

TANZ UND ARCHIV:
FORSCHUNGSREISEN
BIOGRAFIK
HEFT 2

EPODIUM VERLAG

EDITION

Tanz tradiert und re-formiert sich über Körper als Archive und über Archive als Orte; letztere handeln immer auch von Körpern und bedürfen der sammelnden wie rezipierenden Körper. In diesem Sinn sind Archive zeitgenössisch. Ihre Bedeutung gewinnen sie unter anderem aus der Beobachtung, dass in der Tanzgeschichte immer dann vermehrt mit dem Topos ‚Archiv‘ umgegangen wird, wenn sich Umbrüche des Tanzes und Wissens andeuten oder manifestieren.

Mit Tanz als wissenschaftlicher Disziplin verknüpfen sich neue Denkfiguren mit dem Ort und, was wichtiger ist, mit den hier dokumentierten wie verborgenen Konzepten. Auch die in den Derra de

Moroda Dance Archives präsenten Materialien machen historisch relevante Strategien und Operationen des Tanzens und des Wissen-Schaffens über Tanz bewusst; deren Re-Konstruktionen erfordern ständige wissenschaftliche wie künstlerische Akte des (Neu)Schreibens und (Neu)Tanzens. Das heißt: Die Sammlung selbst wie auch der Vorgang des Sammelns spiegeln historisch exemplarische wie persönliche Denk- und Tanzfiguren des 20. Jahrhunderts und ihren jeweiligen Blick auf Geschichte.

Sie bilden die Materialbasis sowie die Vision einer Forschung, die Tanzen und Wissen aus ihrer Geschichte(n) schreibenden und kulturellen Komplexität immer wieder neu organisiert.

Das Magazin *Tanz & Archiv: Forschungs-Reisen* versucht, die Forschungsschwerpunkte von Derra de Moroda und deren Rezeption, Reflexion und Verortung in der zeitgenössischen Tanzwissenschaft als Re-Enactments und in Historiografien zu erarbeiten und zu diskutieren. Als Perspektive dienen Fragen nach Gedächtnis und Erinnern, die sich mit temporären und lokalen Transfers befassen: mit dem zeitlichen Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis – genauer: mit den ritualisierten Bedingungen, die sich durch die Übertragungen von der Person Friderica Derra de Moroda auf Zeitzeugen und die Zeugen der Zeitzeugen ergeben, mit dem ‚topografischen‘ Übergang zwischen bewohntem und un-

DERRA

bewohntem Gedächtnis – genauer: mit den Verknüpfungen, denen die Tanzwissenschaft durch die von Derra de Moroda als Aktive und Rezipierende vorgebene Matrix des *in actu* bzw. *in situ* folgt.

Diese Übergänge präsentieren sich beide als strukturelle Transformationen von der persönlichen Erfahrung zunächst zum Sammeln und weiter zum institutionalisierten Archivieren; sie zeigen ein dynamisches Verhältnis zwischen Person, Material, Ort, Vergangenheit, Jetztzeit und Zukunft. Da sich die Derra de Moroda Dance Archives momentan einem durch die anstehende Digitalisierung wesentlichen medialen Paradigmenwechsel der Vermittlung stellen, werden die Über-

gänge trotz der vielfältigen Überschneidungen und Verknüpfungen von Zeiten, Orten, Strukturen im vorliegenden Magazinprojekt thematisch isoliert und (wo möglich) chronologisch verhandelt: als Bestandsaufnahme und gleichermaßen als Zukunftskonzept.

Zeitgenössische Außenblicke auf das Archiv (von Christina Thurner) am Anfang und die Zeitzugenschaft von Derra de Moroda (von Gunhild Oberzaucher-Schüller und Laure Guilbert) am Ende rahmen das Diskussionsfeld ‚Biografie‘ – ein Diskussionsfeld, das sich mit Fragen der Autobiografie in aktueller Performance-Kunst, wiederum in einem Außenblick, genauso auseinandersetzt (Nicole

Haitzinger, Lisa Hinterreithner, Helmut Ploebst) wie es im Mittelteil durch Insider-Blicke beleuchtet wird. Karin Fenböck führt ein Gespräch über die Bedeutung Derra de Morodas als Sammlerin, Forscherin und Archivarin mit deren direkter Nachfolgerin Sibylle Dahms, die auch die Briefe über die Zusammenarbeit von Gerhard Croll, dem ehemaligen Ordinarius für Musikwissenschaft, und Derra de Moroda kommentiert. Heutige Studierende verfolgen Aspekte der professionellen Biografie Derras in kleinen Projekten, in denen sich Sichtweisen einer heutigen Zeugengeneration vor Ort zur Forschung von Derra und zu Derra spiegeln, bevor Sibylle Dahms die Entstehung des Tanzarchivs anhand wesentlicher Erwerbungen charakterisiert.

