, Franz Anton, „Geschichte wird gemacht – das Erbe des Tanzes“, in: www.goethe.de, (letzter Zugriff: 17.04.14.).

4 Derrida, Jacques, *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*, Berlin: Brinkmann + Bose, 1997, S.159.

Bei der Beschäftigung mit dem Archivbegriff ist eine Unterscheidung zwischen einer Theorie des Archivs und dem Archiv als konkretem Ort, als Institution, nötig. Denkt man über Archive und Archivierung nach, ist der Machtdiskurs zentral im Hinblick auf Geschichtsschreibung und Kanonisierung von Wissen. Was archiviert wird, lag und liegt in der Macht der 'Zuständigen'. Zensur und Vernichtung von Material, aber auch das 'Vergessen' von scheinbar 'unwichtigen' Dingen lässt Lücken entstehen, die vermutlich größer sind als das gesamte archivierte Material an sich. Diese Lücken, oder auch Leerstellen der Archive markieren eine Abwesenheit, die auch im Hinblick auf den ephemeren Grundcharakter der performativen Künste diskutiert wird.

Welchen Sinn und Nutzen hat ein Archiv? Gibt es eine Notwendigkeit des Archivierens? Wie ist das Verhältnis zwischen Dokument und Dokumentiertem? Das äußere Erscheinungsbild eines Archivs ist einem stetigen Wandel unterworfen. Durch die technischen Innovationen verwandeln sich 'an-greifbare' Materialien mehr und mehr in anders organisierte, sprich virtuell organisierte, 'un-greifbare' Daten. Zwar werden die Materialien auf diese Weise (immer) kleiner und leichter, und so erst wird ein (sinnvolles) Umgehen mit den Datenmassen (überhaupt) möglich, allein, das zu Archivierende hingegen verhält sich rhizomatisch: es wächst zu unfassbaren Wucherungen heran. Hier stellt sich die Frage, was passiert in der Zukunft mit all den Daten, die wir jetzt versuchen so umfassend wie möglich zu sichern? Auch im alltäglichen Leben ist die Praxis des Archivierens stetiger und beinahe selbstverständlicher Begleiter - man denke nur an das Archivieren von E-mails, Rechnungen, Fotos, oder Musik. Die Sehnsucht und das Bedürfnis über jegliche Erinnerung zu verfügen und diese auch für immer bei sich zu behalten, kann auch gar in einem obsessiven Archivierungsdrang kulminieren. Heute ist der Briefmarkensammler, die Briefmarkensammlerin zu einem Datensammler, zu einer Datensammlerin geworden, der immer mehr digitale Speichermedien befüllt. Doch ist es in einer Welt, in der das Wegwerfen von Dingen omnipräsent ist, in der es wichtiger ist, Wissen abrufen zu können als es wirklich zu memorieren, überhaupt noch relevant Dinge zu bewahren, festzuhalten und zu erinnern?

Neben solchen materiellen, also scheinbar fassbaren Archiven von Dingen, Dokumenten, Daten trägt jedes Individuum ein immaterielles Archiv an Erinnerungen, die dem Körper eingeschrieben sind, mit sich. Dieses entzieht sich einer gänzlichen Erschließung, ist höchst subjektiv und selbst für das jeweilige Individuum nur teilweise begreifbar. Die Tanzwissenschaft betont schließlich das Potenzial des Körpers als kulturelles Archiv, indem

sie den Körper als Gedächtnisort (der Moderne) definiert.⁵

In der vorliegenden Arbeit geht es um eine Untersuchung von künstlerischen Strategien und Arbeitsweisen im Umgang mit der Thematik des Archivs. Ich versuche einen Überblick über unterschiedlichen Formen der Geschichtswahrnehmung, -aneignung und -interpretation zu geben, gleichermaßen werde ich mich mit diesen kritisch auseinandersetzen. Besondere Bedeutung kommt hier dem Transformationsprozess vom einstmals lebendigen, nicht mehr verfügbaren Original zum Hinterlassen einer Spur, eines möglicherweise archivierten Dokuments, bis hin zu einer Wiederbelebung, Neu-Aktivierung des historischen Gegenstandes durch eine Neuinterpretation zu. Im Prozess der Archivierung kommt es auch zu einer Transformation von Körper, Raum und Zeit. Das Archiv bedarf stets einer aktiven Bearbeitung durch einen Nutzer, eine Nutzerin, der oder die durch die Suche im Archiv neue Sinnzusammenhänge herstellt. Die Transformation ins Jetzt und der Umgang mit dem Material aus einer zeitgenössischen Perspektive werden im Zuge dieser Arbeit analysiert.

Ein weitere Beobachtung in diesem Kontext ist, dass immer mehr Choreograf_innen sich Gedanken darüber machen, wie sie ihre künstlerische Arbeit dokumentieren können, um sie somit auch für eine nächste Generation zu erhalten und zugänglich zu machen. Die Frage nach der Archivierbarkeit von Aufführungen beschäftigt die Performancetheorie bereits seit einigen Jahrzehnten. Welche Methoden und Praktiken den Tanz zu archivieren lassen sich hier aufspüren, abgesehen von der gängigen Praxis von Videoaufzeichnung und Fotodokumentation? Ist es möglich den Prozess für die Nachwelt und insbesondere für die Forschung transparent zu machen, obwohl ein künstlerischer Arbeitsprozess und das künstlerische Ereignis wohl nie völlig durchschaubar und greifbar werden können? Zunehmend werden Notizbücher, Skizzen, und andere die Arbeitsweise beschreibende Materialien sowie theoretische und wissenschaftliche Analysen publiziert, um den künstlerischen Prozess offenzulegen.⁶ Diese Publikationen könnte man als eine Erweiterung sehen, welche die epistemologische Dimension des zeitgenössischen Tanzes verstärkt.

Ausgangspunkt der Diplomarbeit war die Mitarbeit an dem Projekt *Virtuelle Mediathek Tanz*

5 Vgl. Baxmann, Inge / Franz Anton Cramer (Hg.), *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, München: K.Kieser Verlag, 2005.

6 Beispiele dafür wären in Buchform, *are we here yet?* über die Arbeiten von Meg Stuart, *A Choreographer's Score* über Anne Teresa de Keersmaeker Choreographien, „*Rétrospective*“ by Xavier Le Roy über das Projekt *Rétrospective* des Künstlers, sowie die Internetplattformen *motion bank* (<http://motionbank.org>) und *SARMA* (http://sarma.be/oralsite/pages/What%27s_the_Score_Now_Publication/).

am Tanzquartier Wien⁷ und die damit verbundene direkte Beschäftigung mit Archivmaterial(ien) in Form von Videoaufzeichnungen. Das Online-Archiv soll aktuelle Positionen der zeitgenössischen choreografischen Praxis der letzten 14 Jahre im Tanzquartier dokumentieren⁸ und spiegelt auch die Entstehung und Geschichte des Wiener Tanzhauses seit seiner Gründung 2001 wider. Präsentiert wird jedoch kein vollständiges Bild, sondern ein temporärer Ausschnitt verschiedenster choreografischer Handschriften. Inwieweit könnte diese Plattform auch Potential und Inspiration für weitergehende künstlerische Praxen sein?

Der erste Teil der Arbeit wird sich mit der Betrachtung des Archivbegriffs unter Einbeziehung philosophischer und kulturwissenschaftlicher Denkansätze beschäftigen. Davon ausgehend wird versucht, Aspekte herauszuarbeiten, die als Basis für die weiteren Fragestellungen dienen sollen. Unter anderem wird hier der Zusammenhang zwischen Archiv und Geschichtsschreibung, die Unabgeschlossenheit, Ordnung und Materialität von Archiven, sowie Begriffs der Spur thematisiert.

Im zweiten Teil wird die ambivalente Beziehung zwischen Archiv und Tanz behandelt. Es geht hier um eine Analyse des Spannungs-verhältnisses zwischen dem flüchtigen Tanzereignis und seiner Aufzeichnung und um die Veränderung der Archivierungsmethoden.

Anschließend werden in einem Exkurs die Wahrnehmung der Betrachter_innen von Bewegung und das Verhältnis zwischen Gedächtnis und Körper, wie auch der Begriff des kulturellen Gedächtnisses kurz umrissen.

Im letzten Teil geht es schließlich darum das Archiv in der choreografischen Praxis aufzuspüren. Nach einer einleitenden Betrachtung des Begriffs 'Choreografie' wird das Potenzial und die Formenvielfalt in der Auseinandersetzung mit Tanzgeschichte(n) besprochen, um in einem weiteren Schritt Beispiele solcherart gezielt zu reflektieren. Dafür wurden vier Stücke ausgewählt die unterschiedliche Ausgangspunkte haben und inhomogene Formensprachen verfolgen. *Jetzt bist du dran* von Georg Blaschke, (*ohne Titel*) (2000) von Tino Seghal, *Anarchiv#1: I am not a zombie* von deufert&plischke, Jeroen Peeters und Marcus Steinweg, sowie *Delicate Instruments Handled With Care* von Alexandra Pirici.

7 Kooperation des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Wien mit dem Tanzquartier Wien; In einem Dreierteam bestehend aus den Student_innen Hanna Kessler, Daniel Skina und Martina Rösler (Verfasserin dieser Diplomarbeit) wurde ein Konzeptentwurf für die Virtuelle Mediathek erstellt. Die Kriterien der Suche sowie mögliche Kategorisierungen der Videos wurden in Abstimmung mit dem Team des Tanzquartiers diskutiert und festgelegt.

8 Nicht alle Performances und Vorträge sind als Video verfügbar, da nicht von Anfang an das ganze Programm vollständig aufgenommen wurden. Deswegen gibt es in dem Online-Archiv auch Lücken.

Die Arbeit erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Die ausgewählten Beispiele sollen Besonderheiten, Potenziale und Schwierigkeiten im Umgang mit dem Thema des Archivs in der choreografischen Praxis sichtbar werden lassen. Sie stehen in dieser Form nebeneinander um Differenzen und Ähnlichkeiten aufzuzeigen und eine Reflexion über den Diskurs um Tradierung und Historizität in der zeitgenössischen Praxis und Tanzwissenschaft offenzulegen. Im Bewusstsein der Unüberschaubarkeit der vielschichtigen, komplexen und weitreichenden Thematik versucht die Arbeit, theoretische Konzepte und künstlerische Praktiken zu einem Geflecht an möglichen Verbindungen zu verknüpfen.

II. Überlegungen zum Archivbegriff

Im ersten Teil der Arbeit geht es um den Versuch einer Einbettung und Fokussierung des Archivbegriffs in der Philosophie, Kulturwissenschaft und Kunst. Vorausgeschickt sei die Schwierigkeit die nahezu überwältigende Komplexität der vielfältigen und heterogenen, theoretisch-philosophischen Konzepte und Denkweisen, die sich um den Begriff des Archivs, der Thematik der Geschichtsschreibung und jene der Historizität ansiedeln, zu erfassen. Ein so breites, sich zwar wiederholendes aber auch widersprüchliches Gedankenkonstrukt, entzieht sich, obwohl teilweise konkret an Methoden, Strukturen und Institutionen festzumachen, aber dann wieder metaphorisch und undurchsichtig, gleichsam in verschiedenste Bedeutungsrichtungen ausufernd, jedem Versuch einer vollständigen Überschaubarkeit. Aufgrund der Fülle an Informationen dieses schon an und für sich weit verzweigten Diskurses, wird im folgenden Abschnitt versucht, einzelne Gedanken zu extrahieren, die für die Fragestellung der Diplomarbeit relevant sind.

Die philosophischen Konzepte und Überlegungen von Jacques Derrida, Michel Foucault (und im begrenzten Ausmaße Paul Ricœur) sowie medien- und kulturtheoretische Ansätze von Wolfgang Ernst und Boris Groys bilden die Basis dieser Auseinandersetzung. Foucault und Derrida beschäftigen sich beide in ihrer Philosophie mehrfach explizit mit dem Körper. Ihre Konzepte ermöglichen unter anderem eine kritische Betrachtung und Analyse der politischen Dimension des Körpers. André Lepecki, einer der führenden Gegenwarts-Tanztheoretiker der USA, beschreibt die vielfache Bezugnahme auf einschlägige Arbeiten im Rechercheprozess zahlreicher Choreograf_innen sowie auch die gängige Verwendung philosophischer Referenzen in der tanzwissenschaftlichen Analyse als Merkmal des zeitgenössischen Tanzes und der Tanzwissenschaft gleichermaßen.⁹ „In dieser Philosophie wird der Körper nicht als abgeschlossene, autonome Einheit gesehen, sondern als offenes, dynamisches System des Austausches, das permanent die Modi von Unterwerfung und Herrschaft, von Widerstand und Werden produziert.“¹⁰ Zeitgenössische Choreografie steht demnach in einem intensiven Dialog mit der Philosophie dieser Prägung, da es in beiden Feldern um ein Neudenken, eine Neudefinition der Handlungsfähigkeit des Körpers in der Gesellschaft geht.

⁹ Siehe dazu auch: Sabisch, Petra, *Choreographing Relations. Practical Philosophy And Contemporary Choreography*, München: epodium, 2011.

¹⁰ Lepecki, André, *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*, Berlin: Theater der Zeit, 2008, S.14.

Das Archiv aber ist überall. Viel diskutiert in Kunst und Wissenschaft, Theorie und Praxis als Schlüsselbegriff der Wissenschaftsgeschichte, wird der Terminus in verschiedensten Kontexten verwendet. Im alltäglichen Gebrauch wird das Wort 'archivieren' oftmals als generelle Bezeichnung für Speicherungen jeglicher Art verwendet.

Ein erneuter, markanter Höhepunkt des Archivdiskurses lässt sich in den 1990er Jahren verorten. Dieser wurde mitunter auch ausgelöst durch Derridas Text *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression* (Originaltitel: *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne*) aus dem Jahr 1994 ¹¹. Darin formulierte er „das Projekt einer allgemeinen Archivologie [...] ein Wort, das nicht existiert, das aber eine allgemeine und interdisziplinäre Wissenschaft des Archivs bezeichnen könnte.“¹² Derrida betont demzufolge die Wichtigkeit eines interdisziplinären Ansatzes der Archivforschung.¹³ Seine Überlegungen können jedoch keinesfalls als der ureigenste Beginn des Archivdiskurses angesehen werden, denn er bezieht sich auf bestehende und weit zurückreichende Reflexionen des Archivs. Wie der Untertitel bereits verrät, ist ein zentraler Anknüpfungspunkt Sigmund Freuds psychoanalytischer Ansatz eines Archivdenkens. Auch Michel Foucaults wissensarchäologische Konzeption fließt mit ein. Derridas Text gibt jedoch Anlass für eine erneute, intensive Auseinandersetzung mit dem Begriff und erweckt ein generelles Bedürfnis, die Praxis des Archivierens in unsere Zeit hinein neu zu denken. Als ausschlaggebend dafür können einerseits die Veränderungen durch die revolutionäre Entwicklung digitaler Medien und andererseits, und möglicherweise mit gleichem Recht, eine generelle Rückbesinnung auf die Vergangenheit am Ende eines Jahrhunderts, angesehen werden.

„Ganze Wissensbestände erfuhren im 20. Jahrhundert elementare Verschiebungen zwischen Geschriebenem und Ungeschriebenem, Materialität und Immaterialität, Sichtbarkeit und Verborgtheit, Konservieren und Konvertieren. Diese Verschiebungen, welche die alten Fächergrenzen zunehmend obsolet werden ließen, kulminieren in dem Phänomen der digitalen Revolution, das ganze Bibliotheken und Bildarchive der Herrschaft von Algorithmen überantwortete.“¹⁴

11 Vgl. Ebeling, Knut / Günzel, Stephan „Einleitung“ in: Ebeling, Knut / Günzel, Stephan (Hg), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009, S.7-26, hier: S.7.

12 Derrida, Jacques, *Dem Archiv verschrieben*, S.61.

13 Als Oberbegriff für die Archivwissenschaft hat sich der Begriff Archivistik etabliert. Archivistik wird als „die Wissenschaft und Organisation, Struktur und Geschichte von Archiven, von dem Archivrecht und der Archivtechnik“ definiert. (In: www.enzyklo.de)

14 Vgl. Ebeling, Knut / Günzel, Stephan, „Einleitung“, S.8.

Welche Kraft und welches Potenzial haben Archive in unserer Kultur? Wie viel Bedeutung fällt ihnen heute noch zu? Wie verändert sich das Bedürfnis und der Wunsch zur Archivierung in Zeiten der Krise? Der Diskurs um Archivierung hat sich virulent auf verschiedene Disziplinen ausgeweitet und gerade in einer Zeit umfassender Verunsicherungen, Spannungen, Katastrophen und Krisen bekommt er immer mehr Gewicht. Relevante Fragen nach neuen Möglichkeiten der Wissensbewahrung und -vermittlung werden gestellt. Wird das Archivieren, das „Festhalten“ der Vergangenheit als Möglichkeit wahrgenommen, das kontinuierliche Auseinanderfallen der Strukturen aufzuhalten und die aus dem Gleichgewicht geratenen Systeme wieder zu stabilisieren?

Parallel zur Frage der gesellschaftlichen Wirksamkeit von Archiven stellt sich ebenso jene nach ihrer Dauer und Haltbarkeit. Die Vielfalt der Archivlandschaft, seien es private, institutionelle, virtuelle Archive, Archive im administrativen, wissenschaftlichen oder künstlerischen Bereich, ist unermesslich. Denkt man an das Wort Archiv, laufen sofort Assoziationsbilder – etwa Berge von Akten, Schachteln, Stapeln, Karteikarten, Katalogen - vor dem geistigen Auge ab. Die damit einhergehende Tätigkeit der Verwaltung ist unmittelbar mit dem Gedanken an Archive verknüpft.

Die Erhaltung, Erweiterung, sowie Neugründung von Archiven ist gebunden an kulturpolitische Entscheidungen und unterliegt vielfältigen finanziellen Bedingungen. Oftmals scheitert es an Personalmangel, wenn es um die Aufarbeitung von Archivmaterial geht. Vieles liegt unbearbeitet, ungelesen und „wartend“ in verstaubten Kisten. Die Dauer sowie Weiterentwicklung der Archive ist demzufolge abhängig davon, wieviel eine Gesellschaft in die Erhaltung und das Wachstum der Archive investiert, wieviel Stellenwert sie ihnen allgemein einräumt und auch, wie viel Forschung und Archivarbeit als zulässig und wünschenswert empfunden wird. Doch wer (ver)sichert das Bestehen von Archiven, - und kann man den Archiven überhaupt trauen?

Im folgenden Abschnitt werden Teilaspekte aus dem Feld der Archivtheorie herausgearbeitet und verschiedene Denklinien nachgezeichnet. Sowohl die historische Entwicklung von Archiven, als auch theoretische Definitionsansätze, Aporien und Möglichkeiten von Archiven sowie deren Ordnung und Materialität werden behandelt.

II.1. Auf den Spuren des Archivs

Den Archivbegriff begleitet eine Bandbreite an metaphorischen Be- und Umschreibungen die ihn in einem vielschichtigen Bedeutungsgeflecht lokalisieren. Das Archiv wird bezeichnet als Wissensspeicher, Grabkammer, Friedhof, Gedächtnisort, Erinnerungsstätte, Wunderkammer, Labyrinth, um nur einige davon zu nennen. Dieser Tendenz der Metaphorisierung und Konzeptualisierung steht dem Archiv als Institution, als konkreter Ort gegenüber.

„Muss man nicht damit beginnen, das Archiv von dem zu unterscheiden, worauf es allzu häufig reduziert wird, namentlich die Erfahrung des Gedächtnisses und die Rückkehr zum Ursprung, aber auch das Archaische und das Archäologische, die Erinnerung oder die Ausgrabung, kurz die Suche nach der verlorenen Zeit?“¹⁵

So weist auch Derrida im Vorwort zu seinem Text auf eine 'Gefahr' einer nostalgischen, idealisierenden Vorstellung des Archivs hin und betont im Gegenzug dessen Topologie sowie konkrete Techniken und politische Autorität.

Etymologisch leitet sich das Wort Archiv vom mittellateinischen *archivum* (spätlateinischen *archivum*, einer Nebenform vom lateinischen *archium*) ab, das auf das griechische Wort *archeion* zurückgeht, was soviel wie 'Amtsgebäude' oder 'Schatzhaus' bedeutet. Daraus ergibt sich wiederum ein Zusammenhang zum griechischen *árchein*, 'regieren, herrschen'.¹⁶ Derrida wiederum bezieht sich in seiner Begriffsherleitung auf das altgriechische Substantiv *arché*, welches zugleich den Anfang und das Gebot bezeichnet.

„Einerseits verweist die Vokabel durchaus, und diese Annahme ist berechtigt, auf die *arché* im physischen, geschichtlichen oder ontologischen Sinne, das heißt auf das Ursprüngliche, das Erste, das Anfänglich-Einfache, kurz auf den Anfang. Doch mehr noch und eher verweist 'Archiv' auf die *arché* im nomologischen Sinne, auf die *arché* des Gebotes.“¹⁷

Als *archontes* wurden diejenigen bezeichnet, die im Archiv arbeiteten und es überwachten. Die Autorität der Archonten verweist seit jeher auf die Subjektivität und Selektivität der Archive. Einschluss- und Ausschlussmechanismen sind dem Archiv eingeschrieben.

„Ihrer so öffentlichen Autorität wegen deponierte man zu jener Zeit bei ihnen zuhause, an eben jenem Ort, der ihr Haus ist (ein privates Haus, Haus der Familie oder Diensthaus), die offiziellen Dokumente. [...] Sie stellen nicht nur die physische

15 Derrida, Jacques, *Dem Archiv verschrieben*, S. 2.

16 Vgl. Kluge, Friedrich/ Seebold, Elmar (Hg.), *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 23., erweiterte Auflage, Berlin, New York: de Gruyter, 1999.

17 Derrida, Jacques, *Dem Archiv verschrieben*, S.10.

Sicherheit des Depots und des Trägers sicher. Man erkennt ihnen auch das Recht und die Kompetenz der Auslegung zu. Sie haben die Macht, die Archive zu *interpretieren*.“

Derrida spricht weiter vom Archiv als einer „verbindlichen Ansiedlung“, einer „Bleibe (*demeure*)“¹⁸. Ein Ort an dem 'Wertvolles' (auf)bewahrt, eingesperrt wird, eine langfristige 'Behausung' findet und der Kontrolle einer Instanz ausgesetzt ist. Somit etabliert sich eine soziale Herrschaft über die Erinnerungen. Die Attribute der Behutsamkeit, Abgeschlossenheit, Ursprünglichkeit und Gesetzhaftigkeit lassen sich aus der Etymologie des Begriffs herleiten.

Derrida beschreibt die Wesensart der Dokumente im Archiv wie folgt:

„Sie bewohnen diesen besonderen, diesen auserwählten Ort, an dem Gesetz und Einzigartigkeit sich im *Privileg* überkreuzen. In dieser Überkreuzung des Topologischen und des Nomologischen, von Ort und Gesetz, Träger und Autorität, wird ein Schauplatz verbindlicher Ansiedlung sichtbar und unsichtbar zugleich.“¹⁹

Er spricht im Zusammenhang mit der Begriffsdefinition auch von einem „Prinzip der Konsignation“. Diesen „Akt des Konsignierens“ beschreibt er als ein „Versammeln der Zeichen“.²⁰ Das Archiv ist demnach ein Ort der Versammlung von Zeichen, Dokumenten, Gedanken, Wissensinhalten. Diese akkumulative Funktion lässt sich folglich als Grundeigenschaft annehmen. Im Sinne einer „archontischen Macht“²¹ wird aus einem Wunsche nach Normierung heraus versucht die einzelnen Teile dieser (An)sammlung zu einem universellen Kanon zu verbinden. „Die Konsignation strebt an, ein einziges Korpus zu einem System oder einer Synchronie zusammenzufügen, in dem alle Elemente die Einheit einer idealen Konfiguration bilden.“²²

Im *Metzler Lexikon Antike* werden die Anfänge der Archive wie folgt verortet:

„Die Aufbewahrung von Schriftgut in Archiven ist bereits für das 2.Jt.v.Chr. in Mesopotamien und auf Kreta nachweisbar. In Athen entwickelte sich ein Archivwesen erst relativ spät. Ein Zentral-Archiv wurde erst im 4.Jh.v.Chr. eingerichtet. Hier wurden Gesetzestexte, Protokolle usw. aufbewahrt. Von den Griechen übernahmen die Römer das Archiv das sie als *tabularium* bezeichneten.“²³

Die ersten Archive sammelten vor allem Aufzeichnungen ökonomischer Prozesse, Texte im Bereich des Rechnungs- und Buchhaltungswesens, sowie Strafregisterauszüge und auch medizinische Berichte. Material, das messbar und lagerbar war. Die Entstehungsgeschichte

18 Derrida, Jacques, *Dem Archiv verschrieben*, S.11.

19 Ebd. S.12.

20 Ebd. S.13.

21 Ebd. S.12.

22 Ebd. S.13.

23 Brodersen, Kai / Zimmermann, Bernhard (Hg.), *Metzler Lexikon Antike*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000, S.49.

der Archive gründet sich auf eine vorwiegend administrative, juristische Funktion (Sammlung von ausgewählten Dokumenten), und ist demnach eng mit Gesetz, Staat und Politik verknüpft. Die privilegierte Zugänglichkeit orientierte sich an gesellschaftlichen Vormachtstellungen. Archive regulieren und verhinderten vielerorts die freie Zugänglichkeit zu Wissen. Bis in die heutige Zeit hinein besitzen sie somit die Macht darüber, was jeweils in einer Kultur sichtbar wird und unsichtbar bleibt. Diese Ein- und Ausschlussmechanismen werden im weiteren Verlauf der Arbeit immer wieder thematisiert.

Der Wandel zu den modernen, zentralisierten Archiven und umfassenderen Archiven, wird im Allgemeinen auf die Zeit der Französischen Revolution datiert.²⁴ „During this time, archives were not only recognized as repositories for administrative documents, but also for documents of social and cultural historical significance.“²⁵ Somit verlagert sich die Funktion der Archive als Ort der Verwaltung und des Rechtsgedächtnisses immer mehr zu einem modernen Verständnis der Institution Archivs als „kulturelles Speichergedächtnis“²⁶. Die Auswahl und Art der Systematisierung der Dokumente repräsentiert ein Bild der Welt, eine Vorstellung ihrer Funktionsweise. Die Bewertung, Einordnung und Hervorhebung von Wissen obliegt dem Archiv indem es die „Ordnung der Vergangenheit produziert“²⁷.

24 Vgl. Ebeling, Knut / Günzel, Stephan „Einleitung“, S.10.

25 Hooper, Lisa, zitiert nach: Hecht, Thom, *Dancing Archives – Archive Dances. Exploring Dance Histories at the Radcliffe College Archives*, Bielefeld: transcript, 2013, S.29.

26 Vgl. Assmann, Aleida, „Archive im Wandel der Mediengeschichte“, in: Ebeling, Knut / Günzel, Stephan (Hg.), *Archivologie Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2009, S. 165-175, hier S. 168-171.

27 Ebeling, Knut / Günzel, Stephan „Einleitung“, S.14.

II.2. Archiv und Geschichtsschreibung

Ein umfassender objektiver Geschichtsbegriff ist, wie auch der Kultur- und Medienwissenschaftler Wolfgang Ernst in seinem Buch *Das Rumoren der Archive* unterstreicht, unmöglich konzipierbar und auch nicht wünschenswert.²⁸ Der Begriff 'Geschichte' ist so divers, so heterogen und komplex, dass er sich einer einheitlichen Deutung, Betrachtung und Eingrenzung entzieht.

Geschichtsschreibung hat sich mitunter aus erzieherischen, belehrenden Gedanken heraus entwickelt, den Zielen der Aufklärung dienend. Um aus der Vergangenheit zu lernen, muss sie erhalten, aufgezeichnet und in irgendeiner Form verfügbar bleiben. Aleida Assmann spricht von der „Geburt des Geschichtsbewusstseins aus dem Geist der Zerstörung“²⁹. So zeigt sich die Motivation für das 'Aufschreiben' der Geschichte als Sorge um den Verlust des Wissens für die nächste Generation. Nach Derrida ist jedes Archiv, „zugleich *errichtend* und *erhaltend*. Revolutionär und traditionell“³⁰. Durch die Entwicklung des Buchdrucks und die Möglichkeit der Vervielfältigung und Distribution von Aufzeichnungen konnten sich Wissensinhalte verbreiten und den Radius ihrer Wirksamkeit ausweiten. Die Geschichtsfragmente, die uns umgeben, formieren sich laufend zu 'Vergangenheitskonstruktionen'. Boris Groys beschreibt die Abhängigkeit des Geschichtsverständnisses von Archiven wie folgt:

„Vielmehr bietet das Archiv die Voraussetzung dafür, dass so etwas wie Geschichte überhaupt stattfinden kann – denn nur wenn das Archiv immer schon vorhanden ist, kann der Vergleich des Neuen mit dem Alten vollzogen werden, der die Geschichte als solche produziert. Das Archiv ist eine Maschine zur Produktion von Erinnerungen – eine Maschine, die aus dem Material der ungesammelten Wirklichkeit Geschichte fabriziert.“³¹

Der Historismus des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts versuchte die Geschichte als etwas Umfassendes, Teleologisches, Unumstößliches zu interpretieren.

In weiterer Folge kommt es zu einer Entwicklung von der einen 'großen' Geschichte zu den vielen 'kleinen' Geschichten³², sowie zur Erkenntnis, dass es so etwas wie eine universale

28 Vgl. Ernst, Wolfgang, *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, Berlin: Merve, 2002.S.9.

29 Assmann, Aleida, „Archive im Wandel der Mediengeschichte“, S.172.

30 Derrida, Jacques, *Dem Archiv verschrieben*, S.18.

31 Groys, Boris, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, Wien / München: Carl Hanser Verlag, 2000, S.9.

32 Vgl. Thurner, Christina, „Raum für bewegliche Geschichtsschreibung. Zur Einleitung.“, in: Thurner, Christina / Wehren, Julia (Hg.), *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich: Chronos Verlag, 2010, S.9-12, hier: S. 10; Sie bezieht sich hier auf Jean-François Lyotard (*La condition postmoderne*,

Geschichte und vor allem eine Wahrheit der Geschichte nicht gibt.³³

Der Geschichtsbegriff ist allerdings einem ständigen Wandel unterworfen. Was als Geschichte definiert wird ist abhängig von multiplen Faktoren (z.B. Kultur, Tradition, politische Systeme, Zensur, „Größe“ und Relevanz von Ereignissen, etc.) und entzieht sich einer eindeutigen Definition.

Welche Situationen, Ereignisse sind es aber nun, die Geschichte schreiben? Warum werden bestimmte Geschichten verbreitet, andere vergessen? Die Redewendung 'in die Geschichte eingehen' beschreibt einen Vorgang des 'Eintretens' oder auch sich 'Einschreibens', eine durchaus physische Aktion. Dies werde ich zu einem späteren Zeitpunkt im Zusammenhang mit dem Begriff der Spur noch untersuchen.

Dass Historiografie auch einen konstruktiven Charakter hat, beschreibt Reinhard Koselleck in den 1970er Jahren, indem er Geschichte als „Ereignis und Erzählung“ definiert.³⁴ Christina Thurner weist weiters darauf hin, dass „Geschichte stets eine Konstruktion von Vergangenheit ist, die im <Jetzt> <hergestellt> wird – nicht zuletzt auch, um die Ereignisse des <Jetzt> über die Vergangenheit besser zu verstehen und umgekehrt.“³⁵

Historiker_innen arbeiten immer vom Jetzt aus, von ihrer Gegenwart. „Deshalb ist die Vergangenheit die Fiktion der Gegenwart.“³⁶, so Michel de Certeau. Durch die Beschäftigung mit und Vergegenwärtigung von Vergangenheit wird die Geschichte immer wieder neu interpretiert, neu geschrieben, erweitert und verändert. Wolfgang Ernst verweist in diesem Spannungsverhältnis von Fakten und Erfundenem darauf, dass Fiktionen „nicht so sehr in den einzelnen Dokumenten, sondern in ihrer An(ders)ordnung“³⁷ liegen und postuliert daraus resultierend folgende Definition: „Das Archiv oszilliert zwischen einem Friedhof der Fakten und einem 'Garten der Fiktionen' (Ulrich Raulff).“³⁸

Die Geschichte wird zunehmend als etwas Instabiles, Unvollständiges verstanden, woran beständig weitergearbeitet wird. Sie wird permanent umgegraben. Die Funktionen und operativen Praktiken der Archivtätigkeit werden in mehreren Zusammenhängen mit der Archäologie in Verbindung gebracht. Diese Allianz begründet sich in der gemeinsamen Triebkraft, nämlich der 'Ausgrabung' von Spuren, die Auskunft über die Vergangenheit geben.

Paris 1979).

33 Vgl. Ebd., S.10.

34 Vgl. Koselleck Reinhart, „Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen“, in: Ders. / Stempel, Wolf-Dieter (Hg.). *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1973, S.211-222.

35 Thurner, Christina, „Raum für bewegliche Geschichtsschreibung“, S.11.

36 Certeau, Michel de, *Das Schreiben der Geschichte*, Frankfurt / New York: Campus Verlag, 1991, S.21.

37 Ernst, Wolfgang, *Das Rumoren der Archive*, S.58.

38 Ebd. S. 60.

Es geht in beiden Disziplinen um ein Aufspüren, Ausgraben, Abstauben, Sichtbar-machen und Interpretieren von gefundenen, gesammelten Materialien. So beschreibt auch Petra Gehring: „Der Archäologe arbeitet am Rand des Schweigens, an einer Art von Geschichte unterhalb der Geschichte.“³⁹ Archivmaterialien könnte man in dieser gedanklichen Verwandtschaft demnach auch als Ablagerungen der Geschichte lesen, die aufeinander-geschichtet sind, die erst von Staub befreit werden müssen, um sichtbar zu werden.

Das Gedächtnis des Forschers, der Forscherin nimmt die ihm, ihr vorliegenden Informationen auf, ergänzt sie, setzt sie in Beziehung zu anderen Informationen und rekonstruiert so ein „vermeintlich originalgetreues Bild“⁴⁰ der Geschichte. „Archäologische Vorstellungskraft ist nicht Erinnerung, sondern Modell.“⁴¹, so Wolfgang Ernst. Weiters beschreibt er, dass Lücken aus dem Bedürfnis nach Sinn durch Imagination gefüllt werden. Er bringt auch das Beispiel des Rauschens auditiver Archivdaten, die, aus dem Drang heraus, Bedeutung zu erzeugen, durch Klangvorstellungen ergänzt werden. So werden etwa Stimmen gehört, die eigentlich nicht gehört werden können.⁴²

Prozesshaftigkeit, Unabgeschlossenheit und Nicht-Linearität werden zu Wesensmerkmalen des Geschichtsbegriffs. Die historischen Wissenschaften akzeptieren aus dieser Erfahrung und Erkenntnis heraus laut Thurner „Partialität anstelle von Totalität, Pluralität und Differenz statt Homogenität, Kontingenz statt teleologischer Notwendigkeit sowie Diskontinuität statt linearer Kontinuität.“⁴³

Geschichtsschreibung ist immer ein Akt der Interpretation und somit zu einem gewissen Grad auch spekulativ. Der Status und Wert von historischen Quellen wird durch Entscheidungsträger einer Gesellschaft, durch Institutionen bestimmt. Woher das Wissen kommt und wie es 'produziert' wurde, ist rückblickend oft nur bruchstückhaft nachvollziehbar.

„Documents are never self-evident. They need to be decoded, deciphered, understood and reassembled within a context or milieu, which the historian creates.“⁴⁴ In der kritischen Geschichtswissenschaft ist die Offenlegung der Konstruktion von Geschichte, ihre Wahrnehmung und Auslegung sowie der bewusste Umgang mit der Rolle von Historiker_innen im Bezug auf das Schreiben und Lesen von Geschichte zentrales Anliegen. „Archives not only

39 Gehring, Petra, *Foucault - Die Philosophie im Archiv*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 2004, S.34.

40 Ernst, Wolfgang, *Das Rumoren der Archive*, S.11.

41 Ebd. S.11.

42 Ebd. S.11.

43 Thurner, Christina, „Raum für bewegliche Geschichtsschreibung. Zur Einleitung.“, S.10.

44 Kant, Marion, „German Dance and Modernity. Don't Mention the Nazis“, in: Carter, Alexandra (Hg.), *Rethinking Dance History. A reader*, London: Routledge, 2004, S.107-118, S.110.

represent collections of historical documents, but also constitute complex sites of historical knowledge and interests of those archivists who exercised the power to intervene in this historical memory.⁴⁵ In diesem Zusammenhang sei auch ausdrücklich auf die Problematisierung einer vorwiegend männlich geprägten Geschichtsschreibung hingewiesen.

„History is an imaginative act but it is not an arbitrary one.“⁴⁶ Geschichtsschreibung ist zweifelsohne eine kreative Tätigkeit und bewegt sich an der Grenze zwischen Fiktion und Wahrheit. Vorstellungskraft und Phantasie sind zentraler Bestandteil der Geschichtsforschung, jedoch bilden Fakten und dokumentarisches Material die Basis.

Jan Assmann spricht von Geschichte als „soziale Konstruktion, deren Beschaffenheit sich aus den Sinnbedürfnissen und Bezugrahmen der jeweiligen Gegenwart her ergibt.“⁴⁷

Geschichte ist nichts unabhängig Objektives, Festgeschriebenes. Vielmehr ist sie stets in Bearbeitung, im Prozess einer dauernden Neukontextualisierung, der seinerseits ständig subjektiver Anschauung, Auswahl und Interpretation unterworfen ist.

Archiv und Geschichtsschreibung sind also eng miteinander verwoben, sowohl ontologisch, als auch konstitutiv, als auch im Lichte ihrer jeweiligen und gemeinsamen Aporien und Differenzen. Archive bringen Geschichte zu einem gewissen Grad hervor, sie können jedoch niemals die Gesamtheit der historischen Entwicklungen speichern und vermitteln, zeigen stets nur einen Ausschnitt.

„Das Archiv als Institution des kulturellen Gedächtnisses umfasst Formen des Vergessens und Entsorgens ebenso wie Instrumente des Speicherns und Erinnerns. In dieser Ambivalenz zeigt sich die Vorstellung von Vollständigkeit und Abgeschlossenheit und die daraus abzuleitende Autorität und Zuverlässigkeit des Archivs als kollektivem Wissenspeicher als Fiktion.“⁴⁸

45 Vgl. Hecht, Thom, *Dancing Archives – Archive Dances. Exploring Dance Histories at the Radcliffe College Archives*, Bielefeld: transcript, 2013, S.29-30.

46 Carter, Alexandra (Hg.), „Making History. A General Introduction“, in: *Rethinking Dance History. A reader*, London: Routledge, 2004, S.1-9, S.3

47 Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, 1997, S.48.

48 Rieger, Monika, „Anarchie im Archiv. Vom Künstler als Sammler.“, in: Ebeling, Knut / Günzel, Stephan (Hg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie Medien und Künsten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2009, S.253-269, hier: S.256.

