

ARE **100**
OBJECTS ENOUGH
TO REPRESENT
THE DANCE?

ARE **100**
OBJECTS ENOUGH
TO REPRESENT
THE DANCE?

ZUR
ARCHIVIERBARKEIT
VON TANZ

JANINE SCHULZE (HG.)

Das Buch erscheint in der Reihe Archives in Motion (Band 1)
Herausgegeben vom Tanzarchiv Leipzig e.V.

lelpodium

epodium Verlag
© epodium, München
Website: www.epodium.de
E-Mail: info@epodium.de
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Umschlag und Gestaltung: Drahtzieher Design & Kommunikation, Wien
Druck und Bindung: MemmingerMedienCentrum, Memmingen

epodium ist eine eingetragene Marke
ISBN 978-3-940388-16-2
Printed in Germany 2010

Bibliografische Informationen Der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar

Die Publikation wurde von Tanzplan Deutschland gefördert.
Tanzplan Deutschland ist eine Initiative der Kulturstiftung des Bundes

tanzplan deutschland



VORWORT



Mit dem Band *Are 100 Objects enough to represent the Dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz* präsentiert das *Tanzarchiv Leipzig* den ersten Band einer neuen Publikationsreihe, die mit *Archives in Motion* überschrieben ist. Forschungsschwerpunkte werden in diesem Rahmen die vielfältigen Beziehungen zwischen der künstlerischen Praxis von Tanz und Performance, der Arbeit des Archivs und ihrer theoretischen Reflexionen sein. Dabei sollen auch jene Funktionen, Kontexte und Potenziale des Archivs vorgestellt werden, die über die Bewahrung und Sicherung historischer Bestände hinausgehen.

So versteht sich das *Tanzarchiv Leipzig* nicht nur als Wissens- und Informationsspeicher, sondern zugleich als ein Ort, an dem Tanz, Körperkultur und Performance auf ihre zeitgeschichtlichen Dimensionen und Bedeutungen hin befragt und immer wieder neu in Bewegung gebracht werden können. Die für die zukünftige Organisation von Archiven entscheidenden Aspekte von Digitalisierung und neuen Zugangsformen finden in der künstlerischen Praxis produktive Entsprechungen. Eine besondere Rolle spielt dabei die Auseinandersetzung mit Gedächtnis und Aktualisierung, mit Strategien der Wiederaaneignung oder auch Abgrenzung von früheren Positionen und mit der sinnlich erfahrbaren, fragilen Materialität der aufbewahrten Artefakte und Dokumente.

Prof. Dr. Patrick Primavesi
Direktor *Tanzarchiv Leipzig*
April 2010

INHALT

- 5 **VORWORT**
PATRICK PRIMAVESI
- 8 **EINLEITUNG**
JANINE SCHULZE
Tanzarchive sind perpetuum mobiles

TANZARCHIVE, ORTE DES ERINNERNS

- 22 **SI-HYUN YOO / HYE KYUNG KWON / HAEREE CHOI / HYUN-JOO KIM**
A Study on the Classification System of Dance Material in the Database (DB) Building
of Kim Cheon-heung's Private Collection
- 42 **TALIA PERLSHTEIN**
The Archives of the Dance Library of Israel
A Testimonial On the Discourse between Language, Time and Place in Movement
- 60 **JAN SCHMIDT**
Now there Danceth a God in Me
- 72 **THOMAS THORAUSCH**
Verweile doch, du bist so schön ...
Zur Problematik institutioneller Erinnerung an Tanz
- 84 **LAURENT SEBILLOTTE**
Archive des Tanzes oder
Eine Intention bewahren

TANZARCHIVE, ORTE DES KÖRPERGEDÄCHTNISSES

- 100** **FABIAN BARBA**
Reconstructing a Mary Wigman Dance Evening
- 116** **FABIAN BARBA**
Reconstruction in Progress:
Working Notes, Wigman Reconstruction, May 2009
- 122** **MARTIN NACHBAR**
SPU(E)REN/LESEN
Ein Versuch über das Tanzarchiv
- 138** **KATTRIN DEUFERT UND THOMAS PLISCHKE**
Anarchiv #1: I am not a zombie
- 162** **JOCHEN ROLLER**
Remembering Performance – der Urban Bush als choreografische Story Line
- 168** **JEFF FRIEDMAN**
Oral History A Go-Go:
Documenting Embodied Knowledges

TANZARCHIVE, ORTE IN BEWEGUNG

- 198** **NICOLE HAITZINGER**
Tanzarchive als Ensembles
Raumfigur und Miteinander
- 210** **WOLFGANG ERNST**
Bewegung und Archiv
Ein medienarchäologischer Zugang zum Tanz
- 226** **THOMAS LEHMEN**
Fragen Sie den Choreografen,
oder warum in einem Vorlass niemals ein Telefon fehlen sollte
- 232** **JANINE SCHULZE**
Distanzlos glücklich, oder wie archiviere ich einen lebenden Choreografen?
Der Vorlass Thomas Lehmen im Tanzarchiv Leipzig
- 244** **BIOGRAFIEN**

8

EINLEITUNG

TANZARCHIVE SIND PERPETUUM MOBILES

Janine Schulze



**„OHNE FRAGMENTE UND FLÜSTERN
AUS DER VERGANGENHEIT GIBT ES
KEIN JETZT, KEINE ZUKUNFT, NICHTS.“¹**

2008 hatte Martin Nachbars Tanzstück *Urheben Aufheben* in Berlin Premiere. Für ihn bedeutet dieses Stück den vorläufigen Abschluss einer fast zehnjährigen künstlerischen Recherche rund um Dore Hoyers 1962 uraufgeführten Tanzzyklus *Affectos Humanos*.² *Urheben Aufheben* ist eine Rekonstruktion, eingebettet in eine selbstständige künstlerische Auseinandersetzung mit der Frage nach der Archivierbarkeit und der damit verbundenen Chance der Rekonstruierbarkeit von Tanz. Besonders im zweiten Teil dieses Stückes, der den Titel *Selbstvergangenheit* trägt, findet Martin Nachbar zu einer Komposition aus Bewegungen, Körperbildern und theatralen Zeichen, die meine Idee von einem Tanzarchiv, dessen