INHALT

BIOGRAFIE ALS KONSTRUKT

- 12 CHRISTINA THURNER
TÄNZERINNEN-TRAUMGESICHTER. DAS ARCHIV ALS HISTORIOGRAFISCHE VISION

DAS ICH ALS PERFORMANCE

- 26 NICOLE HAITZINGER, LISA HINTERREITHNER
AUTOBIOGRAFIE. ZUR PERFORMANCE DES ICHS
- 36 HELMUT PLOEBST
APORIE DER AUTOBIOGRAFIE. DAS ICH ALS PERFORMANCE. ÜBER DIE „PERFORMANCE DES ICHS“

BIOGRAFIE, ZEITZEUGEN UND ZEUGEN DER ZEITZEUGEN

- 46 KARIN FENBOCK
GESPRÄCH MIT SIBYLLE DAHMS
- 54 SIBYLLE DAHMS
DIE KORRESPONDENZ DERRA DE MORODAS MIT GERHARD CROLL
(MIT EINER EINFÜHRUNG VON GERHARD CROLL)
- 68 IRENE HOLZER
DERRA DE MORODA, JOSEPH LEWITAN UND DIE TANZKRITIK
ZWEI STILE – EINE MEINUNG? FORSCHUNGSBERICHT
- 74 THOMAS WUCHSE
DIE BEZIEHUNG VON MUSIK UND TANZ IN TANZPUBLIKATIONEN DER 1920ER- UND 1930ER-JAHRE
- 78 IRINA DÜRNBERGER
DERRA DE MORODA ALS TÄNZERIN IN DEN MUSIC HALLS
- 82 SIBYLLE DAHMS
FRIDERICA DERRA DE MORODA – EINE FORSCHUNGSREISENDE

BIOGRAFIE UND KULTURELLER KONTEXT

- 100 GUNHILD OBERZAUCHER-SCHÜLLER
KLASSISCHE ORDNUNG IN NATIONALSOZIALISTISCHER TANZLANDSCHAFT.
DERRA DE MORODA UND DAS KDF-BALLETT
- 120 LAURE GUILBERT
TÄNZER IM DRITTEN REICH. ZWISCHEN ERINNERN UND VERGESSEN.
KONFRONTATION MIT DER GESCHICHTS-KONSTRUKTION
- 130 VORSCHAU AUF HEFT 3
IMPRESSUM

Über
... auch die m
... Familien
... Eltern schier
... begehren sollte
... Augen blick
... wollte, ich
... kliche
... nach An
... kamen
... uns
... Lu-
... Er ließ
... scheid
... Frau
... best

fragte
zu sein.

meing*, ent-
erer Elter
klich erst waren in
t in und doch
enzen, die

der Sch

über Russland
Wes und besien
Kultur

arb A's Buches
unc's die riner
ammen
und



BIOGRAFIE
ALS
KONSTRUKT

...hen. ...skrate
...weiß ich ...he der ...
...ste Entschl... froh ...
...schon ...
...der ang
...ist ja schon ...
...creant, wie ...
...sanz allen ...
...ne kleine Ep...

TÄNZERINNEN- TRAUMGESICHTER

DAS ARCHIV ALS
HISTORIOGRAFISCHE VISION

CHRISTINA THURNER

„Nicht länger haftet Archiven das Bild des Verstaubten [...] an. Diese Klage scheint heute verklungen, der Staub des Archivs wird verweht von einem frischen Wind der Aufmerksamkeiten“, schreibt der Berliner Kultur- und Medienwissenschaftler Wolfgang Ernst in seinem Band *Das Rumoren der Archive* von 2002.¹ Ihm zufolge war das Archiv als Ort der Recherche wie als Objekt der Kulturtheorie nie so aktuell wie heute.² Überhaupt scheint es seit Michel Foucaults Transformation des Archivs von der Einrichtung zur prominenten historiografischen Praxis³ derart lebhaft in den Archiven und um ‚das Archiv‘ zu rumoren, dass Staub sich gar nicht erst setzen könnte. Ernst warnt vielmehr, der Begriff des Archivs sei bereits „zu einer kulturtechnischen Universalmetapher avanciert, zu einer Begriffsmünze, die durch lauter Gebrauch bis zur Unkenntlichkeit abgegriffen ist.“⁴