II.3. In Trans-Formation: Die Unabgeschlossenheit des Archivs

„Denken heißt weitergehen.“
(Michel de Certeau)⁴⁹

Michel Foucault definiert in seinem Schlüsselwerk *Archäologie des Wissens* das Archiv als „das allgemeine System der Formation und Transformation der Aussagen.“⁵⁰ und weiters als „das Gesetz dessen, was gesagt werden kann.“⁵¹. Das Archiv ist demnach etwas, das den Bereich in dem wir agieren beschreibt und definiert. Es lässt eine Welt-Theorie entstehen, suggeriert eine gewisse Vorstellung von der Welt. Die Welt aber befindet sich in einem fortwährenden Wandel. „Das Archiv ist in seiner Totalität nicht beschreibbar; und es ist in seiner Aktualität nicht zu umreißen. Es gibt sich in Fragmenten, Gebieten und Ebenen[...]“⁵² Die Schwierigkeit den Begriff zu fassen ist bedingt durch seine Vielschichtigkeit und Prozesshaftigkeit. Das Archiv verändert sich permanent, indem es durch seine Bearbeitung neu aktiviert und infolgedessen transformiert wird.⁵³ Petra Gehring behandelt in ihrer Publikation *Foucault – Die Philosophie im Archiv* die methodische Herangehensweise des Philosophen - die Archivarbeit, die er zeitlebens betrieb, seine rechercheorientierte Denk- und Arbeitsweise. Foucaults Geschichtsdenken versteht sich laut Gehrings Analyse als eine radikale Wirklichkeitskritik.⁵⁴

Der Raum des Archivs - Innen und Außen

Der Kulturwissenschaftler, Philosoph und Medientheoretiker Boris Groys geht von einer „kulturellen Ökonomie“⁵⁵ der Archive aus. Damit bezeichnet er den stattfindenden Austausch zwischen dem Raum des Archivs, in dem kulturelle Werte gespeichert werden und einem sogenannten „profanen Raum“⁵⁶ außerhalb des Archivs. In Ersterem befinden sich von einer bestimmten Kultur ausgewählte wertvolle, relevante, 'archivierungswürdige' Inhalte, die

49 Certeau, Michel de, *Das Schreiben der Geschichte*, S.298.

50 Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens* [1969], Übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, S.188.

51 Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, S.187.

52 Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, S.189.

53 Dieser Gedanke der Transformation ist im künstlerischen Kontext omnipräsent. Denn Choreografie lässt sich wie eben gerade das Archiv beschrieben wurde, als ein dynamisches System von Transformationsprozessen lesen. Schöpfend aus dem lebendige Körperarchiv werden Aussagen in körperliche Ereignisse und kinetische Momente verwandelt.

54 Vgl. Gehring, Petra, *Foucault - Die Philosophie im Archiv*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 2004, S.10.

55 Groys, Boris, *Unter Verdacht*, S.7.

56 Ebd. S.7.

konserviert werden und dadurch dauerhaft bleiben. Im sogenannten profanen Raum befindet sich alles Vergängliche, Irrelevante, Unwichtige. Dieser Bereich ist gekennzeichnet durch Kurzfristigkeit, Sterblichkeit und Untergang. Groys untersucht weiters die Kriterien für die Auswahl und Aufnahme neuer 'Dinge' in den Raum des Archivs und spricht in diesem Zusammenhang von einer „Repräsentationspolitik“ und einem „Repräsentationskampf“. ⁵⁷

Als Kriterien für die Suche nach dem Neuen, Aktuellen, Unscheinbaren nennt er zum Beispiel die formale Andersartigkeit, sowie 'Dinge' welche die Erfüllung des sogenannten „Vollständigkeitsauftrags“ suggerieren. ⁵⁸ Einher mit der Überlegung von Auswahlkriterien geht die Problematik einer machtorientierten Selektivität und damit verbundene Mechanismen der Geheimhaltung und Verdrängung. Groys argumentiert weiters, „Der Wert eines neuen Dings, eines neuen Zeichens, eines neuen Bildes, eines neuen Textes im Archiv ist die Funktion seiner Wertlosigkeit in der profanen Wirklichkeit.“ ⁵⁹

„Kein Archiv ohne einen Ort der Konsignation, ohne eine Technik der Wiederholung und eine gewisse Äußerlichkeit. Kein Archiv ohne Draußen.“ ⁶⁰ Ein Archiv kann ohne einen Akt der Sammlung, einen Ort der Niederschrift, der Aufzeichnung von etwas, das sich außerhalb dieses Archivs befindet, ohne eine Wiederholung im Sinne des Wieder-Schreibens, Wieder-Belebens und Weiter-Schreibens im Akt der Archivierung, nicht existieren. Das was draußen liegt, also außerhalb des Archivs ist, ist ebenso Teil desselbigen, indem es dort durch 'Dokumente' festgehalten, repräsentiert wird. Das Nicht-Archivierte bedingt das Archivierte und umgekehrt. Ein stetiger Austausch findet statt, etwas, das draußen ist, kann jederzeit Teil des Archivs werden, und 'bestehende' Archivinhalte können jederzeit aussortiert werden. Dieses kommunikative Verhältnis zwischen Innen und Außen, die gegenseitige Beeinflussung ist Voraussetzung und Bedingung für das Archiv.

Das 'Reale' im Archiv

Boris Groys sieht eine der Funktionen des Archivs darin, das Leben außerhalb der Archivräume zu repräsentieren, entlarvt diese Aussage jedoch als Paradoxon. ⁶¹ Denn in welcher Form kann es möglich sein, die Realität im Archiv einzufangen? Wie kann die

⁵⁷ Vgl. Ebd. S. 7-8.

⁵⁸ Vgl. Ebd. S.10. Ein Vollständigkeitsauftrag kann beschrieben werden als die vorrangige Zielsetzung von Archiven oder Museen Sammlungen zu komplettieren und ein vermeintlich vollständiges Bild über einen Gegenstand zu schaffen.

⁵⁹ Groys, Boris, *Unter Verdacht*, S.11.

⁶⁰ Derrida, Jacques, *Dem Archiv verschrieben*, S.25.

⁶¹ Vgl. Groys, Boris, *Unter Verdacht*, S.7-11.

'lebendige' Wirklichkeit überhaupt abgebildet werden? Können Archive Auskunft über soziale Realität(en) geben? Ist das Archiv als „Kammer des Realen“⁶² zu denken? Groys kommentiert diese Widersprüchlichkeit wie folgt: „[...] dass gerade das Bestimmende der Wirklichkeit, d.h. Ihre Vergänglichkeit im Archiv nicht abgebildet oder repräsentiert werden kann.“⁶³ Dieser Gedanke führt zum unauflösbaren Dilemma der (Un)darstellbarkeit von Wirklichkeit und zur Erkenntnis einer logischen Unmöglichkeit ihrer Repräsentation. Das Archiv ist nicht eins mit der 'realen' Welt. In Anlehnung an Foucault könnte man es möglicherweise auch als Umrahmung unserer Gegenwart beschreiben.

„Die Analyse der Archivs umfaßt also ein privilegiertes Gebiet: zugleich uns nahe, aber von unserer Aktualität verschieden, ist es der Saum der Zeit, die unsere Gegenwart umgibt, sie überragt und auf sie in ihrer Andersheit hinweist, ist es das, was uns außerhalb von uns begrenzt.“⁶⁴

In Anlehnung an Foucaults Definition des Archivs als „das Gesetz dessen, was gesagt werden kann.“⁶⁵ schreibt Monika Riegler, „Das Archiv ist die Grundlage dessen, was in der Zukunft über unsere Gegenwart gewusst werden kann.“⁶⁶ Diese Abhängigkeit von der zeitlichen Dimension impliziert auch die unweigerliche Kodierung und Normierung der Geschichte, von der sich die Gegenwart und Zukunft unmöglich lösen können. Im Kontext künstlerischer Praxis wird die Frage nach einer Reflexion und Neudefinition der Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart bewusst aufgegriffen. Dies wird später anhand der Beispiele veranschaulicht.

Petra Gehrigs zieht aus der Lektüre Foucaults folgende Schlüsse:

„Das Archiv wäre somit der Raum des Unbekannten: des (forschungspraktisch) noch nicht Erschlossenen, Neuen, wie auch (letztendlich) jenes eigentümlichen Fremden, um dessentwillen wir uns in den Raum der Historie hineinbewegen, auch wenn es in dieser im Prinzip gar kein wieder zu erweckendes 'Schweigen' gibt. [...] Richtet man den Blick eher auf die Aktivität des Historikers oder auch des Philosophen, so ist das Archiv ein Wirkungsort, an dem sich das Begehren nach einer Vergangenheit und das Begehren, die spezifische Wirklichkeit der eigenen Zeit zu denken, verschränken. Es ist ein genereller Wirklichkeits-Möglichkeiten-Raum.“⁶⁷

Auch für Derrida bedeutet jedes Ablegen, Archivieren eine Veränderung. Für ihn sind Archive performative Orte, wo stets eine Rematerialisierung von Wissen durch die Aktivierung und Auseinandersetzung erfolgt. Dieser Wandlungsfähigkeit, der prozesshafte Charakter des

62 Vismann, Cornelia, *Akten, Medientechnik und Recht*, Frankfurt a.M. : Fischer, 2000, S.47.

63 Groys, Boris, *Unter Verdacht*, S.10.

64 Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, S.189.

65 Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, S.187.

66 Rieger, Monika, „Anarchie im Archiv, S.253.

67 Gehrig, Petra, *Foucault - Die Philosophie im Archiv*, S.65.

Archivs markiert eine seiner Potenzialitäten. Wie Gehring es beschreibt ist das Archiv ein Wirklichkeits-Möglichkeiten-Raum, wo Wissen und Nicht-Wissen miteinander im Austausch sind und das Unbekannte, Fremde, Neue faszinierende Anziehungskraft besitzt. Das Archiv ist also (unaufhaltsam) radikal in Bewegung.

II.4. Lücken und Leerstellen des Archivs

Die Geschichte des Archivs lässt sich wie bereits mehrfach dargelegt als eine Geschichte der Verheimlichung, des (Ver)Schweigens und der Verdrängung lesen. Die Machtmechanismen, die mit Archivierung einhergingen und nach wie vor wirken, lassen sich auf verschiedenen Ebenen verorten. Zurückhaltung, Manipulation und Zerstörung von Dokumenten ist Teil der Politik des Archivs. Die Entscheidung über die Aufnahme von Material ins Archiv liegt in der Macht der Zuständigen, der Privilegierten, die über den Wert des Wissens bestimmen. Sie haben die Macht über das Dokument, über seinen Besitz und seine Auslegung. Heute ist es nur bedingt nachvollziehbar, warum gewisse Dinge archiviert wurde, andere wiederum nicht. Es ist unmöglich, festzustellen was verloren gegangen ist. Was nicht übriggeblieben ist, kann nur erahnt werden. „Seit dem 19. Jahrhundert ist das Aussondern und Vernichten von Archivbeständen, die sogenannte Kassation, Bestandteil archivarischer Alltagsarbeit.“⁶⁸ Die Kriterien der Selektion und der Exklusion wurden in den meisten Fällen nur bruchstückhaft dokumentiert.⁶⁹ All das, was nicht archiviert wurde, was mutwillig zerstört und vergessen wurde oder aber 'einfach verschwunden' ist, ist unwiederbringlich verloren. Die dadurch entstandenen Lücken sind vermutlich massiv. „Ohne einen Namen, ohne das geringste Symptom und gar ohne Asche“⁷⁰ sind diese Dinge, Inhalte verschwunden, nur mehr als Resonanz spürbar. Daraus folgt die fraglose Unmöglichkeit, die Vergangenheit in all ihren Facetten zu rekonstruieren. Auch wenn Archive von vollständigen Nachlässen sprechen, ist dies zu hinterfragen, da man niemals weiß, was vergessen (oder bewusst weggelassen) wurde.

Geschichtsschreibung ist, wie bereits im vorherigen Abschnitt verdeutlicht, ausdrücklich bedingt durch politische Ideologien. Sowohl die Auswahl als auch die Interpretation wird von den Instanzen der Wissensproduktion kontrolliert. „Archive enthalten affirmatives Wissen,

68 Rieger, Monika, „Anarchie im Archiv“, S. 255.

69 Vgl. Aleida, Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C.H.Beck, 1999, S.345ff.

70 Derrida, Jacques, *Dem Archiv verschrieben*, S.176.

das Macht legitimiert, stützt und Orientierung gibt.“⁷¹

Im Laufe der Zeit kam es mehrfach zu Archivsperrern und somit zu erheblichen Einschränkungen des Zugangs zu Wissen, welche in der Regel erst durch politischen Machtwechsel aufgehoben werden konnten. Dass Archive primär Teil des kulturellen Gedächtnisses sind, sieht Wolfgang Ernst dementsprechend als eine Fehllektüre. Laut ihm sind Archive aus der Politik entstanden, mehr noch: gibt es eine Politik der Archive.⁷² Nach Derrida könnte man hier auch von einer „archivarischen Gewalt“⁷³ sprechen. Im Zusammenhang von Mechanismen der Exklusion und Inklusion ist besonders auf folgenden zentralen Aspekt des grassierenden Archivfiebers hinzuweisen: „Dieses sei weitgehend westlich orientiert und lasse es nur bedingt zu, dass auch nicht-westliche, ja subalterne Archive gleichwertig zur Geltung kommen.“⁷⁴

Derrida betont diese 'dunkle' Seite des Archivs indem er vom Archivübel, Archiv des Bösen spricht. Im französischen Originaltitel *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne* – verweist Derrida auf die von ihm diagnostizierte Archivkrankheit, das Archivfieber. Er diskutiert die Symptome dieser Krankheit aus einer (psycho)analytischen Sicht. Damit beschreibt er die Ambivalenz des Archivs, welches zwischen den Polen Begehren, Sehnsucht (Verlangen) und Vorschrift, Gesetz (Bedingung) und Macht oszilliert.⁷⁵

Daraus ergibt sich für ihn folgende Aussage:

„Nichts ist trüber (trouble) und verwirrender (troublante). Die Trübung des hieran Verwirrenden besteht natürlich in dem, was den Blick trübt und verhängt, was Sehen und Wissen verhindert, doch ebenso auch im Trubel der trüben und verwirrenden Affairen, in der trüben Wirrnis der Geheimnisse, der Komplotte, der Klandestinität, der halb privaten, halb öffentlichen Verschwörungen, stets auf der instabilen Grenze zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten, zwischen Familie, Gesellschaft und Staat, (zwischen der Familie und einer Intimität, die noch privater ist als die Familie, zwischen Selbst und Selbst.)“⁷⁶

71 Rieger, Monika, „Anarchie im Archiv“, S. 253.

72 Vgl. Ernst, Wolfgang, *Das Rumoren der Archive*, S.7f.

73 Derrida, Jacques, *Dem Archiv verschrieben*, S.18.

74 Springerin. Hefte für Gegenwartskunst. „Leben im Archiv“, Band XVIII, Heft 4, Herbst 2012, S.3.

75 Vgl. Derrida, Jacques, *Dem Archiv verschrieben*, S.158.

76 Derrida, Jacques, *Dem Archiv verschrieben*, S.159f; (Bedeutung von Klandestinität im Duden: Verheimlichung, Heimlichkeit; <http://www.duden.de>, Zugriff 27.12.2014.)

II.5. Die Spur auf-spüren

Der Spurbegriff erfuhr in den letzten Jahren eine Konjunktur in den verschiedensten Disziplinen. Eigentlich von der Semiotik kommend, findet er sowohl in Bereichen der Neurowissenschaft als auch in den Kultur- und Medienwissenschaften verstärkt Anwendung. Da es im Zuge der vorliegenden Arbeit um das Auffinden von Spuren des Archivs, der Vergangenheit in der choreografischen Praxis geht, wird an dieser Stelle die Eigenart und Charakteristik des Begriffs untersucht. Wie verhält sich die Spur zum Dokument der Archivierung und was wird überhaupt als Spur erkannt und interpretiert?

Der französische Phänomenologe Paul Ricœur beschreibt den Spurbegriff als Bindeglied zwischen verschiedenen Zeitperspektiven und definiert die Spur folglich als eine „notwendige Vorbedingung für alle *Schöpfungen* der historischen Praxis“⁷⁷. Voraussetzung für die Versammlung von Dokumenten, welche in der zentralen Definition des Archivs enthalten sind, ist das Finden einer Spur. Die Spur geht demgemäß einem Dokument voraus. Folgen wir weiterhin Ricœur hat ein Dokument „die Funktion des Belegs, des *Garanten* für eine Geschichte, Erzählung oder Debatte.“⁷⁸ Das Dokument⁷⁹ gilt als materielles Beweismittel, ihm wird ein epistemologischer Status zugeschrieben. Der Spur hingegen ist eine mysteriöse, hermetische und spekulative Komponente inhärent.

Ricœur bezieht sich des weiteren auf die Definitionen der Spur nach Littré⁸⁰. Dieser beschreibt die erste Bedeutung des Wortes wie folgt: „Die Fährte, die ein Mensch oder Tier an dem Ort hinterlassen hat, wo er oder es vorüberging“, und in einer allgemeineren Formulierung als: „Jede von einem Etwas hinterlassene Markierung“⁸¹. Das Paradox des Spurbegriffs ergibt sich jedoch aus folgender Gegebenheit: „Einerseits ist die Spur hier und jetzt sichtbar, als Fährte oder Markierung. Andererseits gibt es die Spur, weil *früher* ein

77 Ricœur, Paul, *Zeit und Erzählung, Band III. Die erzählte Zeit*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1991, S.186.

78 Ebd. S.187

79 Das Dokument gibt über die Vergangenheit Auskunft und erweitert laut Ricœur die Basis des kollektiven Gedächtnisses. (Vgl. Ricœur, Paul, *Zeit und Erzählung*, S.191.) Erst Ende des 19. Jahrhunderts spricht man von Dokumenten in Zusammenhang mit Archivierung, davor wurde eher der Begriff Monumente verwendet. Dieser wurde jedoch wegen seines finalen feierlichen Charakter in Frage gestellt. Dem Dokument hingegen wurde scheinbar mehr Objektivität zugesprochen, dies kann jedoch als Trugschluss verstanden werden, denn es ist ebenso institutionalisiert. „Damit taucht eine Kritik auf, die es sich zur Aufgabe macht, das hinter dem Dokument versteckte Monument zu entdecken, eine Kritik, die radikaler ist als die Authentizitätskritik, die für den Sieg des Dokuments über das Monument gesorgt hatte.“ (Ricœur, Paul, *Zeit und Erzählung*, S.189.) Heute kursiert im Kontext von Museen und Archivinstitutionen auch eine starke Kritik am Dokumentbegriff in Hinblick auf das Verhältnis von Dokument, Monument, Repräsentation und Relevanz.

80 Émile Maximilien Paul Littré gab zwischen 1863 und 1877 das vierbändige *Dictionnaire de la langue française* heraus.

81 Littré nach Ricœur, Paul, *Zeit und Erzählung*, S. 191.

Mensch oder Tier dort vorüberging, bzw. ein Etwas gewirkt hat.“⁸² Die ambivalente Wesensart der Spur resultiert aus der Verschränkung und Überlagerung verschiedener Zeitperspektiven. Es ereignete sich eine Tätigkeit die etwas hinterlassen hat, wir wissen jedoch nicht, wer diese Tätigkeit vollbracht hat und auch nicht, wie diese passiert ist. Die Spur beinhaltet folglich eine bekannte, sichtbare Komponente, und eine unbekannte, unsichtbare, abwesende Komponente. Sie zeugt also von einer Vergangenheit, ist jedoch gegenwärtig. Das Phänomen, welches die Spur hinterlassen hat, ist aber nicht mehr in seiner Ursprünglichkeit fassbar und unwiederbringlich. Ricœur betont weiters: „Das Vorübergehen bringt die Dynamik der Spur, das Markieren ihre Statik besser zum Ausdruck.“⁸³

Denkt man etwa an das Hinterlassen eines Fußabdruck, geht es dabei immer auch um ein Wegtreten, sich Entfernen, Davongehen, um eine Distanzierung. Diese distanzierte Haltung nimmt auch der 'Finder' der Spur ein.

Eine Spur zurückzuverfolgen bedeutet auch, sie möglicherweise zu verlieren. Denn sie ist durch verschiedene Faktoren von Unbeständigkeit und Fragilität gekennzeichnet. Sie kann verwischt werden und somit für immer verschwinden. Dennoch impliziert die Auffassung der Spur als Markierung ihre räumliche Manifestation und Widerstandsfähigkeit. „Das Markieren nämlich setzt eine Materie voraus, die härter und dauerhafter ist als die vorübergehende Tätigkeit des Menschen.“⁸⁴ Ricœur spricht von einem „dinghaften Charakter“⁸⁵. „Folglich vereinigt die Spur eine *Signifikanz*beziehung, die sich leichter an dem Gedanken eines Spuren hinterlassenden Vorübergehens ablesen läßt, mit einer *Kausalitäts*beziehung, die sich aus der Dinglichkeit der Markierung ergibt. *Die Spur ist Zeichen und Wirkung in eins*.“⁸⁶

Eben dieses zwischen Bezugssystemen oszillierende Verhältnis macht die Spur laut Ricœur zu einem Bindeglied zwischen zwei Denkrichtungen und Zeitperspektiven. „Der Spur folgen, sie zurückverfolgen heißt sodann, am Raum die *Erstreckung* der Zeit abzulesen.“⁸⁷ Die Datierung der Spur gilt es aufzudecken, sowie deren Ursache. Zum Lesen, Entziffern, Ein-ordnen und Kontextualisieren der Spur (der Vergangenheit) ist es wesentlich, die Begrifflichkeiten der Zeit im Jetzt, in unserer Gegenwart zu begreifen.

Ricœur verweist in Folge auf Emmanuel Lévinas' Essay *La trace*, in welchem er von einer „Signifikanz der Spur“⁸⁸ ausgeht und gleichzeitig die Fremdartigkeit der Spur betont.

82 Ricœur, Paul, *Zeit und Erzählung*, S.191.

83 Ebd. S.192.

84 Ebd. S.193.

85 Ebd. S.193.

86 Ebd. S.193.

87 Ebd. S.198.

88 Vgl. Lévinas, Emmanuel, „La trace“, in: Lévinas, Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier 1972, S.57-63. (Zitiert nach: Ricœur, Paul, *Zeit und Erzählung*, S. 199.).

Ebenso Derrida fasst die Besonderheit der Spur über die ihr eingeschriebene „unaufhebbare Differenz“⁸⁹, indem er annimmt, dass sie „das Andere als Anderes im Gleichen festhält“⁹⁰.

Ricour entwickelt aus der Lektüre Lévinas' den Gedanken, „daß sich die Spur von allen Zeichen, die ein System bilden, dadurch unterscheidet, dass sie jegliche 'Ordnung' *durcheinanderbringt*“⁹¹. Somit wohnt der Spur ein Potenzial inne, Tatsachen auf den Kopf zu stellen und neue Zusammenhänge aufzudecken. „Die Spur ist somit eines der rätselhaftesten Instrumente, durch die die historische Erzählung die Zeit 'refiguriert'.“⁹²

Wie bereits herausgearbeitet, definiert sich die Spur zum Teil über ihre Prozesshaftigkeit. Sie führt den Blick weg von den klaren gegebenen Fakten und lenkt ihn auf mysteriöse, zu erforschende Sachverhalte. Spuren erfordern „Prozesse der Suche, der Rekonstruktion, der Deutung“⁹³. Sie verweisen auf etwas Dagewesenes, auf etwas Vorübergegangenes, sind Folgen eines Aktes, der selbst nicht mehr einholbar ist. Somit wird auch ihnen erst durch Interpretation Bedeutung verliehen. Die Spur wird also in Beziehung zu etwas gesetzt, durch Verfahren der Verknüpfung bestimmt und entschlüsselt. „Diese inhärente Operativität scheint den Spurbegriff in besonderer Weise dafür zu prädestinieren, gegen repräsentationale Bedeutungs- und Wahrnehmungsmodelle eingesetzt zu werden.“⁹⁴

Michael Wetzels beschreibt in seinem Text *Spuren der Verkörperung – Verkörperung der Spur: Jaques Derridas Dekonstruktion der 'Architrace'* in Anlehnung an Derrida die Spur als „in jedem Moment ihres Daseins also schon *fort*, als Anwesen immer nur Spur einer Spur bzw. Spur ihres eigenen Verschwindens.“⁹⁵ Eine sogenannte 'ursprüngliche' Spur ist laut Derrida eine Illusion. Denn die Spur bezieht sich immer auf etwas schon Dagewesenes und ist Teil einer irreduziblen Kette von Verweisen.

„Die Spur ist nicht nur das Verschwinden des Ursprungs, sondern besagt hier [...], daß der Ursprung nicht einmal verschwunden ist, daß die Spur immer nur im Rückgang auf einen Nicht-Ursprung sich konstituiert hat und damit zum Ursprung des Ursprungs gerät. Folglich muß man, um den Begriff der Spur dem klassischen Schema zu entreißen, welches ihn aus einer Präsenz oder einer ursprünglichen Nicht-Spur ableitet und ihn zu einem empirischen Datum abstempelt, von einer ursprünglichen Spur oder

89 Linz, Erika / Fehrmann, Gisela, „Die Spur der Spur. Zur Transkriptivität von Wahrnehmung und Gedächtnis“ in: Fehrmann, Gisela / Linz, Erika / Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), *Spuren Lektüren. Praktiken des Symbolischen*, Wilhelm Fink Verlag: München 2005, S. 89-103, hier: S.92.

90 Derrida, Jacques, *Grammatologie*, Übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hans Zischler, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S.109.

91 Ricœur, Paul, *Zeit und Erzählung*, S.199.

92 Ebd. S.200.

93 Linz, Erika / Fehrmann, Gisela, „Die Spur der Spur“, S.89.

94 Ebd. S.89.

95 Wetzels, Michael, „Spuren der Verkörperung – Verkörperung der Spur. Jaques Derridas Dekonstruktion der 'Architrace'.“, in: Fehrmann, Gisela / Linz, Erika / Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), *Spuren Lektüren. Praktiken des Symbolischen*, Wilhelm Fink Verlag: München 2005, S.79-88, hier: S.82-83.

Ur-Spur sprechen. Und doch ist uns bewußt, daß dieser Begriff seinen eigenen Namen zerstört und daß es, selbst wenn alles mit der Spur beginnt, eine ursprüngliche Spur nicht geben kann.“⁹⁶

Wetzel präzisiert überdies die Doppeldeutigkeit und Dialektik der Spur über die sich in ihr verbindenden verbergende und enthüllende Dimensionen. ⁹⁷ Die Spur gibt Auskunft über etwas, wirkt demnach erkenntnisbringend und trotzdem bleibt immer ein unerklärlicher Rest zurück. Wetzel beschreibt das aktive Potenzial der Übersetzung von Spuren wie folgt: „Schrift als Spur ist *Aufschub*, d.h. eine aktive Kraft der Hervorbringung, und nicht ein passiver Zustand der Bewahrung, im Sinne der übertragenden, 'meta-phorischen' Bewegung von etwas Vergehendem zu etwas Entstehendem.“

II.6. Die Ordnung des Archivs – Das Dilemma der Kategorisierung

*„Das Archiv stand ganz einfach deshalb am Anfang eines Denkens der Codierung, weil Codifiziertes in ihm enthalten war.“
(Knut Ebeling)⁹⁸*

Wie bringt man Ordnung in ein Archiv? Nach welchen Kriterien wird Archivmaterial sortiert? Das Dilemma der Kategorisierung ist unabwendbar. Wer entwirft Kategorien und nach welchen Kriterien erfolgt diese Systematisierung? „Archiv-Begehren ist der machtvolle Versuch, einer der Unordnung zustrebenden jeweiligen >>Welt<< symbolisch eine enzyklopädische Struktur, also Ordnung zu verleihen, d.h. sie zu kontrollieren.“⁹⁹ Die Ordnung und Struktur von Archiven gibt Auskunft über die politische Ausrichtung und Orientierung. „Archivordnungen generieren verschiedene Modi von Geschichte“¹⁰⁰, so Wolfgang Ernst. Struktur gibt immer auch Aufschluss über soziale und gesellschaftliche Gegebenheiten. Die Wahl der Methode und Zusammenstellung formt den Prozess des Denkens über einen Gegenstand. Leitet folglich auch die Forschung und beeinflusst diese in ihrer Fokussierung. Die Organisation des Forschungsmaterials formt somit eine mögliche Interpretation.

96 Derrida, Jacques, *Grammatologie*, S. 107-108.

97 Vgl. Wetzel, Michael „Spuren der Verkörperung – Verkörperung der Spur“, S.83.

98 Ebeling, Knut, „Das Gesetz des Archivs“, in: Ebeling, Knut / Günzel, Stephan (Hg), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009, S.61-88, hier: S.63.

99 Ernst, Wolfgang, *Das Rumoren der Archive*, S.127.

100Ebd. S.92.

Ein Großteil der Archive folgt einer Systematisierung basierend auf Kategorien wie zum Beispiel Chronologie (Datierung, Epochen, Zeitpunkt des Eintritts ins Archiv), Geographie (Herkunftsort), Personen (Autoren_innen, Künstler_innen) und Themen (Themenbereiche)¹⁰¹, wobei letztere Kategorie versucht, Themenblöcke, Schwerpunktbildungen oder Gruppierungen von Archivinhalten zu definieren. Unabhängige Wissensinhalte werden verknüpft um Sinnzusammenhänge herzustellen. Ein Beispiel für den Versuch, neue Denkräume in diesem Zusammenhang zu öffnen, ist Aby Warburgs kulturwissenschaftliche Bibliothek. Er beabsichtigte die klassischen Ordnungssysteme zu umgehen und eine neue Anordnung zu schaffen - eine Anordnung die sich selbst reflektiert, Bezüge herstellt und gleichsam aus den Archivalien durch ihre Kombination Neues schöpft. Sein *Bilderatlas Mnemosyne*¹⁰² an dem er von 1924 bis zu seinem Tod 1929 arbeitete blieb jedoch unvollendet. Mit diesem Projekt konzipierte er eine Verbindung von philosophischen und bildgeschichtlichen Zugängen. Warburg kreierte Tafeln auf denen er verschiedene Bilder (Abbildungen von Kunstwerken, Zeitungsausschnitte, Werbeplakate, Pressefotos) miteinander in Beziehung setzte. „In platonischer Manier wollte er »Vorprägungen« von Bildern im Gedächtnis (griechisch: mnemosyne) ausfindig machen.“¹⁰³ Diese Arrangements sind nur mehr auf Fotografien überliefert. Warburgs Methodik und Arbeitsweise gilt als maßgebliche Inspirationsquelle für kunstgeschichtliche Fragestellungen, er gilt als Begründer der Ikonologie.

„Warburgs Bilder sind nach dem von ihm entwickelten Prinzip der »guten Nachbarschaft« auf schwarze Tafeln gepinnt. Das Resultat dieses zugleich wissenschaftlichen und assoziativen Ordnungsprinzips erzeugt Spannungen und beeindruckt durch seine Vielschichtigkeit. Angesichts der wuchernden Bildarchive in den digitalen Medien ist die aktuelle Faszination am Mnemosyne-Bildertafeln-Atlas begreiflich: Warburgs Bilderkonstellationen besitzen eine innere Struktur, die Suchmaschinen nie erzeugen können.“¹⁰⁴

Um das Archivmaterial verfügbar, zugänglich und schnell auffindbar zu machen hat die Archivistik Methoden der Ordnung entwickelt. „Inventare, Kataloge, Register und Indices bilden eine schriftliche Parallelwelt zu den eigentlichen Objekten.“¹⁰⁵ Es kommt also zu einer Ansammlung von Metadaten, die das Archivierte beschreiben und es zuordnen.

101Vgl. Hecht, Thom, *Dancing Archives – Archive Dances*, S.29.

102Originaltitel: *Mnemosyne, Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance*

103Ullrich, Wolfgang in: <http://www.zeit.de/2013/03/Ausstellung-Kunsthistoriker-Aby-Warburg>, (letzter Zugriff: 28.12.2014).

104Steiger, Wolfgang, in: <http://www.woz.ch/1344/aby-warburg/das-mnemosyne-projekt>, (letzter Zugriff: 28.12.2014).

105Rieger, Monika, „Anarchie im Archiv“, S.254.

Die systematische Logik des Archivs ist etwas, das überwiegend als gegeben akzeptiert wird. Ordnungssysteme werden übernommen, bereichsspezifisch geringfügig adaptiert und weitergeführt. Grundstrukturen folgen weiterhin einem sehr ähnlichen Prinzip.

Innovative, neue Ansätze sind vor allem in den rasch wachsenden digitalen Archiven zu finden. Diese hinterfragen alte Strukturmechanismen und entwickeln aufgrund der Vielzahl an neuen technischen Möglichkeiten neue Darstellungsformen.

Michel Foucault zitiert im Vorwort seines Schlüsselwerks *Die Ordnung der Dinge* einen Text von Jorge Luis Borges der „eine gewisse chinesische Enzyklopädie“ zitiert:

„die Tiere sich wie folgt gruppieren: a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchscheine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen.“¹⁰⁶

Diese Liste formuliert die unendlichen Möglichkeiten der Klassifizierungen und ihren abstrakten Charakter, sie veranschaulicht raffiniert die Muster eines auf Kategorien basierten Denkens. Die Absurdität, die sich bei der Lektüre erschließt, beschreibt die Problematik und Konstruiertheit und Kontingenz jeglicher Taxonomie. Foucault nennt diesen Text als die Inspiration und Initialzündung für sein Buch: „Bei dem Erstaunen über diese Taxonomie erreicht man mit einem Sprung, was in dieser Aufzählung uns als der exotische Zauber eines anderen Denkens bezeichnet wird – die Grenzen unseres Denkens: die schiere Unmöglichkeit, das zu denken.“¹⁰⁷

So problematisch die Auswahl und Bildung von Kategorien ist, so unumgänglich und doch hilfreich ist sie. Monika Rieger unterstreicht den positiven Aspekt einer archivaren Ordnung, denn sie ermöglicht „die Konstruktion eines Bedeutungsnetzes, das die Bedeutung des Einzelobjekts – in Beziehung gesetzt zu anderen Objekten – vergrößert.“¹⁰⁸. Somit ist die Ordnung Fluch und Segen zugleich.

106Borges, Jorge Luis, „Die analytische Sprache John Wilkins“, in: Borges, Jorge Luis, *Das Eine und die Vielen, Essays zur Literatur*, München 1966, S.212.

107Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S.17.

108Rieger, Monika, „Anarchie im Archiv“, S.255.

II.7. Materialität des Archivs – Praktiken des Archivierens

Die Archivistik unterscheidet verschiedene Archivtypen und ordnet diesen auch unterschiedliche Materialquellen sowie differenzierte Ordnungssysteme zu. Schriftdokumente wie zum Beispiel Urkunden, Akten, Briefe, Zeitschriften, sowie neuere Bild- und Tonmedien wie Fotografien, Tonbandaufzeichnungen, Filmrollen liegen gestapelt, katalogisiert und eingeordnet in Archivräumen. Die analogen Medien sind in ihrer Haltbarkeit bedroht. Deswegen werden Bestände bereits seit einigen Jahren im Zuge einer Digitalisierungswelle umgewandelt und in Form von digitalen Daten gespeichert.

Michel de Certeau spricht in Zusammenhang mit der Tätigkeit des Archivierens von einer „Geste des *Beiseitelegens*, des Zusammenfügens, der Umwandlung“¹⁰⁹. Man isoliert etwas indem man es von einem Ort entfernt und in einen neuen Ort transferiert. Diese Geste der Isolierung beschreibt Michel de Certeau wie folgt. „Sie verbannt sie aus der Praxis, um sie als 'abstrakte' Erkenntnisgegenstände zu etablieren.“¹¹⁰ Interessant ist hier, wie sich der Status des Objekts, des Dings, des Dokuments, wie auch seine räumliche Verortung verändert. Diese Geste versteht sich als eine aktive Handlung, die zu einer Produktivität führt. Archivinhalte werden folglich 'produziert'. Als Archivmaterialien produzieren sie in weiterer Folge wieder und wieder neue Inhalt - vorausgesetzt jemand geht tatsächlich ins Archiv und 'benutzt' sie, greift auf die Inhalte zu. Denn vieles an Materialien liegt unbehandelt, unbearbeitet im Archiv, verstaubt und rutscht somit in einen passiven Status. Eine erneute Aktivierung erfolgt erst wieder durch die Benutzung. Janine Schulze beschreibt diese (Be)Nutzung der Archivalien als „eine Akkumulation von Wissen, die wiederum auf die Sammlung und ihre Repräsentation innerhalb der Geschichtsschreibung einwirkt.“¹¹¹ Die aktive Aneignung von Archiven in Form produzierender Handlungen, ist Voraussetzung dafür, dass diese Speicher als Tradierungsmedien relevant bleiben. Die Arbeit, beziehungsweise die Recherche im Archiv kann als performativer Prozess verstanden werden.

So gesehen könnte man den Akt der Archivierung als eine sinnstiftende Tätigkeit bezeichnen, die Vermittlungsfunktion übernimmt und einen Prozess der Sichtbarmachung evoziert. Hierzu verweist Gabriele Brandstetter auf Agambens Definition der Geste:

109Certeau, Michel de, „Der Raum des Archivs oder die Perversion der Zeit“, in : in: Ebeling, Knut / Günzel, Stephan (Hg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009, S. 113-121, hier: S.113.

110Ebd. S.113.

111Schulze, Janine, „Tanzarchive: 'Wunderkammern' der Tanzgeschichte“, in: Baxmann, Inge / Franz Anton Cramer (Hg.), *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, München: K. Kieser Verlag, 2005, S.119-131, hier S.123.

„Die Geste ist eine Potenz, die nicht in den Akt übergeht, um sich in ihm zu erschöpfen, sondern als Potenz im Akt verbleibt und in ihm tanzt.“¹¹²

Kopieren, Transkribieren, Fotografieren, Einordnen, Katalogisieren, Eintippen, Digitalisieren, Bedienung von Geräten, sind einige der konkreten Tätigkeiten der Archivarbeit. Administrative, redaktionelle Methoden wie das Erstellen von Katalogen, Registern und Indices machen Archivinhalte systematisch verfügbar und zugänglich. In diesem Zusammenhang könnte man von einem sehr bewussten Umgang mit der Materialität der Quellen sprechen. Die sich in einer Selbstverständlichkeit zeigt einen vorsichtigen, schonenden Umgang mit dem Archivmaterial zu pflegen. Wenn schon in der Begriffsherleitung das Archiv als Schatzhaus bezeichnet wurde, geht es auch um eine behutsame, beschützende Qualität, um die (Wertigkeit) Wertschätzung jedes einzelnen, noch so unbedeutend erscheinenden Elements, sei es auch nur ein scheinbar irrelevantes Notizblatt. Man bedenke, dass jeder noch so kleine Teil des Archivs im Stande dazu ist, ganze Interpretationen und Forschungsergebnisse zu beeinflussen und auch umzuwerfen.