Arbeitsmethoden und Potenziale nahezu eins zu eins widerspiegelt: In einem kurzen Solo, im charakteristischen Bewegungsstil Nachbars, geprägt u.a. durch zeitgenössische Release-Techniken, werden neue Bewegungsfolgen aus dem historischen Material Dore Hoyers generiert. Zeitgenössischer Tanz greift hier auf einen Fundus der Tanzgeschichte zurück und nimmt diesen als Ausgangspunkt, um das eigene Bewegungsvokabular zu analysieren, zu erweitern und zu neuen eigenen Stilen weiter zu entwickeln. Martin Nachbars Tanzen gleicht einem Prozess des Suchens, sich Hineinfindens in bisher unbekanntes Bewegungsmaterial, gegen den sein bis dahin so ganz anders als Dore Hoyers ausgebildeter und trainierter



Körper sich zunächst verweigert. Mit der Inszenierung dieses choreografischen Ringens wird gleichzeitig auch der Effekt dieser körperlichen Analyse und Aneignung auf den eigenen Körper- und Bewegungsstil eines Martin Nachbar sichtbar. Tanzgeschichte wird in diesem Solo als work in progress, als sich stetig weiterentwickelnd und als Materialsammlung für immer neue choreografische Ausdrucksformen erlebbar. Darüber hinaus schafft Martin Nachbar aber auch ein kritisches Bewusstsein dafür, dass jede Form des Wiederholens, des Rekonstruierens in sich schon ein Verändern und auch ein Fortführen bedeutet. Mit diesem Solo, wie auch mit dem gesamten Stück *Urheben Aufheben*, stellt er sich als Choreograf in die Tradition der Deutschen Tanzgeschichte, ohne jeglichen Impetus eines Erbe-Verwalters oder -Bewahrs. Vielmehr gelingt es ihm, die Erinnerung an Dore Hoyer und deren Tanzzyklus lebendig zu halten und gleichzeitig die eigene Bewegungssprache weiter zu entwickeln und zu erweitern.

Martin Nachbar beendet den Teil *Selbstvergangenheit* vor einer Schultafel, die ihm von Beginn des Stückes an dazu dient, seine einzelnen Arbeitsschritte im Hinblick auf die Dore-Hoyer-Rekonstruktion für das Publikum nachvoll-

ziehbar zu machen. Beginnend mit der Betrachtung des Videos, seinem Besuch im Deutschen Tanzarchiv Köln, wo der Nachlass von Hoyer liegt, bis zu seinen eigenen Folgerungen und Erkenntnissen, denen er in Form von Zahlen, Diagrammen, Listungen und Querverweisen Struktur verleiht. Mit dem Rücken zur Tafel zeichnet er mit Kreide seinen eigenen Körperumriss über das zuvor bereits entstandene Tafelbild. Sein eigener, gegenwärtiger Körper, so lässt sich die Szene interpretieren, legt sich damit über die an der Tafel dokumentierte Tanzhistorie. Vor den Augen des Publikums wandelt sich der eben noch aktiv tanzende Körper in eine Kreidezeichnung, in ein Notat. Die bisherigen Tafeltexte werden sowohl überlagert als auch ergänzt und somit fortgeschrieben. Die Gegenwart des Tanzes, so zeigt uns Martin Nachbar mit dieser simplen aber sehr einprägsamen Bildlösung, ist im nächsten Moment schon Historie. Was bleibt, ist nicht mehr als ein Fragment, als eine Spur des Körpers. Was vom Tanz übrig bleibt, ist nur eine Spur, in diesem Fall allein der Körperumriss einer einzigen Pose. Die Bewegung selbst, die Choreografie und das tänzerische Ereignis sind in dem Moment des Zeichnens schon nur noch Erinnerung; Erinnerung von einer Erinnerung von einer Erinnerung von einer Erinnerung.

**„TRADITION IST NICHT
DAS HALTEN DER ASCHE,
SONDERN DAS WEITERGEBEN
DER FLAMME.“³**

Das Selbstverständnis der Archive im Allgemeinen und der Tanzarchive im Besonderen hat sich in den letzten Jahren verändert, ebenso wie deren Außenwahrnehmung. Dies kann als Folge oder auch als Parallelerscheinung einer sich generell wandelnden Erkenntnissuche und Wissensvermittlung gesehen werden. Als der *Tanzplan Deutschland* seine Arbeit aufnahm, entstand sehr schnell auf der Leitungsebene ein Bewusstsein dafür, dass die Tanzarchive und -sammlungen des Landes bisher zu Unrecht ein Mauerblümchen-Dasein – zumindest in den Augen der Kulturpolitik – fristeten. Zu einem Zeitpunkt, an dem alle Tanzsammlungen in Deutschland durch Umstrukturierungs- und Kürzungspläne gefährdet waren, gründete sich auf Initiative des *Tanzplan Deutschland* hin (und dank dem ungeheuren Ideenreichtum und einer nicht minder großen Ausdauer und Geduld seiner Leiterin, Madeline Ritter) und mit dem Engagement der unterschiedlichen Tanzinstitutionen in Deutschland der *Verbund Deutsche Tanzarchive*.⁴ Diesem geht es darum, Aufmerksamkeit für die einzigartigen Sammlungen zu erzielen, die nicht nur das Erbe der deutschen Tanzgeschichte hüten, sondern auch bedeutende Institutionen zur Erforschung und Vermittlung aller Erscheinungsformen und Spuren der Tanzkunst darstellen.