Gerade jedoch in der schillernden Bedeutung von Archiv als Ort mit historischem Korpus und gleichzeitig als Bewegung, die dieses erschließt, indem es vom Körper des Historikers, der Historikerin ausgeht, bieten das konkrete sowie

das metaphorische Archiv auch der Tanzgeschichte eine wichtige forschungspraktische und -theoretische Grundlage. Auf dieser baut nämlich ein „Wirklichkeiten-Möglichkeiten-Raum“⁵ auf, in dem, wenn man sich in ihn hineinbegibt, kinetische Visionen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufscheinen. Die archivische Operation umfasst jeweils die Bewegung des Sichtens: Der Historiker, die Historikerin bekommt zu sehen, verschafft sich Einsicht und macht Vergangenes (neu) sehen. Die Vision im und vom Archiv umfasst somit eine ‚visio‘ in ihrem ganzen etymologischen Bedeutungsspektrum – vom Anblick über die Erscheinung, von der Vorstellung bis zum Traumgesicht.⁶

Davon ausgehend soll im Folgenden das Archiv unter dem Gesichtspunkt der historiografischen Vision behandelt und auf die Tanzgeschichte beziehungsweise auf die Tanzgeschichtsschreibung bezogen befragt werden. Verknüpft mit allgemeinen Reflexionen zur Relation von Archiv und Tanzhistoriografie wird am Beispiel von Archivfunden, zwei Tänzerinnen-Autobiografien, exemplarisch auf eine

paradigmatische Vision der Tanzgeschichte eingegangen: auf die Vorstellung, das Traumgesicht der ‚Ballerina‘ des 19. Jahrhunderts.

Archive seien „Orte der Verführung“, schreibt Ernst, „wenn ihre Textkorridore [...] Fantasien wiedergefundener Erinnerung evozieren“.⁷ Als ich mich im Jahr 2006 auf Forschungsreisen in den Derra de Moroda Dance Archives in Salzburg aufhielt, traf mich diese „Verführung“ unter anderem in Form von zwei Autobiografien. Margitta Roséris *Erinnerungen einer Künstlerin. Ein Buch über die Tanzkunst* von 1891 und Claudine Cucchis *Erinnerungen einer Tänzerin*, eine Übersetzung aus dem Italienischen von 1904, memorieren beide je ein Tänzerinnenleben des 19. Jahrhunderts. Diese Texte, die sich im Korpus der Derra de Moroda Dance Archives (be)finden, lassen beim Lesen nicht nur die gängigen Visionen von mythischen Ballerinen auferstehen, wie man sie aus der Romantik kennt, vielmehr provoziert ihre Lektüre auch eine Revision bestimmter Vorstellungen von der Tanzkunst beziehungsweise der Tanzkünstlerin.

1 Ernst, Wolfgang: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus der Unordnung*. Berlin 2002, S. 7.

2 Ernst, *Das Rumoren der Archive*, S. 7.

3 Vgl. Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main 1981, S. 188.

4 Ernst, *Das Rumoren der Archive*, S. 7.

5 Gehring, Petra: *Foucault. Die Philosophie im Archiv*. Frankfurt am Main 2004, S. 65.

6 Vgl. zur Etymologie des Begriffs Vision auch Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin ²⁴2002, S. 961.

7 Ernst, *Das Rumoren der Archive*, S. 27.

1. DAS ARCHIV UND DIE RÄUMLICHE PRAXIS DER GESCHICHTSSCHREIBUNG

Während allgemeine Wörterbücher ‚Archiv‘ als „Aufbewahrungsort für öffentliche Urkunden und Dokumente“ definieren,⁸ herrscht in den (post)modernen historiografischen Wissenschaften die Auffassung, dass damit nicht etwa ein statischer Ort gemeint ist, „ein träger Speicherraum [...], in dem sich die Fülle der Überlieferung passiv ablagert oder aber als bloße Materie sedimentiert“, sondern ein dynamischer Raum, ein „Tiefenraum, der im Zuge der Analyse erschlossen wird und in dem die Analyse sich bewegt“.⁹ Das Archiv – so Petra Gehring mit Bezug auf Foucault – harre nicht „wie eine riesige, reglose Vergangenheit darauf, durch eine Analyse, die ihm äußerlich ist, reaktiviert zu werden. Das Archiv ist vielmehr praktisch identisch mit der Bewegung, die es erschließt.“¹⁰ Wer sich also ins Archiv begibt, um zu arbeiten, aktualisiert gewissermaßen das Archiv, belebt es und macht es erst zu dem, was es sein soll: In ihm generiert sich eine unendliche Praxis, die eher von der Gegenwärtigkeit des Überlieferten her motiviert ist als von dessen Vergangensein,¹¹ eine Praxis, die – wie Foucault sie in seiner *Archäologie des Wissens* de-