Wie bereits in den vorangegangenen Definitionen ersichtlich, ist die Tätigkeit des Sammelns mit Archivierung verbunden. Das Archiv entsteht durch das Sammeln, Anhäufen, Zusammentragen von Material und Informationen. In der Bildenden Kunst gibt es zahlreiche Künstler, die sich mit dem Phänomen des Sammelns auseinandersetzen. Damit einher geht eine Bezugnahme zur Ausstellungspraxis an sich, sowie zu deren Reflexion.¹¹³

II.8. Digitale Archive – 'Wissensvirtualisierung'

Die Formen der Speicherung sowie die Gebrauchsweise von Archiven hat sich aufgrund technischer Innovationen gravierend geändert. Wir leben in einer von digitalen Welten definierten Gegenwart, in der klassische Wissens- und Kulturspeicher, wie zum Beispiel Archive oder Bibliotheken mehr und mehr durch elektronische Speichermedien verdrängt und

¹¹²Agamben, Giorgio, „Noten zur Geste“, in: Georg-Lauer, Jutta (Hg.), *Postmoderne und Politik*, Tübingen 1992, S.97-107, S.106.

¹¹³Zu dieser Thematik wird an dieser Stelle auf zwei Bücher verwiesen: Sommer, Wolfgang, *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, Frankfurt a. M. 2002; sowie im psychoanalytische Bereich: Muensterberger, Werner, *Sammeln. Eine unbändige Leidenschaft*, Berlin 1995.

abgelöst werden.¹¹⁴ Wolfgang Ernst spricht von einem Übergang des Gedächtnisses in elektronische Medien, in ein System wo nur durch einen simplen Programmbefehl, wie der Klick auf eine Enter-Taste, Daten gelöscht und in Nichts verbannt werden können.¹¹⁵ Die Umwandlung von Archivalien in Zahlen, Algorithmen und Datenstrukturen verwandelt das althergebrachte Archiv in einen gleichsam immersiven Raum der nach Ernst entropisch¹¹⁶ zu denken ist. Digitale Archive im Internet entwickeln sich in der Regel stark benutzerorientiert und sind durch die ständige Aktualisierung höchst dynamische Konstrukte. Sie ermöglichen und erleichtern den Zugang zu Daten verschiedenster Art und unterschiedlichster Herkunft in nie zuvor gekannten Ausmaße und übernehmen somit, stärker als je zuvor, Distributionsfunktionen. Sie bieten dadurch neue Möglichkeiten der Informationsbeschaffung und der historischen und wissenschaftlichen Recherche.

„Das Internet, das sich inzwischen auch zu einem riesigen dezentralen Archiv entwickelt hat, kann die Möglichkeit des Archivs in idealer Weise ergänzen. Es übernimmt immer stärker einen Publikations- und Kommunikationsfunktion für das Archivgut. Damit öffnet es den Zugang zu Daten und entschränkt die bislang notorisch engen Partizipationsmöglichkeiten.“¹¹⁷

Die Vernetzung von Archivsystemen und die Digitalisierung der Materialien, ihre Verfügarmachung auf Online-Plattformen, schafft auch örtlich weit entfernten Individuen den Zugang zu einer wahren Fülle multimedialer Ressourcen, die früher, wenn überhaupt, so nur in der Institution vor Ort einsehbar waren.

Neue Technologien, Schnitttechniken, Datenformate, Verschlüsselungen, immer schnellere Übertragungsgeschwindigkeiten und Verlinkungen - die Möglichkeiten des Internets erweitern sich beständig. Die Materialität und die Funktionsweisen des Archivs befinden sich somit auch im stetigen Wandel. „Flimmernder Bildschirm und digitaler Zahlenkode haben ein neues Gefühl für die Materialität der Datenträger, die elektronische Flüchtigkeit hat ein neues Gefühl für die Langzeitstabilität, und die Beständigkeit von Nachrichten erzeugt.“¹¹⁸

Das wuchernde, expandierende, globale, digitale Archiv ist in kritischen Debatten der Medienwissenschaften mit Fragen der (Medien-)Ethik, sowie rechtlichen Fragen des Copyrights konfrontiert.

114Vgl. Ernst, Wolfgang, *Das Rumoren der Archive*, S.13-15.

115Ebd. S. 25.

116Vgl. Ebd. S.128. („[...]ein Höchstmaß an Unordnung im Dienst maximaler potentieller Information zu erlauben“ Ebd. S.128).

117Assmann, Aleida, „Archive im Wandel der Mediengeschichte“, in: Ebeling, Knut / Günzel, Stephan (Hg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2009, S. 165-175, hier: S.174.

118Ebd. S.174.

II.9. Das Archiv im Kontext künstlerischer Praktiken

Zahlreiche Künstler_innen haben sich (in der Vergangenheit) mit Strategien des Archivs wie dem Sammeln, Bewerten, Ordnen, Aussondern, oder auch der Verfügbarmachung auseinandergesetzt. Diese Praktiken gehen einher mit einer Problematisierung von Historizität, 'einseitiger' Geschichtsschreibung und Kanonbildung. Monika Rieger unterscheidet in ihrem Text *Anarchie im Archiv. Vom Künstler als Sammler*¹¹⁹ zwischen der Aneignung der konkreten Praktiken des Archivs und der Beschäftigung mit der Konzeptualisierung des Archivbegriffs generell in Zusammenhang mit Aspekten wie Gedächtnis, Erinnerung, Fiktionalität oder Transformation. Es gibt keine klaren Grenzziehungen zwischen diesen beiden Richtungen, sie fließen ineinander über, bedingen sich auch gegenseitig. Die Ausgangslage ist die gleiche, und sowohl Reflexion als auch Kritik ist beiden immanent. Durch das Wiederentdecken von Collage-, Montage- und Assemblage-Techniken, welche in Kreisen avantgardistischer Kunstschaffender der 1920er und 1930er Jahren häufig angewandt wurden, wird die Thematik und Funktionsweise des Archivs in der Konzeptkunst aufgegriffen. Diese Reflexion des Archivs, besonders in den 60er 70er Jahren, ist stark verbunden mit einer expliziten Institutionskritik.¹²⁰

In diesem Sinne evoziert die künstlerische Arbeit eine Problematisierung und / oder die Auflösung der Archive. Die 'Anarchie im Archiv', wenn beispielsweise absichtlich, gezielt und lustvoll gegen archivarische Prinzipien verstoßen wird¹²¹ - wird zum beliebten Ansatz und Interessensschwerpunkt um Ambivalenzen und fehlergenerierende, aber machtvollen Positionen der Archive zu artikulieren und zur Hinterfragung derselben aufzurufen.

Der französische Avantgardekünstler Christian Boltanski, der auch eine Reihe kunstkritischer und wissenschaftlicher Publikationen herausgebracht hat, beschäftigt sich eingehend mit der Form und Wirkungsweise von Archiven. Dazu bilden archivarische Techniken und Strategien stets den formalen Rahmen. Zur Erfassung, Präsentation und Verfügbarmachung von Material (persönliche Dokumente wie Briefe, Fotos, Rechnungen, alte Kleidung) verwendet er beispielsweise häufig Sammelkästen, Inventarlisten, Depotgitter oder Glasvitrinen. Seine Arbeit bewegt sich zwischen Begriffen wie Geschichte, Erinnerung, Autobiographie und Fiktion.¹²² Er sieht „Erinnerung als anthropologisch-existentielle Konstante in einer der

¹¹⁹Rieger, Monika, „Anarchie im Archiv“, S.253-269.

¹²⁰Ebd. S.256.

¹²¹Vgl. Rieger, Monika „Anarchie im Archiv“, S.269.

¹²²Vgl. Ebd. S.258f.

Rationalität verpflichteten Industriegesellschaft“. Er zählt zur Kunstrichtung der *Spurensicherung*¹²³, ein Begriff der erstmals 1974 verwendet wurde und eine Gruppierung von Künstler_innen bezeichnet, die sich einer konzeptuellen Beschäftigung mit dem Phänomen Gedächtnis, Geschichtsschreibung, Sammlung und Fiktion verschrieben haben, bezeichnet. Nicht nur sein eigenes Leben thematisiert der Künstler auch Spuren von Lebensgeschichten anderer Menschen werden von ihm untersucht. Das Projekt *Les archives du coeur*, beispielsweise, mit dem der Künstler auf der im Süden Japans gelegenen Insel Ejima ein Archiv der Herztöne der Menschheit angelegt hat, startete 2008. Dieses Archiv der Herzschläge wird erweitert, indem das Projekt im Rahmen von Kunstaussstellungen als Installation zugänglich gemacht wird. So kann man den 'Lebensrhythmen' fremder Menschen lauschen und auch seinen eigenen Herzschlag aufnehmen, um selbst Teil des Archivs zu werden.

Mit einer Aussage von Barbara Clausen über die Wirksamkeit und Notwendigkeit von Archivierung in der Performancekunst möchte ich das erste Kapitel beschließen und zur Frage der Archivierbarkeit von Tanz kommen. Sie vertritt die These,

„dass der Umgang mit Performancekunst nicht mit dem authentischen Erleben anfängt und sogleich auch endet, sondern entgegen seinen ontologischen Ursprungsmythen als fortlaufender Prozess eines kontingenten Wechselverhältnis zwischen Ereignis, Medialisierung und Rezeption zu verstehen ist.“¹²⁴

123Monika Rieger verweist hier auf folgende Literatur: Metken, Günter, *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterfahrung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst*, Köln 1977.

124Clausen, Barbara / Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), *After the Act, Die (Re)Produktion der Performancekunst*, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2006, S.7f.

III. Archiv und Tanz

III.1. Das Flüchtige einfangen – Die ambivalente Beziehung zwischen Schrift und Bewegung

„Movement is both sign and symptom
that all presence is haunted by
disappearance and absence.“
(André Lepecki)¹²⁵

Das höchst spezifische und viel diskutierte Verhältnis von Schrift und Tanz, von Körper und Text, Bewegung und Sprache hat sich im Wandel der Zeit stets neu positioniert und ausgerichtet. Der ephemere Charakter als Wesensmerkmal des Tanzes führte seit jeher zu dem Bedürfnis dieses ebenso flüchtige Ereignis festhalten und dokumentieren zu wollen. Im Zuge dieses Versuches wurden unterschiedlichste Methoden der Aufzeichnung, Fixierung und Objektivierung praktiziert.

„Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does it becomes something other than performance [...] Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance.“¹²⁶

Peggy Phelan betont in ihrem 1993 erschienenen einflussreichen Buch *Unmarked: The Politics of Performance*, welches an die bereits in den 60er Jahren, von unter anderen Richard Schechner, begonnene Diskussion um die Flüchtigkeit von Performance Kunst (in Abgrenzung zum Dramentext) anschließt, die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit einer Performance. Die transitorische Eigentümlichkeit des Tanzes bewirkt ein Bedauern über seine nachträgliche Unverfügbarkeit. Das ästhetische Phänomen entzieht sich, sobald das Ereignis vergangen ist. Dadurch wird ein Gedanke des ewigen Verlusts, der Selbstausslöschung zelebriert, der eine gewisse Melancholie und Trauer hervorruft. Die Theaterwissenschaft tendierte aufgrund dieser Problematisierung des Transitorischen zu der Absicht und dem

¹²⁵Lepecki, André, „Inscribing Dance“, in: Lepecki, André (Hg.), *Of the presence of the body: essays on dance and performance theory*, Middletown: Wesleyan University Press, 2004, S.124-139, hier: S.128.

¹²⁶Phelan, Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, London, New York: Routledge, 1993, S.146.

Versuch einer Materialisierung des Aufführungsereignisses¹²⁷. Aus dem Bedürfnis heraus das Ereignis festhalten, dokumentieren zu wollen und es für die wissenschaftliche Diskussion verfügbar zu machen, orientierte man sich in der schriftlichen Reflexion tendenziell an Methoden aus der Literaturwissenschaft und an theatersemiotischen Theorien, die sich einer Aufführungsanalyse im Sinne der zu entziffernden Zeichen widmen. Die sinnliche und ästhetische Wahrnehmung¹²⁸, die in solchen Verfahren oftmals ausgeklammert wird, da sie eben noch schwerer beschreibbar und fassbar ist, sowie künstlerische Arbeitsmethoden und -prozesse, rücken im aktuellen Diskurs zunehmend in den Mittelpunkt der wissenschaftlichen Betrachtung. Aktuelle Forschungen begreifen jedoch das Transitorische nicht länger als Verlust und erkennen ein sich gerade daraus erschließendes Potenzial, denn das Aufführungsereignis entwickelt durch seine Aktualität und Gegenwärtigkeit eine treibende diskursive Kraft.¹²⁹ Um dem nostalgischen und verklärenden Zugang einer Verlust-Diskussion entgegenzuwirken, ist die Tanzwissenschaft veranlasst, ihre wissenschaftlichen Methoden zu schärfen und ein differenziertes, flexibles und wandelbares Instrumentarium der Bewegungsanalyse und -dokumentation zu entwickeln, welches die sinnliche Erfahrung integriert und Reflexionsräume öffnet.

Im folgenden Abschnitt wird die These aufgestellt, dass das Schreiben über Tanz, das Archivieren und Dokumentieren eines Tanzereignisses nicht als bloß unzureichende Fixierung zu sehen ist. Durch den Transfer und die Übersetzung des Live-Moments der Performance in ein anderes Medium kann es vielmehr zu einer Erweiterung der ästhetischen Erfahrung, zu einer Weiterschreibung des vergangenen Ereignisses kommen. Ziel ist es darzulegen, dass die Aufzeichnung im Verhältnis zum 'Tanzoriginal' ebenso in Bewegung ist und auch in Bewegung bringt. Diesen Ansatz verfolgt auch Isa Wortelkamp in ihrem Buch *Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung*. Ausführlich und akkurat setzt sie sich mit der Problematik der Transkription und der ambivalenten Beziehung zwischen Bewegung und Schrift auseinander. Sie beschreibt die Funktion und die Eigenschaften des Aufzeichnens eines Aufführungsereignisses wie folgt: „Es geht um eine Schrift, die nicht still stellt, sondern sichtbar werden lässt, was sich bewegt, eine Schrift, die

127Vgl. Wortelkamp, Isa, *Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung*, Freiburg/Berlin: Rombach, 2006, S.10ff.

128Ich verwende den Begriff der 'ästhetischen Wahrnehmung' in Anlehnung an Martin Seel, indem ich sie als eine Möglichkeit annehme, etwas (in diesem Fall die Aufführung, das Tanzereignis) über die Fülle der wahrnehmbaren Aspekte zu betrachten. „Etwas um seines Erscheinens willen in seinem Erscheinen zu vernehmen – das ist der Brennpunkt der ästhetischen Wahrnehmung“ Seel, Martin, *Ästhetik des Erscheinens*, München / Wien: Carl Hanser Verlag, 2000, S.49.

129Vgl. Ploebst, Helmut, „Erregung der Bewegung“, 2009, in: www.corpusweb.net (letzter Zugriff: 10.1.15).

in dem Wissen schreibt, dass sie schließlich selbst mit der Lektüre in den Raum der Erinnerung und damit des Flüchtigen eintritt.“¹³⁰ Es geht Wortelkamp folglich um eine Auflösung der Zuschreibungen von Fixierung und Lebendigkeit, Statik und Dynamik, und um die genaue Untersuchung von Transformations- und Übersetzungsprozessen. „Mit der Transkription des Transitorischen wird das Unwiederholbare lesbar und einzig in dieser Lesbarkeit wiederholbar – in einer Lesbarkeit, die jedoch weder die Wahrnehmung des Vergangenen, noch das Vergangene wieder holt.“¹³¹

Spricht man von der Sinnhaftigkeit und Wirksamkeit einer Archivierung der Aufführung durch eine schriftliche Aufzeichnung, könnte man entgegensetzen, dass das Ereignis in der Erinnerung lebendiger und qualitätsvoller gespeichert bleibt als in seiner Dokumentation. Die Aussagekraft der Verschriftlichung wird somit in Frage gestellt. Dem entgegenzusetzen ist jedoch, dass Erinnerungen über einen längeren Zeitraum hinweg verblassen und vergessen werden. Somit würde das Ereignis möglicherweise zur Gänze verschwinden. Die Aufzeichnung ermöglicht somit ein potenzielles 'Weiterleben' der Erfahrung. Den dreidimensionalen Körper in die lineare Form von Schriftzeichen zu transkribieren ist kein einfaches Unterfangen. Die Schrift wird mit Attributen wie Verewigung, Fixierung, Festschreibung assoziiert. Formal und stilistisch lässt sie jedoch genauso Dynamisierung, Rhythmisierung zu und eröffnet Imaginationsräume. Auch die Schrift beinhaltet Eigenschaften des Transitorischen in ihrer Materialität und Beschaffenheit. Ein beschriftetes Blatt Papier ist dem Prozess der Verblassung ausgesetzt, etwas in eine Oberfläche Eingeritztes kann durch Verwitterung unlesbar werden. Eine Aufzeichnung kann also verschwinden, überschrieben, gar vernichtet werden. Das Material, der Träger der Information, ist demzufolge ebenso in Veränderung und je nach Beschaffenheit mehr oder weniger haltbar und widerstandsfähig.

Der Versuch die Aufführung, den Tanz, zu verschriftlichen ist gekennzeichnet durch eine Übertragung oder auch Übersetzung einer Präsenz des Körpers, die nur im Hier und Jetzt des Aufführungsereignisses anwesend ist, in ein anderes Medium, wo eben dieser Körper abwesend ist. „Mit der Auf-Zeichnung, mit der Übertragung – die stets einen Medienwechsel

130 Wortelkamp, Isa, „Flüchtige Schrift / Bleibende Erinnerung. Der Tanz als Aufforderung an die Aufzeichnung“, in: Klein, Gabriel / Christa Zipprich (Hg.), *Tanz Theorie Text*, Münster: LIT Verlag, 2002, S.597-609, hier: S.608.

131 Wortelkamp, Isa, *Sehen mit dem Stift in der Hand*, S.10.

impliziert – ist immer schon eine Transformation geschehen.“¹³²

Der Moment der zeitgleichen Realisation und Wahrnehmung der Bildwelt einer Aufführung, sowie die Atmosphäre des Augenblicks entsteht in der „leiblichen Ko-Präsenz“¹³³ von Akteur_innen und Zuschauer_innen. „Mit ihrem Ende verläßt die Aufführung Zeit und Ort ihres Entstehens.“¹³⁴, so Wortelkamp. Durch die Veränderung der Raumdimension und die zeitliche Verschiebung wird die Aufzeichnung zu einem raum-zeitlichen Transfer der Aufführung. „Stets sich selbst einen Augenblick voraus und in seiner eigenen Vergangenheit ausholend, bewegt sich der Tanz zwischen den Zeiten.“¹³⁵

Die Aufführung und ihre Aufzeichnung stehen in einem Spannungsverhältnis zueinander. Aneinandergekoppelt korrespondieren sie miteinander, bedingen sich, bringen sich gegenseitig hervor. Die Grenzen und Übergänge dazwischen liegen in einem Bereich der Unschärfe. Die Theater- und Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter spricht im Zusammenhang mit dem Bedürfnis nach der schriftlichen Übersetzung und Analyse der Wahrnehmung von Bewegung von der Aufgabe, „der rätselhaften Zeichenhaftigkeit des bewegten Körpers nachzuspüren und sie in sein eigenes künstlerisches Medium, in Sprachbewegung zu übertragen.“¹³⁶ Somit versucht auch Brandstetter gegen die trauervolle Klage um das verlorene Werk und die Kritik seiner unzureichende Aufzeichnung anzuschreiben und sowohl den Tanz als auch das Schreiben darüber, die Praxis und die Theorie, als performative Phänomene zu verstehen.

Andre Lepecki widmet sich in seinem Essay *Inscribing Dance* ebenso diesem Spannungsverhältnis. Er diskutiert die komplexe Verflechtung, das Ineinandergreifen von Tanz und Schrift und verbindet diese Korrelation mit einem dritten Begriff, dem der Feminität. Die kulturell geprägte Wahrnehmung assoziiert den westlichen Bühnentanz bereits seit der Barockzeit mit Weiblichkeit (Tanz wurde auch als Bedrohung der Männlichkeit angesehen)¹³⁷ und dem Schreiben (wie bereits im Wort Choreografie enthalten¹³⁸). Es existiert demnach eine enge Nachbarschaft, Nähe zwischen Tanz, Schreiben, Schrift und dem Attribut der Weiblichkeit. Tanz kann ohne Schrift, Aufzeichnung nicht gedacht werden und Tanz kann

132Brandstetter, Gabriele, „Aufführung und Aufzeichnung – Kunst der Wissenschaft.“, in: Fischer-Lichte, Erika / Risi, Clemens / Roselt, Jens (Hg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Theater der Zeit, Berlin 2004, S.40-50, hier: S.41.

133Vgl. Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

134Wortelkamp, Isa, *Sehen mit dem Stift in der Hand*, S.11.

135Wortelkamp, Isa, „Flüchtige Schrift / Bleibende Erinnerung.“, S.598.

136Brandstetter, Gabriele, *Aufforderung zum Tanz. Geschichten und Gedichte*, Stuttgart: Reclam, 1993, S.401.

137Vgl. Lepecki, André, „Inscribing Dance“, S.124.

138Der Begriff Choreografie wird im letzten Kapitel noch ausführlicher diskutiert.

nicht ohne die 'Erscheinung' der Weiblichkeit wahrgenommen werden. Lepecki spricht von einer starken, machtvollen Triade.¹³⁹ Auf die Problematisierung des Genderaspekts im Kontext tanzgeschichtlicher Entwicklungen wird im Rahmen meiner Analyse jedoch in weiterer Folge kein Hauptaugenmerk gerichtet.¹⁴⁰

Lepecki bezieht sich in seinem Text weiters auf Traktate früher 'Tanzmeister', unter anderen auf Jean-George Noverres *Letters on Dancing and Ballets* aus dem Jahre 1760.¹⁴¹ Darin äußert Noverre eine große Skepsis gegenüber den älteren, gebräuchlichen Notationssystemen für den Tanz, woraus Lepecki folgende Schlüsse zieht: „[...] we arrive with Noverre, to an understanding of dance as elusive presence, dance as the fleeting trace of an always irretrievable, never fully translatable motion: neither into notation, nor into writing.“ Dieses Bekenntnis zur Unübersetzbarkeit und Unausdrückbarkeit von Tanz führte einerseits zu einer Distanzierung von Tanz und Schrift, andererseits jedoch gerade zu einer Aufforderung sich dieser Unmöglichkeit anzunähern. „It is such a binding distancing that provokes and necessitates dancing to keep building bridges toward writing and writing to bridge toward dancing.“¹⁴²

III.2. Zwischen Stillstand und Bewegung - Momente des Innehaltens im Tanz

Geht es um den Versuch die Grenzen zwischen Körper und Schrift, Bewegung und Sprache zu hinterfragen und diese auch beweglich zu machen, wird der 'Stillstand', das Innehalten in der Bewegung, zum Thema. André Lepecki verweist in diesem Kontext auf Gilles Deleuze, der zwei Aktionsmöglichkeiten beschreibt. „Sich der Bewegung anschließen oder sie stoppen.“¹⁴³ Letztere reaktionäre, unterbrechende, boykottierende Handlung als Form des Widerstandes, des Protests kann zum Motor der Kunst werden.

Bewegung gilt als der Schlüsselbegriff der Moderne. Tanz wurde vor allem im Kontext des

139Vgl. Lepecki, André, „Inscribing Dance“, S.124.

140Siehe zum Thema Tanz und Gender: Klein, Gabriele, *Frauen Körper Tanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, Weinheim: Quadriga Verlag, 1992; Schulze Janine, *Dancing Bodies - Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*, Dortmund: Ed Ebersbach, 1999; Burt, Ramsy, *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*, New York: Routledge, 1995.

141Vgl. Noverre, Jean-George, „Letters on Dancing and Ballets“, in: Copeland, Roger / Cohen, Marshall (Hg.) *What is Dancing?*, Oxford: Oxford University Press, 1983.

142Lepecki, André, „Inscribing Dance“, S.129-130.

143Deleuze, Gilles, *Unterhandlungen. 1972-1990*, Frankfurt a.M. 1996, S.184 (zitiert nach: Lepecki, André, *Option Tanz*, S. 23.).

Ausdruckstanzes als Kontinuum der Bewegung, als ungebrochener Fluss verstanden. Diese Auffassung wurde im Zuge experimenteller Körperkonzepte der Avantgarde dementiert. Das New Yorker Judson Dance Theater reformierte das Verständnis des Tanzes Anfang der 60er Jahre grundsätzlich. Durch die Einbindung von alltäglichen Gesten, Aktionen, Rhythmen und Objekten kommt es zu einer Zertrümmerung ästhetischer Kategorien. Das Hinterfragen alter Strukturen, Traditionen, Gesellschaftsbilder, sozialer Hierarchien, Normen und Politik, sowie des theatralischen Apparats an sich steht im Zentrum der künstlerischen Arbeit des Postmodern Dance. „No to moving or being moved“¹⁴⁴, so ein Satz aus Yvonne Rainers berühmten, wegweisenden *NO Manifesto* aus dem Jahre 1965 mit dem Ziel der Entmystifizierung des Tanzes, der Negation seiner Virtuosität und dessen Reduktion auf das Wesentliche. Die radikale Verweigerung fungiert hier als politisches Statement. Rainer kritisierte neben anderen Vertretern des Postmodern Dance die Expressivität und die tanztechnische Fixiertheit und Formalisierung des Modern Dance, und entzieht sich diesen Idealen in einer Ästhetik der Verneinung.

Durch die Aufhebung der Allianz zwischen Tanz und Bewegungsfluss eröffneten sich neue Denkweisen. Tanz wurde auch ohne Bewegung denkbar, was zu einer Veränderung künstlerischer Praxen sowie deren Rezeptionsgewohnheiten führte. Diese Öffnung des Tanzbegriffs bewirkte in weiterer Folge ein Aufleben interdisziplinärer Projekte und eine Aufhebung von klaren und scharfen Grenzziehungen zwischen den Kunstsparten.

Zu Beginn der 1990er Jahre hinterfragen Choreografen und Choreografinnen in Europa und den USA erneut verstärkt die Beziehung zwischen Tanz und Nicht-Tanz, sowie die Politik und Ethik der Bewegung, indem sie Stillstand in den Tanz integrieren. Sie untersuchen und reflektieren die Funktion und Wirkung von Handlung, Aktivität und Mobilität in der Performance. Protagonisten dieser neuen 'Orientierung' des zeitgenössischen Tanzes, welche die Label „Konzepttanz“ oder auch „Tanz des Diskurses“¹⁴⁵ tragen, sind unter anderen Jérôme Bel und Xavier Le Roy. Das neu entfachte Misstrauen gegenüber ästhetischer und theatraler Konventionen und das Ansteuern eines Moments des Innehaltens formuliert der Tanzkritiker und Autor Helmut Ploebst wie folgt:

144„NO to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and make-believe no to the glamour and transcendancy of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery no to involvement of performer or spectator not to style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved.“ Rainer, Yvonne zitiert nach: Huschka, Sabine, *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Hamburg: Rowohlt, 2002, S.247.

145Der Begriff wurde von Marten Spangberg vorgeschlagen. Vgl. Husemann, Prikko, *Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel*, Norderstedt: Books on Demand, 2002. S.94.

„Von dieser Position aus begannen sie gezielt die Sprache des Körpers und ihre Rahmenbedingungen in einem politisch regressiven und medial dramatisch verdichteten Umfeld zu untersuchen. [...] Wie Gerichtsmediziner untersuchen Choreographierende diesen Tatort, den Leib, und konstruieren das Unrekonstruierbare in anderer Form. Mit gezielten Fragestellungen heben sie die Schichten an, unter denen sich immer noch der Körper verbergen soll.“¹⁴⁶

Das Konzept des „still-act“ der Kulturanthropologin Nadia Seremetakis beschreibt den Moment des Bruchs, in dem, so Lepecki „ein Subjekt den historischen Fluss unterbricht und das Infragestellen der Geschichte *praktiziert*“.¹⁴⁷ Dieses Innehalten öffnet einen Raum zur Reflexion, wo Umdenken und Neudenken möglich wird. „The still acts – denn der *still-act* hinterfragt die Ökonomie der Zeit und verweist auf die Möglichkeit des eigenen Handelns innerhalb der beherrschenden Systeme von Kapital, Subjektivität, Arbeit und Mobilität.“¹⁴⁸

„Gegen den Fluss des Präsens gerichtet [...] [s]teht ein Stillstand in der materiellen Kultur der Historizität; in jenen Dingen, Räumen, Gesten und Erzählungen, die die Wahrnehmungsfähigkeit für die elementare historische Schöpfung bedeuten. Stillstand ist der Moment, in dem das Begrabene, Entsorgte und Vergessene sich der oberflächlichen Wahrnehmung der Gesellschaft entzieht wie der lebensnotwendige Sauerstoff. Es ist der Augenblick, in dem man aus dem Staub der Geschichte hinaustritt.“¹⁴⁹

Seremetakis betont weiters, dass die Kräfte der Geschichte tief in die Schichten des Körpers einwirken. Die Ablagerungen der Geschichte machen den Körper steif und unbeweglich, pressen ihn in vorgefertigte Normen. Vorgegebene Bewegungsmuster halten ihn in einer „bestimmten Politik von Zeit und Ort gefangen“¹⁵⁰. Das Abschütteln und Heraustreten aus dieser 'Feststellung' und Einschränkung kann durch eine Zäsur des Stillstehens, durch ein Innehalten, Anhalten erreicht/zur Stande gebracht werden.

„Der *still-act* zeigt, wie der Staub der Geschichte in der Moderne aufgewühlt werden kann, um die künstliche Trennung zwischen dem Sensorischen und dem Sozialen, dem Somatischen und dem Mnemonischen, dem Sprachlichen und dem Körperlichen, dem Bewegten und dem Unbewegten zu verwischen.“¹⁵¹

Das politische, subversive Potential eines solchen *still-acts* zeigt sich erneut am 17. Juni 2013 im Zuge des Protests im Gezi-Park in Istanbul gegen die türkische Regierung in der Aktion

146 Ploebst, Helmut, *No wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels. 9 Portraits*, München: Kieser, 2001, S. 9-10.

147 Lepecki, André, *Option Tanz*, S. 27.

148 Ebd. S. 27.

149 Seremetakis, C. Nadia (Hg.), *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, Chicago: University of Chicago Press, 1996, S. 12.

150 Lepecki, André, *Option Tanz*, S. 27.

151 Ebd. S. 27.

des jungen Tänzers Erdem Gündüz. Durch sein Stillstehen mitten am Taksim Platz in Istanbul hat er große mediale Aufmerksamkeit auf sich gezogen und ist als *standing man* in die Mediengeschichte eingegangen. Zahlreiche Protestbefürworter schlossen sich seiner Aktion an und standen mit ihm stundenlang 'bewegungslos' ohne sich vom Fleck zu bewegen auf dem Platz. „Der Gezi-Park-Aufstand zeigt – ebenso wie andere zeitgenössische Occupy-Bewegungen – die Bedeutung der korporalen, physischen Dimension von Politik.“¹⁵²

„Aus einem Drang, aus einer Notwendigkeit heraus, die nicht choreografiert und diskursiv vermittelt war, vertraute er, genau zur richtigen Zeit und am richtigen Ort, auf die Intelligenz seines Körpers und stand schweigend in der Mitte des Taksim-Platzes, dem leerstehenden Atatürk-Kulturzentrum zugewandt. Aufgrund der Zugänglichkeit und der Kraft, die in dieser Handlung lag, und dank der Zirkulation und schnellen Beschleunigung der Bilder davon, verbreitete sich der stehende Protest von Erdem Gündüz innerhalb weniger Stunden in der gesamten Türkei und darüber hinaus. Still zu stehen und immer noch zu stehen, das war es, was getan werden musste, wenn alle anderen Möglichkeiten von der Staatsgewalt unterdrückt schienen.“¹⁵³

III.3. Der Körper als Archiv

Im Zuge der Kontextualisierung des Archivs im Bereich der Tanzkunst bedarf es einer Konkretisierung des Körperbegriffs und einer Betrachtung der Frage: Ist der Körper als Archiv zu denken? Wie schreibt sich Geschichte in den Körper ein? Und wird diese sichtbar und lesbar für einen Blick von außen?

Gabriele Brandstetter betont die Pluralität des Körperbegriffs und eine damit einhergehende komplexe „Wahrnehmungsproblematik des Körpers [...], der im 20. Jahrhundert, je genauer er durch Wissenschaft und Kunst erfaßt und analysiert schien, desto mehr zu einem 'unscharfen Objekt' geworden ist.“¹⁵⁴ Diese diffusen, verschwommenen Grenzen und auch virtuellen Erweiterungen lassen den Körper zu einem fragmentierten, instabilen Phänomen multipler Identitäten werden. Durch die neuen technischen Möglichkeiten und zunehmende Verlagerung zu digitaler Kommunikation wird der Körper buchstäblich auseinandergenommen. Die Zerlegung und Zergliederung sowie Verzerrung des Körpers wird durch

152Ertem, Gurur, „Watch out, History, when a Dancer Goes Still! Die Proteste im Gezi-Park als Ausdruck einer Politik der Körper.“, in: *Theater der Zeit*, Heft 11, November 2013, S. 5-8, hier: S.8. Gurur Ertem ist Mitbegründerin und Ko-Direktorin von iDANS (Istanbul International Contemporary Dance and Performance).

153Ertem, Gurur, „Watch out, History, when a Dancer Goes Still!“, S.8.

154Brandstetter, Gabriele, „Vorwort“, in: Brandstetter, Gabriele / Völckers, Hortensia (Hg.), *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000, S.14-44, hier: S.20.

mediale Aufzeichnungs- und Projektionsverfahren realisierbar. Die Bruchstellen des in einer globalisierten Konsumgesellschaft lebenden Individuums sichtbar zu machen, darum geht es unter anderen der in Berlin arbeitenden amerikanischen Choreografin Meg Stuart. Körpersprache und Gesten verlieren in ihren Performances ihre codierte, konventionelle Bedeutung. Fragile, gebrochene Körper, die gekennzeichnet sind von Ticks, 'Krankheiten', Heimatlosigkeit, Orientierungslosigkeit, stolpern, zittern und stürzen durch ihre Stücke. Szenen die von der Zerstörung sozialer Zusammenhänge, Kommunikationslosigkeit und Endindividualisierung bzw. Anonymisierung erzählen, intensivieren den Eindruck, dass die Körper nicht mehr über sich selbst bestimmen können. Diese Wahrnehmungsirritationen werden durch den Einsatz von medialen Projektionsflächen verstärkt und werfen die Zuseher_innen auf sich selbst, ihre Körper und deren eigene Realität zurück.

Gerald Siegmund beschreibt die Vielschichtigkeit des Körperbegriffs indem er diesen in drei gedankliche Ebenen aufspaltet: „Der symbolische Körper der Soziologie, der gelebte Körper der Phänomenologie und der imaginäre Körper der Psychoanalyse gehen eine enge Verbindung ein, die das Wissen über den Körper generieren.“¹⁵⁵

Körpertechniken – Das (Er)Lernen von Bewegung als Prozess der Sozialisation

Der französische Soziologe und Anthropologe Marcel Mauss wird mit seinem Essay *Die Techniken des Körpers*¹⁵⁶ aus dem Jahr 1934 im Bereich der Tanzwissenschaft des Öfteren herangezogen. Laut seinen Überlegungen kann man aufgrund gewisser Körpertechniken auf eine Kultur schließen. Die Art und Weise, wie sich ein Körper im alltäglichen Leben bewegt, wie er simple Handlungen wie zum Beispiel Essen, Schlafen, Sitzen, ausführt, ist von der jeweiligen Kultur geprägt. Die Gesellschaft formt also die Techniken des Körpers, die wiederum die Gesellschaft beeinflussen.

Die Körper tragen Spuren der Vergangenheit und ihres kulturellen Umfeldes. Die eigene Identität konstruiert sich durch und über einen aktiven Austausch mit der Welt. Ein Sein ohne Rückbezug auf Gewesenes ist nicht denkbar, nicht möglich, da das Individuum nicht als abgeschlossenes System verstanden werden kann. Der Körper ist durchdrungen von gesellschaftlichen Markierungen. In der westlichen Welt ist man heute permanent mit perfekten, normativen Körpern, die in den Medien repräsentiert werden konfrontiert, was

¹⁵⁵Siegmund, Gerald, „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: 2010, S. 171-179, hier: S.174.

¹⁵⁶Vgl. Mauss, Marcel, *Soziologie und Anthropologie 2*, München: Hanser, 1975. (Der Vortrag Techniken des Körpers stammt aus dem Jahr 1934 und wurde vor der Société de Psychologie am 17.5.1934 gehalten.)

dazu führt, dass Idealbilder, die zugleich Trugbilder sind, hervorgebracht werden, an denen man sich orientiert.

In der Tanzausbildung kommt es zu einer Prägung des Körpers durch das Erlernen von Tanztechniken. Spezifische Körperhaltungen, Körperspannungen und Artikulationen sowie kodierte Bewegungsabläufe schreiben sich in das 'Vokabular' der Tänzer_innen ein. Diese Lernprozesse sind geprägt durch verbale, visuelle und taktile Vermittlungsmethoden. Präzise Imitation, Wiederholung und Nachahmung von Bewegung sind meist Teil des Aneignungsprozesses. Tänzer_innen, die beispielsweise jahrelang in Klassischem Ballett ausgebildet wurden verfügen über eine zuordenbare Bewegungsqualität (ein Repertoire an Bewegungsmustern) und einen typischen (meist hohen) Muskelspannungstonus. Arbeitet ein_e Tänzer_in über längeren Zeitraum mit demselben Choreografen, derselben Choreografin, entwickelt sich ebenso ein spezifischer, wiedererkennbarer Bewegungsstil.

Gerald Siegmund betrachtet den Körper als „Archiv der Erfahrung“¹⁵⁷ in Bezug auf seine Kompetenzen des Lernens, Wahrnehmens und Erinnerns.

Er bezieht sich in seiner Perspektivierung dieser archivischen Funktion und Wirkungsweise des Körpers auch auf den Begriff der „Zwischenleiblichkeit“¹⁵⁸ des Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty und zieht daraus folgende Schlüsse:

„Die Grenzen unseres Körpers – und damit sind immer auch Handlungsräume gemeint, die umfassender sind als die physischen Grenzen unseres Körpers – überkreuzen sich mit jenen der anderen Körper. Unsere körperlichen Erfahrungen mediatisieren sich also mit jenen anderen körperlichen Erfahrungen.“¹⁵⁹

Wir agieren demnach nicht alleine, sondern in einem komplexen Netzwerk von Körpern. „Das Gedächtnis des Körpers ist so immer auch die Konstruktion von anderen Körpern.“¹⁶⁰

Von Geburt an erlebt der Körper sich selbst in Beziehung zu seiner Außenwelt, in einem sozialen und kulturellen Umfeld. Diese unmittelbare leibliche Erfahrung, die mit jeder Minute unseres Lebens wächst, ist nicht fassbar. Unbewusst speichert der Körper jedoch diese immense Fülle an Informationen im Körpergedächtnis. Gespeicherte Erinnerungen können durch emotionale, olfaktorische oder räumliche Erfahrungen wieder aktiviert und erinnert werden. Diese Erinnerungs- und Wahrnehmungsleistung des Körpers produziert Wissen. Das individuelle 'Körperwissen' erweitert sich stetig und ist somit als höchst dynamisches Wissen zu verstehen. Die unzähligen Prägungen, Erfahrungen, Erinnerungen, welche den Körper als

157Vgl. Siegmund, Gerald, „Archive der Erfahrung, Archive des Fremden“.

158Merleau-Ponty, Maurice, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München: Fink, 1986, S.189.

159Siegmund, Gerald, „Archive der Erfahrung, Archive des Fremden“, S. 173.

