

Theresa Jacobs

# VON CHANCEN UND HERAUSFORDERUNGEN, VOLKSTANZPRAXEN NEU ZU KONZEPTUALISIEREN

*oder Sollten wir vielleicht mehr volkstanzen?*

„Many early western dance historians, influenced by romanticism, never really thought about ‚folk‘ dance changing as a historical entity. Since they imagined it connected to the original and pure national spirit of a people, they often assumed that such a dance appeared right from the birth of that people itself, and that it is (or should be) changeless.“

Andriy Nahachewsky<sup>1</sup>

Der kanadisch-ukrainische Tanzwissenschaftler Andriy Nahachewsky spricht hier ein statisches, essenzialistisches Kulturverständnis an, das die Erforschung von Volkstanzpraxen auch im deutschsprachigen Raum bis heute dominiert. Ausgehend von seiner Feststellung soll es um die Frage gehen, warum sich ein Um- und Neudenken von Volkstanzpraxen im deutschsprachigen Raum nur allmählich durchsetzt, obgleich es durchaus beachtenswerte weiterführende theoretisch-methodische Modelle gibt, die zur Anwendung kommen könnten. Die deutschsprachige Volkstanzforschung steht in eben jener Tradition. Sie analysiert und argumentiert in der Regel mit dualistischen Prinzipien, die jedoch nicht imstande sind, die dynamische und durchaus heterogene Volkstanzpraxis hinreichend zu erklären. Dabei hat die Beschäftigung mit Tanz bereits eine lange Tradition, die sich bis in die Renaissance zurückverfolgen lässt. Fragen seiner Notation und Archivierung sowie die Ausbildung und Lehre in seiner Erforschung spielten stets eine zentrale Rolle. Die Anfänge konkreter Beschäftigung mit Volkstanz wurden mit der „Geschichte des Tanzes in Deutschland“ von Franz Magnus Böhme 1886 gelegt. Ziel seines dem Zeitgeist entsprechenden Unterfangens war es, eine Gesamtdarstellung des deutschen Volkstanzes mit einer Klassifikation desselben vorzulegen. Bei diesen Bemühungen standen das Sammeln und Verschriftlichen von Volkstänzen, die

---

1 Andriy Nahachewsky, *Once Again: On the Concept of ‚Second Existence Folk Dance‘*, in: *Yearbook for Traditional Music* 33 (2001), S. 17-28, hier S. 17.

man zu verlieren glaubte, im Mittelpunkt. Vor allem aus der Ethnografie und Volkskunde heraus etablierte sich ein solches bestandssicherndes Vorgehen, in das sich nach Böhme beispielsweise Aenne Goldschmidts „Handbuch des deutschen Volkstanzes“ von 1966 (3 Bände), Richard Wolframs „Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa“ von 1972 oder Herbert Oetkes „Der deutsche Volkstanz“ von 1983 (2 Bände) einordnen lassen.

Zwar setzte bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Wissenschaft ein Bewusstsein vom „Körper als Gedächtnisort“ ein<sup>2</sup>, was eine logische Fortsetzung der mit den Reformbewegungen der Jahrhundertwende verbundenen Befreiung des Körpers von äußerlichen Zwängen darstellte<sup>3</sup>. Der Vortrag des Soziologen und Religionswissenschaftlers Marcel Mauss „Les techniques du corps“ von 1934, in dem er den Gebrauch des Körpers in der sozialen Praxis als Körpertechniken beschreibt, die sich in individuellen und kollektiven Repräsentationen ablesen lassen, wurde für die Ethnologie richtungsweisend.<sup>4</sup> Die Problematik der im Zeitgeist verhafteten Volkstanzschriften liegt jedoch in der Unterschätzung der Bedeutung und Dimensionen von Tanz – und Volkstanz im Speziellen – in und für Minderheiten. Der Fokus von Ethnograf\*innen und Volkskundler\*innen auf das Lokale und Regionale führte in der Neuverhandlung des Nationalen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer Wiederentdeckung von Folklore. Als „Wissenssystem“ und „kommunitäre Praxis“ gleichermaßen wurde somit auch Volkstänzen neue Aufmerksamkeit zuteil: „Heimat“ avancierte zur Projektionsfläche für Sehnsüchte nach Gemeinschaft, die vorzugsweise über Feste und Tänze verkörpert wurden.<sup>5</sup> Die sich u. a. hieraus ergebende Instrumentalisierung von Volkstanz in der deutschen Geschichte führte zur Marginalisierung weiterer Volkstanzforschung seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die bis heute nachwirkt.<sup>6</sup>