Die Tanzarchive und -sammlungen sind eben nicht nur Orte des Bewahrens, sondern sie sind Wissensspeicher in Bewegung. Die Werte eines Archivs enthüllen sich jedes Mal anders und immer nur dann, wenn die einzelnen Materialien genutzt werden – das heißt, wenn immer neue Fragen und Interessen an sie herangetragen werden. Was im besten Fall wohlgeordnet und systematisiert in den Regalen eines Archivs aufbewahrt wird, gewinnt seine Bedeutung erst als Teil eines jeweils hochkomplexen Beziehungs- und Bedeutungssystems.⁵

Es ist wichtig, sich darüber klar zu werden, dass jene äußerst heterogenen Materialien, die in den Sammlungen eines Tanzarchivs zu finden sind, niemals das Tanzereignis selbst ersetzen oder wiederbringen können. Was wir dort finden, sind einzig Spuren, die Stellvertreterpositionen übernehmen und die zum Teil schon diverse Vermittlungsstufen durchlaufen haben. So finden sich neben den Fundstücken selbst auch deren bisherige Interpretationen, Analysen und Kontextualisierungen. Sie wiederum sind Ergebnisse von Erinnerungen und produzieren wieder neue Erinnerungsbilder. Es sind verschwommene, fragmentarische Bilder, die aber in sich schon wieder von Bewegung und Veränderung zeugen. Jene Ereignisse oder Persönlichkeiten der Tanzgeschichte, von denen

12

**„ALL RECONSTRUCTIONS ARE
REINTERPRETATIONS SO EACH
PERFORMANCE IS A RECONSTRUCTION.“⁶**

ein Tanzarchiv vermeintlich Zeugnis ablegen soll, werden in den Momenten ihrer Betrachtung und in der Reflexion über ihre Hinterlassenschaften selbst erst hervorgebracht. Wissensproduktion und Tanzgeschichtsschreibung befinden sich hier in einem Zustand der ständigen Akkumulation. Und jeder Versuch einer Reproduktion oder Rekonstruktion von Tanz oder eben des Wissens um ihn ist in der Gegenwart verhaftet und ist so Spiegel gegenwärtiger Interessen.

Um das Zitat Thomas Morus' aufzugreifen, mit dem dieser Abschnitt überschrieben ist: Tanztradition muss nicht bewahrt werden, sondern sie muss weitergelebt und damit fortgeschrieben werden. Ohne die Spuren der (Tanz)Vergangenheit und der Auseinandersetzung mit dieser bleibt uns aber wiederum Vieles im zeitgenössischen Tanz unerklärlich und unverständlich. Tanzarchive und ihre Sammlungen helfen, das Unbewusste bewusst zu machen. Für den künstlerischen Bereich heißt dies, über die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit zu neuen Ausdrucksformen und Bewegungssprachen und -stilen zu gelangen. So, wie Martin Nachbar dies mit *Urheben Aufheben* gelungen ist.

Dieser Band will der Erkenntnis, dass ein Archiv „ebenso sehr Spur der Gegenwart wie Überrest der Vergangenheit“⁷ ist, Rechnung tragen und der Frage nachgehen, wie unterschiedlich oder auch ähnlich die Perspektiven sowohl von Tanztheoretikern, Tanzarchivaren als auch von Tanzpraktikern auf die Frage nach der Archivierbarkeit von Tanz sein können. Bis auf den Beitrag des Historikers und Medienwissenschaftlers Wolfgang Ernst stammen alle Texte aus der Feder von Tanzwissenschaftlern und Tanzwissenschaftlerinnen, Tanzarchivarinnen und -archivaren und/oder Choreografen und Choreografinnen. Somit ist dieses Buch einer der ersten Versuche, sich mit den spezifischen Problemen der Tanzarchivierung auseinanderzusetzen. Einer Archivierung jener Kunstform, die gemeinhin durch ihre Flüchtigkeit gekennzeichnet wird, und sich jeder Form der Fixierung bereits in ihrem Entstehen zu entziehen scheint. Die Publikation teilt sich in drei Schwerpunkte auf, die ihre Entsprechung in der Zuordnung der Beiträge unter drei Rubriken findet: *Tanzarchive, Orte des Erinnerns*; *Tanzarchive, Orte des Körpergedächtnisses* und *Tanzarchive, Orte in Bewegung*.

Am Anfang steht das Erinnern. Tanzarchive sind Orte, die ebenso Zeugnisse der Erinnerung archivieren, als dass sie die Arbeit mit Erinnerungen ermöglichen und ebensolche in dem Prozess der Nutzung auslösen. Nicht selten bilden Nachlässe berühmter Tänzerpersönlichkeiten das Herz oder sogar den Ausgangspunkt einer Sammlung. Tanzwerke, -traditionen und -entwicklungen sollen nicht in Vergessenheit geraten, sondern mittels ‚Stellvertretern‘ unterschiedlicher Formate und Medien weiterleben. Ein ganz aktuelles Beispiel liefert der Beitrag *A Study on the Classification System of Dance Materials in the DB Building of a Dancers Kim Cheon-heung Private Collection* der koreanischen Tanzwissenschaftlerinnen Si-Hyun Yoo, Hye Kyung Kwon, Haeree Choi und Hyun-Joo Kim. Sie sind die führenden Köpfe eines sich noch in der Gründung befindenden ersten Tanzarchivs in Seoul, welches sich um den Nachlass des über die Grenzen Koreas bekannten Tänzers, Choreografen und Musikers Kim Cheon-hung etablieren soll. Während sie noch um geeignete Strukturen ringen und diese in das Zentrum ihrer Überlegungen stellen, präsentieren die Beiträge *The Archives of the Dance Library of Israel. A Testimonial. To the Discourse Between Language, Time and Place in Movement* von Talia Perlshtein aus Israel und *Now there Danceth a God in Me* von Jan Schmidt aus den USA Einblicke in die Bestände und Thematiken zweier bereits seit Jahrzehnten gewachsenen Tanzarchive. Talia Perlshtein stellt die 1975 gegründete *Dance Library of Israel* vor, deren Direktorin sie lange Zeit war. Dabei legt sie ihren Fokus auf zwei der wichtigsten kreativen Perioden der neueren israelischen Tanzgeschichte, die sie zeitlich am Beginn und am Ende des 20. Jahrhunderts