160Ebd. S.178.

Archiv qualifizieren, lassen sich unmöglich in ihrer Gesamtheit fassen und werden nur über den Körper selbst sichtbar. Der Körper selbst wird so zu einem zuverlässigen und zugleich vergänglichen Aufbewahrungsort von bedrohtem Wissen. Die bewusste Wahrnehmung, Offenlegung und Verwendung dieses Wissen gewinnt vor allem in der Kunst und Kulturgeschichte an Relevanz. „Vielmehr besteht die eigene Kultur aufgrund ihrer körperlichen Basis aus heterogenen Schichten, in die der Körper durch sein Gedächtnis andere Räume einführt und so Zwischenräume entstehen lässt, deren Auslotung der Kunst obliegt.“¹⁶¹ Faktisch ist der Körper kein Archiv, geht man von dem institutionellen Archivbegriff aus, denn schließlich ist es nicht möglich den Körper im Sinne eines Speicherortes zu betreten und etwas herauszuholen oder hineinzulegen.¹⁶²

„Ein Archiv des Körpers ist vielmehr als eine Denkfigur zu verstehen, die sich in ihrer Wirksamkeit erst im Beziehungsfeld von Körper, Choreografie, Aufführung und Publikum einstellt. Das heisst, es braucht eine Bewegung, die im Zusammenspiel dieser Parameter erst den Körper als Archiv fassbar und lesbar macht.[...] Die verschiedenen körperlichen Zustände, die Geformtheit und das Entstehen derselben, die daraus hervorgehenden Typen und Konzepte können befragt werden, bearbeitet, interpretiert und kritisiert im Hinblick auf eine weitere Verwendung und Vermittlung.“¹⁶³

Wie im ersten Kapitel anhand von Foucault und Derrida herausgearbeitet, sind dem Archiv Transformationsprozesse inhärent, so ist auch das 'Archiv des Körpers' in stetiger Transformation, da der Körper wie zuvor erläutert nicht als abgeschlossenes System zu verstehen ist.¹⁶⁴ Julia Wehren kommt zur Konklusion: „Der Körper als Archiv ist so gesehen nicht nur als Erinnerungsort im Sinne einer Wissensgenerierung relevant, sondern auch im Sinne eines Reflexionsraums.“¹⁶⁵ Das Wissen wird im Körper also ständig aktualisiert und im Hinblick auf seine Nützlichkeit und Wirksamkeit befragt. Julia Wehren spannt hier auch den Bogen zu Foucaults Definition des Archivs als „das Gesetz dessen, was gesagt werden kann“¹⁶⁶.

„Übertragen auf die Tänzer/innenkörper heisst dies: Das Archiv bestimmt die Möglichkeit dessen, was über Körpergeschichte überhaupt gesagt werden kann. Die Formel des ‚Archivs‘ ermöglicht es so gesehen, den Körper als einen Reflexionsraum für die Möglichkeitsbedingungen im Umgang mit der (Tanz-)

161Ebd. S.175.

162Wehren, Julia, „Überlegungen zum Körper als Archiv“, in: *MAP – media | archive | performance* www.perfomap.de, Juni 2014 (letzter Zugriff 23.7.14).

163Wehren, Julia, „Überlegungen zum Körper als Archiv“.

164Vgl. Cramer, Franz Anton, „Body, Archive“, in: Brandstetter, Gabriele / Klein, Barbara (Hg.), *Dance [and] Theory*, Bielefeld: transcript, 2013, S.219-221, hier: S.220.

165Wehren, Julia, „Überlegungen zum Körper als Archiv“.

166Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, S.187.

Geschichte zu fassen. Je nach Betrachtungsweise ist er zugänglich durch die Tänzer/innen selbst (in einem Akt der Erinnerung) oder aber durch die Choreografierenden, die im Sinne von Archäologen die Formation eines Archivs in der choreografischen Arbeit beschreiben [...]. Weiter bildet das Publikum das erforderliche ‚Aussen‘, das ein Archiv erst zu einem solchen macht.“¹⁶⁷

III.4. Medien der Archivierung des Tanzes im Wandel der Zeit

„Tanzgeschichten sind 'Zeit-Knoten', die in verschiedene Richtungen 'entknotet' werden können.“¹⁶⁸ Die Tanzgeschichtsschreibung aus einer europäischen Perspektive¹⁶⁹ folgt einem eurozentrischen Muster der Universalität. Häufig an Leben und Werk einzelner Persönlichkeiten festgemacht, die Tanzgeschichte anderer Kulturen oft weitgehend ausgrenzend¹⁷⁰, ist Tanzhistorie von Vernachlässigungen und Auslassungen geprägt und einem evolutiv, simplifizierten und linear verlaufendem Geschichtskonzept verhaftet.¹⁷¹ Historiographie ist, wie bereits mehrmals betont, nicht wert-frei. Sie privilegiert spezifische Gesellschaftsgruppen, welche in weiterer Folge auch den Kanon konstruieren und bestimmen. Ein Bewusstsein für die Diskontinuität, Parallelität und Verschiebungen von Entwicklungen sowie Mechanismen des diskursiven Ein- und Ausschlusses (im Sinne Michel Foucaults) zu schaffen, ist Ziel einer kritischen zeitgenössischen Tanzforschung. Damit einher geht der Versuch einer De-Kolonisierung von Tanz(geschichte) jenseits von universalistischen Kategorisierungen. Strategien des 'rewriting' unter Einbezug von politischen und sozialhistorischen Kontexten sollen laut Gabriele Klein der „grundsätzlichen Körperlichkeit (und damit auch Geschlechtlichkeit und ethnischen Zugehörigkeit) von Kulturen und kulturellen Praktiken“¹⁷² Sichtbarkeit verleihen.

167Wehren, Julia, „Überlegungen zum Körper als Archiv“.

168Klein, Gabriele, „Die Welt des Tanzes. Zur historischen Genese und politischen Relevanz von Universalität in der Tanzgeschichtsschreibung“, in: Thurner, Christina / Wehrern, Julia (Hg), *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich: Chronos Verlag, 2010, S.81-90, hier: S. 90.

169Aus der auch ich als Autorin dieser Diplomarbeit schreibe.

170Außereuropäische, außereuropäische Formen folgen anderen Tradierungen, anderen Überlieferungsmethoden. Meist erfolgt die Weitergabe von Körper zu Körper, also oft außersprachlich. Die Aufmerksamkeit für die Beschäftigung und Rekonstruktion von Tänzen dieser Herkunft ist in der westlichen Tanzwelt noch marginal. Das Künstlerduo Amanda Piña und Daniel Zimmermann unter dem Label nada productions haben dazu ein beeindruckendes Stück mit dem Titel *WAR – Ein Kriegstanz* entwickelt. (Ausgangspunkt waren polynesischen Tanzformen, welche auf den Osterinsel praktiziert wurden.)

171Vgl. Klein, Gabriele, „Die Welt des Tanzes“, S.81-90. Klein skizziert in diesem Text die Problematik eines Universalismus in der Tanzgeschichtsschreibung. „Die Hierarchisierung zwischen westlichen und nichtwestlichen Tanzformen lässt sich als Mythologisierung eines universalistischen Konzeptes beschreiben, über das rassifizierende Machtbeziehungen hergestellt werden.“ (Klein, Gabriele, „Die Welt des Tanzes“, S.88.).

172Klein, Gabriele, „Die Welt des Tanzes“, S.90.

In diesem Sinne ist es die Aufgabe der Tanzarchive nicht nur zu konservieren, sondern vielmehr neue Aspekte und mögliche Fehlinterpretationen aufzudecken, Tradierung kritisch zu hinterfragen. Tanzgeschichtsschreibung ist ein nie abgeschlossener Prozess der in Orten wie Tanzarchiven lebendig gehalten wird und in Transformation bleibt. In der Archivierung von Tanz kommen unterschiedliche Übersetzungs- bzw. Speichermedien zu Einsatz. Die heterogenen Materialien, die in Tanzarchiven aufzufinden sind können das Ereignis jedoch nicht ersetzen oder in seiner Gesamtheit erfassen. Sie sind als Bruchstücke, Fragmente und Spuren der Geschichte zu lesen.

„Was wir über die und von der Tanzgeschichte zu rekonstruieren versuchen - egal ob es sich um Choreografien, Techniken oder Theorien handelt - basiert einzig und alleine auf *Erinnerungstexten*. Das 'Original' scheint durch diese Erinnerungen hindurch, bleibt erahn-, nie aber greifbar.“¹⁷³ Hier kann man auf Walter Benjamins Ausführungen zum Begriff der 'Übersetzung' verweisen, die dem 'Original' keine Interpretation überstülpt, sondern es gerade durch den Prozess einer Wandlung und Veränderung durch die Auseinandersetzung fortleben lässt.¹⁷⁴ Diese verschiedenen Medien der Übersetzung werden im folgenden Abschnitt in Bezug auf ihre spezifische Wahrnehmungsmodi im Verhältnis zum Live-Moment befragt und in einem kurzen Abriss analysiert. Herausgegriffen werden Tanznotationen, sowie die Medien Fotografie und Film.

III.4.1. Tanznotationssysteme

Die schriftliche Fixierung in der Musik in Form von Partituren und im Theater in Form von Damentexten steht bereits in einer langen Tradition. Im Tanz hingegen hat sich bis heute keine allgemein gebräuchliche, verbindliche Notation durchgesetzt. Parallel zur Entwicklung des Tanzes entwickelten sich auch die Notationssysteme für den Tanz weiter. Historisch gesehen sind erste Notationen primär als Mittel der Tradierung zu begreifen, als reproduktionsorientierte Dokumentationen von Tanzwerken. Heute entstehen Notationen aus anderen Beweggründen. Sie dienen weniger der Dokumentation, (da sowieso vielfältige Möglichkeiten der medialen Aufzeichnung zur Verfügung stehen), sondern folgen vielmehr

¹⁷³Schulze, Janine, „Lücken im Archiv oder Die Tanzgeschichte ein 'Garten der Fiktionen'?“, in: Thurner, Christina / Wehrern, Julia (Hg.), *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich: Chronos Verlag, 2010, S.147-153, hier: S. 149.

¹⁷⁴Vgl. Benjamin, Walter, „Die Aufgaben des Übersetzers“, in: Benjamin, Walter, *Illuminationen*, Frankfurt am Main 1977, S.57ff.

einem analytischen und systematisierenden Interesse. Die Betrachtung historischer Notationen verlagert sich in der Tanzwissenschaft zunehmend auf die Kontextualisierung soziokultureller Zusammenhänge und auf die Analyse der den Tanznotationen inhärenten Körperkonzepten. Fragen nach der Vorstellung des Körpers in Zeit und Raum, dessen Wirkungsweise und Rezeption in der jeweiligen Zeitperiode werden dringlicher als die Untersuchung der Notationssysteme im Hinblick auf Universalität und Praktikabilität.¹⁷⁵

Die ältesten bekannten Tanznotationen im abendländischen Kulturkreis stammen aus dem 15. Jahrhundert. Überliefert sind Traktate von Tanzmeistern an den italienischen und französischen Höfen, jedoch soll es auch schon bei den Ägyptern und Römern erste Systeme zur Notation von Tänzen gegeben haben. Die einzelnen Tanznotationssysteme in ihrer Entwicklung genau zu betrachten würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, deswegen werden diese hier nur kurz überblickshaft erwähnt. Tanznotationen waren Versuche die tänzerischen Bewegungsabläufe zu dokumentieren und zu kodifizieren.¹⁷⁶ Vergleicht man die bekannten und überlieferten Systeme, kann man verschiedene Methoden und Strategien erkennen. Im Laufe der Tanzgeschichte haben sich ungefähr 50 verschiedene Notierungsweisen herausgebildet.¹⁷⁷ Die Verwendung von Taktstrichen in Tanznotationen für das Zeitmaß, erinnert an die zeitliche Einteilung von Musikpartituren. Im Theaterlexikon von Brauneck und Gérard werden fünf Kategorien von Notierungsmethoden herausgegriffen: Wortkürzel, Bodenpläne und Bodenwege, Strichfiguren, Musiknoten, und abstrakte Zeichen. Im Anschluss wird auch noch auf strukturalistisch-linguistische Modelle hingewiesen.¹⁷⁸ Die Weiterentwicklung der Notationssysteme fokussierte sich mit der Entwicklung der Labannotation auf die Aufzeichnung von Bewegungsqualitäten (Fluss, Körperschwere) sowie

175Jeschke, Claudia, „Tanznotation“, in: Dahms Sibylle (Hg.), *Tanz*, Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 2001, S.15-24, hier: S.15.

176Siehe dazu auch: Jeschke, Claudia, „Anmerkungen zum performativen Wissen von Tanztechnik und Tanzschriften im 19. Jahrhundert.“, in: *Körper – Gedächtnis - Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997, S.178-195.

177Jeschke, Claudia, „Tanznotation“, S.15.

178Wortkürzel: Thoinot Arbeaus *Orchésographie* (1588), Raoul-Auger Feuillet *Choréographie* (1700); Strichfiguren: Artur Sain-Léons *Sténographie* (1852), Friedrich A.Zorns *Grammatik der Tanzkunst* (1887), Rudolf Beneshs und Joan Beneshs *Benesh Movement Notation* (1956); Musiknoten: Bernhard Klemms *Katechismus der Tanzkunst* (1855), Vladimir Stepanovs *Alphabet des Mouvements du Corps Humain* (1892), Charles McCraws *Scoréography*; Abstrakte Zeichen: Françoise Delsartes *Bewegungsschrift* (1895), Rudolf von Labans *Labannotation/Kinetographie* (1926), Noa Eshkol / Abraham Wachmanns *Movement Notation* (1958); Strukturalistisch-linguistische Modelle
Vgl. Brauneck, Manfred / Schneilin, Gérard (Hg.), *Theaterlexikon I: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2007, S.986-991.

die Antriebsfaktoren Zeit und Raum¹⁷⁹. Die Eshkol-Wachman Movement¹⁸⁰ Notation wiederum konzentriert sich auf den Aspekt der Mechanik der Entstehung von Bewegung.

Im Bezug auf die frühen Notationen war die Schrift oft dem Tanz vorangestellt. Tänze wurden oftmals zuerst am Papier konzipiert und erst in einem zweiten Schritt, nach einer Sichtung und Bewertung durch die *Académie royale de danse* in Paris in der Praxis erprobt. In Bezug auf diese frühen Tanzkonzeptionen ist eine starke Vorliebe für Geometrisierung und Symmetrie erkennbar. Durch die Gründung der *Académie royale de danse* in Paris 1661 auf Initiative des Sonnenkönigs Ludwig XIV kam es zu einer Institutionalisierung, Professionalisierung und Akademisierung der Tanzkunst und zur Formierung eines Regelwissens. Die Zurschaustellung eines disziplinierten, virtuosen Körpers, der maschinell funktioniert, wird zur Prämisse des Barocktanzen und den Anfängen der Ballett Technik. Um Macht zu demonstrieren, und den Einfluss der französischen Akademie auszuweiten, versuchte man die eigenen Notationsmethoden anderen Nationen aufzuzwingen, die eigene Tradition folglich über andere zu stellen. Notationen entstanden demzufolge im ersten Moment durchaus auch aus politischen Motivationen, nicht nur aus trauervoller Klage, um den Verlust und das Verschwinden der Tänze aufzuhalten.¹⁸¹

Festzuhalten ist dennoch, dass in den Notationen (so unterschiedlich sie auch sind) der Tanz, die Bewegung, der Körper abwesend ist. So beschreibt auch Wortelkamp indem sie den Begriff Choreografie im Kontext der Verschriftlichung verwendet:

„Choreografie ist dort, wo der Tanz nicht mehr ist, und dort, wo der Tanz noch nicht ist, - sie graphiert, notiert und komponiert die Partitur des Tanzes. Ihre Schrift rückt an die Leerstelle des Tanzes, einer Bewegung, die sich angesichts der Verschriftlichung verflüchtigt.“¹⁸²

179Tänzer, Choreographen und Pädagogen Rudolf von Laban (1879-1958) gilt als einer der Wegbegründer des Modernen Tanzes. Seine theoretischen Überlegungen werden in seiner Raumlehre (Choreutik) und seiner Ausdruckslehre (Euukinetik) festgehalten. (Vgl. Dahms, Sibylle (Hg.), *Tanz*. Bärenreiter Metzler-Verlag: Stuttgart, 2001, S. 156-157.) Die Weiterentwicklung in Tanznotationssysteme erfolgte durch Ann Hutchinson Guest zur *Labanotation*, und in Deutschland u.a. von Albrecht Knust zur *Kinetographie* Laban. Beide Notationen werden auch im akademischen Kontext gelehrt.

180Diese Methode findet nicht nur im Tanz Anwendung sondern auch in Bereichen der Physiotherapie, zur Analyse von Tierverhalten oder auch zur Früherkennung von Autismus.

181 Vgl. Lepecki, André, „Inscribing Dance“, S.126.

182Wortelkamp, Isa, „Flüchtige Schrift / Bleibende Erinnerung.“, S.603.

III.4.2. Tanz im Dialog mit Fotografie und Film

Der Beginn des 20. Jahrhunderts markiert sowohl die Entwicklung des Modernen Tanzes sowie die zunehmende Verwendung und technische Entwicklung der Fotografie und des Films. Man kann also von einer parallelen Umwerfung der Tanztradition des Klassischen Balletts und einer Neudefinition des Sehens durch die neuen (Bild-)Medien sprechen. Durch diese Gleichzeitigkeit etabliert sich von Anfang an eine Wechselbeziehung zwischen Tanz und den Medien Fotografie und Film. Die Tanzwissenschaftlerin Gabriele Klein spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „Un/Heimlichen Allianz“¹⁸³. Ein Bündnis, das Skepsis und Faszination zugleich beinhaltet, Gegensätze einschließt/mit sich bringt, die sich anziehen. Der Moderne Tanz dessen Attribute Natürlichkeit, Authentizität, Einmaligkeit, Dynamik und Lebendigkeit sind, steht gegenüber den Medien Fotografie und Film als 'künstliche' Medien, Reproduktionsmedien, welchen ein vergleichsweise 'unlebendiger', statischer, technischer Charakter zugeschrieben wird. Die Medien stellen folglich auch das tänzerische Original in Frage. Walter Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, erstmals veröffentlicht 1936, problematisierte die durch technische Innovationen bedingte Veränderung der Wahrnehmung und Rezeption des Kunstwerks und stellt diese als eine geschichtliche und gesellschaftliche Entwicklung dar. „Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet.“¹⁸⁴, so Benjamin. Er nimmt eine medienkritische Position ein, indem er zwar die Wahrnehmungserweiterung der Medien anerkennt, jedoch den Verlust der Authentizität, der „Aura“¹⁸⁵ des Originals (des Kunstwerks) durch die Reproduktion bedauert. Daraus resultiert eine Diskussion um die Begriffe Original und Kopie, Echtheit und Fälschung, sowie die Frage nach Autorschaft.

Die Funktion der Medien für den Tanz war zunächst in erster Linie einem Repräsentationszweck gewidmet, um eine Archivierung der flüchtigen Kunstform zu versichern und somit auch die Hervorbringung eines kollektiven Tanz-Gedächtnisses zu unterstützen.

Der allgemeine Dynamisierungsprozess des 20. Jahrhunderts macht Bewegung und Geschwindigkeit zum Emblem und Phantasma der Zeit. Um 1900 kommt es in verschiedenen

183Vgl. Klein, Gabriele, „Tanz & Medien: Un/Heimliche Allianzen. Zur Einleitung.“, in: Klein, Gabriele (Hg.), *Tanz Bild Medien*, Münster / Hamburg / London: LIT Verlag, S.7-17.

184Benjamin, Walter, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 9-44. S.14f.

185Vgl. Ebd. S.16f.

Disziplinen gehäuft zur systematischen Untersuchung körperlicher beziehungsweise mechanischer Bewegungsabläufe. Die technische Aufzeichnung durch Fotografie und Film ermöglichte neue Wahrnehmungsperspektiven, indem die Zerlegung der Bewegung in Einzelbilder möglich wird sowie dessen Manipulation durch Techniken der Verlangsamung oder Beschleunigung. „Die Verkettung von Bewegung, Medientechnik und Aufmerksamkeit wird zum Thema in Kunst und Wissenschaft der Moderne.“¹⁸⁶ Die Wahrnehmung der Welt durch die Linse bietet neue Möglichkeiten des Sehens. Der Medienwandel steht folglich in unmittelbarem Zusammenhang mit der Transformation ästhetischer Wahrnehmungsprozesse. Der technisch vermittelte Blick führt zu einer segmentierten Wahrnehmung von Raum und Zeit. Je nach Wahl des Ausschnitts kann ein Fragment der Wirklichkeit separiert registriert und betrachtet werden. „Die Entstehung eines Wahrnehmungsbildes, seine Entstellungen, sein Fokus und seine Unschärfe werden schließlich zum Thema in der Literatur [...], im Kubismus und Futurismus in der bildenden Kunst, im Theater und Tanz der Avantgarde und nicht zuletzt in Photographie und Film selbst.“¹⁸⁷ Gabriele Brandstetter beschreibt die Tendenz zur Auseinandersetzung mit Wahrnehmungsprozessen als ein spartenübergreifendes Phänomen. Mit dem Aufkommen der Massenmedien wie Radio und Fernsehen eröffneten sich neue Möglichkeiten einer weitreichenderen gesellschaftlichen Wirksamkeit der Kunst. Diese Erweiterung des Wirkungsraums erfährt durch die Entwicklung des Internets eine noch breitere globale Expansion und ein immenses Distributionspotenzial. Abgesehen von den positiven Aspekten des technischen Fortschritts versteht sich Medienkunst oftmals als Kritik an der ökonomiezentrierten Informationsgesellschaft und bezieht sich selbstreflexiv auf ihr eigenes Medium. Guy Debord formuliert diese Entwicklungen und diesen Wandel indem er 1967 die westliche Welt als eine „Gesellschaft des Spektakels“¹⁸⁸ beschreibt. Rasant wachsende technische Möglichkeiten sowie globale mediale Vernetzungen legen das Fundament für diese Präsenz des Spektakels.

Geisterhafte Bilder - Zeugen der Vergangenheit

Roland Barthes fasst in seinem maßgeblichen Text *Die helle Kammer*¹⁸⁹ seine Überlegungen über das Wesen der Fotografie zusammen. Er bringt ihr Skepsis und Faszination zugleich entgegen. Das Foto behauptet Wirklichkeit abzubilden, indem es sich das Postulat „Es ist so

186Brandstetter, Gabriele, *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*, Eggersdorf: Theater der Zeit, 2005, S.9.

187Brandstetter, Gabriele, *Bild-Sprung*, S.9.

188 Vgl. Debord, Guy, *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Edition Tiamat, 1996.

189Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

gewesen.“¹⁹⁰ einverleibt. Die Fotografie lässt den lebendigen Moment erstarren, macht den Menschen zum 'Objekt'. Dies lässt einen „unheimliche Beigeschmack“ entstehen, den Barthes als „Wiederkehr des Toten“ beschreibt¹⁹¹, denn der abgebildete Körper, der Raum und die Zeit sind abwesend. Barthes fasst drei Tätigkeiten bzw. Absichten im Gegenstande der Fotografie zusammen: „tun, geschehen lassen und betrachten“¹⁹². Der „opérateur“ schießt das Foto, wir als spectator betrachten es, beispielsweise beim Durchforsten von Archivmaterial, und was abgebildet wird, nennt er „spectrum“¹⁹³. Das Gespenstische ist dem Bild eingeschrieben, jedes Bild der Darstellung markiert gleichzeitig die radikale Abwesenheit des Körpers, des Moments jeglicher raumzeitlichen Situierung. Dabei ist der Begriff „spectre“ einerseits in seiner Bedeutung als Lichtstreuung zu verstehen, andererseits als das Gespenstische oder auch Geisterhafte. Eine weitere Verbindung ergibt sich aus der etymologischen Herleitung zum Begriff des Spektakels. Die Fotografie kann in diesem Sinne auch als Akt einer Inszenierung gelesen werden. Wieviel 'Wahrheit' in einem Foto steckt kann nur angenommen, jedoch nicht bezeugt werden. Barthes äußert sich weiters zur Schwierigkeit einer Klassifikation der Fotografie wie folgt:

„Sie gehört zu jener Klasse von geschichteten Objekten, von denen man auch nicht zwei Blättern abtrennen kann, ohne sie zu zerstören [...] Der Referent bleibt haften. Und dieses einzigartige Haftenbleiben bedingt die so großen Schwierigkeiten, der Photographie auf die Spur zu kommen.“¹⁹⁴

„Sichtbar werden Geschichten und Geschichten, die Bilder von Bewegung im Tanz immer schon mit sich tragen, als Spuren, die in ihrer Anwesenheit auf die Abwesenheit des Tanzes verweisen, sei es im Blättern der Seiten eines Buchs, sei es auf der Suche in Archiven oder im Gang durch ein Museum, sei es bei dem Blick in eine Zeitung, in ein Programmheft oder auf ein Plakat – Bilder von Bewegung sind stets dort zu sehen, wo die Bewegung nicht (mehr) ist.“¹⁹⁵

Betrachtet man fotografische Zeitdokumente des Tanzes, sind verschiedene Strategien der Bildkomposition und Darstellung von Bewegung erkennbar. Durch die Analyse der Körperhaltungen und der räumlichen Situierung sowie durch die Dynamik des Bildes und die Wahl des Bildausschnitts wird ein Verständnis von Körper- und Bewegungskonzepten sichtbar. Berühmte Aufnahmen von Anna Pavlova, Vaslav Nijinsky, Gret Palucca, den Wiesenthal Schwestern, oder Mary Wigman fungieren als zentrale Forschungsquelle des

¹⁹⁰ Ebd. S.105.

¹⁹¹ Vgl. Ebd. S.17.

¹⁹² Ebd. S.17.

¹⁹³ Vgl. Ebd. S.17.

¹⁹⁴ Barthes, Roland, *Die helle Kammer*, S.13f.

¹⁹⁵ Wortelkamp, Isa, „Bilder in Bewegung | Bewegung in Bildern. Zum dokumentarischen Gewebe der Tanzgeschichte“, in: Thurner, Christina /Wehren, Julia (Hg.), *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Chronos: Zürich 2010, S.155-167, hier S.156.

körperlichen Gedächtnisses. Die Tanzwissenschaftlerin Nicole Haitzinger sieht die fotografischen Darstellungen, die überlieferten Zeitdokumente als „Wissensreservoir [...] in das sich verschiedene Erinnerungskulturen eingeschrieben haben“¹⁹⁶. Festgehalten sind einerseits stillgestellte Posen, andererseits Momentaufnahmen von Bewegungen. Letztgenannte Aufnahmen sind durch Unschärfe gekennzeichnet, was wiederum Aufschluss über die Richtung und Dynamik der Bewegung geben kann.

„Die Darstellung von Bewegung im Bild markiert [...] einen Mediensprung, einen Sprung von dem transitorischen Prozess der Bewegung in den statischen Rahmen der fixierten Punkte. Was von der Bewegung übrig bleibt, ist (im) Stillstand.“¹⁹⁷

Dieser Stillstand wird jedoch wiederum durch die Betrachtung einer Tanzfotografie erneut in Bewegung versetzt. Die Rekonstruktion der Bewegung passiert im Kopf, in der Imagination des Betrachters.

In einem weiteren Schritt unternehmen Tanzforscher_innen und Künstler_innen Versuche die fotografischen Dokumente in einem Prozess der Analyse, Interpretation und möglicherweise auch in Form einer Reinszenierung wieder zu beleben, wodurch Möglichkeiten der Reflexion, Fortschreibung und Neuschreibung der fotografischen Dokumente geschaffen werden.¹⁹⁸

Die Entwicklung der Chrono-Photographie, „eine medientechnische Zwischenform zwischen Photographie und Film“¹⁹⁹ mit den bekanntesten Vertretern Étienne-Jules Marey und Eadweard Muybridge, war motiviert durch den Wunsch einen Bewegungsablauf zu analysieren, etwas, das mit bloßem Auge nicht erkennbar ist sichtbar zu machen. Das Mysterium der Bewegung wird hier zum Forschungsgegenstand, die Zergliederung des menschlichen Ganges, Sprungs oder Laufes, das Pferd im Galopp, der Flügelschlag eines Vogels - nur als einige Beispiele für die Motive der Bildstudien. Man könnte diese Experimente auch als Versuch lesen, der Bewegung auf die Schliche zu kommen. Durch die Methodik des fotografischen Vorgangs, das Zerlegen einer kontinuierlichen Bewegung in Einzelbilder, wurde es möglich Bewegungsvorgänge zu analysieren und sie somit auch zu verstehen und nachvollziehbar zu machen.

196Julia Wehren über Nicole Haitzinger: Wehren, Julia, „History VI: Verheissungen. Möglichkeiten. Drei Berichte zu einer Tagung >>Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz<<, Bern 17.-19.10.2008“, in: www.corpusweb.net (letzter Zugriff: 17.01.15).

197Wortelkamp, Isa, „Bilder in Bewegung | Bewegung in Bildern.“, S.157.

198Nicole Haitzinger beschäftigte sich beispielsweise gemeinsam mit der bildenden Künstlerin Anja Manfredi im Rahmen eines künstlerischen Forschungsprojektes mit Tanzfotografien aus dem frühen 20. Jahrhundert. Siehe dazu: Haitzinger, Nicole, „Re-Enacting Pavlova. Re-Enacting Wiesenthal. Zu Erinnerungskultur(en) und künstlerischen „Selbst“-Inszenierungen.“, in: Christina Thurner / Wehren, Julia (Hg.), *Original und Revival, Geschichtsschreibung im Tanz*. Zürich: Chronos 2010, 181-192.

199Brandstetter, Gabriele, „Choreographie als Grab-Mal. Das Gedächtnis von Bewegung.“, in: Brandstetter, Gabriele / Völckers, Hortensia (Hg.), *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, Hatje Cantz Verlag: Ostfildern-Ruit, 2000, S. 102-134, hier: S.120.

Die große Faszination und anfangs unbegreifliche Magie, die von ersten Filmvorführungen ausging, gründete sich in der Möglichkeit Bewegung plötzlich am Filmstreifen fixierbar und wiederholbar zu machen. Somit entstand eine neue Archivierungsmethode, die Bewegungswissen in einer zuvor undenkbaren Form detaillierten dokumentieren konnte und somit eine Übernahme und Einstudierung von Bewegungskonzepten ermöglichte.

Die Ausdifferenzierung von Techniken des Schnitts sowie der eingreifende Vorgang des Anhaltens, Verlangsamens und Beschleunigens der Bewegung evoziert ungewohnte und fremdartige Wahrnehmungsirritationen.

Insbesondere seit den 60er und 70er Jahren gehen Tanz und Medien eine produktive, künstlerische Synthese ein. Zahlreiche spartenübergreifende Experimente schaffen neue Möglichkeiten und geben den neuen Medien eine gleichwertige, unabhängige Stellung im Kontext des Tanzes. Mit der Entdeckung der Videokamera für die Performancekunst in den 60er Jahren wird das Medium Film als aufzeichnendes und simultan wiedergebendes Medium im Arbeitsprozess sowie im Moment der Aufführung eingesetzt. Filmische Prinzipien der Montage werden in der avantgardistischen Tanzästhetik adaptiert. In weitere Folge etabliert sich 'Videotanz' als neues Genre.²⁰⁰ Unterschiedliche Strategien des Mediengebrauchs werden zur Inszenierung und Reflexion von Körperbildern und Körperkonzepten eingesetzt. Techniken der Unterbrechung, Vergrößerung, Verkleinerung, Verzerrung oder Verdoppelung sind bewusst eingesetzte Kompositionsmethoden. Brandstetter beschreibt diese Vermischung und Bezugnahme sehr treffend als „visuelles Stottern“²⁰¹. Oft existieren mehrere Bildebenen nebeneinander: Live Performance, aufgezeichnetes Videomaterial, live gefilmtes Material, Überlagerung von Projektionen, etc.. Diese visuelle Informationsflut ruft eine Fokussierung und gleichzeitige Zerstreuung des Blicks hervor. Die Grenzen zum virtuellen Raum sind hierbei fließend, was zu einer Auflösung der Körpergrenzen, Erweiterung des Raumes und Fragmentierung und Irrealisierung des Körpers führt. „Allen diesen Prozessen der Technisierung, d.h. des Übergangs von direkter zu indirekter Kommunikation, gemeinsam sind Wahrnehmungsphänomene der Entzeitlichung und Enträumlichung.“²⁰²

Der Übergang von den analogen zu den digitalen Bildmedien hat eine fundamentale Differenz in der Darstellung von Bewegung mit sich gebracht, da nun auch ein computeranimierter

200Siehe dazu: Rosiny, Claudia, *Videotanz: Panorama einer intermedialen Tanzform*, Zürich: Chronos, 1999.

201Brandstetter, Gabriele, *Bild-Sprung*, S.11.

202Rosiny, Claudia, *Tanz Film. Intermediale Beziehung zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, Bielefeld: transcript, 2013, S.20.

Körper unmögliche Bewegungen simulieren kann. Fotografien galten lange als die 'verlässlichen' Zeugen und Zeitdokumente der Geschichte. Die jetzige Generation kann jedoch nicht mehr von der 'Echtheit' eines Fotos oder auch einer Videoaufnahme ausgehen. Die vielfachen Möglichkeiten der Bearbeitung, der Manipulation ermöglichen das Eingreifen in die Realität der Aufnahme. So kann Wirklichkeit verändert und über Tricks und digitale Bildbearbeitung eine andere 'Wahrheit' präsentiert werden.

Die Videokamera wurde auch zunehmend wichtige Hilfsmittel im Probenprozess der Tanzpraxis und wird heute noch als Methode der Selbstbeobachtung und als Analyseinstrument eingesetzt. Improvisationen werden häufig aufgezeichnet, um danach interessantes Material herauszufiltern und es möglicherweise über die Rekonstruktion des Bewegungsmaterials mit Hilfe der Videoaufzeichnung zu erlernen und zu fixieren.

Im Probenprozess wird die Kamera gezielt zum Blick von außen, den die Beteiligten auf sich selbst in der Aktion werfen können. Aufführungsmitschnitte zur privaten Dokumentation der Künstler_innen und auch als Archivmaterial von Institutionen schaffen ein konservierbares Abbild der Aufführung. In digitaler Form werden die Daten gespeichert und lassen jederzeit einen erneuten Blick auf das vergangene Ereignis zu. Die Videoaufzeichnung kann eine Vielzahl an visuellen und akustischen Informationen einfangen. Die räumliche Situation kann nachvollzogen werden sowie auch bis zu einem gewissen Grad die Reaktionen des Publikums. Die olfaktorische Ebene kann jedoch nicht vermittelt werden. Meist als statische Totale gefilmt, kann die „Video(choreo)graphie“²⁰³ die unmittelbare Zuschauererfahrung nachträglich nicht wiederherstellen. Die körperliche Teilhabe, der augenblickliche direkte Austausch ist über das Video nicht rekonstruierbar. Auch die Gesetze der Gravitation, denen der reale Körper unterliegt, sind in einer technischen Aufzeichnung außer Kraft gesetzt. Trotzdem sind Aufführungsmitschnitte bedeutende und höchst relevante Quellen für die Ermöglichung einer nachträglichen Analyse.

„Das Verhältnis zwischen Performance / Aufführung und dem, was zurückbleibt, kann nicht als eines zwischen Original und reproduzierbarem Dokument, sondern muss als mediale Transformation verstanden werden. Arbeiten am Archiv der Performance (-Kunst) verwandeln das <Verschwinden> in manifeste mediale Artefakte unterschiedlicher Provenienz.“²⁰⁴

203Ernst, Wolfgang, „Bewegung und Archiv. Ein medienarchäologischer Zugang zum Tanz“, in: MAP – media | archive | performance, 1/2009, www.perfomap.de, (letzter Zugriff am 21.01.2014).

204Büschler, Barbara, „LOST & FOUND. Performance und die Medien ihres Archivs.“, in: MAP – media | archive | performance, 1/2009, www.perfomap.de, (letzter Zugriff am 3.5.2014).

Tanzarchive als 'bewegliche' Orte

Tanzarchive verschreiben sich der Bewahrung und Überlieferung und Verfügbarmachung von Tanzwissen, markieren somit eine Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis. „Die Forschung kennt demnach immer zwei Aspekte: den Aspekt der Bewegung / des Tanzes und den Aspekt des Materials, in das sie/er übersetzt wird.“²⁰⁵ Im Theaterlexikon von Brauneck und Schneilin wird der Begriff Tanzarchiv zusammengefasst mit den Institutionen Tanzmuseum und Tanzbibliothek, und folgendermaßen definiert:

„T. dienen der systematischen Sammlung, Erfassung und Ordnung von Tanzcodierungs-systemen, Tanzpublikationen (schöngestiger und wissenschaftlicher Literatur in Buchform, Vorträgen, Referaten, Manuskripten zu Rundfunk- und Fernsehaufzeichnungen, Fachzeitschriften, Zeitschriften und Presseartikel, Rezensionen), Aufführungsmitschnitten und Spezialfilmaufzeichnungen sowie Bildmaterialien. T. konzentrieren ihre Systematisierung entweder auf einen Teilbereich der Tanzwissenschaft, Tanztheorie oder Praxis (Ethnien, Regionen, Kompanien, Stile), oder sie haben sich für eine Dokumentation zum Phänomen Tanz allgemein entschieden.“²⁰⁶

In der Definition wird die Kategorisierung und Systematik von Tanzarchiven angesprochen sowie deren diverse Archivmaterialien aufgelistet. Große Archivinstitutionen des Westens wären unter anderen die New York Public Library (Jerome Robbins Dance Division), die Mediathek des französischen CND, das Laban Center in London, das Tanzarchiv in Leipzig, das Deutsche Tanzarchiv in Köln und das Schweizer Tanzarchiv in Lausanne.²⁰⁷

In weitere Folge gehe ich kurz auf die Sammlung Derra de Moroda Dance Archives in Salzburg ein. Die pionierhafte Institution entstand aus einer privaten Sammelleidenschaft der Tänzerin Choreografin, Tanzpädagogin und Tanzpublizistin Friderica Derra de Moroda (1897–1978). Im Archiv befinden sich unter anderen Materialien, Traktate, Libretti, Programmhefte, Lexika und Sekundärliteratur aus dem Zeitraum 1480 bis 1980.²⁰⁸ Derra de

205Jeschke, Claudia / Gabi Vettermann, „Tanzforschung. Geschichte – Methoden.“, in: Margrit Bischof / Claudia Rosiny (Hg.), *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, Bielefeld: transcript, 2010, S. 207-225, hier: S.208.

206Brauneck, Manfred / Schneilin, Gérard (Hg.), *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Rowohlt: Hamburg (5. Ausgabe), 2007, S.985.

207Franz Anton Cramer bedauert die Zerstörung und Auflösung von Archiven im und nach dem Zweiten Weltkrieg: Das Pariser Tanzarchiv (*les archives internationales de la danse*) wurde 1952 geschlossen, Bestände des deutschen Zentralarchivs in Berlin vielen 1943 einem Brand zum Opfer. Vgl. Cramer, Franz Anton, „Spur – Bestand – Betrachten – Metier : Variationen“, in: Haitzinger, Nicole (Hg.), *Tanz und Archiv. Forschungsreisen. Reenactment*. Heft 1, München: epodium, 2009, S.65 – 71, S.71.

