

Was vermag das Archiv? Artefakt und Bewegung

Franz Anton Cramer (Berlin)

Laurent Sebillotte, Leiter des Bereichs Archiv und Mediathek am französischen Nationalen Tanzzentrum, sagte kürzlich in einem Vortrag: „Der Archivar geht nur von dem aus, was da ist.“^[1] Gemeint war diese Bemerkung als Entgegnung auf die ewige Klage, im Archiv herrsche immer nur Mangel und den im Archiv bewahrten Objekten stehe eine weit größere Zahl an Objekten gegenüber, die eben nicht verzeichnet und aufbewahrt worden seien, weswegen jede Aussage zur Geschichte notwendig lückenhaft bleiben müsse, da eben jede Sammlung konstitutiv unvollständig sei. Demgegenüber, so Sebillotte, habe der Archivar nur das in den Blick zu nehmen, „was da ist“ und es so aufzuarbeiten, dass es für künftige Nutzungen sinnvoll strukturiert zur Verfügung steht.

Bezogen auf den Gegenstand prozessorientierter und körperbasierter Künste ist aber diese affirmative Position auf den ersten Blick problematisch. Denn wie könnte Bewegung „da sein“? In welcher Form lässt sie sich aufbewahren, einordnen, systematisieren und verfügbar halten? Die essentialistische Position schließt jede diesbezügliche Möglichkeit aus. Bewegung ist nur im Moment, und alle Versuche, sie in andere Zeitregimes zu übertragen, verfälschen ihren Wesenskern und machen sie zu etwas anderem. Die Frage wäre also, ob es eigentlich stimmt, dass Bewegungsartefakte^[2] derart einzigartig und ontologisch unfassbar sind, wie es insbesondere die Tanzgeschichte behauptet und seit Peggy Phelans Aufsatz von 1993 [Phelan 1993] auch für den Bereich der Performance als gegeben gilt.

Neuere Ansätze, insbesondere aus Philosophie und Performancesswissenschaft, lassen an dieser Position Zweifel zu. Bewegungsaufzeichnung ist immer schon ein Teil der künstlerischen Entwicklung gewesen, und so lückenhaft oder unbeholfen sie im Verlauf der künstlerischen Praxisgeschichte gewesen sein mag, so konstitutiv ist sie doch geblieben. Kurzgefasst lassen sich drei Ebenen beschreiben, auf denen Bewegung auch über ihren rein performativen Augenblick hinaus mit verschiedenen Arten von Dokumenten in signifizierendem Austausch steht: Erfahrung, Beschreibung und Verknüpfung. Dabei ist zu unterscheiden zwischen dem Sein der Bewegung selbst (als kinetische und kinästhetische Augenblickserfahrung), den aus der Bewegung entstehenden Artefakten (als „Tanzwerke“ oder „Performances“) und den Interaktionen zwischen Relikten und Dokumenten von gewesener Bewegung.

I Erfahrung

In seinem Aufsatz „Œuvre, expérience, pratique. Le chorégraphique à la limite“ [Pouillaude 2008] stellt der französische Tänzer und Philosoph Frédéric Pouillaude Überlegungen zum Werkcharakter im Tanz an. Er schreibt unter anderem: „Es besteht ein fortwährendes Spannungsverhältnis zwischen der Tanzerfahrung (als Erlebnis der Bewegung) und seiner Aufführung.“ [Pouillaude 2008: 28] Denn der Bezug zwischen dem, was ich erblicke, und dem, was ich empfinde, zwischen dem, was der Tänzer erlebt und dem, was der Zuschauer sieht, ist immer schon von „Denaturierung“, von Entstellung und Übertragung geprägt. Es gibt nicht das authentische und zeugnishaftige Erlebnis der Aufführung, weil die Bewegung entweder nur gesehen oder nur gefühlt wird, weil die Realität des Probenraums eine andere ist als die der Bühne, und schließlich auch, weil die Körperlichkeit in ihrer technischen Zurüstung sich allem Universellen verschließt^[3]. So dass man sich fragen kann,

„ob es überhaupt möglich ist, eine Bewegung wirklich zu verstehen, ohne sie selbst auszuführen. Diese Verzerrung [im Original „décilage“] vom Visuellen zum Kinästhetischen macht das Verhältnis zwischen dem Tanz und seiner Aufführung [im Original: „exhibition scénique“] notwendig fragil.“ [Pouillaude 2008: 28]