situiert. Als repräsentativ für die erste Periode wählt sie die historisch gewachsenen und von unterschiedlichen Ethnien geprägten Tänze *Debka Rafiach* und *Debka Druze* sowie die Arbeiten der Choreografin Sara Levi-Tanai, die in ihren Stücken auf yemenitische Tanztraditionen rekurriert. Es handelt sich in allen drei Fällen um Tänze bzw. choreografische Konzepte, die qua ihrer Entwicklung und des adaptierten Bewegungsvokabulars auch zu Spiegeln politischer Ereignisse werden. Für die zweite Periode stellt Talia Perlshtein stellvertretend die Arbeiten von Rami Be’er (Künstlerischer Leiter der *Kibbutzim Dance Company*) – hier vor allem sein Stück *Aide Memoire* (1994), in dem er sich explizit mit dem Thema der Erinnerung vor dem Hintergrund des Schreckens des Holocaust auseinandersetzt – sowie von Ohad Naharin (Künstlerischer Leiter der *Bat-Sheva Dance Company*) vor.

Jan Schmidt, langjährige Kuratorin der *Jerome Robbins Dance Division (Public Library of New York* ⁸), stellt in ihrem Beitrag die Tanzsammlung sowie zwei wichtige Initiativen und Datenbanken in den USA vor, die sich um den Erhalt des Tanzerbes und die Zugänglichkeit jenseits jeglicher Beschränkung und Auswahl bemühen: *Dance Heritage Coalition* und *Core of Culture*. Jan Schmidt verweist auf die Speicherkapazitäten des Internets und seine Vernetzungsmöglichkeiten, die Reduktionen auf „100 Objekte“ unnötig werden lässt. Nicht zuletzt vor einem so multikulturellen Hintergrund wie er in den USA und der *Jerome Robbins Collection* gegeben ist, erscheinen Interessenskonflikte und die Gefahr von ethnischer Unausgewogenheit mit jeder Form der Selektion unumgänglich.



14

Die Beiträge aus Köln, *Verweile doch, du bist so schön... Zur Problematik institutioneller Erinnerung an Tanz*, von Thomas Thoraus, dem Stellvertretenden Leiter des *Deutschen Tanzarchiv Köln* sowie aus Paris, *Archive des Tanzes oder Eine Intention bewahren* von Laurent Sebillotte, dem Leiter der Mediathek des *Centre National de la Danse*, hinterfragen explizit die Position von Tanzarchiven im Hinblick auf das Bewahren von (Tanz-)Erinnerungen. Thomas Thoraus betrachtet in seinem Aufsatz die Tanzgeschichte als Konstruktion. Die Materialien eines Archivs suggerieren Erinnerung, wie er schreibt, und wecken die Sehnsucht „nach der Inszenierung von Vergangenheit“. Selbst ganz persönliche Memorables können hier in der Betrachtung zum Ausgang eines Geschichtsbildes werden. Eines Geschichtsbildes, das nicht unbedingt die historische Gegenwart abzubilden weiß, aber in umgekehrter Richtung Rückschlüsse auf die jeweiligen Perspektiven der Betrachter zulässt. Thomas Thoraus bedauert in seinem Beitrag, dass die Archive ihre Verankerung in der Tanzpraxis verloren haben und plädiert für einen unkomplizierten und praktikablen Zugang zu den Materialien aller Sammlungen. Die Zukunft der Tanzarchive sieht er in deren enger Zusammenarbeit und im aktiven Austausch mit der zeitgenössischen Tanzkunst. Genau auf eine solche Archivtätigkeit verweist Laurent Sebillotte, wenn er konstatiert, dass das wichtigste Gedächtnis des Tanzes der Körper sei. So kann ein Tanzarchiv nicht das Werk selbst, sondern allein dessen Geschichte und Kontexte parat halten. In der Kommunikation mit den Choreografinnen und Choreografen selbst kann es aber zu einer Form der Teilhabe und der aktiven Interpretation des Werkes kommen. Den Archivar oder die Archivarin sieht er in einer Vermittlerfunktion zwischen dem Augenblick des Tanzereignisses und ihrer Erinnerung.

Die Rubrik *Tanzarchive, Orte des Körpergedächtnisses* bündelt vorrangig Reflexionen aus der jeweils eigenen künstlerischen Praxis der jeweiligen Autoren. Drei Beiträge dokumentieren und problematisieren die Arbeit an Rekonstruktionen: Der aus Ecuador stammende Choreograf und Tänzer Fabian Barba stellt in zwei Beiträgen, *Reconstructing a Mary Wigman Dance Evening* und *Reconstruction in progress: Working Notes, Wigman Reconstruction, May 2009*, sein Konzept sowie seine Arbeitsnotizen über den Versuch, Tänze von Mary Wigman zu rekonstruieren, vor. Martin Nachbar betrachtet in *SPU(E)REN/LESEN – Ein Versuch über das Tanzarchiv* vor dem Hintergrund zweier seiner Arbeiten das Tanzarchiv als eine Form des Körpergedächtnisses. Er theoretisiert sowohl über seine fast zehnjährige Auseinandersetzung mit den *Affectos Humanos* von Dore Hoyer als auch über sein Stück *Repeater. Tanzstück mit Vater*, welches für ihn zu einer Art Aufarbeitung der eigenen Kindheitserinnerungen und des (Körper-)Verhältnisses zu seinem Vater geworden ist.