208,, Sie umfasst – neben über 10.000 Büchern zum Tanz und zu verwandten Bereichen wie Theater, Kostüm/Bühnenbild, Mode, Volkskunde und Kulturwissenschaften aus sechs Jahrhunderten (16. bis 21. Jahrhundert) – auch Musikalien (darunter Originaldrucke aus dem 17. Jahrhundert), Libretti (17. bis 20. Jahrhundert), autographie Briefe von Tänzern und Choreographen (18. bis 20. Jahrhundert), Journale und Zeitschriften (18. bis 20. Jahrhundert), eine umfangreiche Sammlung ikonographischer Quellen (16. bis 20. Jahrhundert, bestehend aus Gemälden, Stichen, Radierungen, Lithographien, Photographien), von Plakaten, Programmen und Zeitungsausschnitten sowie digitalen Medien (Videos, DVDs, digitale Publikationen).

Moroda bewahrte die Dokumente zuerst in ihrem privaten Haus, der Villa Schmederer, in Salzburg auf.²⁰⁹ Ihr Privatarchiv übersiedelte 1975 in die Räumlichkeiten des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg und wird seitdem von Sibylle Dahms und Gunhild Oberzaucher-Schüller als legitimierte Nachfolgerinnen verwaltet. In Form einer Präsenzbibliothek ist das Archiv öffentlich zugänglich.²¹⁰ Friderica Derra de Moroda legte die Ordnung der Archivmaterialien chronologisch und numerisch nach Erwerbsdatum an. Dadurch kommt es laut Nicole Haitzinger zu einer „absoluten *bedeutungslosen* Reihenfolge“²¹¹, die vermeidet, dass festgelegte Kategorisierungen neue Querverbindungen verhindern. Haitzinger schreibt weiters über das Tanzarchiv in Salzburg :

„Dieses Archiv ist ein Kristall des historischen Tanzgedächtnisses, und von hier lässt sich nicht nur eine spezifische Topologie und Nomologie der Tanzwissenschaft aufrufen, (re-)konstruieren und verhandeln, nicht nur ein Wissen zur Sprache bringen, sondern in dieser 'Stätte des Stattfindens' können Ereignisse hervorgebracht werden.“²¹²

Auch Christina Thurner widerlegt die Auffassung Tanzarchive als etwas Fixiertes, sich im geordneten Stillstand befindliche, abgeschlossene Speicher-Orte anzunehmen und benennt Tanzarchive als Räume für „bewegliche Geschichtsschreibung“²¹³.

Der in Berlin lebende Choreograf Thomas Lehmen hat sich dazu entschlossen die Materialien rund um seine bisherigen Arbeitsprozesse und künstlerischen Projekte dem *Tanzarchiv Leipzig* zu übergeben.²¹⁴ In Form eines eigenen Vorlasses werden seit 2005 Materialien rund um sein Schaffen gesammelt, geordnet und systematisiert. Darunter befinden sich beispielsweise persönliche Notizbücher, Pressematerialien, Videos/DVD's, Fotos, Korrespondenzen, seine eigenen Publikationen sowie Kritiken.

Die Intention von Künstler_innen kann durch diese zusätzlichen Quellen greifbarer gemacht werden. „Wenn Sie Fragen haben, dann können Sie mich einfach anrufen oder schreiben.“, diese Notiz, mit einem Vermerk zu Adresse und Telefonnummer von Lehmen, wartet in jeder

Darüberhinaus verwaltet das Archiv auch diverse Schriftstücke aus dem persönlichen Nachlass Derra de Morodas, darunter Entwürfe und Manuskripte ihrer Schriften, Notizen, Karteien sowie weit über 1000 Briefe.“ in: http://www.uni-salzburg.at/fileadmin/oracle_file_imports/1653182.PDF, (letzter Zugriff: 1.12.2014.).

209Zahlreiche Archivmaterialien den Tanz betreffend befindet sich nach wie vor im privatem Besitz der Erben bereits verstorbener Tanzschaffender.

210 Vgl. Haitzinger, Nicole, *Vergessene Traktate – Archive der Erinnerung. Zu Wirkungskonzepten im Tanz von der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München: epodium, 2009, S.10f.

211Vgl. Ebd. S.12.

212 Ebd. S.12; Sie verweist hier auch auf Derrida: Vgl. Derrida, Jacques, *Die unbedingte Universität*, Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 2001, S.23.

213Thurner, Christina, „Raum für bewegliche Geschichtsschreibung“, S.9.

214Vgl. Schulze, Janine, „Distanzlos glücklich, oder wie archiviere ich einen lebenden Choreografen? Der Vorlass Thomas Lehmen im Tanzarchiv Leipzig“, in: Schulze, Janine (Hg.), *Are 100 objects enough to represent the dance?*, München: epodium, 2010, S.232-243.

Archiv-Kiste auf die Nutzer_innen. Unklarheiten oder auftauchende Fragen können so jederzeit noch direkt mit dem Choreografen gelöst werden. Im Zusammenhang mit einem Vorlass tauchen aber andere Problemstellungen auf, denn die Systematisierung des Materials lässt sich bei einem Künstler, der noch im Prozess des Werdens ist, noch nicht sinnvoll arrangieren. „Die Ausweitungen, Abzweigungen, die Vor- und Rückschritte dieses künstlerischen Schaffens lassen sich noch nicht absehen oder gar erahnen.“²¹⁵, so Janine Schulze, die weiters den Entwicklungsgang des in Absprache mit Lehmen ausgewählten Ordnungsmodells für den Vorlass beschreibt. Geeinigt hat man sich schließlich für die Aufbewahrung der heterogenen Arbeitsmaterialien in Archivkisten nach Stücktitel gereiht, jedoch nicht kategorisiert, sondern in einem Durcheinander. Diese 'Projektkisten' zum Durchstöbern spiegeln den verzweigten und nicht linearen kreativen Prozess wider. „Kreatives Denken ist sprunghaft bis ringend und endet nicht selten bei der Verwerfung, die sich zum Beispiel in Streichungen und herausgerissenen Seiten auf der Dokumentenebene verewigt haben.“²¹⁶

Lehmen stellt durch die Betrachtung seiner (nun) Archivalien auch Veränderungen und einen Wandel seiner Arbeitsmethode fest. Das Schreiben am Computer ersetzt mittlerweile seine handschriftlich notierten Gedanken. Diese Beobachtung lässt den Choreografen über diese Entwicklung reflektieren, denn die digitalen Notizen wirken unpersönlicher, fast steril.

Die 'Öffentlichmachung' eines künstlerischen Prozesses macht auch Momente des Scheiterns und Zweifelns sichtbar. Dies bringt den_die Künstler_in in eine verwundbare und angreifbare Position. Für eine wissenschaftliche Analyse sind diese Materialien allerdings erkenntnisbringend und lassen einen tieferen Einblick in die komplexen Schichten des kreativen Prozesses zu. Trotzdem kann die Distanz zum Kunstwerk und die Unverfügbarkeit des Tanzes im Archiv nicht aufgelöst werden,

„Denn ein Vorlass, ebenso wie ein Nachlass, ist nicht das Werk und ist auch nicht das 'Hirn des Choreografen'. Er verweist immer nur drauf, lässt Spuren finden und fordert auf, weiter zu suchen, aber vor allem weiter zu denken, neue Umordnungen und Unordnungen zu schaffen [...]“²¹⁷

215Ebd. S.234.

216Ebd. S.236.

217Ebd. S.242.

III.5. Dokumentation künstlerischer Arbeitsprozesse in der zeitgenössischen Tanzpraxis

Nähern wir uns noch einmal allgemeiner der Frage, wie eine choreografische Arbeit dokumentiert werden kann? Künstler_innen legen meist private Archive ihres Werdegangs an. Die Materialien werden in vielen Fällen unsystematisch gesammelt, in Schubladen, Schränken und auf Festplatten verteilt.

„Into the archive

My personal archive consists of boxes of trash, bags of junk and paper, illegible notes written during performances, images ripped out of magazines, assorted notebooks begun, never finished, sometime just a few pages written inside (many versions of Vera Mantero's automatic writing exercise), transportation receipts never cashed in, boarding cards, premiere cards to collaborators addressed, never given, festival brochures, fan mail, many receipts for video rentals, taxis, books, CD's, clothes, impossible to tell what is for work, what not, [...]"²¹⁸

Die Choreografin Meg Stuart zeigt durch diese Auflistung, die Fülle an Materialien die ein künstlerisches Archiv beinhalten könnte. Diese Diskrepanz zwischen wissenschaftlich relevanten und scheinbar unnützen Dingen problematisiert wiederum die Auswahlkriterien von archivwürdigen Materialien.

Eine nahezu selbstverständlich gewordene Praxis des Aufzeichnens der Probenarbeit, sowie der Aufführung mit Hilfe des Mediums Video liegt auf der Hand. Da die Videoaufzeichnung die Aufführung jedoch nur scheinbar gänzlich einfangen kann, häufen sich Gedanken, wie künstlerische Arbeiten für eine nächste Generation zugänglich gemacht werden können. Unterschiedliche Strategien werden entworfen um das künstlerische Schaffen für die Forschung, für die Nachwelt nachvollziehbar zu machen. Gewiss ist es jedoch unmöglich künstlerische Arbeitsprozesse und Ereignisse restlos, vollkommen durchschaubar und greifbar zu machen. Aus dem Impuls heraus ein breiteres Publikum zu erreichen und auch selbst über das eigene Schaffen zu reflektieren, publizieren Künstler_innen zunehmend Notizbücher, Skizzen, diverse die Arbeitsweise beschreibende Materialien, sowie auch theoretische, wissenschaftliche Texte, welche die Arbeit in einen größeren, disziplinenübergreifenden Kontext stellen. Dies kurbelt auch die Theoriebildung um den Tanz an und bietet neue Materialien für eine Analyse der Stücke. Diese 'Hintergrundinformationen' lassen eine vielschichtigere Untersuchung und Betrachtung zu.

²¹⁸Meg Stuart zitiert nach Peeters, Jeroen (Hg.), *Are we here yet?* Dijon: Les presses du réel, 2010, S.12.

„Ist es denn möglich, einen Prozess zu dokumentieren“, fragt Esther Boldt Meg Stuart und Jeroen Peeters in einem Interview über das Buch *Are We Here Yet*.²¹⁹ „Ja und Nein“ antworten sie, denn viel im Probenprozess läuft auch nonverbal ab. Meg Stuart beschreibt die Idee des Buchs, als ein Mittel der Rückschau und Selbstreflexion ihrer eigenen Arbeit. Das Buch diskutiert nicht die Stücke, sondern die Arbeitsmethoden, die sich im Laufe der Jahre und in der Kontinuität der Arbeit entwickelt und geschärft haben. „Es ist eine Art horizontaler, verflochtener Perspektive auf die Arbeit.“²²⁰ Im Buch finden sich genaue Beschreibungen von Übungen, Improvisationsaufgabenstellungen zur Stückentwicklung, die Jeroen Peeters als „Bausteine des Schaffensprozess“²²¹ bezeichnet, sowie Fotografien, Beiträge von involvierten Künstler_innen. In der Dokumentation von künstlerischen Arbeitsweisen und -prozessen ist laut Peeters der_die Künstler_in die „Hauptquelle“. Skizzen in Form von Strichfiguren, Vektoren, die Richtungen, Energien symbolisieren, Aufzeichnung räumlichen Strukturen fungieren im Entwicklungsprozess des öfteren als Gedächtnishilfen und Inspirationsquelle der choreografischen Arbeit. Zu beobachten ist, dass Künstler_innen hier spezifische Handschriften und Methoden entwickeln.²²²

Neben zahlreichen Buchpublikationen vermehren sich auch Internetplattformen, die sich der Dokumentation choreografischer Arbeit verschrieben haben. Darunter wären beispielsweise das Projekt Motion Bank²²³ der Forsythe Company. Dem Projekt liegt folgende Frage zu Grunde: „In welcher Weise können wir dem Publikum das Sehen komplexer choreographischer Organisation vermitteln?“ Mittels Technologie, der Erstellung digitaler Online-Partituren von Choreografien, wird versucht die Analyse und das Verstehen von Bewegung zu unterstützen. Choreograf_innen, die bereits an dem Projekt teilgenommen haben, waren unter anderen Deborah Hay, Jonathan Burrows & Matteo Fargion sowie Thomas Hauert.²²⁴ Die Plattform Motion Bank versucht choreografische Prozesse anhand von komplexen, aufwendigen, elektronischen Aufzeichnungstechniken und grafischen Darstellungsverfahren sichtbar zu machen und zu dokumentieren. Diese neuen Darstellungsweisen der eigenen Arbeit bieten auch neue Inspirationsquellen für die Künstler_innen.

219Vgl. Boldt, Esther, „Eine Sprache für ihre Methoden. Meg Stuart und Jeroen Peeters über das Buch 'Are We Here Yet?'“, 2010, in: www.corpusweb.net, (letzter Zugriff: 17.04.14).

220Jeroen Peters im Interview mit Esther Boldt, in: Boldt, Esther, „Eine Sprache für ihre Methoden.

221Jeroen Peters im Interview mit Esther Boldt, in: Boldt, Esther, „Eine Sprache für ihre Methoden.

222Siehe dazu: Louppe, Laurence (Hg.), *Traces of Dance. Drawings and Notations of Choreographers*, Paris, 1994.

223Vgl. <http://motionbank.org>; Siehe dazu: DeLahunta, Scott, „Publishing Choreographic Ideas“, in: Wittmann, Gabriele / Boxberger, Edith (Hg.), *pARTnering documentation. Approaching dance – heritage – culture. 3rd Education Biennale 2012 Frankfurt am Main*, München: epodium, 2013, S.18-25.

224Vgl. <http://www.motionbank.org>.

Der Wunsch etwas zu hinterlassen, eine Spur zu hinterlassen von sich, seiner Arbeit, seinem Denken, wächst. Franz Anton Cramer spricht von einer „Verlängerung der künstlerischen Arbeit ins Archiv hinein.“²²⁵ Er äußert sich eher kritisch zu der immer steigenden Wichtigkeit der medialen, Werbezwecken verhafteten Präsentation der Künstler_innen. „Nicht mehr der Blick von außen auf einen Gegenstand zählt, sondern die bestmögliche Übertragung der Künstlerintention in andere Medien als die der Aufführung.“²²⁶

Es geht auch darum Möglichkeiten zu schaffen, dass mit dem eigenen Material noch etwas passiert, dass es neuinterpretiert, neubefragt, transformiert wird. So gesehen lassen sich die vielfältigen Dokumentationsversuche als Erweiterung und Ausdehnung der künstlerischen Arbeit lesen.

„Dokumentation bedeutet also nicht Entzauberung des einmaligen Ereignisses, eine Entpolitisierung der Intervention im gesellschaftlichen Raum oder ein Bewahren lückenhaften oder verfälschenden Materials. Vielmehr bringt eine der Kunstform entsprechende Dokumentation und Archivierung dem Tanz die Möglichkeit einer diskursiven Verankerung von künstlerischen Ereignissen in einem erweiterten rezeptiven Raum über lange Zeitspannen hinweg.“²²⁷

225Cramer, Franz Anton, „Geschichte wird gemacht – das Erbe des Tanzes“, in: www.goethe.de, (letzter Zugriff: 17.04.14.).

226Ebd.

227Ploebst, Helmut, „Erregung der Bewegung“.

IV. Exkurs

IV.1. Zur Wahrnehmung und Bedeutungserzeugung von Bewegung

Denkt man über die Dokumentation und Archivierung von Tanz nach, ist die Betrachtung des ästhetischen Wahrnehmungsprozesses wesentlich. Die Materialität der Körperbewegung, wie schon im vorigen Kapitel besprochen, geht in der nachträglichen Betrachtung und Analyse, wie zum Beispiel in Form einer Verschriftlichung oder technischen Aufzeichnung in einen anderen Zustand über. Dieser Transfer verändert das 'Gesehene', übersetzt es in ein anderes Medium. Was aber vermag die Wahrnehmung von Bewegung bei den Zuseher_innen auszulösen und wie kann diese Erfahrung zugänglich gemacht werden, vermittelt werden?

Die vorangegangenen Überlegungen zur Beziehung zwischen Bewegung und ihrer Aufzeichnung führt in diesem Abschnitt zur genaueren Betrachtung der Aufführung im Hinblick auf die sinnliche Wahrnehmung, Zugänglichkeit und Erinnerung von Bewegung.

Der Aufführungsbegriff ist in der Theaterwissenschaft vieldiskutiert und besprochen. An dieser Stelle geht es nicht um den Versuch einer Begriffsdefinition oder genauen Diskursbeschreibung, sondern um eine kontextabhängige Betrachtung des Phänomens und das Aufgreifen spezifischer Teilaspekte. Die Aufführung ereignet sich im Hier und Jetzt in der leiblichen Ko-Präsenz von Zuschauer_innen und Akteur_innen (Fischer-Lichte)²²⁸, in einem Mit-Sein (Jean Luc Nancy)²²⁹, als Inszenierung von Gegenwart (Seel)²³⁰. Das Publikum wird durch seine Anwesenheit aktiver Mitgestalter und Co-Autor der Aufführung. Die Interaktion zwischen Publikum und Darsteller_innen kann in ihrer Intensität variieren, möglicherweise sogar zu einer aktiven Partizipation führen und diese Grenzziehung auch auflösen.

„Was im Laufe einer Vorstellung in Erscheinung tritt, ist häufig emergent. Bei allen Beteiligten handelt es sich nur um Mit-Erzeugung, die in unterschiedlichem Ausmaß und in unterschiedlicher Weise an der Gestaltung der Aufführung mitwirken, ohne sie allein bestimmen zu können. In diesem Prozess, in dem sie mit der Wechselwirkung ihrer Handlungen und Verhaltensweisen die Aufführung hervorbringen, bringt umgekehrt die Aufführung sie allererst als Akteure und Zuschauer hervor, indem sie ihnen zustößt, ihnen widerfährt, sich ereignet.“²³¹

228Vgl. Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

229Vgl. Nancy, Jean-Luc, *Singulär plural sein*, Aus dem Französischen von Ulrich Müller-Schöll, Zürich: diaphanes, 2007.

230Vgl. Seel, Martin, *Ästhetik des Erscheinens*, München / Wien: Carl Hanser Verlag, 2000.

231Fischer-Lichte, Erika, „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“, in: Fischer-Lichte, Erika / Clemens Risi / Jens Roselt (Hg.), *Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst*, Berlin: Theater der Zeit 2004, S.11-

Erika Fischer-Lichte definiert die einzelnen Elemente einer Performance folglich als „emergente Phänomene“, die vielmehr in ihrer Materialität wahrgenommen werden, statt primär als „Träger von Bedeutung“²³². Dies meint jedoch nicht, dass keinerlei Bedeutung in der Betrachtung entsteht, ganz im Gegenteil, individuelle Assoziationen, Verknüpfungen zwischen den Elementen entstehen im Prozess der Wahrnehmung. Diese Ereignishaftigkeit der Aufführung beschreibt Fischer-Lichte ferner auch als Schwellenerfahrung.²³³

Eine weitere 'Problemstelle' in der wissenschaftlichen Analyse ergibt sich durch die Rätselhaftigkeit und Unbeschreibbarkeit des Tanzes. Durch die Offenheit, Vielschichtigkeit und Unberechenbarkeit der Körperbewegung entsteht ein widerspenstiges Verhältnis zur Interpretation derselbigen, denn es eröffnet sich ein unendliches Spektrum an Möglichkeiten wie Bewegung interpretiert werden kann.

„Bedeutung entsteht im und als Akt der Wahrnehmung.“²³⁴, so Fischer-Lichte, und diese differenzierten Wahrnehmungsprozesse laufen bei jedem Individuum anders ab. Jens Roselt beschreibt dieses weit gefächerte Wahrnehmungsspektrum als etwas Positives, als essentielle Kraft künstlerischer Ausdrucksfähigkeit: „Und diese Vieldeutigkeit ist zunächst kein Problem, sondern das Triebwerk ästhetischer Erfahrungen.“²³⁵

„What is the point of having a language
if you are the only one who can speak it?“
(Philipp Gehmacher)²³⁶

Was macht aber nun die Schwierigkeit einer Be-Schreibung und Interpretation von Bewegung aus? Wie schafft man es, die ehemalige Sichtbarkeit im Hier und Jetzt der Bewegung, die zum späteren Zeitpunkt unverfügbar wird, in ihrer Reflexion wieder sichtbar zu machen? Die Vieldeutigkeit, Komplexität, mehrschichtige und eigenwillige Textur der Tanzbewegung entzieht sich allgemein gültigen Interpretationszuweisungen. „Denn das Auge sieht immer noch mehr und anderes als 'ein Bild' oder 'eine Bewegung' in einer Übersichtung von Ausschnitten und Bewegungen in einem simultanen Prozess.“²³⁷, so Brandstetter. Die Betrachtung

26, hier: S.13.

232Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, S. 243.

233Fischer-Lichte, Erika, „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“, S.22ff.

234Ebd. S.18.

235Roselt, Jens, „Performativität und Repräsentation im Tanz: Tanz als Aufführung und Darstellung“, in: Margrit Bischof/Claudia Rosiny (Hg.), *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, Bielefeld: transcript: 2010, S. 63-75, hier: S.65.

236Gehmacher, Philipp, in: <http://www.philippgehmacher.net>, (letzter Zugriff: 20.12.2014). Der Satz stammt aus dem Stück *solo with Jack* aus dem Jahr 2012 und eröffnete die Performance.

237Brandstetter, Gabriele, *Bild-Sprung*, S.10.

von Bewegung beinhaltet sogenannte 'blind spots', die sich einer klaren Definition, einer Übersetzung entziehen. In der Wahrnehmung des transitorischen, hybriden Tanzereignisses entstehen 'blinde Stellen' des Blicks. Bewegung markiert stets das Vergehen, das Vorübergehen von Zeit. Als schwer definierbares Phänomen bewegt sie sich in diffusen Regionen, im Kräftefeld zwischen Absenz und Präsenz. Der Tanz streift somit Zonen der Unlesbarkeit, Zonen der Reibung und sogenannte Grauzonen.

Der österreichische Choreograf Philipp Gehmacher beschäftigt sich eingehend mit der Ausdrucksmöglichkeit des Körpers und dessen kommunikativem Potenzial und eben diesen Leerstellen des Blicks. Jeroen Peeters beschreibt die 'Sprache' seiner Arbeit als „reaching beyond the simply visible, beyond the identification of bodies with an unambiguous, delineated image.“²³⁸ Weiters äußert sich Gehmacher in einem Interview 2001 zu der Thematik der Wahrnehmung und der Bedeutungszuweisung von Bewegung. „How do systems of meaning operate within traditional forms and conventions of theater space, theater time, the theatrical event? How does meaning inhere form and how can this be made available rather than visible to an audience.“²³⁹ Zur Verfügbarkeit der Seherfahrung und seiner künstlerischen Arbeitsweise führt er weiters aus:

„[...] I want to make available a dramatic and emotional experience through abstract form. The whole question of the body as a text in itself, of the body's discursivity, fascinates me. And yet to me availability is connected more to consciousness and perhaps also to an existential situation, rather than to a structural approach that is legible.“²⁴⁰

Gabriele Brandstetter beschreibt den Akt des Zuschauens weiters wie folgt: „einen Blick in das Chaos werfen, in einen Prozeß der Verwirrung von (Körper)Teilen, deren (Auf)Lesen nicht ohne Einsatz zu bewältigen ist,...“²⁴¹. In der Gegenwärtigkeit der Aufführung ist unsere Wahrnehmung durch Unschärfe, Offenheit und Kontingenz gekennzeichnet wodurch wir uns in einen Zustand der Instabilität begeben. Dieser Wahrnehmungszustand oszilliert zwischen einer „Ordnung der Repräsentation“ und einer „Ordnung der Präsenz“²⁴² und macht es möglich neue Bedeutungszusammenhänge herzustellen und auch 'anders' zu sehen, festgeschriebene Normen und Körperkonzepte zu dekonstruieren.

238Peeters, Jeroen, *Through the Back*, S.142.

239Philipp Gehmacher in einem Interview mit Jeroen Peeters am 9.Oktober 2001 in Wien; zitiert nach: Peeters, Jeroen, *Through the Back*, S.146.

240Philipp Gehmacher Interview 2001, zitiert nach: Peeters, Jeroen, *Through the Back*, S.149.

241Brandstetter, Gabriele, „Choreographie als Grab-Mal.“, S.130.

242Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.272.

Die hervorgerufenen Erinnerungen und Assoziationen und Interpretationen differieren oft erheblich.²⁴³ Denn in der Betrachtung und Deutung der Bewegung greifen wir auf unsere individuelle Körpergeschichte zurück. Diese uneinheitliche Zuschauererfahrung, die durch individuelle Wahrnehmungsunterschiede gekennzeichnet ist, machen die Aufzeichnungs-/ Dokumentationsformen sowie in weiterer Folge die Aufführungsanalyse, zu einem höchst komplexen Unterfangen.

Die Aufzeichnung passiert zeitlich verzögert, in einem nachträglichen Schritt. Sie orientiert sich an der Prozesshaftigkeit der Aufführung und bezieht sich auf eine fragmentierte Erinnerung. „Eindrücke und Erinnerungen an Textfragmente und Einzelbilder, Bewegungen und Körper, die sich überlagern und verdecken, in sich kreisen und dann wieder klar vor einem stehen [...]“²⁴⁴ Erinnerungsbildern des Wahrnehmungsprozesses²⁴⁵ werden nachträglich konstituiert und zusammensetzt. Diese (Nach-)Vibration oder Resonanz lässt sich nicht eindeutig lokalisieren.

„Wenn die Erinnerung sinnlich ist und in der Materie verankert, so haben wir sie immer nur stückweise, nie als Ganzes. Die Ausgrabung und Zusammenfügung dieser Fragmente ist ein archäologischer Prozeß; er zeigt nicht alles auf einmal, sondern kommt vielmehr einem Abschälen einzelner Schichten gleich, der Erforschung und Bestimmung einer vielfältigen Schichtenabfolge.“²⁴⁶

243Zu berücksichtigen ist auch in welchem Modus der Beobachtung sich die Zuschauer_innen befinden (teilhabend oder distanziert beispielsweise).

244Wortelkamp, Isa, *Sehen mit dem Stift in der Hand*, S.17.

245Siehe dazu: Waldenfels, Bernhard, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt a.M: Suhrkamp, 2004.

246Seremetakis, C. Nadia, „Die andere Stadt des Schweigens. Katastrophen und die versteinerten Körper der Geschichte.“, in: Brandstetter, Gabriele / Völckers, Hortensia (Hg.), *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, Hatje Cantz Verlag: Ostfildern-Ruit, 2000, S.302-332, hier: S.311.

IV.2. Prozesse des Erinnerns und Vergessens

Bezugnehmend auf die im ersten Kapitel angesprochene Prozesshaftigkeit des Archivs, die Aus- und Abwahl von Archivmaterialien und die Kanonisierung von Wissen, wird im Folgenden das Gedächtnis als komplexes Phänomen unserer Erinnerungsleistung, sowie dessen soziale Dimension im Sinne eines 'kulturellen Gedächtnisses' kurz umrissen. Herausgefiltert werden einzelne Gedankenlinien verschiedener Theoretiker_innen die das Verhältnis zwischen Gedächtnis und Körper im Kontext seines soziokulturellen Umfelds reflektieren.

Jedes einzelne Individuum einer Gesellschaft ist am Prozess der Geschichtsschreibung sowie an der Vergegenwärtigung und am Erinnerungsprozess der Geschichte beteiligt. Der Körper ist, wie auch schon im zweiten Kapitel besprochen, geprägt durch kulturelle Normen und Identitätszuschreibungen. Er trägt Spuren der Vergangenheit und seines kulturellen Umfeldes und verfügt über ein spezifisches Körperwissen, welches sich im Körpergedächtnis manifestiert.

Der französische Historiker Nora Pierre definiert das Gedächtnis wie folgt: „ständig in Entwicklung, der Dialektik des Erinnerns und Vergessens offen, es weiß nicht um die Abfolge seiner Deformation, ist für alle möglichen Verwendungen und Manipulationen anfällig, zu langen Schlummerzeiten und plötzlichem Wiederaufleben fähig.“²⁴⁷ Damit beschreibt er einerseits die Unabgeschlossenheit und Unberechenbarkeit des Gedächtnisses, sowie andererseits seine 'Steuerung' und Beeinflussung durch die Außenwelt.

Die Abhängigkeit und Prägung der persönlichen Erinnerung durch kulturelle Gegebenheiten ist unumstritten. Das eigene Gedächtnis wird dennoch in der Selbstwahrnehmung als etwas Inneres, Selbstbestimmtes verstanden, was im Widerspruch zum Gedanken eines kulturellen Gedächtnisses steht. Jan Assmann beschreibt im folgenden Zitat diese äußeren Mechanismen eines kulturellen Gedächtnisses:

„Der Begriff des „kulturellen Gedächtnisses“ bezieht sich auf eine der Außen-dimensionen des menschlichen Gedächtnisses. Das Gedächtnis denkt man sich zunächst als reines Innenphänomen, lokalisiert im Gehirn des Individuums, ein Thema der Gehirnphysiologie, Neurologie und Psychologie, aber nicht der historischen Kulturwissenschaft. Was dieses Gedächtnis aber inhaltlich aufnimmt, wie es diese Inhalte organisiert, wie lange es was zu behalten vermag, ist weitestgehend eine Frage

247Nora, Pierre, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Die Gedächtnisorte*, Frankfurt: Fischer, 1998, S.13.
Pierre prägte den Begriff Erinnerungsort (*lieu de mémoire*).

nicht innerer Kapazität und Steuerung, sondern äußerer, d.h. gesellschaftlicher und kultureller Rahmenbedingungen.“²⁴⁸

Diese äußeren Rahmenbedingungen und Determinationen sind einem fortwährenden Prozess der Aktualisierung unterzogen, welcher von einer Gesellschaft hervorgebracht wird.

Nadia Seremetakis unterscheidet zwischen zwei Perspektiven aus der die Vergangenheit wahrgenommen wird, einerseits den „öffentlichen Repräsentationen“ und andererseits den „privaten Erinnerungen“²⁴⁹. Erste bezeichnet Seremetakis als „dominante Erinnerungen“ da sie von Institutionen getragen werden, die die Darstellung der Vergangenheit prägen (ihre Wirkungskraft und Allgegenwart).²⁵⁰ „Doch die dominante Erinnerung öffentlicher Institutionen kann auch Vergeßlichkeit und Unaufmerksamkeit erzeugen, denn diese öffentlichen Agenturen der Erinnerung wählen aus, was im Gedächtnis behalten werden soll und wie.“²⁵¹ Aleida Assmann fasst die Charakteristik des kulturellen Gedächtnisses weiters folgendermaßen zusammen:

„Es beruht auf einem Kanon verbindlicher und vorbildlicher, normativer und formativer Texte, Werke, Orte und kollektiver Mythen, die der religiösen, nationalen oder ästhetischen Traditions- und Identitätsbildung zugrunde liegen und in kulturelle Praktiken der Wiederholung, Aneignung und symbolischen Wertschätzung immer wieder affiniert und symbolisch aufgeladen werden.“²⁵²

Immer wieder wird vom Verlust des Gedächtnisses aufgrund der Technologisierung und Auslagerung des Gedächtnisses auf andere Medien gesprochen. Vielfach wird auch konstatiert, dass unsere westliche Gesellschaft zum Vergessen verurteilt ist, da einem sogenannten 'künstliches Gedächtnis' mehr Priorität eingeräumt wird als einem 'natürlichen Gedächtnis'.²⁵³ Die mediale, externe Speicherung wird also vor einer internen, körperlichen vorgezogen.

Im Hinblick auf Gedächtnis und Erinnerung ist Sigmund Freuds paradigmatischer Text *Notizen über den >>Wunderblock<<* aus dem Jahr 1925 zu nennen.

Er verwendete das Beispiel des „Wunderblocks“, eines bekannten Kinderspielzeugs, um die Parameter der Gedächtnisleistung des Menschen zu beschreiben. Dieser „Wunderblock“ erfüllt zwei grundlegende Funktionen: die unbegrenzte Aufnahme aller Reize sowie die

248 Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck, 1997, S.19f.

249 Seremetakis, C. Nadia, „Die andere Stadt des Schweigens“, S.309.

250 Vgl. Seremetakis, C. Nadia, „Die andere Stadt des Schweigens“, S.309-310.

251 Seremetakis, C. Nadia, „Die andere Stadt des Schweigens“, S.310.

252 Assmann, Aleida, „Archive im Wandel der Mediengeschichte“, hier: S.170

253 Vgl. Brinkmann, Stephan, *Bewegung erinnern. Gedächtnisformen im Tanz*, Bielefeld: transcript, 2013, S.8-16.

Aufbewahrung von Dauerspuren. Über einer Wachtafel befindet sich eine dünne Schicht Papier und darüber eine Oberfläche aus Zelluloid. Man kann auf dem „Wunderblock“ mit Hilfe eines spitzen Gegenstandes schreiben. Einmal Geschriebenes kann jederzeit wieder gelöscht werden, auf der darunterliegenden Wachtafel bleiben die Spuren jedoch dauerhaft gespeichert. Das heißt ein Rest der Innschrift bleibt als Spur zurück, möglicherweise nicht mehr vollständig lesbar, aber trotzdem noch vorhanden. Diesen „Wunderblock“ vergleicht Freud mit dem menschlichen Gehirn. Einmal aufgenommene Informationen können zwar vergessen werden, sie bleiben jedoch dauerhaft versteckt gespeichert. Diese Erinnerungsreste können jederzeit wieder aktiviert werden. Somit ist für Freud die Speicherkapazität des Gedächtnisses als unbegrenzt zu denken. Freuds vielzitatierter „Wunderblock“ beschreibt anschaulich den Prozess der Überschreibung und Überlagerung von Erinnerung.²⁵⁴

Genau diese fortwährenden Aktualisierungen und Transformationsprozesse des (kulturellen) Gedächtnisses werden im letzten Kapitel in der künstlerischen Praxis reflektiert.

Hans-Thies Lehmann nimmt Theater als einen „Gedächtnisraum“²⁵⁵ an und betont im Abschnitt Theater und Gedächtnis seines Standardwerks *Postdramatisches Theater*: „Es gibt keine individuelle Erinnerung unabhängig von kollektiver. [...] Jedes Jetzt, das von sich weiß, daß es Spuren seiner Herkunft aufweist, findet sich in seinen guten wie schlechten Zügen als Glied in einer Kette, ohne die es nicht existierte.“²⁵⁶ Er führt weiter aus:

„Gedächtnis geschieht anders – nämlich >>wenn der Sehschlitz in die Zeit sich auftut zwischen Blick und Blick<< (Heiner Müller), wenn etwas Ungesehenes zwischen Bild und Bild quasi sichtbar, etwas Unerhörtes zwischen Ton und Ton quasi hörbar, etwas Ungefühltes zwischen den Gefühlen quasi fühlbar wird.“²⁵⁷

254Vgl. Sigmund Freud, „Notizen über den >>Wunderblock<< (erschienen 1925)“, in: Freud, Sigmund, *Studienausgabe, Bd. III: Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt a.M., 2000, S. 363-369.

255Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2008, S.346. Lehmann verweist hier auch auf den von Maurice Halbwachs geprägten Begriff des kollektiven Gedächtnisses (*mémoire collective*).

256Ebd. S.346.

257Ebd. S.347.

V. Das Archiv in der choreografischen Praxis

V.1. Über Choreografie

„What is choreography?“

Jonathan Burrows, der mit seiner Publikation *A choreographer's handbook*²⁵⁸ einen spannenden Beitrag zu Denkweisen, Methoden und Möglichkeiten von choreografischen Arbeitsmethoden geleistet hat, stellt diese Frage bei einem Workshop mit dem Titel *Writing Dance* im Rahmen des Impulstanz Festivals 2011²⁵⁹. Ungefähr 30 Teilnehmer sitzen gemeinsam in einem Kreis am Boden des Tanzstudios und versuchen während einer kurzen Bedenkzeit von ungefähr fünf Minuten Ideen zu sammeln. Einige machen sich Notizen, andere verändern ihre Sitzposition, wieder andere legen sich hin und schließen kurz die Augen um 'freier' nachdenken zu können. Anschließend formuliert jede Person ihre individuelle, spontane Definition des Begriffs 'Choreografie'. So entstehen plötzlich an die 30 verschiedene Beschreibungen und Kommentare, darüber, was Choreografie sein könnte. Verschiedene Erklärungsstrategien stehen nebeneinander, darunter finden sich einige Überschneidungen, aber auch Widersprüche. Diese Situation skizziert und illustriert bereits die Vieldeutigkeit und Komplexität des Begriffs, denn es existieren verschiedene Ansätze das 'Choreografische' zu denken.

Die Wandlung des Choreografie-Begriffs – eine Annäherung

Im Jahre 1589 gab der Jesuitenpriester Thoinot Arbeau ein Handbuch für Tanz heraus mit dem Namen *Orchésographie*²⁶⁰. Verwendet wurde das Wort für die Notierung von Bewegung mit Hilfe von Wortkürzel. Das sich daraus entwickelte Wort *Choreographie* wurde um 1700 von Raoul-Auger Feuillet ebenso für die Bezeichnung systematische Tanznotation der Schule von Charles-Louis Beauchamp, Tanzmeister am Hofe Ludwigs XIV, eingeführt.²⁶¹

Zerlegt man das Wort Choreografie und führt es auf seine etymologische Bedeutung zurück, stößt man auf griechisch *choros*, Tanzplatz, Reigentanz, Tanzschar und *graphein*, das

258Vgl. Burrows, Jonathan, *A Choreographer's Handbook*, London: Routledge, 2010.

259Die Verfasserin der Diplomarbeit war selbst Teilnehmerin diese Workshops.

260Arbeau, Thoinot, *Orchésographie. Réimpression précédée d'une notice sur les danses du XVIe siècle par Laure Fonta*. Paris: E. Bouillon et E. Vieweg 1888, (zitiert nach: Lepecki, André, *Option Tanz*.).

261Vgl. Lepecki, André, *Option Tanz*, S.16.

Schreiben, Einritzen.²⁶² Die beiden Begriffe Tanz und Schreiben sind also bereits im Wort Choreografie enthalten, sowie auch der Verweis auf eine räumliche Verortung, denn die Bewegung nimmt den Raum ein, füllt ihn sozusagen an und verändert ihn.²⁶³

André Lepecki beschreibt den Begriff in seinen Anfängen als - „eine Technik zur Disziplinierung des Körpers, der sich entsprechend den niedergeschriebenen Anweisungen bewegt.“²⁶⁴ Diese anfängliche Definition und Verwendungsweise von Choreografie als Technik und Tanzschrift hat sich jedoch im Kontext des zeitgenössischen Tanzes erheblich verändert.