Beide Seiten – Tänzer und Betrachter – haben jeweils nur Zugang zu einem geringen Teil des Ganzen: „Die Aufführung gewährt Einblick nur in einen Bruchteil dessen, was der Tanz ›eigentlich‹ zu leisten vermag.“ [Pouillaude 2008: 28] Und mehr noch: In jeder dieser Selbsterfahrungen im Tanz (durch den Tänzer, durch den Zuschauer) ist zuallererst eine Fremderfahrung enthalten: Das, was ich nicht bin, macht den signifikanten Kern des Bewegungsartefaktes aus. Indem der Tänzer sich der jeweiligen künstlerischen Aufgabe stellt (z. B. dem Erlernen einer Technik, der Ausführung einer Trainingsübung, der Umsetzung einer choreographischen Vorgabe), ist er immer „mit einer Alterität konfrontiert“, die ihn allerdings „immer nur wieder auf sich selbst zurückführt“. [Pouillaude 2008: 29] Diese Alterität beschreibt zwar den „Rahmen der Erfahrung“, über die das Bewegungsartefakt sich definiert (oder das zumindest behauptet), nicht aber „die Erfahrungen selbst.“ [Pouillaude 2008: 29] Diese bleibt in der Praxis verschlossen – der Praxis des Tanzens, der Praxis des Zuschauens, der Praxis der Aufführung.

Spricht man demgegenüber von Aufzeichnung oder Archivierung von Bewegungsartefakten, ist in der Regel deren Übertragung in andere Medien als die der Aus- oder der Aufführung gemeint: weg vom agierenden Erlebnis-Körper und dem Ereignis-Moment der Aufführung, statt dessen Bewahrung von beider Sichtbarkeit in abgeleiteten Artefakten. Auch hier geht es zunächst einmal um Entfremdung, um Abspaltung des Phänomens von seinem ursprünglichen Erscheinungsmedium. Perspektive und Dimension solcher Unternehmungen ändern sich je nach dem medialen Umfeld, das einer Zeit und einer Gesellschaft zur Verfügung steht.

Mit den digitalen (algorithmischen) Speicherungen von Bewegung *als* Bewegung [Ernst 2009] ist neben experimentellen und hybriden Archivierungsstrategien, die den Tanz seit je begleiten^[4], mittlerweile ein Medium entstanden, in dem anscheinend das angespannte Verhältnis zwischen dem „Wahren“ der Bewegung und ihren „Überresten“ in unterschiedlichen Objekten sich neu definieren, ja ontologisch befreien kann. Performance kommt im Bewegungsvollzug zur Ansicht, auch wenn Ausführer und Betrachter räumlich wie zeitlich weit voneinander entfernt sind. Sie wird medial beschrieben und

umgeschrieben, damit ihrem bloßen Vollzugsmoment scheinbar entrissen, aber eben als Objekt aufgehoben. [\[5\]](#)

Doch wo die bloße Ansicht oder die bloße Ausführung niemals das „Ganze“ der Bewegung ausschöpfen, bietet die Verknüpfung von unterschiedlichen und vielfältigen Dokumenten sehr wohl einen Zugang zu „dem, was da ist“ bzw. da war. Das Werkganze kann nur in der Kombination verschiedener Dokument-Ebenen existieren, die sich zwar alle auf das Bewegungsereignis beziehen, es aber jeweils anders und spezifisch „auswerten“ bzw. darstellen. Nur solche vielfältigen, gleichsam kumulierten Dokumente der Bewegung können etwas über das Ganze des Bewegungsartefaktes aussagen. Nur in der Wiederholung und der Anhäufung von Eindrücken bzw. Erfahrungen ist die Aufführung wirklich zugänglich, das heißt sinnstrukturiert.