Die Kunstzwillinge Katrin Deufert und Thomas Plischke stellen mittels einer Bildstrecke den ersten Teil ihrer geplanten *Anarchiv*-Reihe, *Anarchiv #1 – I am not a zombie*, vor. Auf den Fotos sehen wir Papiere, Karteikarten, Bücher, Stifte, Klebematerialien und Ordnungssysteme. Verbindungslinien an der Wand und auf dem Boden gleichen Brücken oder Strahlen, die aus einem Zentrum viele Ausläufer entstehen lassen. Das Zentrum bilden die beiden Performer mit ihrer Kunst und ihrem Leben. „Turning the body into stories“ steht auf einer Karteikarte. Und auf einer anderen ist zu lesen: „Das Leben bringt seine eigene Tasche hervor.“ Katrin Deufert und Thomas Plischke experimentieren mit der eigenen Vergangenheit, mit der Erinnerung und den Spuren, die ihr Leben und ihre Arbeit bisher hinterlassen haben, um daraus wieder etwas Neues zu schaffen und das eigene Körperarchiv/Performancearchiv lebendig zu halten.

10

Mittels dieser publizierten Fotostrecke wird die künstlerische Arbeit erneut zu einem Dokument, zu einer öffentlich zugänglichen und nutzbaren Spur der Erinnerung. Jochen Roller rezipiert in seinem Essay *Remembering Performance – der Urban Bush als choreografische Story Lines* über die Beziehung von (Stadt-)Raum und Körperbewegung. Im Mittelpunkt stehen dabei seine Erinnerungen und Erfahrungen rund um sein Stück *mnemonic nonstop*, das er gemeinsam mit Martin Nachbar für den Steirischen Herbst 2005 erarbeitet hat.

Der Tänzer und Tanzwissenschaftler Jeff Friedman schließlich ergänzt diese künstlerischen Reflexionen noch um den Forschungsbereich der oral history, der mündlichen Überlieferung. Er untersucht in *Oral History A GO-GO: Documenting Embodied Knowledges* wie sich verkörpertes Wissen mittels gefilmter Zeitzeugenberichte dokumentieren lässt, und erläutert an einem Beispiel aus der eigenen choreografischen Praxis wie sich dieses Körperwissen als Ausgangspunkt für die Generierung neuer tänzerischer Bewegungen nutzen lässt.

Die Beiträge, die unter der Überschrift *Tanzarchive, Orte in Bewegung* gebündelt sind, zeigen anhand ganz unterschiedlicher Beispiele und Strategien, dass mit der ‚Not‘ der Flüchtigkeit des Tanzes auch die ‚Tugend‘ selbst, in Bewegung zu bleiben und Bewegung aufs immer Neue zu initiieren, einhergeht.

Nicole Haitzingers Text *Tanzarchive als Ensembles. Raumfigur und Miteinander* reflektiert über die künstlerischen Visionen von Tanzarchiven. Hierfür wählt sie den Begriff des Ensembles, in Anlehnung an die als solche betitelten raumgreifenden Installationen der Künstlerin Anna Oppermann (1940–1983). Sie macht den Versuch, Tanzarchive als ein Gefüge, eine Art Netzwerk zu denken, welches bisweilen wild verzweigt und, sich den gängigen Ordnungsvorstellungen verweigernd, mittels immer neuen Bündelungen Potenziale und Kompetenzen zur Verfügung stellt. Die meisten Tanzarchive, so konstatiert Nicole Haitzinger, sind in enger Zusammenarbeit mit der Tanz- und Kunstpraxis entstanden. Und so zeigt sich hinter der von ihr gewählten Denkfigur des Ensembles eine ähnliche Vision wie die am Ende von Thomas Thorauschs Beitrag: von einem kollektiven, sich stetig weiterbewegenden Miteinander von Kunst und Wissenschaft, von Praxis und Theorie.



ARE 100 OBJECTS ENOUGH TO REPRESENT THE DANCE?

Der Historiker, Medienwissenschaftler und Archivspezialist Wolfgang Ernst spricht in seinem Aufsatz *Bewegung und Archiv – Ein medienarchäologischer Zugang zum Tanz* dem Forschungsgegenstand Tanz mathematische bis medienwissenschaftliche Potenziale zu. Über seine Erforschung, so Wolfgang Ernst, lassen sich nicht nur tanzwissenschaftliche Wissensgebiete untersuchen. Die Gesetze von Bewegung und Dynamik greifen weit in die Bereiche von Medienwissenschaften und theoretischer Kinematik hinein. So sieht er in den Filmrollen eines Tanzarchivs nicht so sehr technische Reproduktionen eines Tanzereignisses, als Zeugnisse einer sich entwickelnden Kinematografie und ihrer Gesetze. Tanz und mediales Archiv/Film nähern sich immer weiter an, ohne jedoch deckungsgleich zu werden. Vielmehr muss das bewegte Bild in seinen Augen als eine Alternative zum tanzenden, menschlichen Körper gesehen werden.