Claudia Jeschke geht in ihrem Text mit dem Titel *Tanz als BewegungsText* auf die historische Entwicklung und Wandlung des Choreografie-Begriffs ein. Diese Veränderung reicht von der alleinigen Bezeichnung des Notierens von festgelegten Tanzschritten, zu einem Begriff der sich vielmehr dem Verfahren der Komposition annähert und die Produktion von Tanzstücken generell bezeichnet, hin zu einem sehr offenen, vieldeutigen Begriff der heterogene Praxen im Umgang mit Bewegung, Raum und Zeit beschreibt. Jeschke spricht von Choreografie als „komplexes, trennscharfes Medium“, und ferner als, „[...] Operation, Verfahren, das sich erkenntnis effektiv und methodisch stringent über den jeweils unterschiedlichen – konzeptualen wie materialisierten – Umgang mit Bewegung im Referenzsystem von Wissen, Schreiben und Erfinden bestimmen lässt.“²⁶⁵

Gerald Siegmund fasst in dem kurzen Text *Five Thesis on the Function of Choreography* verschiedene Perspektiven im Hinblick auf die Bedeutung von Choreografie zusammen. Im folgenden werde ich interessante Anknüpfungspunkte herausarbeiten.

Zuerst bezieht sich Siegmund auf die bereits besprochene, ursprüngliche Verwendung des Terminus. Er stellt fest, dass Choreografie im Unterschied zum Begriff des Tanzes als physischer Praxis, aus einer Aktivität des Schreibens entstanden ist. Die Entwicklung von Tanznotationen diene, wie bereits im zweiten Kapitel ausführlich erläutert, der Schöpfung, Strukturierung aber vor allem der Speicherung, Bewahrung und Dokumentation des Tanzes

262Vgl. Brauneck, Manfred / Schneilin, Gérard (Hg.), *Theaterlexikon I: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2007, S.248. Und: Wortelkamp, Isa, „Zur Choreographie des architektonischen Raums“, in: www.corpusweb.net, 2009, (letzter Zugriff: 12.01.15).

263Vgl. Wortelkamp, Isa, „Zur Choreographie des architektonischen Raums“.

264Lepecki, André, *Option Tanz*, S. 15.

265Jeschke, Claudia, „Tanz als BewegungsText“, in: Jeschke, Claudia / Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.), *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*, Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2000, S. 47-58, hier: S.58.

für die Nachwelt. „Choreography connects“²⁶⁶, die darauffolgende These beschreibt die durch die Verwendung einer Notation etablierten Relationen zwischen abwesenden und anwesenden, gegenwärtigen Körpern. Eine per se 'nicht physische' Choreografie formt in der Ausführung temporäre Gemeinschaften, schafft Verbindungen. Die kommunikative Funktion sowie der kollaborative Aspekt von Choreografie steht heute im Zentrum vieler Arbeitspraxen des zeitgenössischen Tanzes.

„Choreography deals with instability and transforms it into potential order.“²⁶⁷ Die verzweigten Relationen zwischen Körpern, Zeit und Raum sind gekennzeichnet durch Instabilität, welche, wie Siegmund weiters ausführt, beispielsweise sichtbar werden durch fallende, strauchelnde, kollidierende Körper, die 'aus der Reihe' tanzen. Dieses Funktionieren und gleichzeitige Kollabieren von Systemen spiegelt sich in choreografischen Prozessen wider.

Schlussendlich betont Siegmund erneut das gespannte Verhältnis zwischen dem abstrakten Begriff der Choreografie auf der einen Seite, als Notation/Aufzeichnung, als dokumentiertem Code und Code an Zeichen und dem tanzenden Körper in seiner Präsenz auf der anderen. Diese fasst er wie folgt zusammen:

„There is nothing corporeal in choreography. It is a substrata of a social order, which it simultaneously produces and represents. [...] Choreography is an inhuman machine that guides and produces the body without ever being able to assimilate it.“²⁶⁸

V.2. Zu der Begriffsvielfalt in der Bezeichnung referenzieller Verfahren im Aufführungskontext

Beschäftigt man sich mit referenziellen Verfahren im zeitgenössischen Tanz ist man mit einer regelrechten Begriffsansammlung konfrontiert die sich durch Uneinheitlichkeit und teilweise auch Widersprüchlichkeit im Hinblick auf ihre Verwendung auszeichnet. Gesprochen wird von Revival, Rekonstruktion, Re-creation, Reenactment, Re-Invention, Re-Doing, Re-Staging,... - um nur einige zu nennen. In der Bezeichnung der unterschiedlichen Formen des 'Wieder-Holens' vergangener Performance- und Tanzereignissen etablierten sich unterschiedliche Begriffe für tendenziell ähnliche Herangehensweisen. Diesen verworrenen,

266Siegmund, Gerald, „Five Theses on the Function of Choreography“, in: *Scores N°0. The Skin of Movement*, Wien: Tanzquartier, 2010, S.10.

267Ebd. S.10.

268Ebd. S.10.

teilweise unübersichtlichen 'Zustand' beschreibt auch die Theater- und Tanzwissenschaftlerin Susanne Foellmer in ihrem Aufsatz *Re-enactment und andere Wieder-Holungen in Tanz und Performance*.²⁶⁹

Im Kontext des englischsprachigen Diskurses möchte ich zwei Definitionsansätze herausgreifen. Helen Thomas fasst die Begriffsunterscheidung von Selma Jean Cohen (1993) kurz zusammen. „Revival is carried out by the choreographer him/herself. A reconstruction is made by someone else who researches the 'work'. A re-creation is concerned to capture the 'spirit of the work'.“²⁷⁰ Sie unterscheidet also im Hinblick auf die _den Ausführende_n und weiters im Bezug auf den Grad der 'Werktreue'. Im Unterschied dazu verwendet die Tanzhistorikerin Ann Huntchinson Guest (2000) den Begriff Revival in einem anderen Zusammenhang, so Helene Thomas, als „to refer to a work that has been brought to life by someone using a notated score“²⁷¹, so wie auch ein_e Musiker_in eine Komposition anhand der Musiknoten wieder zum Leben erweckt. Den Begriff Rekonstruktion verwendet sie im Sinne von „'constructing a work anew' from a wide range of 'sources' and information, with the intention of getting as close to the original as possible.“²⁷²

Erika Fischer-Lichte definiert Reenactments als „verkörperte Vergegenwärtigung vergangener Ereignisse [...] die hier und jetzt vollzogen werden, ein je spezifisches Verhältnis zur Vergangenheit herstellen und damit ein je besonderes Verständnis von Geschichte implizieren oder auch deutlich artikulieren.“²⁷³ Sie unterteilt Reenactments in drei Kategorien: religiöse, politische und künstlerische. Für letztere führt sie Mariana Abramović *Seven Easy Pieces*, im New Yorker Guggenheim Museum 2005 aufgeführt, als Beispiel an. Abramović widmetet sich in der Arbeit einem Reenactment bekannter Performance von Künstlerinnen und Künstlern der 1970er Jahre. Die Problematik so eines Konzepts macht das Beispiel des Künstlers Chris Burdens deutlich, der es ablehnte, dass seine ursprüngliche Performance *Trans-fixed* aus dem Kontext gerissen wiederaufgeführt wurde, da dies seiner Meinung nach den Zugang zum Original verfälschen würde.²⁷⁴ Das künstlerische Reenactment thematisiert

269Vgl. Foellmer, Susanne, „Re-enactment und andere Wieder-Holungen in Tanz und Performance“, in: Döhl, Frédéric / Wöhrer, Renate (Hg.), *Zitieren, appropriieren, sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*, Bielefeld: transcript, 2014, S.69-92.

270Thomas, Helen, „Reconstruction and dance as embodied textual practice“, in: Carter, Alexandra (Hg.), *Rethinking Dance History. A reader*, London: Routledge, 2004, S.32-45, hier: S.36f.

271Ebd. S.37.

272Ebd. S.37.

273Fischer-Lichte, Erika, „Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte“, in: Roselt, Jens / Otto, Ulf (Hg.), *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld: transcript, 2012, S.13-52, hier: S.13.

274Vgl. Maar, Kirsten, „Geschichte(n) (Er)finden. Aneignung und referenzielle Verfahren im Tanz“, in: Döhl, Frédéric / Wöhrer, Renate (Hg.), *Zitieren, appropriieren, sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*, Bielefeld: transcript, 2014, S.137-159., hier S:140.

die „Problematik einer Vergeschichtlichung von Performancekunst, die zugleich das Spannungsverhältnis von singulärem Ereignis und medialer Weitergabe vergangener, einmaliger Performances etwa durch Fotodokumente.“²⁷⁵ aufzeigt.

Ohne Zweifel und zutreffend für alle Methoden und Formen, gibt es immer eine Differenz zwischen dem ursprünglichen Ereignis und seiner Wiederbelebung. Die Frage nach dem Umgang mit dem vermeintlichen Original ist all diesen Definitionen inhärent. Welches Maß an Veränderung ist legitim und wie sehr ist man einem historischen Erbe 'verpflichtet'? Es kursieren durchaus kontroverse Meinungen in der Debatte rund um den Umgang mit dem Original. Auf die Problematik einer Annahme eines Originals wurde bereits mehrmals im Rahmen dieser Arbeit hingewiesen. Claudia Jeschke artikuliert ihre Skepsis gegenüber dem Begriff des Originals wie folgt: „Es gibt wohl mehrere Identitäten, die sich in einem sogenannten Original wie auch in seinem Revivals aufrufen lassen; diese Identitäten sind einem historischen Wandel unterworfen, das heißt sie sind Updates, Aktualisierungen, Versionen.“²⁷⁶ Im klassischen Ballett und bei renommierten großen Tanzensembles wie der José Limón Dance Company, oder der George Balanchine Trust werden Stücke in Form eines Repertoirebetriebs konserviert. Diese Wiederaufnahmen verfolgen ganz gezielt ökonomische und kommerzielle Intentionen. Hier wird es heikel mit den Rechten, eine werkgetreue Einstudierung ist präzise vertraglich festgeschrieben. Claudia Jeschke verwendet den Terminus Rekonstruktion für alle Formen, die sich kritisch und konzeptuell zur Tanzgeschichte verhalten, das kulturelle Erbe bewusst und kritisch hinterfragen und ins Jetzt transportieren.²⁷⁷

Im Gegensatz dazu unterscheidet Nicole Haitzinger in ihrer Terminologie zwischen zwei Modellen in der Wiederaufführung von (historischen) Performances. Sie definiert einerseits Rekonstruktionen „als möglichst 'original- wie detailgetreue' Wiederaufführungen einer vergangenen Aufführung zur Bewahrung eines Repertoires wie Tanz als 'kulturelles Erbe'“²⁷⁸. Andererseits nennt sie als zweite Methode das Re-Enactment „als Differenzmodell“, welches die „Auseinandersetzung mit Momenten aus vergangenen 'Werken' die „bruchstückhaft [...] miteinander kombiniert und mit anthropologischen, zeitgeschichtlichen und popkulturellen Referenzen quergelesen [...] werden – ohne einem (postmodernen) Historismus zu

275Foellmer, Susanne, „Re-enactment und andere Wieder-Holungen in Tanz und Performance“, S.70f. (Vgl. Fischer-Lichte, Erika, „Wiederholung als Ereignis“, S.43ff).

276Jeschke, Claudia, „Updating the Updates'. Zum Problem der 'Identität' in der Geschichts-Vermittlung vom Tanz(en)“, in: Thurner, Christina / Wehren, Julia (Hg.), *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich: Chronos Verlag, 2010, S.69-79, hier: S.78.

277Vgl. Ebd. S.70.

278Haitzinger, Nicole, „Re-Enacting Pavlova“.

verfallen.“²⁷⁹ Den Begriff der Rekonstruktion ordnet Haitzinger eher einem Vermittlungsinteresses zu, während das Re-Enactment Momente des Unvorhersehbaren hervorbringen möchte, durch eine Dekonstruktion des Materials. Sie führt weiter dazu aus: „Vielleicht schafft uns gerade der Vergleich von Modellen in der Tanzgeschichts-Schreibung einen Zugang zum Geheimnis des theatralen Ereignisses.“²⁸⁰

Ebenso Inke Arns begreift künstlerische Reenactments als „keine affirmative Bestätigung der Vergangenheit“ sondern als „Befragung der Gegenwart mittels des Rückgriffs auf historische Ereignisse, die sich dem kollektiven Gedächtnis unwiderruflich eingeschrieben haben.“²⁸¹

Ich möchte mich im weiteren Verlauf meiner Analyse nicht auf eine Begrifflichkeit festlegen, da die Beispiele auf die ich mich beziehe keiner eindeutigen Definition zuordenbar sind, und dies auch nicht das Ziel der Arbeit ist. Ich fokussiere mich im folgenden auf den Aspekt einer vielfältigen, dehnbaren und 'beweglichen' Thematisierung des Gedankenmodells Archiv und der Sichtbarmachung von Erinnerungsspuren in der choreografischen Praxis.

V.3. Potenzialität der Wieder-Holung

„Das Erbe des Tanzes, also die Gesamtheit seiner historischen Entwicklung, seiner Werke, Figuren und Diskurse, hat sich in den letzten Jahren ins Bewusstsein der Kunstwelt gebracht.“²⁸² So diagnostiziert auch Franz Anton Cramer die Geschichts-Fokussierung in der zeitgenössischen Tanzpraxis. Die Kulturstiftung des Bundes in Deutschland hat 2011 ein auf drei Jahre angelegtes Programm *Tanzfonds Erbe* initiiert, welches explizit künstlerische Projekte mit direktem Bezug auf das Erbe des Tanzes in Deutschland subventioniert.²⁸³ Unter den Projekten finden sich Performances, Installationen, Filmprojekte, Internetplattformen, und zahlreiche andere Formate.

279 *Wieder und Wider: performance appropriated. Performative Aneignung in Tanz und Bildender Kunst*, Programmheft, Kooperation MUMOK und Tanzquartier Wien, November 2006.

280 Haitzinger, Nicole, „History VI: Verheißungen und Möglichkeiten, Tag 2: Auf dem Weg zur Auflösung des 'Re-‘“, in: www.corpusweb.net, (letzter Zugriff: 21.11.2014).

281 Arns, Inke, „History will repeat itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance“, in: Arns, Inke / Horn, Gabriele (Hg.), *History Will Repeat Itself: Strategien des Reenactment [sic!] in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*, Frankfurt am Main: Revolver - Archiv für aktuelle Kunst, 2007, S.37-63, hier S.42.

282 Cramer, Franz Anton, „Geschichte wird gemacht – das Erbe des Tanzes“, in: www.goethe.de, (letzter Zugriff: 17.04.14.).

283 Eine sehr ausführliche Zusammenfassung und Dokumentation der bisherigen Projekte wird auf der Homepage (<http://www.tanzfonds.de>) präsentiert. Einblick in Probenprozesse, Interviews, Stückausschnitte können hier abgerufen werden. Die Fördersumme des Programms beträgt insgesamt rund 2,5 Millionen Euro.

Was aber kann nun der Versuch einer Aneignung vergangener Tänze für Choreograf_innen und Tänzer_innen und auch für das Publikum und die Tanzwissenschaft leisten? Welches Potenzial liegt in der Neu-Lektüre vergangener Tänze? Gerald Sigmund fasst in seinem Text in der Zeitschrift *Die Deutsche Bühne* drei Punkte für Beweggründe im Hinblick auf die Beschäftigung zeitgenössischer Choreograf_innen mit der Tanzgeschichte zusammen.²⁸⁴ Einerseits geht es um eine Absage an das Paradigma des Neuen, an die originäre Schöpfung wie sie in der Tanzmoderne zelebriert wurde. Durch das Internet wurde das kulturelle Gedächtnis zu einer 'öffentlichen' Angelegenheit. Die Zugänglichkeit zu historischen Positionen ist quasi rund um die Uhr gegeben. Jederzeit ist es möglich sich inspirieren zu lassen und in einem Akt des Referenzierens Verbindungen zu Bewegungsgeschichte(n) herzustellen. Weiters kann die Wieder-Holung als Innehalten seitens der Produzent_innen verstanden werden, um sich der eigenen Positionierung und dem Verhältnis zur Tradition bewusst zu werden, diese zu reflektieren und neue Freiräume des Handelns und kritischen Intervenierens (zurück) zu gewinnen. Sigmund sieht die Vergangenheitsbearbeitung als Akt der Emanzipation der Tanzschaffenden durch die bewusste Entwicklung einer kritischen Haltung zur Geschichte. Dies passiert auch über ein Hinterfragen bestehender festgelegter Kanons an traditionellen Genres und Sujets, Legendenbildungen, Heldendarstellungen und klassenspezifischen, nationalen Grenzziehungen²⁸⁵. Durch die Beschäftigung mit der Vergangenheit ist es möglich, Schlüsse für das eigene Tun in der Gegenwart zu ziehen. Die tanzgeschichtliche Aufarbeitung bietet somit Möglichkeiten vergessenen Tänzen, Konzepten und Denkweisen dauerhafte gesellschaftliche Relevanz zu verleihen. Yvonne Hardt betont in ihrem Text *Talking Reconstruction* eben dieses Potenzial der Re/konstruktion, „den Tanz politisch aufzuwerten, ihm ein Fundament zu geben“²⁸⁶. Dabei geht es weder um den Versuch einer bloßen, harmonisch, verklärenden Wiederbelebung noch um eine idealisierende, Affirmation und Repräsentation des Tanzerbes. Es geht um ein Infragestellen, um eine Kontextualisieren der Relevanz und Aktualität von inhaltlichen Fragestellungen der vergangenen Tanzereignisse.

Krassimira Kruschkova führt diese Überlegung weiter und fragt: „Inwiefern choreografiert es [das Re-enactment; A.d.V.] eine andere Geschichte des Tanzes, einen anderen Tanz der

284Vgl. Sigmund, Gerald, „Tanz als Bewegung in der Geschichte“, in: *Die Deutsche Bühne* 74/9, 2003, S.42-45.

285Vgl. Jeschke, Claudia, „Canon and desire. Seven approaches to historio-choreographical lecture/Performances“, in: Brandenburg, Irene / Haitzinger, Nicole / Jeschke, Claudia (Hg.), *Tanz & Archiv: ForschungsReisen. Geste und Affekt im 18. Jahrhundert*, Heft 4, München: epodium, S.108-116.

286Vgl. Hardt, Yvonne, „Talking Reconstruction“, in: *Urheben Aufheben*, Programmheft zur gleichnamigen Aufführung, Berlin, 2008, S.37.

Geschichte?“²⁸⁷ Sie sieht das Potenzial in dem Aufspüren des Widerständigen in dem historischen Material und schlägt vor die Geschichte(n) wider ihrer bisherigen Interpretation zu lesen. „So bietet auch das Re-enactment eine Option, Geschichte(n) nichtdeterministisch zu denken, nichtlinear, nichthomogen, vielmehr als Stottern im sprachlichen Text der Historie.“²⁸⁸ Sie betont weiters die Notwendigkeit und Dringlichkeit das Vergangene aus der Perspektive der Gegenwart zu denken. Die Aktivierung des Archivmaterials kontextualisiert es im Hier und Jetzt, befragt es auf seine Wirksamkeit und Gültigkeit in unsere Zeit.

Im Zentrum steht die Konfrontation mit dem Unbekannten, dem Unverfügbaren. Sich zu diesem Anderen, Fremden zu verhalten, der 'Andersheit' auf den Grund zu gehen, ist ein Unterfangen welches sich im Feld von Wissen und Nicht-Wissen bewegt.

„To reconstruct means exposing oneself to something one can never own, something that can never totally become 'I'“²⁸⁹ Es ist eine Herausforderung den Körper im Hier und Jetzt für etwas zu öffnen das ihm fremd, nicht eigen ist. Gerade dieser sensible Prozess der Aneignung schafft ein Verstehen der Vergangenheit über den Körper.

Spricht man von der Wiederbelebung eines vergangenen Ereignisses, impliziert dies auch ein Zurückholen des Abwesenden. Die Aneignung bringt somit einen geisterhaften Charakter mit sich, begründet durch die Verkörperung eines fremden 'nicht-mehr-lebendigen' Materials. Im Prozess dieser Annäherung gilt es die Unerreichbarkeit zu akzeptieren, neue Möglichkeiten auszuloten und sich auf ungeahnte Wandlungen und Transformationen einzulassen. Es geht laut Kruschkova also auch gerade um das was „nicht gewesen“ ist, um eine Potenzialität.

„Indem Formen der Wiederholung vergangener (tänzerischer) Ereignisse immer aus einer Perspektive heraus arbeiten, die Leer-, Fehl- oder Bruchstellen in die eigene Wahrnehmung einschließen (müssen), kann der rekonstruierende Blick eben nicht die (reduktive) Wahrheit der bloßen Realisierung ansetzen, sondern muss das gesamte Feld dessen beleuchten, was *nicht* gewesen ist.“²⁹⁰

Das dokumentarische Material in den Tanzarchiven wartet darauf neu entdeckt zu werden, denn: „Letztlich ist jede Quelle – ob Notation, Zeichnung, Bericht – immer nur die Aufforderung zur Geschichte, zur Re-konstruktion, zur Interpretation und damit zur Aneignung.“²⁹¹, so

287Kruschkova, Krassimira, „Tanzgeschichte(n): wieder und wider. Re-enactment, Referenz, *révérance*“, in: Thurner, Christina / Wehrern, Julia (Hg), *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich: Chronos Verlag, 2010, S.39-45, hier: S.40.

288Kruschkova, Krassimira, „Tanzgeschichte(n): wieder und wider“, S. 41.

289Siegmond, Gerald, „Five Theses on the function of choreography“, S.11.

290Franz Anton Cramer bezieht sich hier auf Krassimira Kruschkovas Ansatz und Vortrag im Rahmen der tanzwissenschaftliche Fachtagung *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz* (17. - 19. Oktober 2008, Bern, Universität, Institut für Theaterwissenschaft, Tagungsort Schauspielschule); Cramer, Franz Anton, „History VI: Verheißungen und Möglichkeiten, Tag 1: Hinter einem Fenster zu besseren Welten“, in: www.corpusweb.net, (letzter Zugriff: 21.11.2014).

291Ebd.

Franz Anton Cramer. In diesem künstlerischen Kontext ist das Tanzarchiv als offener Wirklichkeits-Möglichkeiten-Raum anzunehmen, wie ihn Petra Gehring in Bezug auf Foucault beschreibt.²⁹²

Die Auswahl des historischen Materials ist einerseits abhängig von der Zugänglichkeit und Verfügbarkeit von Material, andererseits folgt sie dem persönlichen Interesse der Kunstschaaffenden und geschieht auch zufällig, indem man buchstäblich über eine Spur im Archiv stolpert. Zuerst waren es vermehrt Stücke des Postmodern Dance aus dem Kreis der Judson Church Gruppierung die rekonstruiert und zitiert wurden, seit ein paar Jahren gibt es eine Tendenz zur Auseinandersetzung mit der Tanzkultur der Vorkriegsjahre. Laban, Wigman, Palucca, sowie unbekanntere Protagonist_innen des Ausdruckstanzes rücken so mehr ins Zentrum des Interesses. In Wien ist die Tanzhistorikerin, Tanzkritikerin und Lehrbeauftragte Andrea Amort bereits seit mehreren Jahren mit der 'Ausgrabung' von vergangenen Tänzen und dem Thema „Tanz im Exil“ beschäftigt. Hierzu hat sie auch ein Buch über die Tänzerin Hanna Berger herausgegeben²⁹³, sowie mehrere Rekonstruktions-projekte initiiert.

Rekonstruktionsversuche stoßen immer an die Grenzen der (Un-)Darstellbarkeit des Vergangenen und sind konfrontiert mit einer Unmöglichkeit der Repräsentation des abwesenden Körpers. Unterschiedliche Strategien der „Verlebendigung“²⁹⁴ werden erprobt und angewandt. Die daraus resultierenden Ergebnisse stehen trotz Bezug zur Vergangenheit für sich als Neu-Interpretation. Die Unmöglichkeit einer objektiven Präsentation (des Originals) und das Bewusstsein über per se spekulative Annahmen wird in den meisten Versuchen offen gelegt und selbstreflexiv thematisiert.

„Bedeutsam als Gedächtnisraum wird Theater dort, wo es den Zuschauer unversehens überrascht, den Reizschutz durchbricht, der auch ein Schutz vor der Begegnung mit dieser andern Zeit ist, einer 'Un-Zeit', die nicht ohne den Schrecken des Unbekannten zu denken ist.“²⁹⁵ Hans-Thies Lehmann betont in diesem Zitat das Potenzial eines Verhandelns der Vergangenheit im Theater. Er beschreibt die Rezeptionserfahrung als eine unmittelbare Konfrontation mit dem Unbekannten, als einen Zustand des Schocks:

292Vgl. Kapitel I dieser Arbeit, S. 20f.

293Siehe dazu: Amort, Andrea, *Hanna Berger. Spuren einer Tänzerin im Widerstand*, Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2010; Amort, Andrea, „Die Tänze der Verfeimten. Gedanken zum Erbe des Ausdruckstanzes in Österreich anlässlich des 50. Jahrestages der Befreiung vom Nationalsozialismus.“, in: *ballett international / tanz aktuell*. H. 8/9, Berlin 1995.

294Ploebst, Helmut, „Allan Kaprows '18 Happenings in 6 Parts' Redone“, in: www.corpusweb.net, (letzter Zugriff 17.04.14).

295Ebd. S. 348.

„Man erfährt in diesen Momenten des Nicht-Verstehens, des Schocks, der sprachlosen Wahrnehmung das Ausgesetztsein in eine andere Zeit, die nicht einfach Gegenwart ist und in ihrer Vieldimensionalität vielleicht nicht einmal in einem deutlich anzugebenden Sinne Zeit. Gedächtnis ist jedenfalls hier immer auch ein Gegen-den-Strich-bürsten der Geschichte, eine Art Verneinung ihres Zeitlaufs.“²⁹⁶

Formenvielfalt in der choreografischen Begegnung mit dem Archiv

Im Umgang mit tanzgeschichtlichen Referenzen treffen verschiedene Modelle und Methoden aufeinander. Sowohl formal als auch dramaturgisch unterscheiden sich die Strategien, die natürlich abhängig vom Ursprungsformat und dem zeitlichen Kontext des 'Originals' sind.

„Choreografische Praxis geht dabei nicht systematisch vor; sie ist unberechenbar und verfolgt keine einheitlichen Methoden.“²⁹⁷, so die Tanzwissenschaftlerin Julia Wehren. Diese Vielgestaltigkeit einer transformativen Umgestaltung zeigt sich in nebeneinander existierenden, heterogenen Herangehensweisen, Strategien und Methoden.²⁹⁸

Welche Quellen stehen zur Verfügung? Werden die dokumentarischen Quellen für das Publikum einsehbar? Ziel kann beispielsweise sein, ein Stück aus einer anderen Zeit 'detail- bzw. werkgetreu' wieder erlebbar zu machen. In *A Mary Wigman Dance Evening* setzt sich der (junge) ecuadorianische Choreograph Fabian Barba mit der historischen Figur Mary Wigman, einer der Pionierinnen des Ausdruckstanzes in Europa auseinander. Als Ausgangspunkt dient das Soloprogramm von Mary Wigmans erster USA Tournee 1930-31. Er versucht nah am 'Original' die Atmosphäre dieser Zeit aufleben zu lassen: „A playbill in the style of the 1930's, two crystal chandeliers, a red nostalgic curtain, as well as delicate background music are trying to create an atmosphere that aims to bring the audience back to the original event.“²⁹⁹ Barba konfrontiert das Publikum mit den ästhetischen und symbolischen Repräsentationscodes des Ausdruckstanzes und versucht dadurch ein Hinterfragen und Aufdecken von Erwartungshaltungen in der Rezeption von Tanz und dem Konzept des Körpers heute zu initiieren.

Auch André Lepecki verfolgt in der Rekonstruktion des postmodernen 'Klassikers' *18 Happenings in 6 Parts* von Allan Kaprows im Münchner Haus der Kunst 2006 eine möglichst detailgetreue Umsetzung der ursprünglichen Performance. Helmut Ploebst spricht von einem

²⁹⁶Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, S.349.

²⁹⁷Wehren, Julia, „Tradition im Fokus. Choreografie als kritische Reflexion von Tanzgeschichte.“ in: *Original und Revival*. S.59-66, hier S.66.

²⁹⁸Performances, Installationen, Performance Parours, Partizipative Ansätze, die Verwendung von Zeitzugentinterviews, von Original-Videoaterial aus dem Archiv, und vieles mehr.

²⁹⁹Rösler, Martina, „A Mary Wigman dance evening by Fabián Barba“, in: www.idansblog.org/2010/10/19/a-mary-wigman-dance-evening-by-fabian-barba/, (letzter Zugriff 12.1.2014).

„Akt der Ausgrabung“, der die „Anekdote zum wiederholten Mal herausfordert und daß genau dieses Wiederholte die einzige Wiederholung im wieder Holen von performativer Kunst aus der Historisierung bedeutet.“³⁰⁰ Kaprows Arbeit aus dem Jahr 1959 war richtungsweisend im Hinblick auf die Neudefinition von Kunstrezeption und gilt sozusagen als die Geburtsstunde des Happenings und kann auch als Vorläufer für das heute so beliebte Format der Performance-Parcours gesehen werden. Lepecki rekonstruierte das Original Happening anhand archivierter Dokumente, wie Fotos, konzipierten Partituren und veröffentlichte Texte Kaprows, eine Videoaufzeichnung ist nicht vorhanden.

Der slowenische Choreograf und Regisseur Janez Janša beschäftigt sich in seiner Arbeit explizit mit der Aufarbeitung und Neuinterpretation und Neubefragung von 'historischem Material'. Aufsehen erregte er 2006, damals noch unter dem Namen Emil Hrvatin³⁰¹, mit der Rekonstruktion der Performance *Pupilija, papa Pupilo pa pupilcki, rekonstrukcija*, uraufgeführt 1969. 2006 beschäftigt er sich mit der Performance *Monument G2*, ebenso mit einer Kult-Performance des neo-avantgardistischen Theaters in Slowenien, mit *Monument G* ursprünglich inszeniert von Dušan Jovanović 1972³⁰². Hier wird die Dringlichkeit einer politischen Vermittlungs- und Aufklärungsfunktion eines Re-enactments greifbar.

Die ursprüngliche Radikalität eines Werks bekommt in einem zeitgenössischen Kontext wieder neue, veränderte Relevanz.

„A reconstruction is then not a copy or a duplication of something already absent or re-existent (as an archive), but an identical conception of something not yet existent, still absent, but present in its potentiality – reconstruction in the performing arts field is thus – of course, under the condition that we sense in it an authentic creative will – not only a performance-after-a-performance or even a performance-about-a-performance, but precisely the opposite, a performance-before-a-performance-as-such at its source, a (new) original.“³⁰³

Ein häufig eingesetztes Format in der Vergegenwärtigung von Vergangenheit ist die Lecture Performance.³⁰⁴ So wird die Reflexion verbalisiert und der Prozess transparent gemacht.³⁰⁵

Gabriele Brandstetter beschreibt die 'postmoderne' Lecture-Performance der 1990er Jahre „als

300Ploebst, Helmut, „Allan Kaprows '18 Happenings in 6 Parts' Redone“, in: www.corpusweb.net, (letzter Zugriff 17.04.14).

301Einer von zwei Künstlern, die sich 2007 als politisches Statement offiziell umbenannten und den Namen des slowenischen, rechtsorientierten Politikers Janez Janša annahmen.

302Als Grundlage eines Stücks von Bojan Štih.

303Janša, Janez, „Reconstruction2“, in: Ertem, Gurur / Solomon, Noémie (Hg.), *Dance on Time!*, Istanbul: Bimeras Publikation, 2010, S.44-63, hier: S.45.

304Vgl. Jeschke, Claudia, „Canon and desire. Seven approaches to historio-choreographical Lecture/Performances“, in: Brandenburg, Irene / Haitzinger, Nicole / Jeschke, Claudia (Hg.), *Tanz & Archiv: ForschungsReisen. Geste und Affekt im 18. Jahrhundert*, Heft 4, München: epodium, S.108-116.

305Zum Begriff und der Entwicklung der Lecture Performance: Peters, Sibylle, *Der Vortrag als Performance*, Bielefeld: transcript, 2011.

eine Recherche der eigenen (Tanz-)Geschichte, als ironisch zeigendes Sampling von Körper- und Darstellungskonzepten und als theoriebewusstes Spiel mit den Grenzen von Wissen(schaft) und Performance.³⁰⁶

Der aus Deutschland kommende Choreograf Martin Nachbar lehnt sich in seinem Stück *Urheben Aufheben* eben an dieses Format der Lecture Performance an, um sich mit dem 1962 uraufgeführten Tanzzyklus *Affectos Humanos* der deutschen Ausdruckstänzerin Dore Hoyer auseinanderzusetzen. Das Stück hatte 2008 in Berlin Premiere, dem vorangegangen ist jedoch ein fast zehnjähriger intensiver Rechercheprozess des Choreografen³⁰⁷. Es geht hier nicht um eine detailgenaue Rekonstruktion der Tänze, sondern vielmehr um das Anregen einer Diskussion über die mehr als 50 Jahre zurückliegende Arbeit und eine dadurch entstehende Reflexion des eigenen künstlerischen Schaffens. Nachbar selbst zu seiner Intention:

„Zu keinem Zeitpunkt dieser Entwicklung ist es mir darum gegangen, mit der Rekonstruktion die Illusion eines Originals herzustellen. Wichtig war vielmehr das Entdecken und auch Produzieren von Neuem in Auseinandersetzung mit Altem.“³⁰⁸

Nachbar benutzt als markantes Bühnenrequisit eine Schultafel, die als Zeichenträger und Kommentator fungiert. Er skizziert, notiert. Worte, Begriffe werden festgehalten, wieder gelöscht, überschrieben, verändert. Somit visualisiert er den Prozess seiner Annäherung, seines „Selbst-Versuches“, wie Nachbar seine Herangehensweise selbst im Stück benennt. Diese Terminologie unterstreicht den experimentell-wissenschaftlichen Charakter der Performance. Sehr genau, fast akribisch beschreibt er seine Vorgehensweise, seine einzelnen Arbeitsschritte. Auf der Tafel skizziert er Zahlen, Diagramme, Begriffe, Querverweise. Immer wieder löscht er Informationen, überschreibt Wörter, verändert somit Bedeutungen. Dies erinnert auch an Freuds „Wunderblock“. Schließlich zeichnet Nachbar seine eigenen Körperumrisse über seine Aufzeichnungen. So visualisiert er die Überlagerung der Spuren aus der Vergangenheit durch die Gegenwärtigkeit seines Körpers im Moment der Aufführung. „Die Gegenwart des Tanzes, so zeigt uns Nachbar mit dieser simplen aber sehr einprägsamen Bildlösung, ist im nächsten Moment schon Historie. Was bleibt ist nicht mehr als ein

306Brandstetter, Gabriele, „Tanzen Zeigen. Lecture-Performance im Tanz seit den 1990er Jahren“, in: Margrit Bischof/Claudia Rosiny (Hg.), *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, Bielefeld: transcript: 2010, S. 45-61, S.58.

307Das 2000 uraufgeführte Stück *affects* (später *affects/rework*) von Nachbar in Zusammenarbeit mit Thomas Plischke und Joachim Gerstmeier, sowie die Lecture Performance *ReKonstrukt* ging dem Stück voraus. „Das gemeinsame Denken und Arbeiten schaffte einen Kontext, in dem eine Tanzrekonstruktion interessant für mich wurde.“ Nachbar, Martin: *Urheben Aufheben*. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung. Berlin, 2008, S. 4.

308Ebd. S.4.

Fragment, als eine Spur des Körpers.“³⁰⁹

Neben der Belebung und Wiedereinstudierung des historischen Tanzsolos thematisiert *Urheben Aufheben* explizit die Schwierigkeiten, wenn nicht sogar die Unmöglichkeit eines solchen Unterfangens. Nachbar beschreibt, auf welche Herausforderung und Komplikationen man bei der Erlernung des Bewegungsmaterials treffen kann. Die Einstudierung erforderte u.a. eine umfangreiche Archiv-Recherche³¹⁰. Außerdem erfolgte sie mit Hilfe der damals 92-jährigen Waltraud Luly, einer Tanzpädagogin und ehemaligen Kollegin von Dore Hoyer. Die Körper-zu-Körper Weitergabe bot Nachbar die Möglichkeit am Körperwissen einer noch lebenden 'Expertin' teilhaben zu dürfen. Die Aneignung der Körperspannung und der fremden Bewegungsqualität fiel dem in anderen Tanztechniken ausgebildeten Choreografen schwer. Er teilt auch die Momente des Scheiterns am Erlernen des Bewegungsmaterials mit dem Publikum. Die Konfrontation mit dem Unverfügbaren, dem Nicht-Wissen wird somit sichtbar. „Es geht darum, dass mein Körper das Archiv in Unordnung bringt und dadurch sichtbar macht.“³¹¹ Gerald Siegmund führt im Zusammenhang mit der Annahme des Körpers als Archiv, wie bereits im zweiten Kapitel erwähnt, die Begriffe „Interkorporalität“ und „Zwischenleiblichkeit“ in Anlehnung an Merleau-Ponty ein und beschreibt dieses Phänomen wie folgt: „Zwischen dem Eigenen und dem Fremden entsteht etwas Drittes, Unformuliertes, das nur über die Differenz der beiden Pole zueinander artikulierbar ist.“³¹²

Urheben Aufheben macht somit ein Stück Tanzgeschichte wieder lebendig, betont das Potenzial solch einer Wiederentdeckung, schafft jedoch gleichermaßen ein kritisches Bewusstsein, dass jede Wiederholung immer eine Differenz bedeutet.

Das spezifische Potenzial Geschichtsschreibung durch choreografische Reflexionen einer Analyse zu unterziehen steht in der Betrachtung der folgenden exemplarischen Beispiele zur Debatte. Die ausgewählten künstlerischen Arbeiten bewegen sich in einem Spurengeflecht³¹³ von Erinnerungsfragmenten. Es wird versucht die ästhetische und thematische Vielfalt aufzuzeigen sowie Merkmale und Besonderheiten der Arbeiten herauszugreifen und zu beschreiben. Die Spuren des Archivs sind in sehr unterschiedlicher Form aufzufinden.³¹⁴

309Schulze, Janine, „Tanzarchive sind Perpetuum Mobiles“, in: Schulze, Janine (Hg.), *Are 100 objects enough to represent the dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz*, München: epodium, 2010, S.9-17, hier: S.10.

310Es gibt eine Filmaufnahme von den Tänzen, vom Hessischen Rundfunk 1967. Vgl. *Urheben Aufheben*, Programmheft zur gleichnamigen Aufführung, Berlin, 2008, S.3.

311Nachbar, Martin in: Hardt, Yvonne, „Talking Reconstruction“, S.49.

312Siegmund, Gerald, „Tanz als Bewegung in der Geschichte“, S.44.

313Haitzinger, Nicole, „History VI: Verheißungen und Möglichkeiten, Tag 2: Auf dem Weg zur Auflösung des 'Re-“, in: www.corpusweb.net, (letzter Zugriff: 21.11.2014).