Gleichwohl werden die Techniken des Archivs als Ort des Sammelns und die Techniken der Archivbildung als medialer Alterierungsvorgang in der Regel als gegensätzlich und inkompatibel aufgefasst.[\[6\]](#) Die zu untersuchende Frage lautet also, wie Dokumente des Bewegungsartefakts mit der Herstellung des Bewegungsartefakts selbst zu kombinieren und auf es zu beziehen sind, um aktuelle Archive der Aufführung und als Aufführung entstehen zu lassen. Solche ›hybriden Archive‹[\[7\]](#) werden derzeit unter den leicht verschwommenen Begriffen „Performing Archive“ oder „Living Archive“[\[8\]](#) geführt. Sie problematisieren die Aspekte des Wissens vom Tanz/Gegenstand [Lepecki 2013], der Neuschöpfung von Kontexten des Wissens und der Herstellung von Dokumenten, in denen das Wissen sich aufhält. Deren Begegnungsstätte ist eben das Archiv, auch wenn es dadurch in seiner institutionellen Bestimmung ungenau zu werden scheint.

Diese Verschiebungen des Archivbegriffs als Symptom der zerfallenden Gewissheit von dauerhaft gesichertem Quellenwissen zugunsten einer konstitutiven Instabilität von Erkenntnisprozessen künden sich indessen bereits weit vor dem Zeitraum an, der hier zur Untersuchung steht. In seiner Studie über „Archivkörper“ resümiert Mario Wimmer:

„Bis weit ins 19. Jahrhundert war die Schrift der privilegierte Ort der Übertragung von Vergangenheit und der Herstellung von Geschichte. Für die Historiker und Archivare blieb sie das auch weit darüber hinaus. Doch sie hatte längst ihre umfassende Repräsentationskraft eingebüßt. Neue Medientechnologien hatten sie zu einer von mehreren Möglichkeiten gemacht, mit der Vergangenheit zu kommunizieren. [...] Dadurch änderten auch die körperlichen Ausdrucksmittel wie Physiognomie, Geste, Gebärde oder Handschrift ihren Charakter. Der Körper war zu jenem Ort geworden, an dem Emotionen unmittelbarer übertragen werden konnten, als das Sprache vermochte.“ [Wimmer 2012: 29]

Doch ging es dabei eben nicht nur um Emotionen, sondern auch um Wissensformationen im weiteren Sinne. Eine dieser Formationen, so lässt sich zweifellos behaupten, ist die Bewegung.

II Beschreibung. Bewegung als Dokument

Im Rahmen des Forschungsprojekts „Verzeichnungen“ wurde eine umfangreiche Fallstudie zu „re.act feminism – a performing archive“ durchgeführt. Teil der Arbeiten waren Einzelanalysen zu ausgewählten Dokumenten aus dem Bestand des re.act-Archivs. Im Folgenden verweise ich auf Ausführungen, die ich während der Veranstaltung „Performing the Archive“ am 9. Juli 2013 vorgetragen habe.^[9] Es handelt sich dabei um eine Videoaufzeichnung der Performance *I Try to be Transparent* der ungarischen Künstlerin Orshi (Orsyula) Drozdig in der Factory 77, Toronto.^[10]

Die Aufzeichnung der Arbeit *I Try to be Transparent* dauert 26 Minuten und 8 Sekunden. Der Film zeigt ein räumlich zunächst nicht näher situiertes Gestell mit einer durchsichtigen Fläche, auf der rücklings eine weibliche Figur liegt. Sie ist in einer Art Untersicht zu erkennen, als wäre sie in der Wandung einer Deckenwölbung angebracht. In mit Blick auf den Bildausschnitt und den Monitor vertikaler Ansicht erscheint die Vorderseite der liegenden weiblichen Figur – sofern die Vermutung stimmt, dass es sich um das Spiegelbild der Liegenden handelt. Die Spiegelfläche ist auf der im Filmbild rechten Seite durch eine Art Balken begrenzt, auf der anderen Seite ohne besondere Markierung. Allerdings ist es durchaus möglich, dass die Begrenzung aufgrund der Sichtverhältnisse bloß von der liegenden Figur verdeckt wird. In jedem Fall ist das sichtbare Spiegelbild links zu etwa einem Drittel abgeschnitten.

Im Verlauf des Films sieht man gelegentlich Gestalten – vermutlich Besucher der Performance – im Vordergrund vorbeihuschen. Manchmal erkennt man sie auch nur in der schwachen Spiegelung auf der eigentlich durchsichtigen Liegefläche. Meist sind diese Gestalten damit befasst, Film- oder Fotoaufnahmen anzufertigen.