Die Verstetigung allgemeiner tanzwissenschaftlicher Forschungsprofile wird seit den 1960er-Jahren verhandelt. Als eigenständige Disziplin entwickelte sich die Tanzwissenschaft v. a. aus der Theaterwissenschaft, nicht selten in enger Verbindung zur Musikwissenschaft und praktischer Tanzausbildung, letzteres jedoch erst seit der Jahrtausendwende. Volkstanzforschung fand jedoch nach wie vor randständig innerhalb der Volkskunde und den Kulturwissenschaften, der Ethnologie und der Musikwissenschaft statt. Eine eigenständige professionelle Ausbildung für Volkstanzende gab es im

---

2 Inge Baxmann, Der Körper als Gedächtnisort. Bewegungswissen und die Dynamisierung der Wissenskulturen im frühen 20. Jahrhundert, in: Dies./Franz Anton Cramer (Hg.), Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne, München 2005, S. 15-35.

3 Neben der Abkehr von der bisherigen uniformierten Kleiderordnung waren u. a. Freikörperkultur, Eurythmie, Improvisation, Vegetarismus, Aufenthalt in der Natur sowie spielerisch-individuelles Lernen als Aspekte der Jugend- und Lebensreformbewegung v. a. für den modernen Tanz prägend. Vgl. Die ZEIT: Anders leben. Wilder denken, freier lieben, grüner wohnen. Jugendbewegung und Lebensreform in Deutschland um 1900 (ZEIT Geschichte. Epochen. Menschen, H. 2), Hamburg 2013.

4 Marcel Mauss, Les Techniques du corps, in: Journal de Psychologie 1936, H. 3/4, S. 271-293; Ders., Techniken des Körpers, in: Ders., Soziologie und Anthropologie, Bd. 2, Wien 1975, S. 199-220.

5 Baxmann, Körper (wie Anm. 2), S. 25.

6 Zur Aufarbeitung politischer Instrumentalisierung von Volkstanz vgl. Hanna Walsdorf, Bewegte Propaganda. Politische Instrumentalisierung von Volkstanz in den deutschen Diktaturen, Würzburg 2010.

deutschsprachigen Raum – anders als in vielen osteuropäischen Ländern – ohnehin nicht. Der Tanzwissenschaft und der Volkstanzforschung ist dabei gemein, dass eine systematische Aufarbeitung der eigenen Fachgeschichte bisher aussteht.

Der Erziehungswissenschaftler und Anthropologe Christoph Wulf führte 2010 für die „Erschließung des tänzerischen kulturellen Erbes“ v. a. folgende anthropologische Dimensionen an: Körper und Performativität, Mimesis und mimetisches Lernen, Andersheit und Alterität, anthropologische Strukturmerkmale, Interkulturalität und anthropologische Forschung.<sup>7</sup> In den Schlagwörtern und Formulierungen der Dokumente und Diskussionen der Deutschen UNESCO-Kommission zum Immateriellen Kulturerbe, deren Vizepräsident Wulf ist, treten vier Indikatoren eines neuen Kulturverständnisses deutlich hervor: gelebte Kultur und die damit verbundene soziale Praxis der Weitergabe von Wissen und Können, der menschliche Körper als Medium und unmittelbarer Träger von Wissen und Können, Sensibilisierung für kulturelle Heterogenität und die hervorgehobene Rolle von Minderheiten bzw. indigenen Gruppen als Wissensträger.<sup>8</sup> Das Erkennen dieser vielfältigen anthropologischen Dimensionen einerseits und die Hervorhebung der Bedeutung von Minderheiten bzw. indigener Gemeinschaften bei der Schaffung, Erhaltung, Pflege und Neugestaltung immateriellen Kulturerbes zur Bereicherung kultureller Vielfalt und menschlicher Kreativität andererseits<sup>9</sup> ist entscheidend auch für die Erforschung von Volkstanz.