finiert hat – „eine Vielfalt von Aussagen als ebenso viele regelmäßige Ereignisse, ebenso viele der Bearbeitung und der Manipulation anheimgegebene Dinge auftauchen läßt“.¹² Die Dinge wollen buchstäblich hervorgeholt, in Erscheinung gebracht und zu Aussagen des Historikers, der Historikerin werden.

Wenn ich meinen Fokus nun im Archivkontext auf die beiden Tänzerinnen-Autobiografien legte, dann suche, finde und evoziere ich Aussagen, die freilich nie vorgängig *sind*, sondern nachträglich gemacht werden. Wolfgang Ernst hält zu diesem Tun und Gestalten allgemein fest, die Arbeit im Archiv bedeute nicht einfach, „eine immense Datenbank zum Sprechen zu bringen und dem Schweigen einer vergessenen Wirklichkeit schriftlich Stimme zu verleihen, sondern die Dinge einer *überkommenen* Welt in Material für eine noch zu fabrizierende Welt zu verwandeln“.¹³ Der Historiker, die Historikerin kreierte demnach im und mit dem Archiv einen eigenen Kosmos aus gefundenem Wissen und Vorstellungen; er oder sie schöpft, ordnet, interpretiert, legt Spuren frei und füllt Lücken mit ei-

gener Imagination. Seine, ihre Arbeit schafft im Hier und Jetzt eine Narration, die aus den Räumlichkeiten des Archivs heraus selber räumlich in Erscheinung tritt, indem sie Bezüge und Verweise, Verbindungen und Widersprüche zulässt respektive herstellt.

Die Ordnungskriterien einer kritischen Historiografie lauten Partialität anstelle von Totalität, Pluralität und Differenz statt Homogenität, Kontingenz statt teleologischer Notwendigkeit sowie Diskontinuität statt linearer narrativer Kontinuität.¹⁴ Diese sind in der *Tanzkunst* auf der Bühne seit der Moderne und insbesondere der Postmoderne längst Konsens. Zahlreiche Kreationen brechen da mit einer totalitären Blickführung und fokussieren plurale Differenzen statt harmonische Einheiten; sie verweigern sich einer allzu eindeutigen Sichtweise und öffnen die Wahrnehmung statt sie schlicht affirmativ bedienen zu wollen; und schließlich reflektieren sie so auch stets kritisch die eigene(n) künstlerische(n) Tradition(en). Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen als ein choreografiertes Nebeneinander von bewegten Szenen könnte demnach

8 Vgl. etwa Kluge, *Etymologisches Wörterbuch*, S. 54.

9 Gehring, *Foucault*, S. 63.

10 Gehring, *Foucault*, S. 63.

11 Vgl. Gehring, *Foucault*, S. 64.

12 Foucault, *Archäologie des Wissens*, S. 188.

13 Ernst, *Das Rumoren der Archive*, S. 12. Vgl. dazu auch Gehring, *Foucault*, S. 65: „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, ver-schränken.“

14 Vgl. dazu auch Gumbrecht, Hans-Ulrich; Link-Heer, Ursula (Hg.): *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*. Frankfurt am Main 1985.

für die Tanzgeschichtsschreibung gleichzeitig als *Darzustellendes* wie auch als *Modell* für die Darstellung betrachtet werden.