Der Bildausschnitt ist während der ganzen Dauer vollkommen statisch, sowohl von der Kamera wie von der Ansicht her. Außer den erwähnten Gestalten und ihren Fortbewegungen erkennt man nur kleine und kleinste Bewegungen der Liegenden, etwa ihre Atmung oder gelegentliche seitliche Verlagerungen des Kopfes und der Arme. Das Phänomen von Bewegung manifestiert sich dadurch entweder parasitär (durch die Besucher) oder am Rande der Sichtbarkeit (durch die Kleinheit). Als Berührungspunkt unterschiedlicher Artefakt-Formen scheint es nicht zu taugen.

Weil der Bildausschnitt unverändert bleibt, löst sich die Frage nach der räumlichen Gesamtsituation nur allmählich und spekulativ. Die geisterhaften Gestalten lassen darauf schließen, dass das Gestell und die Liegefläche sich über Kopfhöhe befinden, die Kamera wohl, vom Boden aus, etwa in Brusthöhe aufgestellt und die Decke des Raumes flach ist, die Schrägstellung der Liegenden sich also zur Vertikalität des Spiegelbildes umgekehrt verhält: „In Wirklichkeit“ lagert die Liegende horizontal, und zwar deutlich über Kopfhöhe vom Fußboden aus gesehen, der Spiegel ist schräg über ihr aufgehängt und richtet sich direkt an die Kamera, um im Dokument eine Ansicht sowohl des Rückens wie der Vorderseite zu gewährleisten.

Die Wiedergabe im Spiegel ist jedoch, wie auch die restliche räumliche Anordnung, nicht zweifelsfrei. Durch die verdeckte untere Seite links ist nicht klar auszumachen, ob und an welcher Stelle der Spiegel ein reales Raumteil, zum Beispiel eine Wand oder etwa gar den Boden, berührt. Stattdessen entsteht

eine Art „Blob“^[11], ein Möbiusband, dessen tatsächlicher, gleichsam archimedischer Aufzeichnungspunkt im realen Raum undefiniert bleibt.

Das Fenster, das im Spiegel rechts neben der Liegenden zu sehen ist und damit also im Rücken der Kamera und des betrachtenden Blicks liegen müsste, öffnet wiederum das geschlossene und im eigentlichen Sinne hermetische Universum des Bildes und des auf ihm Gezeigten andeutungsweise auf ein Anderes, das nicht im Raum der Installation und nicht im Raum des Bildes enthalten ist. Man könnte es vorerst den Ort nennen, von wo die geisterhaften Gestalten kommen und wohin sie auch wieder zurückkehren.

Ohnehin bleibt die dem Betrachter nächstliegende Ansicht der Liegenden, nämlich ihr Rücken, gleichsam im Dunkel, während der eigentlich unsichtbare Teil, nämlich die Bauchseite, viel prominenter sichtbar ist: vertikal erscheinend, gut ausgeleuchtet (so gut, dass man die feinen Schattenuancierungen deutlich bemerkt, welche durch die Atmung hervorgerufen werden) und zudem leicht schräg im Verhältnis zu den beschriebenen Raumachsen. Damit belegt das Dokument von *I Try to Be Transparent* ein eigentümliches Verhältnis von Sichtbar zu Unsichtbar und verweist, gerade in der Starrheit seines Blickwinkels, auf die konstitutive Leerheit eines jeden Dokuments, auf einen hermeneutischen Mangel, der ihm gleichsam unabhängig vom Wahrheitsbezug zum vorgängigen Original – nämlich der Arbeit *I Try to Be Transparent* der ungarischen Künstlerin Orsulya Drozdig – einen eigenen semantischen Auftrag zuweist. Der Film, als Ereignis, wird zum Akteur der Geschichte als gegenwärtige.^[12]

Die Dokumentation ermöglicht mithin Fragen, die aus dem dokumentierten Objekt selbst womöglich gar nicht hervorgegangen wären. Insofern ist das Archiv der hermeneutische, verständnis-eröffnende Rahmen, der das hermetische Dokument überhaupt erst in die Weite der Auslegung überführen kann.