314Zu den Stücken *Jetzt bist du dran* von Georg Blaschke und *Anarchiv#1: I am not a Zombie* von deufert&plischke, Jeroen Peeters und Marcus Steinweg, hatte ich Aufführungsmitschnitt zur Verfügung,

V.4. Jetzt bist du dran - Georg Blaschke, 2008

Das Stück *Jetzt bist Du dran* des österreichischen Choreografen Georg Blaschke, uraufgeführt am 18. Oktober 2008 im Odeon in Wien, entstand auf Einladung von Andrea Amort zu dem von ihr kuratierten Festival *Berührungen. Tanz vor 1938 – Tanz von Heute*³¹⁵. Der Ausgangspunkt des Stücks ist das circa 4 minütige Tanzsolo von Andrei Jerschik (*1902, Wien † 1997, Linz) mit dem Titel *Mensch im Wahn*³¹⁶ aus dem Jahre 1929³¹⁷. Georg Blaschke definiert die Auseinandersetzung und Kontextualisierung des Solos als „Choreografisches Rekonstruktionsprojekt“³¹⁸. Im Programmzettel des Abends ist weiters zu lesen: „Thema dieser Performance ist der Akt der Weitergabe und Rekonstruktion von Choreografie.“³¹⁹

Jerschik war Ballettmeister und Solotänzer, trat in Werken von Margarete Wallmann auf, tanzte mit Gertrud Bodenwieser und Mila Cirul. 1939 flüchtete er ins Exil, arbeitete auch längere Zeit als Choreograf und Regisseur in Deutschland. Sein künstlerischer Lebenslauf bewegt sich zwischen Klassischem und Modernen Tanz. Er war jahrzehntelang als Choreograf an verschiedenen Bühnen tätig.³²⁰

Jerschik hat 1995 sein Tanzsolo *Mensch im Wahn* im Alter von 94 Jahren an den Tänzer und Tanzpädagogen Harmen Tromp weitergegeben. Harmen Tromp, geboren 1950, war ehemaliger Balletttänzer und Solist sowie Lehrbeauftragter an diversen Ausbildungsstätten. Seit 2007 ist er Kodirektor des *Institut for Dance Arts* an der Anton Bruckner Privat-Universität. Er tanzte das Solo im Rahmen eines Rekonstruktionsabends *Tänze der Verfemten* am 21. April 1995 in Linz im Posthof. Am 1. Juli 2000 kam es zu einer Wiederaufführung des Stücks im Rahmen des Programms *Tanz im Exil* im Akademietheater in Wien.

2008 setzt sich Georg Blaschke mit dem Tanzsolo aus der Ära des Ausdruckstanzes auseinander. Die Dramaturgie der Performance folgt einer klaren dreiteiligen Struktur, die

(ohne Titel) (2000) von Tino Seghal und *Delicate Instruments Handled With Care* von Alexandra Pirici hingegen, rekonstruiere ich nur über die Erinnerung meiner Zuschauererfahrung.

315 Andrea Amort ist selbst Schülerin von Jerschik gewesen und hat bei dem Festival *Tänze der Verfemten*, in dessen Rahmen die erste Rekonstruktion des Solos von Harmen Tromp gezeigt wurde, dramaturgisch mitgearbeitet.

316 Es gab drei Titel-Varianten: *Aus dem Irrenhaus* (ursprünglicher Titel) und *Haus der Irren*; In einer vermutlich in den Siebzigerjahren erstellten Auflistung seiner Solotänze hat Jerschik den Tanz bezeichnet als *Haus der Irren* (Größenwahn). Vgl. Oberzaucher, Alfred, Angaben zu „Mensch im Wahn“.

317 Uraufgeführt wurde das Solo in Königsberg, wo Jerschik in der Spielzeit 1928/1929 als 1. Solotänzer am Opernhaus engagiert war. Am 28. Jänner 1929 erschienen erste Kritiken, was darauf schließen lässt, dass der Aufführungstermin am 26. oder 27. Jänner stattgefunden hat. Vgl. Oberzaucher, Alfred.

318 Untertitel des Stücks: *Ein Choreografisches Rekonstruktionsprojekt, gewidmet Andrei Jerschik*

319 Blaschke, Georg, in: Programmzettel, *Festival Berührungen. Tanz vor 1938 – Tanz von heute*. 18.-20. Oktober 2008, Odeon Wien.

320 Vgl. Amort, Andrea, in: Programmzettel *Festival Berührungen*, 2008.

Georg Blaschke wie folgt betitelt: „Original – Rekonstruktion – Filmische Reflexion über die Weitergabe der Choreografie“³²¹ Zuerst tanzt Petr Ochvat die Original Choreografie, dann folgt eine Weiterbearbeitung des Bewegungsmaterials und am Schluss wird über das Medium Video ein Einblick in den Probenprozess der Weitergabe gegeben. Harmen Tromp übergibt nun das Solo an den jungen Tänzer Petr Ochvat. Die dreiteilige Struktur lässt sich auch als kommunikativer Dialog mit den Vergangenheitsspuren lesen. Dieser Austausch basiert auf einer direkten und auch indirekten Begegnung von vier männlichen Generationen von Tänzerinterpreten. Diese körperliche Transformation von Bewegung thematisiert die „Rituale, Medien und persönlichen Motive beim Akt des Übergebens und Einstudierens“³²².

Georg Blaschke beschreibt weiters: „Die Erinnerungen von Tromp an diesen Prozess und die erhaltenen gleichzeitig berührenden wie energischen Notizen Jerschiks dazu bilden den Kern dieser Auseinandersetzung mit Weitergabe und Rekonstruktion als künstlerischem Akt.“³²³

Die handschriftlichen Aufzeichnungen von Jerschik, die während des Probenprozesses mit Harmen Tromp 1995 entstanden sind, sind schwer zu entziffern. Jerschik beschreibt detailliert über fünf A-4 Seiten das Bewegungsmaterial der Choreografie und ihre Intentionen. Der Subtext jeder Bewegung wird erklärt und übersetzt. Am Ende der Tanz-Beschreibung steht eine sehr persönliche, emotionale Verabschiedung, die die Schwäche des bereits 94-jährigen Jerschik erahnen lässt.³²⁴ Hörbar wird an dieser Stelle eine große Freude über die Weitergabe des Materials und über die Möglichkeit, dass sein Tanzsolo über andere Körper weiterexistieren kann und somit nicht verschwindet. Der Titel des Stücks „Jetzt bist du dran“ ist den Notizen entnommen und eine direkte Aufforderung von Jerschik an Tromp.

Inhaltlich erzählt das Solo von einem durch Verfolgungswahn geplagten Menschen. Jerschik definiert gleich zu Beginn seiner Erklärungen den Grundschrift, die Grundhaltung im ersten Teil der Choreografie, nämlich den „Paranoia Schritt“, als „ein Dahintrotten in einem geistigen Dämmerzustand.“³²⁵ Auf den Verfolgungswahn folgt ein Tobsuchtsanfall, was zu Größenwahn und schließlich zum Absturz und zu einem Zusammenbruch führt. Ein dramaturgisch narrativer Bogen ist klar erkennbar.

Im ersten Teil von *Jetzt bist du dran* tanzt Petr Ochvat eben diese Original Choreografie.

Das Bewegungsvokabular des Solos ist geprägt von einer symbolhaften, expressionistischen Gestik. Hände, die über dem Kopf zusammengeschlagen werden, die sich nach Erlösung

321 www.georgblaschke.com, (letzter Zugriff: 7.1.2015).

322 Blaschke, Georg, in: Programmzettel *Festival Berührungen*, 2008.

323 Blaschke, Ebd.

324 Die Schrift ist ebenso gekennzeichnet durch ein zunehmend zittrig werdendes Erscheinungsbild.

325 Kopie der handschriftlichen Notizen von Andrei Jerschik in Besitz der Verfasserin dieser Arbeit.

suchend gegen den Himmel oder zum Publikum richten. Einzelne Bewegungsmotive werden auch wiederholt. Ein spannungslos wirkender Körper schleppt sich mit den ersten Bewegungen durch den Raum. Die Arme hängen und schlackern neben dem Körper, der sich taumelnd im Takt der Musik weiter bewegt. Durch den Dynamikwechsel der Musik wird auch der Körper energievoller. Es folgen bodennahe Sprünge im plié, mit ausgestreckten Armen, Drehungen, Handschlägen auf den Brustkorb als Zeichen von Kraft. Es etabliert sich ein Wechsel zwischen einer hilfeschreitenden, schwachen und kraftvollen, kämpferischen Gestik. Mit dem Schlussakkord der Klaviermusik fällt der Körper erschöpft zu Boden.

Blaschke verwendet für diesen ersten Teil die Originalmusik des Stücks von Sergei Rachmaninoff, *Prelude in g-Moll, op.23, Nr.5*. Der Rhythmus der Musik überträgt sich auf das Tempo und die Dynamik der Bewegung.



Abb.1 Jerschik



Abb.2 Tromp



Abb.3 Ochvat

Als Zeugen und Beobachter des Prozesses setzten sich Blaschke und Tromp mit Beginn des zweiten Teils am Rand der Bühne auf zwei Stühle. Ihre Anwesenheit betont den kollektiven Prozess der Weitergabe. Ein fragmentarischer Soundteppich³²⁶ schafft für die folgende „Rekonstruktion“³²⁷ eine andere musikalische Atmosphäre.

Blaschke spezifischer Zugang zu Choreografie und der Präsenz des Körpers in der Bewegung orientiert sich stark an „Raumtendenzen“ und „skelletären Prinzipien“³²⁸. „Eine einfache und flüchtige Geste kann einen vielschichtigen Prozess in Gang setzen, dem unvorhersehbare Ausdruckskraft und komplexe kompositorische Möglichkeiten innewohnen.“³²⁹ - so auf der

326Musik: Mika Vainio

327Dreiteiliger Aufbau: „Original – Rekonstruktion – Filmische Reflexion“.

328In einem persönlichen Gespräch der Verfasserin mit Georg Blaschke beschreibt er diese choreografischen Zugänge.

329www.georgblaschke.com, (letzter Zugriff: 7.1.2015).

Homepage des Choreografen zu lesen. Die Begegnung mit dem symbolisch aufgeladenen Material der Originalchoreografie erfolgt über einen somatischen Zugang. Sehr detailliert und in hoch konzentrierter Qualität zerlegt und transformiert Petr Ochvat die Bewegungsmuster Jerschiks. Wohin treibt es den Körper, wie wird mit der fremden Energie, Muskelanspannung, Körperhaltung umgegangen? Georg Blaschke lässt Ochvats Körper bis an die Ränder des Raumes stoßen. Der Körper lehnt sich gegen die Wand und gegen eine Säule des Bühnenraums, lässt den Einfluss der Schwerkraft wirken und eine ganz eigene, neue Bewegungssprache entstehen die auch immer wieder durch Pausen zum Innehalten kommt. Der Film als letzter Teil der 30-minütigen Performance zeigt einen Zusammenschnitt von Probendokumentationen sowohl von der Rekonstruktion mit Tromp 1995, wo auch Jerschik zu sehen ist, als auch von der Einstudierung und den Proben 2008, bei denen Tromp, Blaschke und Ochvat anwesend waren. Der Ort dieses mehr als zehn Jahre auseinanderliegenden Prozesses ist der gleiche: ein Tanzstudio in Linz.

„Als Künstler des Flüchtigen versuche ich einer Essenz habhaft zu werden, einer Qualität, die Bestand haben könnte. Das Ding Bewegung festmachen. Was bleibt ist die Sehnsucht nach einem Erfassenkönnen von Zeit, die einen zu neuen Annäherungen an das Greifbare drängt.“³³⁰

Die Körper-zu-Körper Weitergabe ermöglicht eine Kontextualisierung des Materials über eine sensorische, räumliche Artikulation. Die Arbeit mit der körperlichen Resonanz von vergangenen Bewegungsspuren lässt, wie Gerald Siegmund auch in seiner Analyse von *Urheben Aufheben* feststellt, zwischen dem eigenen Körper im Jetzt und dem fremden, unverfügbaren Körper der Vergangenheit etwas Drittes entstehen, das über die Aneignung und Bearbeitung sichtbar wird. Jerschiks Bewegungsmaterial wird im ersten Teil durch die sehr genaue Wiedereinstudierung 'bewahrt' und bildet somit eine Referenz für die Betrachtung seiner Neuinterpretation. Der archivische Körper³³¹ wird so über das Körpergedächtnis mehrerer Generationen, im Körper von Petr Ochvat, sichtbar. Der Transformationsprozess von Tanzgeschichte passiert also über und durch den Körper (direkt).

330Blaschke, Georg, in: www.georgblaschke.com, (letzter Zugriff: 7.1.2015).

331Verweis auf Julia Wehren in Kapitel II, S.44.

V.5. (ohne Titel) (2000) - Tino Sehgal, 2000/2014

Die Arbeit des deutsch-britische Künstler Tino Sehgal bewegt sich an der Grenze zwischen Bildender Kunst und Choreografie. Ein Großteil seiner - wie im Programmheft bezeichnet - „choreografisch-aufführungshaften“³³² Arbeiten wird in Galerien und Kunstmuseen gezeigt. „Seine Kunst ist immateriell und flüchtig: So konzipiert er Werke, die Situationen, Begegnungen und Bewegungen sind, von Darstellern ausgeführt werden und in einen unmittelbaren Dialog mit dem Publikum treten.“³³³ - so im Programmheft des Festivals *Sommerszene Salzburg*, in welchem Rahmen das Solo 2014 erneut aufgeführt wurde.³³⁴ Das Stück (ohne Titel) (2000) entstand im Jahr 2000 und wurde ursprünglich im Museumskontext aufgeführt, in einer Zeit, wo Sehgal noch weniger Bekanntheitsgrad hatte. Das Stück, das damals noch wahlweise *Twenty Minutes for the Twentieth Century* oder *Das 20. Jahrhundert* hieß, wurde ursprünglich von Sehgal selbst getanzt. Ursprungsgedanke der Performance war, ein 'Museum des Tanzes' in Form eines Solos auf der Bühne zu realisieren. Vierzehn Jahre nach der Uraufführung war das Stück erstmals in Österreich in der Rainberghalle in Salzburg zu sehen. Interpretiert wurde das Solo von dem Tänzer Frank Willens, der bereits mehrmals mit Sehgal zusammengearbeitet hat.³³⁵ Interessant im Bezug auf die Archivierung der eigenen künstlerischen Arbeit, Sehgal verweigert sich so gut wie möglich jeder institutionellen Dokumentation seiner Arbeit in Form von Videoaufnahme oder Fotografien.

In (ohne Titel) (2000) werden radikale Konzepte und wegweisende Reformierungsideen der Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts im Schnelldurchlauf gestreift. Man könnte auch sagen, die Bilder, Stile, Techniken und spezifischen Eigenheiten 'durchlaufen' den Körper, denn der Eindruck entsteht, dass dem Körper in den rasch vorübergehenden fünfzig Minuten die einzelnen Stationen 'passieren'. „Sturzbachartig ergießen sich hier Ideen und Konzepte in den Raum, eines radikaler als das nächste, und doch sticht keins das andere aus. Große Kunst kennt eben keine Konkurrenz.“³³⁶, so ein Zitat aus einer Kritik zum Stück, im Programmheft zu lesen.

332 Programmheft, *Sommerszene Salzburg*, Salzburg 2014, S. 25.

333 Programmheft, *Sommerszene Salzburg*, S. 25.

334 Aufführung gesehen am 02.07.2014 in der Rainberghalle Salzburg.

335 Das Stück wurde an diversen Festivals wiederaufgeführt. Im Moment gibt es auch eine Version die aus 3 Soli besteht, getanzt von Frank Willems, Andrew Hardwidge und Boris Charmatz.

336 So eine Kritik in der Zeitschrift *tanz* von Dorion Wickmann, zitiert nach Programmheft der *Sommerszene Salzburg*, Salzburg, 2014.

Der Tänzer Frank Willens betritt nackt die dunkle Bühne. Nur seine Umrisse sind schemenhaft sichtbar. Noch im Dunkeln stellt er sich verweilend in einer Tanzpose ins Zentrum der Bühne, heißt uns willkommen und bedankt sich, dass wir gekommen sind und nennt den Titel des Stücks. Dann geht das Licht an, das die ganze Aufführung hinweg unverändert bleibt. Auch der Publikumsraum bleibt erhellt.

Willens wechselt gekonnt von einer Körperlichkeit in die nächste - Spannungsveränderungen, dynamische Wandlungen, unzählige Raumwege (wie Diagonalen, Kreisbahnen), Schweiß, Körpergeräusche und Anstrengung. Die Tanzsequenzen sind nicht exakt werkgetreu rekonstruiert, vielmehr in ihrer spezifischen Qualität nachempfunden und dadurch für ein 'tanzgeschultes' Auge wiedererkennbar. Permanent versucht man die Stile und Bewegungen zuzuordnen, wie beim Blättern in einem Tanzgeschichteband beziehungsweise in einem kleinen Tanzarchiv im eigenen Kopf. Im anschließenden Künstlergespräch informiert der Tänzer Frank Willens: „it is not the dance of...it is like the dance of...“.³³⁷ Längere und kürzere Passagen folgen aufeinander. Manchmal verschwimmen die Übergänge. Man ist in einem ständigen Modus des Vergleichs, des Suchens nach aufblitzenden Referenzen. Momente der Wiedererkennung wirken wie eine Erleichterung oder auch Erfolgserlebnis, man ist fast ein bisschen stolz auf sich und klopft sich innerlich auf die Schulter. Wir begegnen unter anderen Vaslav Nijinsky, Isodora Duncan, Mary Wigman, Kurt Joss, Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Pina Bausch, William Forsythe, Jérôme Bel und Xavier Le Roy.

Es ist so, als ob die Geschichte den nackten Körper betanz, beherrscht, beziehungsweise ihn tanzen lässt. Der Körper wird zu einer Bildfläche, einer Projektionsfläche der Tanzgeschichte(n). Man konstruiert und rekonstruiert im Kopf auch Assoziationen zu Kleidung, Licht und Raumsetting der zitierten Performances.

Ungefähr in der Mitte des Stücks kehrt die Sprache des Anfangs wieder zurück. Einem französischen Zitat mit Verweis auf Marcel Duchamp und John Cage folgt eine Sequenz aus Trisha Browns berühmtem Stück *Accumulation* aus 1971. Willens spricht parallel zu der Bewegung direkt mit dem Publikum und bezieht sich auf die gerade stattfindende Situation im Theater. Seine spontanen, improvisiert wirkenden Kommentare zum Arbeitsprozess, zu Trisha Browns Stück, zur Schwierigkeit des Erlernens des Bewegungsmaterials wirken wie eine Irritation. Weiters verweist Willens auf den abwesenden 'Autor'/Urheber des Stücks: „I think he would like it. He is happy he doesn't have to dance it anymore.“³³⁸ und schafft somit einen

³³⁷Im anschließenden Künstlergespräch mit Pieter T'Jonck erzählt Frank Willens, dass es ein fixiertes 'script' der Choreografie gibt.

³³⁸Frei nach den festgehaltenen Notizen der Autorin während des Künstlergesprächs.

kurzen 'Auftritt' von Seghal. Bewusst werden noch weitere ähnliche ironische und komische Momente eingebaut, sowie die Emotionalität des Ausdruckstanzes zelebriert und auch in körperliche Zustände á la Meg Stuart gekippt. Mit einigen Passagen scheint der Körper mehr zu kämpfen als mit anderen. Die Vorlieben von Willens werden ebenfalls sichtbar. Er wiederholt zum Beispiel eine Tanzsequenz und bezeichnet sie als seinen Lieblingsteil. Somit setzt er sich selbst in Bezug zu der Tanzgeschichte und vermittelt durch verbale Kommentare seine eigene Haltung zu den Exzerpten, Zitaten.

Der Körper arbeitet sich ab. Die Anstrengung ist spür- und sichtbar. Der nackte Körper ist exponiert, dem Blick der Zuseher_innen ausgesetzt. Vor allem bei den langsamen Ballettbewegungen wird jeder einzelne Muskel sichtbar.

(ohne Titel) (2000) oszilliert zwischen Repräsentation und Distanz zum tanzgeschichtlichen Material. Interessant sind aber auch vor allem die Momente des Übergangs, der Unterbrechung. Der durch so viele unterschiedliche Bilder aufgeladene Körper Willens findet sich mehrfach in Momenten des Nachdenkens, Weiterdenkens, Innehaltens wieder. In einem Zustand des 'Bilderlos sein'. Diese Momente des 'Dazwischen' fungieren als Leerstellen, lassen sich wie ein plötzliches Schweigen der Geschichte lesen. Auf der anderen Seite: das schnelle Aufeinanderfolgen der zahlreichen Verweise und Referenzen. Wie ein Flimmern, ein Aufblitzen und eine Aneinanderreihung von Körperkonzepten und Tanztechniken. Das Archiv transformiert sich hier 'live' im Körper, als ob es ihn durchwandert und zeichnet eine Entwicklung der Tanzgeschichte nach, die von Unterbrechungen, Lücken, gekennzeichnet ist.

V.6. *Anarchiv#1: I am not a zombie* – deufert&plischke / Jeroen Peeters / Marcus Steinweg, 2009

In der Arbeit von Katrin Deufert und Thomas Plischke, die sich seit 2001 als Künstlerzwillings deufert&plischke definieren, spielt die Vernetzung von Theorie und Praxis, sowie das Verhältnis zwischen Körper und Gedächtnis eine zentrale Rolle. Die beiden denken Choreografie als eine kritische, soziale Praxis. Kollektive Zusammenarbeit ist elementares Grundprinzip ihrer künstlerischen Forschung.

„Wir stehen für ein Theater, in dem es immer wieder noch alles zu tun gibt, in dem man durch Erfahrungen lernen muss, in dem man Entscheidungen fällen muss, in dem man Zeit verbringt. Choreografie ist für uns keine geschlossene Sache, sondern eine lebendige und komplexe Landschaft, in der Menschen sich bewegen und sich begegnen.“³³⁹

In der mehrteiligen Serie *Anarchiv*³⁴⁰ geht es um ein Wieder-Aufspüren der Erinnerungsspuren ihrer eigenen Körpergeschichte sowie des Materials ihrer bisherigen gemeinsamen Zusammenarbeit. Es handelt sich um ein forschendes Untersuchen, welches sich zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit bewegt und dem Abwesenden nachspürt. Der erste Teil dieser Serie *Anarchiv#1: I am not a zombie* entstand in Zusammenarbeit mit dem Autor, Dramaturgen und Kritiker Jeroen Peeters und dem Philosophen Marcus Steinweg. Die Performance ist weder als melancholische Rückschau noch als 'best-of' zu verstehen, sondern als eine Dekonstruktion und Neukontextualisierung von Themen und Motiven, des eigenen Körper- und Performance-Archivs. Präzise wird ein komplexes Labyrinth aus Bewegungsfragmenten, Klang und Begriffen gesponnen, welches durch eine 20-minütige existenzphilosophische Lecture von Marcus Steinweg unterbrochen wird. Man wird eingeladen zu einem „Tanz über den vermeintlich festen Boden dessen, was wir (gewohnheitsmäßig, uns fragliche Sicherheit vortäuschend) Subjekt, Kunst oder Realität nennen.“³⁴¹, wobei dieser Boden gehörig ins Wanken gerät. Gekennzeichnet durch Ungewissheit, Unruhe und Instabilität wird ein Raum, aufgeladen mit Erinnerungsspuren, eröffnet. „Eine Sammlung, die ehemaliges aufbewahrt und in der Zeit ihre Form wechselt.“³⁴²

Deufert, Plischke und Peeters betreten zu Beginn nackt die Bühne. Nur kurz sind die Körper bei ihrem Auftritt, beim Durchschreiten eines schmalen Lichtstreifens am Rand der Bühne, erkennbar. Im weiteren Verlauf bewegen sich die drei durch den Raum und nähern sich dem Lichtstrahl immer wieder an, sodass ihre Körper im Halbdunkeln teilweise schemenhaft sichtbar werden. Die Lichtverhältnisse prägen somit die Wahrnehmungsmöglichkeiten des Blicks. In der Imagination entstehen Bilder zu den 'unsichtbaren' Bewegungen. In einer Soundcollage aus Klängen (Zerknüllen von Papier, etwas Zerbrechendes, Klirrendes,...)

339 deufert&plischke, in: www.goethe.de, (letzter Zugriff: 14.12.2014).

340 Es gibt bisher 3 Teile: *Anarchiv#1: I am not a Zombie*, *Anarchiv#2: second hand* und *Anarchiv#3: songs of love and war*.

341 Witzeling, Klaus, „Deufert + Plischke: «Anarchiv #1: I Am Not a Zombie», Berlin“ in: *ballettanz* August/September 2009, S. 78.

342 Deufert, Katrin / Plischke, Thomas, „Anarchiv #1: I am not a zombie“ in: Schulze, Janine (Hg.), *Are 100 objects enough to represent the dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz*, München: epodium, 2010, S.138-160, hier S.150.

werden einzelne gesprochene Textfragmente hörbar:

„Traces of experience....always already brainwashed...yes...up here my grey matter is folded....yes....no old secrets, no new secrets...do you exchange blood for language?... clothes make the man.... I am not a Zombie!...a sense of direction...there are fingerprints all over the place...slightly off centre...they extend in all directions...“³⁴³

Die Textfetzen wiederholen sich, parallel dazu wandeln die Körper im Dunkeln und Halbdunklen. Dieser erste Teil kann als Betonung der Absenz und der fragmentierten, teilweise verborgenen Erinnerung gelesen werden.

„Anarchiv #1: I'm not a zombie ist ein Pfad durch die widerspenstige Landschaft der eigenen Archive, die aus unlesbaren Notizen, gelöschten Videotapes, verblässenden Erinnerungen und aus Körpern mit Spuren und Tätowierungen bestehen und schlägt konzeptuelle Szenen, Topologien und Texturen als Partituren vor. Sie können von dem zwielichtigen Ort der Vergangenheit, der die Gegenwart verfolgen, leises Gemurmel und Sätze hören [...]“³⁴⁴

Nach dem ersten Teil wird sehr plötzlich der ganze Raum erhellt mit gleichzeitigem Einsatz von Musik. Ein Popsong beschallt mit den Zeilen „When I was in your arms, and you where in my arms...“ den fast leeren Raum. Dieser Moment wirkt wie eine plötzliche Aktivierung des nebulösen, verschleierte Raumes. Die nackten Körper kehren nach ihrem ersten Auftritt in bunte Ganzkörperanzügen zurück. Die Kostüme unterstützen und betonen den 'zeichenhaften' Charakter der Bewegungen und verwandeln die Körper in surreale, deplazierte, comic-hafte Figuren. Mehrere Schnüre hängen wie Spinnweben von der Decke. Katrin Deufert betritt als erste wieder die Bühne und hängt ein Schild an das Ende von einer dieser Schnüre. Dann beginnt sie sich mit dem Rücken zum Publikum zu bewegen.

Folgende Botschaften sind auf Schildern zu lesen, die im Verlauf des Stücks sukzessive an von der Decke hängenden Schnüren befestigt werden.

„...Museum, End, line of severance, Pause, Amphibious, Gentle Turbulence, Two Halves, Hermaphrodism, Index, Entheimlichung, Texture, Dangerous Zone, Threshold, Different Levels of Stuff out there, Restlessness, Ontological Joke, Paranoid Park, Impossibility...“³⁴⁵

343Notizen verfasst bei der Videoanalyse der Performance.

344Deufert, Katrin / Plischke, Thomas, „Anarchiv #1: I am not a zombie“S.150.

345Notizen verfasst bei der Videoanalyse der Performance.

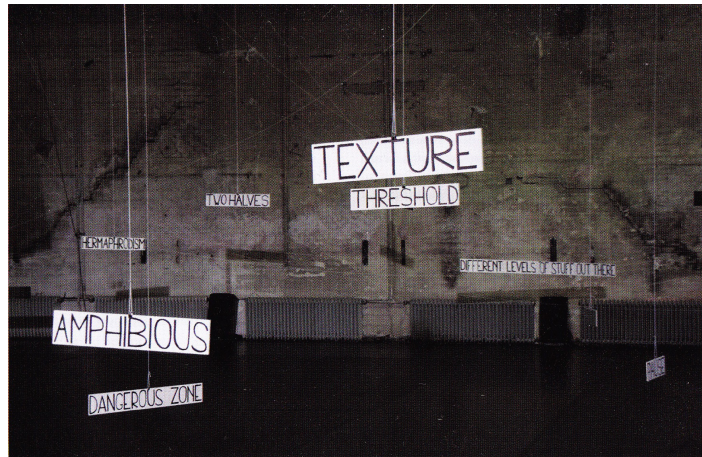


Abb. 2

Die Schilder taumeln, schwingen, rotieren, sind in Bewegung und bilden einen instabilen, schwebenden 'Begriffswald' aus Referenzen, Themenkomplexen und Assoziationen. Diese Schrift-Bilder verdichten den Raum und evozieren neue Bedeutungszusammenhänge und Fragestellungen, indem die Begriffe buchstäblich im Raum zirkulieren. Die aufgeworfenen Gedankenverstrickungen über Text und Schrift werden als Resonanz im Körper sichtbar.

Das Bewegungsrepertoire der drei Performer_innen setzt sich zusammen aus formalen, simplen Bewegungen wie Laufen, Fallen, Springen, aus klar zuordenbaren Gesten wie dem Herwinken mit der Hand, oder der Geste des Zielens mit einer Pistole, sowie aus abstrakten Bewegungsmotiven. Immer wieder wiederholen sich die kurze Sequenzen. Obwohl jeder ein 'eigenes' Repertoire an Bewegungen zu haben scheint, beziehen sich die drei immer wieder aufeinander. Die Bewegungen wirken zum Teil 'zwecklos'. Wie Gespenster, nicht zugehörig, suchend, wandelnd und taumelnd bewegen sich Deufert, Plischke und Peeters über die Bühne. Immer wieder fallen und stolpern sie. Dies lässt Tragik und Komik zugleich entstehen.

„Hier wird nicht der Tote zum Leben erweckt und keine Vergangenheit aufgestaut, sondern lebendigen Vergangenheiten eine Zukunft gegeben.“³⁴⁶

Dann werden ein Tisch, ein Stuhl und ein Mikrofon auf die Bühne gebracht und in der Mitte vorne platziert. Der Sound endet, die drei gehen ab. Auf diesen vorbereiteten Platz setzt sich Marcus Steinweg, Philosoph und ebenso 'Autor' dieses Stücks. Er beginnt seine Lecture, indem er die Philosophie als Gespensterwissenschaft annimmt und über das Phänomen des Gespenstischen spricht. Er stellt fest: „Das Gespenst ist präsent in der Form des Entzugs. Es ist da, ohne da zu sein.“ In einem Redeschwall ergießen sich seine Gedanken rund um

³⁴⁶Ebd. S.150.

Identitätskonzepte, Subjekttheorie, Freiheit, Wirklichkeit, Löcher in der Realität, Inkonsistenzen und der radikalen Unverlässlichkeit des Lebens. Er enttarnt Wahrheit als Fiktion, denn: „Die ganze Wahrheit ist immer die halbe Wahrheit.“, so Steinweg. Die circa 20-minütige Lecture endet so abrupt, wie sie begonnen hat. Steinweg verlässt die Bühne. Tisch und Stuhl werden sogleich weggeräumt. Diese Zäsur des Stücks schiebt sich sozusagen 'dazwischen' wie ein Einschnitt. Plischke, Deufert und Peeters kommen zurück auf die Bühne. Sie tragen nun farblich passend zu ihren Ganzkörperanzügen kurze Capes. Wie verlorene Superhelden, die gleichsam durch ihre 'tolpatschigen' Bewegungen zu Antihelden werden, durchqueren die drei (weiterhin mit ihren Bewegungsfragmenten, die sich leicht verändert haben) den Bühnenraum. Schüttelnde, kurbelnde, kreisende Armbewegungen, zur Decke gestreckte oder vor dem Körper verschränkte Arme, Walzerschritte, Rollen über den Boden, Kriechen auf allen Vieren. Es kommt zur Verdichtung der Sound und Bewegungselemente, bis schließlich alle die Bühne verlassen, die Schilder bleiben zurück, erneut mit der Radioübertragung im Hintergrund. Die Schilder sind noch in Bewegung, schwanken im Raum. Eine Choreografie der Gedankenfragmente bleibt zurück.

„Der Künstlerzwillig führt in «I Am Not a Zombie» einen weiteren Beweis, dass er im Leben wie in der Kunst nicht bereit ist, sich mit den herrschenden Systemen abzufinden wie ein ferngesteuerter Untoter. Nicht vorgegebenen Definitionen, Erwartungen, Forderungen wollen deufert+plischke gehorchen, sondern sie befragen, zerlegen, Gedanken und Form-Fragmente frisch zusammenfügen. Für das anarchische Duo das Wesen ihres Kunstinszenierens.“³⁴⁷

Die Arbeitsweise des Künstlerzwillings

Ich möchte an dieser Stelle noch kurz auf die Arbeitsweise von deufert&plischke eingehen, da sie interessante Anknüpfungspunkte in Bezug auf Dokumentations- und Transformationsprozesse bietet. Die beiden entwickelten im Laufe ihrer Zusammenarbeit strukturierte und systematische Arbeitsmethoden für ihre eigenen künstlerischen Prozesse, die sie als „Formulieren und Reformulieren“ bezeichnen. Auch im Kontext von Workshops arbeiten sie konstant an der Entwicklung ihrer Strategien und Methoden weiter. Die Spurensuche steht am Anfang ihrer Recherche. Ausgangsmaterial wird ausgewählt, seien es Objekte, Texte, Bilder, Klänge, etc., und analysiert. Anhand spezifischer Fragestellungen werden Wucherungen in

347Witzeling, Klaus, „Deufert + Plischke: «Anarchiv #1: I Am Not a Zombie», S.78.

Form von Karteikartenarrangements an der Wand geschaffen, die einen ersten Gedankenkomplex rund um das Ausgangsmaterial generieren. Als nächster Schritt werden diese Informationen und Erkenntnisse in Notizbücher übertragen und durch eine mehrmalige Weitergabe von Personen zu Personen, die am Prozess beteiligt sind reformuliert. „Reformulieren ist eine Praxis des Schreibens mit der Hand, der Weitergabe und der Übersetzung.“³⁴⁸ Jeder Kopf produziert wieder einen neuen Gedanken, schlägt andere Brücken. „Gib mir dein Material und ich zeige Dir, was Du nicht damit machst.“³⁴⁹, so die Forschungsprämisse. Diese Transformation von Wissen und Nicht-Wissen schafft ein kreatives Potenzial welches in die künstlerische Projekte und Stücke übertragen wird.

V.7. *Delicate Instruments Handled With Care* – Alexandra Pirici, 2014

Die in Bukarest lebende rumänische Choreografin Alexandra Pirici bewegt sich in ihrer künstlerischen Praxis zwischen Performance, Bildender Kunst, Musik und Film. Sie verwirklichte Projekte, beispielsweise im Museum für Zeitgenössische Kunst Leipzig, im Centre Pompidou, sowie 2013 zusammen mit Manuel Pelmus im Rahmen der 55. Venedig Biennale als Teil des Rumänischen Pavillons. Ihre Arbeiten umkreisen das Thema Geschichtswahrnehmung und -repräsentation sowie die daraus entstehenden komplexen Mechanismen sozialer Zusammenhänge. Die Choreografin verfolgte in den letzten Jahren dezidiert ihr Interesse „Monumentales und Ikonisches in der Verkörperung und Rekonstruktion zu transformieren.“³⁵⁰

In *Delicate Instruments Handled With Care*³⁵¹ thematisiert Alexandra Pirici wie sich Ereignisse der Mediengeschichte, als Bilder in unseren Köpfen festschreiben. Die Nachstellung und Verkörperung dieser Momente erfolgt auf humorvolle, präzise und kritische Weise. Die vier Performer_innen Madalina Dan, Farid Fairuz, Manuel Pelmus und Alexandra Pirici selbst, stellen sich dem Publikum zur Verfügung als quasi 'Lebendiges Archiv', das nach Lust und Laune aktiviert werden kann.

348 Ebd. S.95.

349 Deufert, Katrin / Noeth, Sandra / Plischke, Thomas (Hg.) *Monstrum. A book on Reportable Portraits*, Norderstedt, Gemeinschaftspraxis Hamburg, 2009. S.95.

350 *Delicate Instruments Handled With Care*, Programmzettel der gleichnamigen Aufführung, Wien, 2014.

351 Aufführung in Wien gesehen am 21.3.2014 im Rahmen des Imagetanzfestival 2014.

Ein schwarzer 'leerer' Bühnenraum ohne Zuschauertribüne, ohne jegliche Dekoration - etwas verloren steht das überschaubare Publikum eher am Rande verteilt nun in diesem erstmals noch undefinierten Theaterraum. Gemeinsam mit dem Programmzettel hat jeder eine Liste bekommen auf der insgesamt fünfzig Ereignisse der Kultur- und Mediengeschichte vorzufinden sind. Diese werden dem Publikum zur Auswahl angeboten, mit der Aufforderung sich mit den Wünschen an die Performer_innen zu wenden. Gesenkte Köpfe, vertieft in die Lektüre dieser Liste. Bereits bei dem Überfliegen der Angebote werden abgespeicherte Erinnerungen aktiviert, einzelne Bilder entstehen im Kopf. Es bedarf etwas an Zeit und Überwindung bis der Erste seine Wahl trifft. Es stellt sich die Frage welchen Moment man persönlich neu erleben möchte. Spannend ist auch zu sehen, welche Ereignisse mehr Beachtung finden als andere. Drei Stunden stehen die Türen des Bühnenraumes im Brut Theater nun offen. Ein ungezwungenes Kommen und Gehen wird dadurch ermöglicht.

Die Liste enthält ikonische Momente eines kollektiven, kulturellen (Bild-)Gedächtnisses. Darunter beispielsweise berühmte Filmszenen, Musikvideos, Tanzgeschichtliche Referenzen, Schlüsselmomente politischer Ereignisse, Literaturzitate, Allgemeinere Begriffe und kulturelle Hits. Beyonce, Slavoj Žižek, ein Ausschnitt aus Pina Bausch's Café Müller, Stanley Kubrick's A Space Odyssey, die Pussy Riot Intervention, Ludwig Wittgensteins Zitat „Alles was wir sehen, könnte auch anders sein.“, der Fall der Berliner Mauer und vieles mehr steht zur Auswahl.³⁵² Die Heterogenität der Quellen ergibt eine absurde Auswahl, die durchaus provokant in ihrer Zusammenstellung ist. Als würde man von einem Fernsehprogramm zum nächsten zappen oder durch das Internet surfen. Im Programmheft heißt es: „aus dem Menü der PerformerInnen wählen sie aus und gestalten so das eigene Performanceerlebnis.“³⁵³ Dieser Aufruf zur Selbstgestaltung verleiht dem Publikum eine Autonomie und macht es zum aktiven Mitgestalter. Die Dramaturgie der Performance entsteht somit jeden Abend neu durch die Lenkung, Beteiligung und Initiative des Publikums. Je nach Reihenfolge der Auswahl entsteht eine andere Dynamik, wodurch sich die Zusammenhänge stets neu ergeben. Die Freude an der kreativen Umsetzung vieler Listen-Punkte, wie zum Beispiel die humorvollen Einlagen von Manuel Pelmus als Jane Fonda oder die Monolith Szene aus Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey* löst herzhaftes Lachen und Schmunzeln im Publikum aus. Andere Szenen wiederum rufen nachdenkliche und betroffene Gesichter hervor.

Manche „Menü-punkte“ richten sich direkt an die Person die ausgewählt hat, als 'One-to-One

³⁵²Siehe Liste im Anhang der Arbeit.

³⁵³*Delicate Instruments Handled With Care*, Programmzettel.