Die Erforschung von Volkstanzpraktiken bei autochthonen Minderheiten im deutschsprachigen Raum stellt in diesem Kontext einen Sonderfall dar. Während ein besonderes Augenmerk nicht selten auf Minderheiten außerhalb des deutschsprachigen Raums gerichtet wurde, um besonders alten, innerhalb dieser Gemeinschaften konservierten Tänzen zur Archivierung und Wiederbelebung im „Heimatland“ wieder auf die Spur zu kommen, gerieten die ansässigen Minderheiten zunächst in Vergessenheit. Damit unterlagen sie einer dreifachen Marginalisierung: als Minderheitenthema innerhalb der Volkstanzforschung, in Bezug auf die Volkstanzforschung innerhalb der disziplinären Tanzwissenschaft und auf die Volkstanzforschung innerhalb der Geisteswissenschaften im Allgemeinen. Für die Erforschung oder gar Weiterentwicklung von methodisch-theoretischen Konzepten, die über ein essenzialistisches Kulturverständnis hinausgehen und eine breitere Wirkung erzielen könnten, blieb daher im deutschsprachigen Raum bisher nur wenig Spielraum. Umso erstaunlicher ist es, dass Ansätze aus dem internationalen Kontext, v. a. aus der vergleichenden Minderheitenforschung, innerhalb der deutschsprachigen Volkstanzforschung bisher kaum rezipiert worden sind. Ein solches Konzept legte Andriy Nahachewsky mit seinem Beitrag vor. Es stellt sich bei näherer Betrachtung als anschlussfähig für weiterführende theoretische Überlegungen zur Untersuchung von Volkstanzpraktiken bei den Sorben heraus. Am Beispiel der Forschung zu sorbischen Volkstänzen soll in diesem Beitrag nachgezeichnet werden,

---

7 Christoph Wulf, Anthropologische Dimensionen des Tanzes, in: Margrit Bischof/Claudia Rosiny (Hg.), *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*. Bielefeld 2010, S. 31-43, hier S. 33.

8 Vgl. Deutsche UNESCO-Kommission, *UNESCO heute 1*, Themenheft: Immaterielles Kulturerbe, 2007.

9 UNESCO-Konvention „Übereinkommen zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes“, 2003, <http://www.unesco.de/ike-konvention.html> [Aufruf am 18.3.2020].

welche Aus- und Nachwirkungen ein statisches, essenzialistisches Kulturverständnis gerade in der Minderheitenforschung haben kann. Nach einer kurzen Perspektivierung dessen, was sich heute als ‚Sorbischer Volkstanz‘ zeigt, wird Nahachewskys Ansatz sowie dessen Rezeption diskutiert. Resümierend werden anschließend einige Anknüpfungspunkte aufgezeigt, die sich daraus für die vergleichende Minderheitenforschung ergeben können.