III Verknüpfung. Das Vermögen des Archivs

In der medialen Fassung von *I Try to Be Transparent* hat eine „Ent-Organisierung“ stattgefunden, eine „Ent-Stellung“, um Begriffe des Philosophen Boyan Manchev anzuführen [Manchev 2014]: Aus dem Organischen des Körpers heraus ist eine neue visuelle und semantische Ordnung entstanden, freilich nicht nur in dessen künstlerischem Sein als Installation, sondern vor allem auch in dessen medialer Übertragung in ein Dokument des Archivs. Gerade das Transformative aber trägt die Spuren einer Kunstpraxis, welche die Veränderung nicht bloß in Kauf nimmt, sondern erfordert. Solche Transformationen gehören zweifellos zur neueren und neuesten Kunstgeschichte [Pontbriand 2013]. So dass man bereits zu fragen beginnt, worin sich eigentlich die Tätigkeit des Liegens (als einer „geste ordinaire“, also einer „gewöhnlichen Bewegung“) von der künstlerischen Tätigkeit unterscheidet bzw. ob eine ontologische Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst (bzw. hier zwischen Performance und Dokument) überhaupt begründbar ist [Formis 2010]. Möglicherweise liegt diese ontologische Unterscheidung nicht in der Praxis selbst, sondern in deren Verhältnis zum Archiv und zu ihrer archivischen Transformation: Weil etwas vom Archiv her gedacht werden kann, hebt es sich vom

Nichtarchivischen ab. Es wäre also im konstitutiven Schein des Archivs, dass aus dem verrästelten Anschauen eines Liegeakts im medialen Modus des Dokuments ein Schatten der Kunst^[13] werden kann. Oder, um auf den Titel der Arbeit zurückzukommen: dass Transparenz der Zeit und der Präsenz in ihr entsteht.

Man hat es also in diesem Dokument statt mit einer „Bildgeschichte der Bewegung“ [Katja Müller-Helle] als medienpezifischer Eigenart des Filmischen umgekehrt mit einem „vertikalen Schnitt“ zu tun (wobei die Vertikale nur gedacht ist), dem zwar ein geschichtlich konstruierter Vorgang vorausliegt (die Performance nämlich) und der auch im Bild enthalten ist, aber letztlich, rein ästhetisch gesprochen, keine Relevanz hat.

Das Sein der empirischen Bewegung, die sich am Körper zeigt oder gezeigt hat, durchdringt das gewesene Sein der Bewegung, die sich ins Archiv begibt. Nur so kann der Bewegungsraum des Dokuments (seine Kinesphäre [Cramer 2014]) den Bewegungsraum der Performance abbilden, und das Archiv verschluckt nicht die Kunst, sondern wird selbst künstlerische Form, wird getreu seiner Etymologie Ausgang und Ursprung schöpferischer Prozesse.

Denn was der Körper vermag, ist auch dem Archiv gegeben: Bewegung sinnreich zu gestalten, „in Beziehung zu setzen“ und über das bloß Physikalisch-Positivistische, das Präsentische des „Da Seins“ zu erheben. Und wie bei der Performance selbst ist auch im Archiv nichts selbst-verständlich. Erst die komplexe Struktur – der Umgang mit „dem, was da ist“ [Sebillotte] – verweist über sich selbst hinaus.

Was vermag also das Archiv? Ebenso viel wie der Körper: sich bewegen und damit Verhältnisse herstellen. Mario Wimmer verweist auf das „Lächeln des Archivars“ angesichts dieses Vermögens der Archive, ihrer heimlichen Macht über die Vergangenheit und über die Gegenwart. Dass die „Geschichte bereits da war, ehe die Historiker das Archiv betraten“ (Wimmer 2012: 249), verleiht dem dort gespeicherten Leben eine Autonomie gegenüber den Bedeutungen, die im Nachhinein konstruiert werden. Und damit ist auch die Bewegung immer schon dagewesen. Sie bringt den Archivkörper nicht zum Tanzen; aber sie verleiht ihm die Kraft zur Bewegung und zum „Da Sein“.