Performance', die jedoch trotzdem von den übrigen Zuschauern_innen beobachtet werden kann, andere werden von den vier Performer_innen zusammen dargestellt, oder in Duetten oder Trios demonstriert. Wieder andere Punkte der Liste werden mit aktiver Beteiligung des Publikums umgesetzt. Es entsteht ein Nebeneinander und Durcheinander von Bildern, Szenen und Textfetzen. Manchmal laufen die Aktionen auch parallel ab, einige 'Bestellungen' müssen warten, da gerade beschäftigte Performer_innen involviert sind. Durch die Parallelität einzelner Re-inszenierungen, überlagern sich Inhalte und Informationen. Die Gleichzeitigkeit von Medienbildern ist Teil unseres Alltags. Die Fokussierung unserer Wahrnehmung ist notwendig, um den Überfluss an Informationen zu bewältigen. Wir leben in einer Gesellschaft in der das Visuelle einen sehr hohen Stellenwert einnimmt. Es sind vor allem die Bilder, welche die Welt beschreiben, bezeichnen, beeinflussen und verändern. In unserer Zeit existieren multiple Formen, Inszenierungen und Festschreibungen von kultureller Erinnerung die sich wie zuvor beschrieben in einem kulturelles Gedächtnis einschreiben. Dies zeigt sich vor allem durch die Medialisierung globaler Ereignisse. Die Maschinerie der Nachrichtenmedienbilder, die in einer Informationsflut über uns hereinbricht, ist drastisch und bedenklich in ihrer manipulativen Kraft. Einseitige Kriegsdarstellungen über Bilder in Zeitungen, im Fernsehen oder Internet lenken die öffentliche Meinungsbildung und konstruieren politische Feindbilder, die sich visuelle ins Gedächtnis einprägen.

Die Performance *Delicate Instruments Handled With Care* ermöglicht durch die Dekontextualisierung eine andere Wahrnehmung der Bilder. Es kommt zu einer Transformation der bereits codierten, determinierten Bilder. Dazu werden Strategien der Übertreibung, Entschärfung, Neutralisierung, Aufladung, oder Zerlegung angewendet. Diese sehr unterschiedlichen Qualitäten der Veränderung ermöglichen ein Neudenken und Befragen dieser geprägten Bilder und geschichtlichen Kontexte und schaffen durch die Durchmischung und Heterogenität der Ereignisse neue Bedeutungsverknüpfungen. „Wenn virtuelle Erinnerungen, verewigte Dokumente und ephemere Nachbildungen aufeinandertreffen, beginnt die Wahrnehmung zu tanzen.“³⁵⁴, so Helmut Ploebst in einer Kritik in der Tageszeitung *Der Standard*.

„Alexandra Pirici und ihr Ensemble fächern subjektiv und assoziativ diese Momente vor den Augen der BetrachterInnen auf und transformieren sie in der performativen Aneignung.“³⁵⁵

354Ploebst, Helmut, „Mozart krümmt sich in der Kugel“, in: *Der Standard*, 22./23.3.2014.

355*Delicate Instruments Handled With Care*, Programmzettel.

Das Publikum wird somit Teil der Nachstellung und Re-Inszenierung dieser Medienmomente und erlebt diese in einer neuen Version, in diesem speziellen Fall in einem deplatzierten Kontext des (abgeschlossenen) Theaterraumes. Diese in unseren Köpfen manifestierten Erinnerung werden buchstäblich durchgeschüttelt. Die erinnerten Bilder im Kopf überlagern und erweitern sich durch das Erlebnis ihrer Re-inszenierung. Jeder Zuschauer hat am Ende der Performance neue Erinnerungen, die sich in das Gedächtnis integrieren.

Die äußere, mediengestützte Erinnerung gewinnt heute immer mehr an Gewicht. Dieses immense Bild-Archive begleitet uns tagtäglich und erweitert sich beständig.

Delicate Instruments Handled With Care thematisiert wie Geschichte an (medial geprägte) Bilderinnerungen gekoppelt ist und ruft zu einer sorgfältigen Behandlungen und einer bewussten Reflexion derselbigen auf.

VI. Resumee

„Wie leben inmitten einer durch und durch archivarischen, zugleich aber auch immer stärker geschichtsvergessenen Welt, in der immer schon alles vorweggenommen und von historischer Dichte besetzt zu sein scheint? Und wie dieser Fülle neues Leben einhauchen – eines, das imstande wäre, dynamisch auf die Gegenwart zurückzuwirken?“³⁵⁶

Diese Frage lässt sich nicht allgemein gültig beantworten. Die vorliegende Arbeit versucht jedoch das Potenzial einer Vergewärtigung von Vergangenheit durch (referenzielle) künstlerische Verfahren aufzuzeigen.

Die einführende Analyse des Archivbegriffs diene als Grundlage für die weiterführenden Überlegungen. Ein wichtiger Referenzpunkt im Laufe der gesamten Arbeit war die ambivalente Beziehung zwischen dem Tanz-/Aufführungsereignis und seiner Archivierung.

Dieses Spannungs-verhältnis zwischen der Augenblicklichkeit und Flüchtigkeit der Bewegung und seiner Materialisierung und Medialisierung wurde ausführlich diskutiert, die Methoden und Praktiken der Archivierung in ihrer Diversität beschrieben und analysiert.

Im Zuge des zweiten Kapitels wurde dargelegt, dass die Aufzeichnung, Dokumentation eines Tanzereignisses im Verhältnis zum 'Original' nicht als unzureichende Fixierung anzusehen ist, sondern dass es durch den medialen Transfer und die Übersetzung vielmehr zu einer Erweiterung der ästhetischen Erfahrung, zu einer Weiterschreibung des vergangenen Ereignisses kommen kann. Trotz der Unmöglichkeit die Vergangenheit zu repräsentiert und wiederholbar zu machen, ermöglicht die Archivierung ein potenzielles 'Weiterleben'

Die These, dass das Archiv in der zeitgenössischen choreografischen Praxis zirkuliert und thematisiert wird, wurde anhand der exemplarischen Beispiele bestätigt. Die Vielfältigkeit in der künstlerischen Interpretation und Realisation ergibt sich aus der Komplexität des Geschichts- und Archivdiskurses. Die Spuren der Vergangenheit manifestieren sich sehr unterschiedlich in den künstlerischen Methoden und Herangehensweisen, wie an den exemplarischen Beispielen veranschaulicht. *Jetzt bist du dran* beschäftigt sich mit dem Prozess der Weitergabe von Choreografie und Körpergeschichte, (*ohne Titel*) (2000) lässt ein lebendiges Tanzarchiv des 20. Jahrhunderts entstehen, *Anarchiv#1: I am not a Zombie*, greift Fragmente des eigenen Körpergedächtnisses auf und öffnet einen fragmentarischen Raum des Abwesenden, und *Delicate Instruments Handled With Care* transformiert ikonische Momente eines kollektiven Bildgedächtnisses durch eine performative Aneignung.

³⁵⁶Springerin. Hefte für Gegenwartskunst. „Leben im Archiv“.

Die vorliegende Arbeit zeigt das Potenzial einer künstlerischen Annäherung und Darstellung von Geschichte(n) im Gegensatz zu einem rein wissenschaftlichen, theoretischen Geschichtsdiskurs. Durch die Verkörperung, die physische Aneignung des Vergangenen kann ein anderer Zugang zu Geschichte(n) geschaffen werden. Ein Verstehen der Vergangenheit über den Körper schafft neue Perspektiven. Die neuerliche choreografische Aktivierung vergangener Tänze führt zu einer Politisierung des Vergangenen in der Gegenwart, wirft aber auch Fragen der Autorschaft und des Urheberrechts auf. Das Zurückschauen ist auch ein Akt des Innehaltens in der Zeit. Die Konfrontation mit dem Unbekannten und Fremden führt in den besprochenen Beispielen zu einer Neupositionierung der eigenen Beziehung zur Vergangenheit.

Die Arbeit hat im besten Fall eine Sensibilisierung für einen Umgang mit historischem Material geschaffen und das Potenzial einer Verkörperung und performativen Auseinandersetzung mit (Tanz)geschichte(n) herausgearbeitet.

Die Frage, ob der zeitgenössische Tanz der Geschichte verfallen ist, die zu Beginn dieser Arbeit gestellt wurde, bewahrheitet sich demzufolge im positiven Sinne, denn dieses Zurückschauen und Wieder-Holen verändert, schafft Berührungspunkte, Begegnungsmomente, die ein Neudenken von Geschichte(n) zulassen und ermöglichen. „(Tanz-)Historie darf nicht *bewahrt*, sondern sie muss *bewegt* werden.“³⁵⁷, so Janine Schulze.

Tanzgeschichtsschreibung wird in Orten wie Tanzarchiven lebendig gehalten indem sie von Forscher_innen und Choreograf_innen durch die Nutzung und 'Umgrabung' transformiert wird. Tanzarchive als 'bewegte' Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis und als kritische Möglichkeitsräume zu denken betont die Relevanz solcher Institutionen und Projekten, die sich mit Archivierung von Tanz beschäftigen.

„Die Fragen hören nicht auf und die Suche hört nicht auf.“³⁵⁸

357Schulze, Janine, „Lücken im Archiv oder Die Tanzgeschichte ein 'Garten der Fiktionen'?“, in: Thurner, Christina / Wehrern, Julia (Hg.), *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich: Chronos Verlag, 2010, S.147-153, hier: S.149.

358Pina Bausch: zitiert nach: Wagenbach, Marc (Hg.), *Tanz erben. Pina lädt ein*, Bielefeld: transcript, 2014, S.11.

VII. Quellenverzeichnis

Bibliografie:

Agamben, Giorgio, „Noten zur Geste“, in: Georg-Lauer, Jutta (Hg.), *Postmoderne und Politik*, Tübingen 1992, S.97-107.

Arns, Inke, „History will repeat itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance“, in: Arns, Inke / Horn, Gabriele (Hg.), *History Will Repeat Itself: Strategien des Reenactment [sic!] in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*, Frankfurt am Main: Revolver - Archiv für aktuelle Kunst, 2007, S.37-63.

Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C.H.Beck, 1999.

Assmann, Aleida, „Archive im Wandel der Mediengeschichte“, in: Ebeling, Knut / Günzel, Stephan (Hg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2009, S. 165-175.

Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck, 1997.

Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

Baxmann, Inge / Franz Anton Cramer (Hg.), *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, München: K. Kieser Verlag, 2005.

Baxmann, Inge, „Der Körper als Archiv. Vom schwierigen Verhältnis zwischen Bewegung und Geschichte.“, in: Sabine Gehm / Pirkko Hussemann / Katharina von Wilcke (Hg.), *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung*, Bielefeld: transcript, 2007, S.217-227.

Benjamin, Walter, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, S.9-44.

Benjamin, Walter, „Die Aufgaben des Übersetzers“, in: Benjamin, Walter, *Illuminationen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Borges, Jorge Luis „Die analytische Sprache John Wilkins“, in: Borges, Jorge Luis, *Das Eine und die Vielen*, Essays zur Literatur, München 1966.

Brandstetter, Gabriele, *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*, Eggersdorf: Theater der Zeit, 2005.

Brandstetter, Gabriele, „Vorwort“, in: Brandstetter, Gabriele / Völckers, Hortensia (Hg.), *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000, S.14-44.

Brandstetter, Gabriele, „Choreographie als Grab-Mal. Das Gedächtnis von Bewegung.“, in: Brandstetter, Gabriele / Völckers, Hortensia (Hg.), *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000, S.102-134.

Brandstetter, Gabriele, „Tanzen Zeigen. Lecture-Performance im Tanz seit den 1990er Jahren“, in: Margrit Bischof/Claudia Rosiny (Hg.), *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, Bielefeld: transcript, 2010, S. 45-61.

Brandstetter, Gabriele, *Aufforderung zum Tanz. Geschichten und Gedichte*, Stuttgart: Reclam, 1993.

Brandstetter, Gabriele, „Aufführung und Aufzeichnung – Kunst der Wissenschaft.“, in: Fischer-Lichte, Erika / Risi, Clemens / Roselt, Jens (Hg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Theater der Zeit, Berlin 2004, S. 40-50.

Brauneck, Manfred / Schneilin, Gérard (Hg.), *Theaterlexikon I: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2007.

Brinkmann, Stephan, *Bewegung erinnern. Gedächtnisformen im Tanz*, Bielefeld: transcript, 2013.

Brodersen, Kai / Zimmermann, Bernhard (Hg.), *Metzler Lexikon Antike*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000.

Carter, Alexandra, „Making History. A General Introduction“, in: Carter, Alexandra (Hg.) *Rethinking Dance History. A reader*, London: Routledge, 2004, S.1-9.

Cramer, Franz Anton, „Body, Archive“, in: Brandstetter, Gabriele / Klein, Barbara (Hg.), *Dance [and] Theory*, Bielefeld: transcript, 2013, S.219-221.

Cramer, Franz Anton, „Spur – Bestand – Betrachten – Metier : Variationen“, in: Haitzinger, Nicole (Hg.), *Tanz und Archiv. Forschungsreisen*, Reenactment Heft 1, München: epodium, 2009, S.65 – 71.

Certeau, Michel de, *Das Schreiben der Geschichte*, Frankfurt / New York: Campus Verlag, 1991.

Certeau, Michel de, „Der Raum des Archivs oder die Perversion der Zeit“, in: Ebeling, Knut / Günzel, Stephan (Hg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009, S. 113-121.

Clausen, Barbara / Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), *After the Act, Die (Re)Produktion der Performancekunst*, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2006.

Derrida, Jacques, *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*, Berlin: Brinkmann + Bose, 1997.

Derrida, Jacques, *Grammatologie*, Übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hans Zischler, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

Deufert, Katrin / Plischke, Thomas, „Anarchiv #1: I am not a zombie“, in: Schulze, Janine (Hg.), *Are 100 objects enough to represent the dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz*, München: epodium, 2010, S.138-160.

Deufert, Katrin / Noeth, Sandra / Plischke, Thomas (Hg.), *Monstrum. A book on Reportable Portraits*, Norderstedt: Gemeinschaftspraxis Hamburg, 2009.

Ebeling, Knut / Günzel, Stephan, „Einleitung“, in: Ebeling, Knut / Günzel, Stephan (Hg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009, S.7-26.

Ebeling, Knut, „Das Gesetz des Archivs“, in: Ebeling, Knut / Günzel, Stephan (Hg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2009, S.61-88.

Ernst, Wolfgang, *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, Berlin: Merve, 2002.

Fischer-Lichte, Erika, „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“, in: Fischer-Lichte, Erika / Clemens Risi / Jens Roselt (Hg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin: Theater der Zeit, 2004, S.11-26.

Fischer-Lichte, Erika, „Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte“, in: Roselt, Jens / Otto, Ulf (Hg.), *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: transcript, 2012, S.13-52.

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

Foellmer, Susanne, „Re-enactment und andere Wieder-Holungen in Tanz und Performance“, in: Döhl, Frédéric / Wöhrer, Renate (Hg.), *Zitieren, appropriieren, sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*, Bielefeld: transcript, 2014, S.69-92.

Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* [1966], Übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens* [1969], Übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

Gehring, Petra, *Foucault - Die Philosophie im Archiv*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 2004.

Glomb, Stefan, *Erinnerung und Identität im britischenGEDENKSTÜCK*, Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 1997.

Groys, Boris, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, Wien / München: Carl Hanser Verlag, 2000.

Haitzinger, Nicole (Hg.), *Tanz und Archiv. Forschungsreisen. Reenactment*, Heft 1, München: epodium, 2009.

Haitzinger, Nicole, *Vergessene Traktate – Archive der Erinnerung. Zu Wirkungskonzepten im Tanz von der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München: epodium, 2009.

Haitzinger, Nicole, „Re-Enacting Pavlova. Re-Enacting Wiesenthal. Zu Erinnerungskultur(en) und künstlerischen „Selbst“-Inszenierungen.“, in: Christina Thurner / Wehren, Julia (Hg.), *Original und Revival, Geschichtsschreibung im Tanz*, Zürich: Chronos 2010, 181-192.

Hecht, Thom, *Dancing Archives – Archive Dances. Exploring Dance Histories at the Radcliffe College Archives*, Bielefeld: transcript, 2013.

Huschka, Sabine, *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Hamburg: Rowohlt, 2002.

Husemann, Pirkko, *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitswiesen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld: transcript, 2009.

Husemann, Pirkko, *Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel*, Norderstedt: Books on Demand, 2002.

Janša, Janez, „Reconstruction2“, in: Ertem, Gurur / Solomon, Noémie (Hg.), *Dance on Time!*, Istanbul: Bimeras Publikation, 2010, S.44-63.

Jeschke, Claudia / Gabi Vettermann, „Tanzforschung. Geschichte – Methoden.“, in: Margrit Bischof/Claudia Rosiny (Hg.), *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, Bielefeld: transcript, 2010, S. 207-225.

Jeschke, Claudia, „Canon and desire. Seven approaches to historio-choreographical Lecture/Performances“, in: Brandenburg, Irene / Haitzinger, Nicole / Jeschke, Claudia (Hg.), *Tanz & Archiv: ForschungsReisen. Geste und Affekt im 18. Jahrhundert*, Heft 4, München: epodium, S.108-116.

Jeschke, Claudia, „Canon and desire. Seven approaches to historio-choreographical lecture/Performances“, in: Brandenburg, Irene / Haitzinger, Nicole / Jeschke, Claudia (Hg.), *Tanz & Archiv: ForschungsReisen. Geste und Affekt im 18. Jahrhundert*, Heft 4, München: epodium, S.108-116.

Jeschke, Claudia, „'Updating the Updates'. Zum Problem der 'Identität' in der Geschichts-Vermittlung vom Tanz(en)“, in: Thurner, Christina / Wehren, Julia (Hg.), *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich: Chronos Verlag, 2010, S.69-79.

Jeschke, Claudia, „Tanz als Bewegungstext“, in: Jeschke, Claudia / Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.), *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*, Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2000, S. 47-58.

Jeschke, Claudia, „Tanznotation“, in: Dahms Sibylle (Hg.), *Tanz*, Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 2001, S.15-24.

Jeschke, Claudia, „Anmerkungen zum performativen Wissen von Tanztechnik und Tanzschriften im 19. Jahrhundert.“, in: *Körper – Gedächtnis - Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997, S.178-195.

Kant, Marion, „German Dance and Modernity. Don't Mention the Nazis“, in: Carter, Alexandra (Hg.), *Rethinking Dance History. A reader*, London: Routledge, 2004, S.107-118.

Klein, Gabriele, „Tanz & Medien: Un/Heimliche Allianzen. Zur Einleitung.“, in: Klein, Gabriele (Hg.), *Tanz Bild Medien*, Münster / Hamburg / London: LIT Verlag, S.7-17.

Klein, Gabriele, „Die Welt des Tanzes. Zur historischen Genese und politischen Relevanz von Universalität in der Tanzgeschichtsschreibung“, in: Thurner, Christina / Wehren, Julia (Hg.), *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich: Chronos Verlag, 2010, S.81-90.

Kluge, Friedrich / Seebold, Elmar (Hg.), *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 23., erweiterte Auflage, Berlin, New York: de Gruyter, 1999.

Koselleck Reinhart, „Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen“, in: Koselleck, Reinhart / Stempel, Wolf-Dieter (Hg.), *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1973, S.211-222.

Kruschkova, Krassimira, „Tanzgeschichte(n): wieder und wider. Re-enactment, Referenz, *révérance*“, in: Thurner, Christina / Wehrern, Julia (Hg.), *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich: Chronos Verlag, 2010, S.39-45.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 2008.

Lepecki, André, „Inscribing Dance“, in: Lepecki, André (Hg.), *Of the presence of the body: essays on dance and performance theory*, Middletown: Wesleyan University Press, 2004, S.124-139.

Lepecki, André, *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*, Berlin: Theater der Zeit, 2008.

Linz, Erika / Fehrmann, Gisela, „Die Spur der Spur. Zur Transkriptivität von Wahrnehmung und Gedächtnis“, in: Fehrmann, Gisela / Linz, Erika / Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), *Spuren Lektüren. Praktiken des Symbolischen*, Wilhelm Fink Verlag: München, 2005, S. 89-103.

Maar, Kirsten, „Geschichte(n) (Er)finden. Aneignung und referenzielle Verfahren im Tanz“, in: Döhl, Frédéric / Wöhrer, Renate (Hg.), *Zitieren, appropriieren, sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*, Bielefeld: transcript, 2014, S.137-159.

Mauss, Marcel, *Soziologie und Anthropologie 2*, München: Hanser, 1975.

Mersch, Dieter, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

Nancy, Jean-Luc, *Singulär plural sein*, Aus dem Französischen von Ulrich Müller-Schöll, Zürich: diaphanes, 2007.

Nora, Pierre, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Die Gedächtnisorte*, Frankfurt: Fischer, 1998.

Noverre, Jean-George, „Letters on Dancing and Ballets“, in: Copeland, Roger / Cohen, Marshall (Hg.), *What is Dancing?*, Oxford: Oxford University Press, 1983.

Öhlschläger, Claudia / Wiens, Birgit, „Körper-Gedächtnis-Schrift. Eine Einleitung“, in: Öhlschläger, Claudia / Wiens, Birgit (Hg.), *Körper-Gedächtnis-Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997, S.9-22.

Peeters, Jeroen (Hg.), *Are we here yet?*, Dijon: Les presses du réel, 2010.

Peeters, Jeroen, *Through the Back. Situating Vision between Moving Bodies*, Helsinki: Kinesis 5, 2014.

Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, London: Routledge, 1993.

Ploebst, Helmut, *No wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels. 9 Portraits*, München: Kieser, 2001.

Rieger, Monika, „Anarchie im Archiv. Vom Künstler als Sammler.“, in: Ebeling, Knut / Günzel, Stephan (Hg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie Medien und Künsten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2009, S.253-269.

Ricœur, Paul, *Zeit und Erzählung, Band III. Die erzählte Zeit*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1991.

Roselt, Jens, „Performativität und Repräsentation im Tanz: Tanz als Aufführung und Darstellung“, in: Margrit Bischof/Claudia Rosiny (Hg.), *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, Bielefeld: transcript: 2010, S. 63-75.

Rosiny, Claudia, *Tanz Film. Intermediale Beziehung zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, Bielefeld: transcript, 2013.

Schulze, Janine, „Tanzarchive: 'Wunderkammern' der Tanzgeschichte“, in: Baxmann, Inge / Franz Anton Cramer (Hg.), *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, München: K. Kieser Verlag, 2005, S.119-131.

Schulze, Janine, „Distanzlos glücklich, oder wie archiviere ich einen lebenden Choreografen? Der Vorlass Thomas Lehmen im Tanzarchiv Leipzig“, in: Schulze, Janine (Hg.), *Are 100 objects enough to represent the dance?*, München: epodium, 2010, S.232-243.

Schulze, Janine, „Lücken im Archiv oder Die Tanzgeschichte ein 'Garten der Fiktionen'?“, in: Turner, Christina / Wehrern, Julia (Hg.), *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich: Chronos Verlag, 2010, S.147-153.

Schulze, Janine, „Tanzarchive sind Perpetuum Mobiles“, in: Schulze, Janine (Hg.), *Are 100 objects enough to represent the dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz*, München: epodium, 2010, S.9-17.

Seel, Martin, *Ästhetik des Erscheinens*, München / Wien : Carl Hanser Verlag, 2000.

Seremetakis, C. Nadia (Hg.), *The Senses Still. Perception and Memory als Material Culture in Modernity*, Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Seremetakis, C. Nadia, „Die andere Stadt des Schweigens. Katastrophen und die versteinerten Körper der Geschichte.“, in: Brandstetter, Gabriele / Völckers, Hortensia (Hg.), *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, Hatje Cantz Verlag: Ostfildern-Ruit, 2000, S.302-332.

Siegmund, Gerald, „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: 2010, S. 171-179.

Siegmund, Gerald, „Erfahrung, dort, wo ich nicht bin: Die Inszenierung von Abwesenheit im zeitgenössischen Tanz“, in: Gabriele Klein/Wolfgang Sting (Hg.), *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld: Transcript Verlag, 2005, S. 59-75.

Siegmund, Gerlad, „Five Theses on the Function of Choreography“, in: *Scores N°0. The Skin of Movement*, Wien: Tanzquartier Wien, 2010.

Thomas, Helen, „Reconstruction and dance as embodied textual practice“, in: Carter, Alexandra (Hg.), *Rethinking Dance History. A reader*, London: Routledge, 2004, S.32-45.

Turner, Christina, „Raum für bewegliche Geschichtsschreibung. Zur Einleitung.“, in: Turner, Christina / Wehren, Julia (Hg.), *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich: Chronos Verlag, 2010, S.9-12.

Vismann, Cornelia, *Akten, Medientechnik und Recht*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2000.

Wagenbach, Marc / Pina Bausch Foundation (Hg.), *Tanz erben. Pina lädt ein*, Bielefeld: Transcript, 2014.

Wetzel, Michael, „Spuren der Verkörperung – Verkörperung der Spur. Jaques Derridas Dekonstruktion der 'Architrace'.“, in: Fehrmann, Gisela / Linz, Erika / Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), *Spuren Lektüren. Praktiken des Symbolischen*, Wilhelm Fink Verlag: München 2005, S.79-88.

Wortelkamp, Isa, „Flüchtige Schrift / Bleibende Erinnerung. Der Tanz als Aufforderung an die Aufzeichnung“, in: Klein, Gabriel / Christa Zipprich (Hg.), *Tanz Theorie Text*, Münster: LIT Verlag, 2002, S. 597-609.

Wortelkamp, Isa, *Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung*, Freiburg / Berlin: Rombach, 2006.

Wortelkamp, Isa, „Bilder in Bewegung | Bewegung in Bildern. Zum dokumentarischen Gewebe der Tanzgeschichte“, in: Thurner, Christina / Wehren, Julia (Hg.), *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Chronos: Zürich 2010, S.155-167.

Quellen aus dem Internet:

Boldt, Esther, „Eine Sprache für ihre Methoden. Meg Stuart und Jeroen Peeters über das Buch 'Are We Here Yet?'“, 2010, in: www.corpusweb.net, (Letzter Zugriff: 17.04.14).

Cramer, Franz Anton, „Verlorenes Wissen – Tanz und Archiv“, in: *MAP – media | archive | performance*, www.perfomap.de, (letzter Zugriff am 24.5.14).

Cramer, Franz Anton, „Geschichte wird gemacht – das Erbe des Tanzes“, 2013, in: www.goethe.de, (Letzter Zugriff: 17.04.14.).

Cramer, Franz Anton / Haitzinger, Nicole / Wehren, Julia, „History VI: Verheißungen und Möglichkeiten, Drei Berichte zu einer Tagung: 'Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz', Bern 17.-19.10.2008“, in: www.corpusweb.net, (letzter Zugriff: 21.11.2014).

deufert&plischke, in: www.goethe.de, (letzter Zugriff: 14.12.2014).

Ernst, Wolfgang, „Bewegung und Archiv. Ein medienarchäologischer Zugang zum Tanz“, in: *MAP– media | archive | performance*, www.perfomap.de, 2009, (letzter Zugriff: 21.01.2014).

Ploebst, Helmut, „Allan Kaprows '18 Happenings in 6 Parts' Redone“, in: www.corpusweb.net, 2006, (letzter Zugriff: 17.04.14).

Ploebst, Helmut, „Erregung der Bewegung“, 2009, in: www.corpusweb.net, (letzter Zugriff: 10.1.15).

Rösler, Martina, „A Mary Wigman dance evening by Fabián Barba“, in: <http://idansblog.org/>, (letzter Zugriff: 12.01.2014).

Siegmund, Gerald, „Wissen und Nichtwissen, Aneignung und Veränderung: das Erbe des Tanzes“, in: www.goethe.de, 2014, (letzter Zugriff: 17.04.14).

Steiger, Wolfgang, in: www.woz.ch/1344/aby-warburg/das-mnemosyne-projekt, (letzter Zugriff: 28.12.2014).

Ullrich, Wolfgang, in: www.zeit.de/2013/03/Ausstellung-Kunsthistoriker-Aby-Warburg, (letzter Zugriff: 28.12.2014).

Wehren, Julia, „Überlegungen zum Körper als Archiv“, in: *MAP – media | archive | performance*, www.perfomap.de, 2014, (letzter Zugriff: 23.7.14).

Wortelkamp, Isa, „Zur Choreographie des architektonischen Raums“, in: www.corpusweb.net, 2009, (letzter Zugriff: 12.01.15).

www.georgblaschke.com, (letzter Zugriff: 13.01.2014).

www.philippgehmacher.net, (letzter Zugriff: 24.11.2014).

www.deufertandplischke.net, (letzter Zugriff: 13.09.2014).

www.uni-salzburg.at/fileadmin/oracle_file_imports/1653182.PDF, (letzter Zugriff: 1.12.2014.).

Zeitschriften / Zeitungen:

Amort, Andrea, „Die Tänze der Verfeimten. Gedanken zum Erbe des Ausdruckstanzes in Österreich anlässlich des 50. Jahrestages der Befreiung vom Nationalsozialismus.“, in: *ballett international / tanz aktuell*. H. 8/9, Berlin, 1995.

Ertem, Gurur, „Watch out, History, when a Dancer Goes Still! Die Proteste im Gezi-Park als Ausdruck einer Politik der Körper.“, in: *Theater der Zeit*, Heft 11, November 2013, S. 5-8.

Lepecki, André, „The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances“, in: *Dance Research Journal* Vol. 42, Nr.2, S.28-48.

Ploebst, Helmut, „Mozart krümmt sich in der Kugel“, in: *Der Standard*, 22./23.3.2014.

Siegmund, Gerald, „Tanz als Bewegung in der Geschichte“, in: *Die Deutsche Bühne* 74/9, 2003, S.42-45.

Springerin. Hefte für Gegenwartskunst. „Leben im Archiv“, Band XVIII, Heft 4, Herbst 2012.

Witzeling, Klaus, „Deufert + Plischke: «Anarchiv #1: I Am Not a Zombie», Berlin“ in: *ballettanz*, August/September 2009, S.78.

Programmhefte und Sonstiges:

Jetzt bist du dran, Programmzettel, *Festival Berührungen. Tanz vor 1938 – Tanz von heute*, Odeon Wien, 2008.

Urheben Aufheben, Programmheft zur gleichnamigen Aufführung, Berlin, 2008.

Delicate Instruments Handled With Care, Programmzettel der gleichnamigen Aufführung, Wien, 2014.

Programmheft der *Sommerszene Salzburg*, Salzburg, 2014.

Wieder und Wider: performance appropriated. Performative Aneignung in Tanz und Bildender Kunst, Programmheft, Kooperation MUMOK und Tanzquartier Wien, November 2006.

Oberzaucher, Alfred, Angaben zu *Mensch im Wahn*.

Jerschik, Andrei, Notizen zum Solo *Mensch im Wahn*.

Audivisuelle Medien:

Blaschke, Georg, „Jetzt bist du dran“, DVD im Privatbesitz von Andrea Amort.

Tromp, Harmen, „Mensch im Wahn“, Rekonstruktion von Harmen Tromp, VHS, im Privatbesitz von Andrea Amort.

Deufert&plischke / Peeters, Jeroen / Steinweg, Marcus, „Anarchiv#1 – I am not a Zombie“ Tanzquartier Wien, Theorie- und Medienzentrum.

Weiterführende Literatur:

Amort, Andrea, *Hanna Berger. Spuren einer Tänzerin im Widerstand*, Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2010.

Angerer, Marie-Luise / Hardt, Yvonne / Weber, Anna-Carolin (Hg.), *Choreographie – Medien – Gender*, Zürich: diaphanes, 2013.

Burrows, Jonathan, *A Choreographer's Handbook*, London: Routledge, 2010.

DeLahunta, Scott, „Publishing Choreographic Ideas“, in: Wittmann, Gabriele / Boxberger, Edith (Hg.), *pARTnering documentation. Approaching dance – heritage – culture. 3rd Education Biennale 2012 Frankfurt am Main*, München: epodium, 2013, S.18-25.

Ernst, Wolfgang/ Stefan Heidenreich / Ute Holl (Hg.), *Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2003.

Metken, Günter, *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterfahrung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst*, Köln 1977.

Muensterberger, Werner, *Sammeln. Eine unbändige Leidenschaft*, Berlin, 1995.

Peters, Sibylle, *Der Vortrag als Performance*, Bielefeld: transcript, 2011.

Rosiny, Claudia, *Videotanz: Panorama einer intermedialen Tanzform*, Zürich: Chronos, 1999.

Sabisch, Petra, *Choreographing Relations. Practical Philosophy And Contemporary Choreography*, München: epodium, 2011.

Sommer, Wolfgang, *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002.

Verwoert, Jan, *Tell me what you want, what you really, really want*, Berlin: Sternberg, 2010.

Waldenfels, Bernhard, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.

Abbildungsverzeichnis:

Abbildung 1: Andrei Jerschik, ©Foto-Engel (vermutlich um 1948 entstanden), zur Verfügung gestellt von Alfred Oberzaucher

Abbildung 2: Video-Still aus der Rekonstruktion „Mensch im Wahn“ von Harmen Tromp

Abbildung 3: Petr Ochvat, ©Georg Blaschke, www.georg.blaschke.at

Abbildung 4: Anarchiv #1: I'm not a Zombie, ©Udo Rauner

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

VIII. Anhang

Liste als Beilage zum Abendzettel des Stücks *Delicate Instruments Handled With Care*.

List of enactments and quotations

(please feel free to ask the performers for any of the listed enactments and quotations!)

1. Usain Bolt victory pose
2. Fake sign language translator from Nelson Mandela's funeral
3. Pussy Riot intervention in the Cathedral of Christ in Moscow
4. Bill Clinton's apology to nation for his relationship with Monica Lewinsky
5. The dead Ceausecu couple
6. The monolith scene from Stanley Kubrick's *A Space Odyssey*
7. Excerpt from the first free national television broadcast during the Romanian Revolution of 1989
8. The pyramids and the sphinx
9. Yves Klein's Monotone Symphony
10. The Mona Lisa
11. Beyoncé's Drunk in Love video
12. The Mozart Kugeln
13. Zidane's head strike on Italian footballer Marco Materazzi
14. Martin Creed's work no. 227
15. Vladimir Putin's photo with a sedated tiger
16. Jane Fonda's aerobic videotape from 1985
17. The Puppet Master's cyborg scene from Japanese anime movie *Ghost in the Shell*
18. My Heart Will Go On song from the Titanic movie
19. Slavoj Žižek
20. Excerpt from Pina Bausch's *Café Müller*
21. The Moon landing
22. Laura Palmer theme from *Twin Peaks*
23. Dracula
24. The Internet
25. Thumb war („Daumencatchen“)
26. Obama's selfie at Nelson Mandela's funeral
27. Elaine's dance from *Seinfeld*
28. *The Dying Swan*
29. Christo and Jean Claude's wrapped Reichstag
30. The fall of the Berlin Wall celebration
31. Romanian gymnast Nadia Comaneci's floor exercise from the American Cup in 1976
32. Coca-Cola commercial
33. *Basic Instinct* movie scene
34. Wellness therapies
35. Osama Bin Laden's killing
36. Bruce Lee's one *inch punch*
37. Banksy's *Statue of Liberty Kid* graffiti
38. Wax figures of Brad Pitt and Angelina Jolie with their first biological baby, Shiloh
39. Bolivian president Evo Morales
40. Air strike
41. The Matrioska
42. The Wailing Wall of Jerusalem
43. Belly dancing
44. The Euro coin
45. Emoticons
46. Ludwig Wittgenstein quotation
47. The Barbie doll in *Sports Illustrated* magazine
48. Excerpt from John Cage's *Lecture on Nothing*
49. Marina Abramović *The Artist is Present*
50. *We Are the World* song from „USA for Africa“ super group in 1985

VIII.1. Abstract

In der vorliegenden Arbeit geht es um eine Untersuchung von künstlerischen Strategien und Arbeitsweisen im Umgang mit der Thematik des Archivs im Kontext der zeitgenössischen choreografischen Praxis. Einführend wird der Begriff des Archivs aus philosophischer und kulturwissenschaftlicher Sicht unter besonderer Berücksichtigung der Aspekte Geschichtsschreibung, Kanonisierung und Veränderlichkeit von Wissen beleuchtet. Des Weiteren werden die Ordnung und Materialität, sowie die Lücken und Leerstellen von Archiven behandelt.

Im zweiten Teil der Arbeit geht es um das Spannungsverhältnis Tanz und Archiv und die heterogenen Medien der Archivierung. Besondere Bedeutung kommt hier dem komplexen Transformationsprozess vom einstmals lebendigen, nicht mehr verfügbaren Original, über die dokumentierte Erinnerung, bis hin zu der Wiederbelebung des historischen Gegenstandes durch eine Rekonstruktion beziehungsweise Neuinterpretation zu. Die Arbeit betont das Verständnis von Tanzarchiven als forschungspraktische Institutionen, als Möglichkeitsräume, die nicht bloß konservieren, sondern in Bewegung sind.

In einem Exkurs wird die Wahrnehmung und Bedeutungserzeugung von Bewegung sowie der Gedächtnis-Begriff im Kontext seiner kulturellen und theatralen Verortung umrissen. Das letzte Kapitel gibt schlussendlich einen Überblick über unterschiedliche Formen der Geschichtswahrnehmung, -aneignung und -interpretation in der choreografischen Praxis. Folgende Beispiele werden dazu exemplarisch analysiert: *Jetzt bist du dran* von Georg Blaschke, *(ohne Titel)* (2000) von Tino Seghal, *Anarchiv#1: I am not a Zombie* von deufert&plischke, Jeroen Peeters und Marcus Steinweg, und *Delicate Instruments Handled With Care* von Alexandra Pirici.

Die Arbeit zeigt das Potenzial einer künstlerischen Annäherung und Darstellung von Bewegungsgeschichte(n) im Gegensatz zu einem rein wissenschaftlichen, theoretischen Geschichtsdiskurs. Sie verfolgt die These, dass die Verkörperung, physische Aneignung des Vergangenen einen anderen, neuen Zugang zu Geschichte(n) schaffen kann.

VIII.2. Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Martina Rösler
Geburtsdaten: 21.04.1985 in Klagenfurt (A)
Staatsbürgerschaft: Österreich

Werdegang:

1994 – 2003	BG/BRG - Völkermarkt
seit 2003	Universität Wien: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
2004 – 2008	Konservatorium Wien Privatuniversität: Zeitgenössische Tanzpädagogik mit Abschluss Bachelor of Arts
2007	Erasmusstipendium an der Tanzabteilung der <i>Mimar Sinan</i>
seit 2008	Tanzpädagogische Projekte und Unterrichtstätigkeit u.a. beim SZENE BUNTE WÄHNE FESTIVAL Performerin in Projekten von u.a. Isabelle Schad, Willi Dorner, Juraj Korec und Sebastian Prantl Eigene künstlerische Projekte in Zusammenarbeit mit Steffi Wieser und Anja Kolmanics (DSCHUNGEL WIEN, Kabelwerk Wien, Festspielhaus St.Pölten)
seit 2011	Teil des Wiener Theaterkollektivs makemake produktionen als Tänzerin und Choreografin
2010	Wild Card – Research Residency iDANS Festiva Istanbul Teilnahme am Tanzkritik Workshop Critical Endeavour
2011	DanceWEB Stipendium bei Impulstanz 2011
2012	START-Stipendium des BMUKK
seit 2014	Assistenzstelle im Theorie- und Medienzentrum des Tanzquartier Wien