Thomas Lehmen versucht als Choreograf und Vorlassgeber seiner gesamten Arbeitsmaterialien in *Fragen Sie den Choreografen, oder warum in einem Vorlass niemals ein Telefon fehlen sollte* seinem durchaus ambivalenten Verhältnis zum Tanzarchiv und zur Tanzwissenschaft Ausdruck zu verleihen. Mein eigener Beitrag schließlich, *Distanzlos glücklich, oder wie archiviere ich einen lebenden Choreografen – Der Vorlass Thomas Lehmen im Tanzarchiv Leipzig*, reflektiert über eben diesen Vorlass Thomas Lehmens und dessen Bedeutung für das Gesamtkonzept *Tanzarchiv Leipzig*. Dabei versuche ich, die Herausforderungen, aber vor allem die Vorteile einer solchen Materialsammlung, eines lebenden und noch aktiven Choreografen und seines noch im Werden begriffenen Werkes, herauszuarbeiten.

Wären 100 Objekte ausreichend, um damit den Tanz in seiner ganzen Vielfältigkeit repräsentieren zu können? Diese Frage, die in Abänderung inspiriert wurde durch einen Ausstellungstitel⁹ von Peter Greenaway – ebenfalls ein Spezialist für Archivierungskonzepte –, stand ironisch gemeint am Anfang dieser Publikationsidee. Eine Frage, die ihre Verneinung schon mit sich führt; die aber auch den Gestus einer anachronistischen Sammler-Leidenschaft repräsentiert, die stets vergeblich darum bemüht erscheint, dem Objekt des Interesses – in unserem Fall dem Tanz – in all seinen Erscheinungsformen habhaft zu werden. Nach der Lektüre aller hier in diesem Band vereinten Stellungnahmen wird deutlich sein, dass es weder ‚den‘ Tanz, noch ‚die‘ 100 Objekte gibt, die ihn repräsentieren könnten. Die ganze Vielfalt und das tatsächliche Potenzial des Wissensgebietes Tanz lässt sich vermutlich nicht einmal erahnen. Aber es gibt die Tanzarchive und -sammlungen, die sich zumindest darum bemühen, seine Spuren zur ‚Weiterverfolgung‘ zu erhalten.

Are 100 Objects enough to Represent the Dance? Zur *Archivierbarkeit von Tanz* versteht sich auch als Legitimationsschrift für eine Form nationalen Kulturguts, dessen Bedeutung und Wichtigkeit innerhalb der Kunstwelt nur allzu oft – wie auch die Tanzkunst selbst – unterschätzt wird. Viel zu häufig wird übersehen, dass die Wissensspeicher des Tanzes auch die Wissensspeicher von Kunst- und Kulturgeschichte im Allgemeinen sind. Kaum eine andere der Künste schuf spätestens seit dem 20. Jahrhundert so viele Synergieeffekte mit ihren Schwesternkünsten wie der Tanz. Weder Literatur, Bildende Kunst oder aber auch die Entwicklung technischer Errungenschaften (u.a. der Film) hätten ohne die Inspiration durch Tanz und Bewegung zu ihren heute bekannten Formen und Techniken gefunden. Viele künstlerische Innovationen wurzeln in der Tanzkunst. Die Archive des Tanzes sind jene Orte, an denen diesen Entwicklungen nachgespürt werden kann.

DANKSAGUNG

Politisch betrachtet ist die Körperkunst Tanz stets Spiegelbild der sie prägenden gesellschaftlichen (Macht-) Strukturen und Normierungen. Egal ob diktatorische Zwänge oder Demokratisierungsbestrebungen, sie alle hinterlassen ihre Spuren am Körper und dessen Formen der Ästhetisierung. Und genau diesen Spuren ist in einem Tanzarchiv nachzuspüren. Die Archive des Tanzes bieten einen äußerst breiten Fundus an Wissen und sollten so als unvergleichliche Bildungs- und Forschungsressourcen besondere Beachtung von Seiten der Kulturpolitik erhalten.

Zum Abschluss möchte ich mich noch bei allen Autorinnen und Autoren und all denjenigen bedanken, die dieses Buch überhaupt erst ermöglicht haben: ich danke Inge Baxmann dafür, dass sie mich zu diesem Band ermutigt hat, den Mitarbeiterinnen des *Tanzarchiv Leipzig*, Ursula Finke und Gabriele Ruiz, und seinen vielen studentischen Hilfskräften, die mir hierfür in vielerlei Hinsicht den Rücken frei gehalten haben. Johannes Fischer habe ich schnelle und gründliche Korrekturarbeiten in englischer Sprache zu verdanken. Franz Anton Cramer danke ich für die Übertragung des französischen Beitrags von Laurent Sebillotte ins Deutsche. Schließlich bedanke ich mich aufs herzlichste für die finanzielle Unterstützung durch den *Tanzplan Deutschland* und das damit entgegengebrachte Vertrauen in dieses Vorhaben.

1 Henning Mankell: *Kennedys Hirn*. München 2008, S. 216.

2 Vgl. Martin Nachbars Beitrag in diesem Buch: *SPU(E)REN/LESEN. Ein Versuch über das Tanzarchiv*.

3 Thomas Morus (1477/78–1535). Quelle unbekannt.

4 Zu dem *Verbund Deutsche Tanzarchive* zählen bisher: *Archiv der Akademie der Künste, Deutsches Tanzarchiv Köln, Deutsches Tanzfilminstitut Bremen, Mime Centrum Berlin* und *Tanzarchiv Leipzig*.

5 Vgl. hierzu Janine Schulze: *Tanzarchive: 'Wunderkammern' der Tanzgeschichte?* In: Inge Baxmann / Franz Anton Cramer: *Deutungsräume – Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*. München 2005, S. 119–131.