Franz Anton Cramer (Berlin)

ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter in der DFG-Forschungsstelle „Verzeichnungen“ am Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz Berlin / Universität der Künste und Referent in außeruniversitären Forschungseinrichtungen und Kulturinstitutionen. Von 2007 bis 2013 war er Fellow am Collège international de philosophie in Paris, bis 2011 zudem Projektkoordinator Kulturerbe Tanz für Tanzplan Deutschland (www.digitaler-atlas-tanz.de). Er erhielt Forschungsstipendien des französischen Kulturministeriums und des Goethe-Instituts Kyoto / Villa Kamogawa.

Literatur

- Birringer, Johannes: „What score? Pre-choreography and post-choreography.“ Brunel University: Design and Performance Lab, <http://people.brunel.ac.uk/dap/>, letzter Zugriff 7. Januar 2014.
- Cramer, Franz Anton: „Kinesphären des Dokuments. Überlegungen zum ›Digitalen Atlas Tanz‹“. In: *Mobile Notate. Tanz & Archiv ForschungsReisen* Nr. 5, 2014: 40-43.
- Cramer, Franz Anton: „Ein dritter Weg. Die choreographischen Räume des *Musée de la danse*“. In: Barbara Büscher, Verena Eitel, Beatrix v. Pilgrim (Hgg.): *Raumverschiebung: Black Box — White Cube*. Hildesheim 2014: 181-187.
- De Keersmaeker, Anne Teresa und Bojana Cvejić: *A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*. Brüssel: Mercatorfonds & Rosas 2011.
- Ebeling, Knut: „Das Performance-Bild“. In: *Archiv / Prozesse 1. MAP* Nr. 4, Oktober 2013, http://www.perfomap.de/map4/aufzeichnen_und_aufheben/das-performance-bild, letzter Zugriff 22. April 2014.
- Ernst, Wolfgang: „Bewegung und Archiv. Ein medienarchäologischer Zugang zum Tanz“. In: <http://www.perfomap.de/map1/i.-bewegung-plus-archiv/bewegung-und-archiv>, 2009; letzter Zugriff 22. April 2014.
- Formis, Barbara: *Esthétique de la vie ordinaire*. Paris 2010.
- Lepecki, André: „Bewegen als Ding. Choreographische Kritiken des Objekts.“ In: Nadja Elia-Borer, Constanze Schellow, Nina Schimmel und Bettina Wodianka (Hgg.): *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*. Bielefeld 2013: 389-408.
- Manchev, Boyan: „Körper-Metamorphose. Ent-Organisierung und ästhetische Macht“. In: Franz Anton Cramer und Yvane Chapuis (Hgg.): *TRANSFABRIK Deutschland / Frankreich. Begegnungen mit zeitgenössischer Bühnenkunst*. München 2014: 80-84 (im Druck).
- Mayen, Gérard: *Un pas de deux France-Amérique. 30 années d'invention du danseur contemporain au C.N.D.C. d'Angers*. Montpellier 2012.
- Phelan, Peggy: „The Ontology of Performance. Representation without Reproduction. Part 7“. In: dies., *Unmarked. The Politics of Performance*. New York 1993.
- Pontbriand, Chantal: *The Contemporary, The Common: Art In a Globalizing World*. Berlin 2013.
- Pouillaude, Frédéric: „Œuvre, expérience, pratique. Le chorégraphique à la limite“. In: *La part de l'oeil* Nr. 24, 2008: 27-33.
- „Von der Box zum Blob und wieder zurück“. Themenheft *ARCH+*, Nr. 146, September 1999.
- Wimmer, Mario: *Archivkörper. Zur Geschichte der historischen Einbildungskraft*. München 2012.

1 Laurent Sebillotte, „Les Archives en danse, vues par l'archiviste“. Vortrag gehalten am 24. März 2014 im Rahmen des Seminars „Archives vivantes / matérielles et immatérielles“ des Pôle de Ressources Danse pour l'Éducation Artistique et Culturelle (PREAC), kuratiert von Olga de Soto, Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon, Montpellier, 24. – 26. März 2014.

2 Als Bewegungsartefakte werden hier solche Gestaltungen von Bewegung bezeichnet, die nach künstlerischen (d. i. choreographischen, bildnerischen, installativen) Vorgaben entstehen und einen spezifischen Aussagewillen bzw. Bedeutungsakt darstellen; dabei ist nicht notwendig an Expressionismus gedacht, sondern im allgemeineren Sinne an die Hervorbringung von strukturierter Bedeutung mit dem Mittel der Bewegung.