Wie werden nun – fragt auch Ernst – „historiographische Choreographien aus den zerstückelten Körpern der Archive produziert?“¹⁵ Eine mögliche Antwort gibt die Tanzwissenschaftlerin Lynn Garafola: „Writing about the past, one has many [...] gaps to fill, places to imagine, people to resurrect, and frames of reference to inhabit“.¹⁶ Tanzhistoriografie tut also nichts anderes als (imaginär) Klüfte zwischen einzelnen Zeitschichten und Orten zu überbrücken, sie lässt Menschen oder Handlungsträger wieder aufleben und stellt sie in – explizit oder implizit definierte – Bezugsrahmen. Stephanie Jordan sieht diesen historiografischen Vorgang – ausgehend von der Kunstform Tanz – gar als „political manoeuvre to establish a power base for cultural identity as well as for the art itself“.¹⁷ Eine Kunst etabliert sich somit auch *in ihrer* und *über ihre* Geschichtsschreibung. (Tanz-)Historie lässt Geister sprechen¹⁸ und tanzen. Wenn demnach das Archiv, wie

Ernst schreibt, „zwischen dem Friedhof der Fakten und einem ‚Garten der Fiktionen‘“¹⁹ oszilliert, dann bringt der Tanzhistoriker, die Tanzhistorikerin Bewegung und Leben auf diesen Totenacker. In diesem Sinne sollen im Folgenden die beiden im Archiv gefundenen Texte so gelesen werden, dass den Traumgesichtern der Geschichte in der (Nach)Erzählung (wieder) ein Körper verliehen wird, ein Text-Korpus, das mitreden will und das (noch immer) tanzt, weil die Narration im und aus dem Tanzarchiv stets von Bewegung handelt, auch wenn die konkrete physische Gebärde, deren Substitut die Quelle gewissermaßen darstellt, vielleicht Jahrhunderte zurückliegt.

2. VISIONEN BEWEGTER TÄNZERINNEN(AUTO)BIOGRAFIEN

Ihre Lebenserinnerungen leitet Margitta Roséri folgendermaßen ein: „Ich habe mich lange nicht dazu entschließen können, noch einmal in Gedanken meine Künstlercarriere zu durchleben, welche ich schon seit beinahe zehn Jahren mit Vergessenheit zu bedecken suchte. Doch war dieselbe eine so außergewöhnliche was Erlebnisse und Schwierigkeiten anbetreffen, namentlich für eine deutsche Künstlerin, daß ich mich endlich entschlossen habe, dieselben wahrheitsgetreu niederzuschreiben.“²⁰ Die Motivation zur Niederschrift ihrer Vita stützt die Autorin durch die – schließlich nicht ganz richtige – Behauptung: „Es ist wohl das erste Mal, daß eine Künstlerin meiner Branche, eine frühere Tanzkünstlerin, die Feder ergreift, um ihre Memoiren zu schreiben.“²¹ Den anfänglichen Gestus des Zögerns kontrastiert die Autorin durch die klar geäußerte Absicht und Notwendigkeit einer Öffentlichmachung. Die konstatierte Außergewöhnlichkeit ihrer Erlebnisse und insbesondere der Schwierigkeiten nimmt die Tänzerin dann gar zum Anlass, ihre eigentliche Intention kundzutun: Sie will abschrecken. So beendet sie denn die Einleitung

15 Ernst, *Das Rumoren der Archive*, S. 27.

16 Garafola, Lynn: *Legacies of twentieth-century dance*. Middletown 2005, S. ix.

17 Jordan, Stephanie (Hg.): *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade*. London 2000, o. S.

18 Vgl. Ernst, *Das Rumoren der Archive*, S. 37.

19 Ernst, *Das Rumoren der Archive*, S. 60.

20 Roséri, Margitta: *Erinnerungen einer Künstlerin. Ein Buch über die Tanzkunst*. Hannover 1891, S. 1.

21 Roséri, *Erinnerungen einer Künstlerin*, S. 1. Vor Roséri hat bereits Marie Taglioni ihre Erinnerungen aufgeschrieben. Diese sind in der Pariser Bibliothèque de l'Opéra in verschiedenen Fassungen (handschriftlich und maschinentranskri-

biert) archiviert, allerdings bis heute nicht publiziert. Vgl. zu diesen Manuskripten auch Weickmann, Dori-on: *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580–1870)*. Frankfurt am Main, New York 2002, S. 162. Ein Mikrofilm der verschiedenen Fassungen von Taglionis Memoiren ist auch in der New York Public Library zugänglich: Fonds Taglioni, R17–R23 (Mikrofilm). Von Fanny Eißler ist ein Tagebuch aus dem Jahr 1843 erhalten; vgl. dazu Ehrhard, August: *Fanny Eißler. Das Leben einer Tänzerin*. Deutsche Ausgabe von Moritz Necker. München 1910, S. VII.