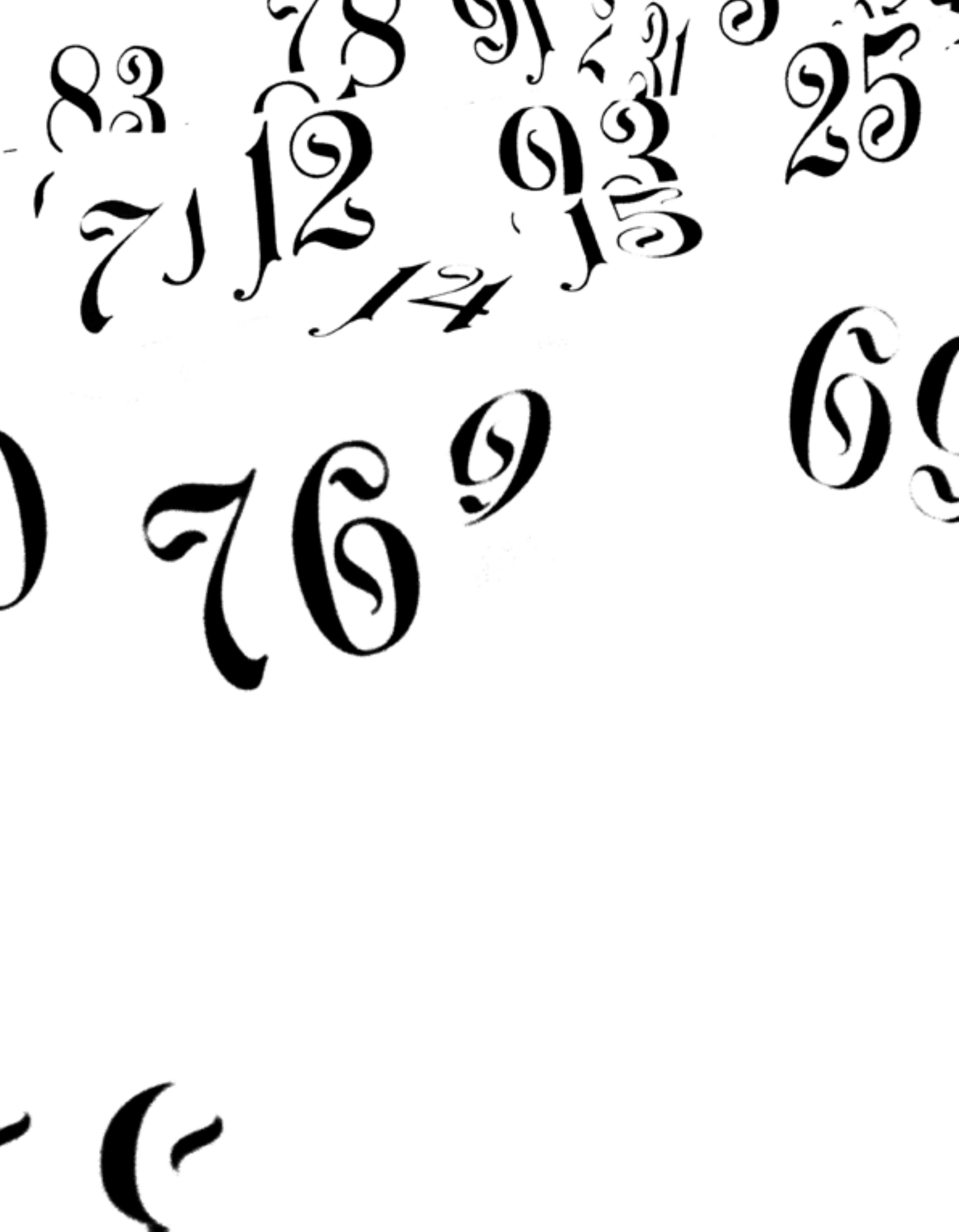
6 Liz Aggiss: *Reconstruction or why you can never step into the same river twice*. In: Liz Aggiss / Billy Cowie (Ed.): *Anarchic Dance*. London/New York 2006, S. 142–155, hier 154.

7 Laurent Sebillotte in seinem Beitrag in diesem Band: *Archive des Tanzes oder Eine Intention bewahren*.

8 1965 gegründet auf der Basis des Nachlasses des Choreografen Jerome Robbins.

9 1992 lud die *Akademie der bildenden Künste Wien* anlässlich ihrer 300-Jahr-Feier zu einer Ausstellung mit dem Titel *One Hundred Objects to Represent the World* ein. Peter Greenaway, der Initiator der Ausstellung, stellte sich auf ironisierende Weise die Aufgabe, eine Repräsentation der gesamten irdischen Welt auf wenigen Quadratmetern zu installieren. Das Bedürfnis der Menschen, alles vollständig und enzyklopädisch repräsentieren und bewahren zu wollen, wurde hier ad absurdum geführt. Fazit der Ausstellung war die Erkenntnis, dass die Absicht einer Botschaft, die mit einer solchen repräsentativen 'Objekt-Auswahl' stets einhergeht, nie mit deren Interpretation(en) identisch sein kann. Repräsentation bleibt immer Fragment, bestimmt durch eine subjektive Auswahl, interpretiert im Zuge einer ebenso subjektiven Wahrnehmung. So muss sie ihr Ziel stets verfehlen.





**TANZAR
ORTE DES
ERINNER**

ARCHIVE,

S

RNS

**A
STUDY ON THE
CLASSIFICATION
SYSTEM OF
DANCE
MATERIAL
IN THE DATABASE (DB) BUILDING OF
KIM CHEON-
HEUNG'S
PRIVATE COLLECTION**

**SI-HYUN YOO
HYE KYUNG KWON
HAEREE CHOI
HYUN-JOO KIM**



INTRODUCTION

Recently, Korean dancers have developed a great interest in the archiving and preservation of dance material. The dance society is also interested in the preservation of dance material from influential dancers. Most dancers in their 70s and on were pioneers who link the pre-modern and modern period marked by a colonial period, liberation and the Korean War (1950–1953). In Korea, members of the dance community make an effort to preserve the legacy of these dancers and to promote creative and scholarly projects pertaining to their cultural heritage.