3 Pouillaude schreibt dazu: „Il y aurait une histoire à écrire de ces techniques, proprement chorégraphiques, du corps et de la subjectivité. [...] Une telle histoire ne pourrait être qu'une géo-histoire, une histoire des transferts et des disséminations à travers l'espace européen et mondial.“ [Pouillaude 2008: 30] Siehe hierzu auch Mayen 2012.

- 4 So etwa das Choreologische Labor der Russischen Akademie der Künste in den 1920er Jahren; das Internationale Tanzarchiv zu Paris (A.I.D.) in den 1930er und 40er Jahren; das Musée de la danse in Rennes seit 2009.
- 5 Knut Ebeling geht noch weiter: Nach seiner Auffassung ist Performance überhaupt nur in ihrer Aufzeichnung: „Oder wie wäre die Performance unabhängig von ihren Aufzeichnungsmodalitäten zu denken?“ [Ebeling 2013].
- 6 Viele Künstler misstrauen dem „herkömmlichen“ Archiv und entwickeln eigene Speicherungs- und Verknüpfungssysteme, so etwa Pina Bausch (<http://www.pinabausch.org>); William Forsythe (<http://www.motionbank.org>); Anne Teresa de Keersmaeker (vgl. de Keersmaeker und Cvejic 2011); BADco. (<http://badco.hr/works/whatever-toolbox/>); Xavier Le Roy („Retrospective by Xavier Le Roy“, 2012 ff.); vgl. auch Birringer 2013.
- 7 Diese Bezeichnung entstammt dem Forschungskontext des Projekts „Verzeichnungen“.
- 8 Im Französischen bezeichnet „archives vivantes“ einen fortlaufend ergänzten Bestand, im Gegensatz zu einem historisch abgeschlossenen. Im Deutschen ist dafür die (semantisch aufschlussreiche) Bezeichnung „laufendes Archiv“ gebräuchlich.
- 9 Berlin, Akademie der Künste, Standort Hanseatenweg. Weitere Referentinnen waren Pascale Grau, Barbara Büscher, Jasmin İhraç; vgl. http://www.reactfeminism.de/prog_berlin.php.
- 10 DRO 1: Drozdik, I Try to be Transparent (1980), Video, s/w, silent, 26:08
DRO 2 / P Individual Mythology (1975 – 77): 2 Seiten „Manifesto of individual mythology“ (Typoskript?), 8 Abzüge DIN A4, Farbe (2 Plakate, 6 Motive). Siehe <http://www.reactfeminism.de/entry.php?l=lb&id=40&e=a&v=&a=Orshi%20Drozdik&t>, zuletzt eingesehen am 26. April 2014.
- 11 „Blob“ bezeichnet in der neueren, computergestützten Architektur ein geometrisch mobiles Gebilde, bei dem „in einem rhythmisch pulsierenden Prozess [...] die Außenseiten eines Würfels über das Stadium der vollständigen Umwendung wieder in die ursprüngliche Lage überführt“ werden. „Die hohe Beweglichkeit des Würfelgurtes ermöglicht auch die Darstellung von Zwischenstadien einer Bewegung.“ [„Von der Box zum Blob“, *ARCH+* 1999: 64]
- 12 Dieser Abschnitt greift Überlegungen auf, die Katja Müller-Helle in ihrem Vortrag „Enthobene Zeit. Kracauers Zeitraumdenken im Atelier“, gehalten im Rahmen des Symposiums „Gespenster der Malerei 1“, Berlin, weißensee kunsthochschule, am 7. Juni 2013 dargelegt hat.
- 13 Im „Manifesto of individual mythology“ schreibt Drozdik: „I expressed my desire to break away from tradition and get closer to my personal experience“, wofür die Künstlerin unter anderem „bodily presence“ und „my movements“ einsetzt. Dass diese Bewegungen im Filmdokument praktisch zum Stillstand kommen und sich den parasitären Bewegungen von Pixeln und dem technischen Rauschen der frühen Videotechnik ergeben, hat sicherlich ebenso viel mit der Annäherung an das eigene Erleben zu tun wie mit einem Auszug aus der Tradition. Zumal Drozdik an anderer Stelle hinzufügt: „the aura of culture casts shadows on the image“.