This group of researchers organized the Preparation Committee of the *Korea Dance Resource Center* in 2007 to promote Korean dance by collecting, keeping, and managing the dance heritages. The research team currently conducts various studies for the effective management of dance material. As a first step, we, the research team, received valuable material from the Kim Cheon-heung estate in December 2007, shortly after the death of Kim Cheon-heung in August 2007. We studied and announced the development of a classification system for the material in the *Kim Cheon-heung Collection*. However, in the process of designing a digital search engine for external users, we realized that we, the developers,

have to consider the perceptions and perspectives of the users. These issues were not raised in the preliminary study of the development of a classification system for dance material. This paper is the subsequent study, aimed at developing a classification system for the creation of an extensive and accessible DB based on the oeuvre of individual dancers. After studying dance archives in Korea and abroad we tried to establish our own dance archive system for the *Kim Cheon-heung collection DB building*, which is under the auspices of the Preparation Committee of the *Korea Dance Resource Center*. The final purpose of this study is to provide users with an online search engine based on an established DB.

Since this study deals with a classification system and DB creation of dance material based on the private collection of a single dancer, it would be difficult to adapt this method to other dance material or make broad generalizations about its application. However, the most significant part of this study is to report on the development of a professional classification and internet based searchable system for a dancer's individual collection – for the first time in Korea.

INTRODUCTION OF THE KIM CHEON-HEUNG COLLECTION

KIM CHEON-HEUNG'S LIFE

Simso¹ Kim Cheon-heung was born in Namsan, Seoul in 1909. He graduated from the *Chôngdong* Elementary School and learned Chinese Characters in *Sôdang*, a private school, during the Chosôn Dynasty. He entered *Yiwangjik Aakpu* (the Royal Music Company) as a second term student, where he learned directly from master teachers Kim Yông-jae (1883–1954), Ham Hwa-jin (1884–1949), and Yi Su-gyông (1882–1955). After learning *haegûm* (Korean fiddle), he expanded his scope to *yanggûm* (zither) and court dance. After mastering the *chôngjae* (court dance) repertoire such as *ch'ôyongmu* and *ch'unaengjôn*, he danced in a banquet that honored the last Chosôn King Sunjong's 50th birthday. As a result, he was recognized as the last boy dancer from the Chosôn dynasty.

Kim Cheon-heung was not satisfied with only learning court music and court dance, however. He also studied with Ha Kyu-il (1863–1937), the master of *Chôngga* (classical lyrical song), and Han Sông-jun (1874–1942), the master of folk dance, and tried his best to expand his artistic world by crossing the boundary between court dance and folk dance. Also interested in creative dance, Kim Cheon-heung choreographed dance dramas, *Chôyongrang* (1959) and *Manpasikchôk* (1969), and staged creative Korean traditional music to the accompaniment of dance to establish a new model of traditional dance in Korean dance society.



25

Kim Cheon-heung made an effort to educate younger generations. After teaching at *Ewha Women's University* in 1940 and at other schools, Kim Cheon-heung opened the *Kim Cheon-heung Traditional Dance Studio*. He established the *Korean Mask Dance Preservation Association* in cooperation with Sông Kyông-nin, an alumni of the *Yiwangjik aakpu aaksaengyangsôngso* (Performer Training Center of the Royal Music and Dance Academy during the Chosôn Dynasty), and Lee Du-hyon, a Korean classical scholar. The *Preservation Association* invited the performers of *Pukch'ông* Lion Dance, *Yangju Pyôlsandae* (Mask Dance of Yangju area), and *Pongsan T'alch'um* (Mask Dance of Pongsan area) to teach and promote *T'alch'um* (mask dance). Other associations he organized were the *Taeakhoe*, the *Intangible Cultural Asset Performing Theater*, and the *Chôngnong Akhoe*; through these organizations many students were trained in the art of traditional Korean dance.

In 1968, Kim Cheon-heung was appointed as a *poyuja* (possessor of the skill or knowledge of Intangible Cultural Assets) of *haegûm* and *ilmu* (line dance) in *Chongmyo Cheryeak* (Royal Ancestral Shrine Music),² which was recognized as the first intangible cultural asset in Korea. He was also designated as a *poyuja* of *Ch'ôyongmu* (Dance of *Ch'ôyong*), the 39th intangible cultural asset, in 1971. Kim acknowledged the importance of practical techniques, but also recognized the importance of pre-

serving and studying traditional art. Thus, he worked on reviving more than 40 kinds of *Chôngjae* (court dance). The revivals were based on documents and programs (*bolgi*) from 10 dances, material that was preserved at the *National Center for Korean Traditional Performing Arts*. Among these, *Chôngjae Mudo Holgi Changsajip* (2002) and *Simso Kim Cheon-heung's talk on our dance* (2005) were selected as a best book. Kim also published the *Basic Korean Dance Score* in 1969 and donated some of his books and videos to the *Center for Korean Studies* at the *University of Hawai'i*.

Kim Cheon-heung, a great teacher in Korean traditional music and dance, donated his retirement grants and awards to the *Korean Music Department of Seoul National University* and the *Dance Department of Ewha Women's University*. He commissioned busts of his former teachers Kim Yông-je and Ham Hwa-jin and donated them to the *National Center for Korean Traditional Performing Arts*. Kim was a senior teacher at the *National Center for Korean Traditional Performing Arts* and a member of the *National Academy of Arts*. His awards include the Seoul Cultural Award, the Korea Art Award, the Pang Il-yông Cultural Award, and the Golden Crown Cultural Decoration. Kim Cheon-heung passed away at the age of 99 on August 18, 2007, having said, "I am happy and have no regrets since I didn't quarrel with others, didn't flatter, wasn't greedy, and grew old comfortably."



Kim Cheon-heung
Collection Seoul