## Perspektivierung Sorbischer Volkstanz

Im Herbst 2005 trat ich mit dem Wunsch, mich als Musikwissenschaftlerin zum sorbischen Volkstanz zu promovieren, an das Sorbische Institut<sup>10</sup> in meiner Geburtsstadt Bautzen heran und wurde angenommen. Während meiner Arbeit an der Dissertation wurde v. a. aus der kulturpolitischen Praxis heraus immer wieder die Erwartung an mich herangetragen, herauszufinden, zu rekonstruieren und zu definieren, welche Volkstänze ‚echt‘, ‚authentisch‘ und ‚sorbisch‘ seien. Die Suche nach und die Konstruktion von sogenannten Nationaltänzen, wie z. B. die Mazurka für Polen oder der Csárdás für Ungarn, war auch innerhalb der Nationalgeschichte der Sorben seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts präsent. Im Zuge der weit verbreiteten Sammlertätigkeit von vermeintlich „nationalem Kulturgut“ nach dem Vorbild Johann Gottfried Herders legten Leopold Haupt und Jan Arnošt Smoler 1841/43 mit ihrer sorbischen Volksliedsammlung ein für die Sorben einflussreiches Werk vor. Erwähnung fanden in der Sammlung neben Volksliedern auch Tänze, wenn auch in deutlich geringerem Maße. Der Tanz „Serbska reja“ (Sorbischer Tanz) wird in dieser Sammlung als sogenannter „Nationaltanz“ erstmals besonders hervorgehoben und wie folgt beschrieben:

„Die Wenden haben nur einen einzigen Nationaltanz. Er hat einige Aehnlichkeit mit der Polonaise und dem Menuet zugleich und lässt sich nach allen Melodien tanzen, welche wir unter den Volksliedern mit tempo di menuetto, polacca und serski (Wendisch) bezeichnet haben. Das Volk nennt diesen Tanz selbst den wendischen (serska reja).“<sup>11</sup>

---

10 „Das Sorbische Institut/Serbški institut erforscht die Sprache, Geschichte und Kultur der Sorben (Wenden) in der Ober- und der Niederlausitz in Vergangenheit und Gegenwart. Es sammelt und archiviert die dafür notwendigen Materialien, bereitet sie für die Forschung auf und macht sie zugleich der Öffentlichkeit zugänglich. [...] Mit der doppelten Ausrichtung auf die sorabistisch-kulturwissenschaftliche Forschung und auf die praktische Unterstützung für sorbische Sprache und Kultur in der Ober- und Niederlausitz darf die Konzeption des Instituts, das fest in die deutsche Wissenschaftslandschaft eingebunden ist, als unikal gelten.“ (Webseite des Sorbischen Instituts 2020, Aufruf am 15.4.2021) Trotz seiner Bemühungen um Interdisziplinarität hat sich eine musikwissenschaftliche Kontinuität am Institut nicht durchgesetzt.

11 Leopold Haupt/Jan Arnošt Smoler, Volkslieder der Sorben in der Ober- und Niederlausitz – Pěsnički hornich a delnich Łužiskich Serbow [1841/43], ND Bautzen 1996, S. 218.

Bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein wurden im Kontext dieser und weiterer Sammeltätigkeiten sorbischer Volkskultur über eintausend sorbische Melodien verzeichnet, darunter 300 Tanzmelodien. Systematische Ton- und Bildaufnahmen aus Feldforschungen kamen nach dem Zweiten Weltkrieg durch Feldforschungen des 1951 gegründeten Instituts für sorbische Volksforschung an der Akademie der Wissenschaften der DDR dazu. Dabei wurde festgestellt, dass zu dem Zeitpunkt nur noch wenige der verzeichneten sorbischen Volkstänze in der Praxis bekannt waren und getanzt wurden. So einflussreich solche Sammlungen und Dokumentationen einerseits für die Bewahrung sorbischer Tanzpraktiken waren, so provozierten sie jedoch andererseits intensive Auseinandersetzungen und Diskussionen um Tradition und Moderne, Authentizität und Revival sowie zu deren sozialer Relevanz im sorbischen Kontext. In meinen Forschungen zur Genese des Diskurses um den sorbischen Volkstanz stellte sich nach und nach heraus, dass zwar das tradierte statische Kulturverständnis als Forschungsansatz überholt ist, die heutige Perspektive auf sorbische Volkstänze – aus kulturwissenschaftlicher ebenso wie aus innerethnischer und der Sicht allgemein interessierter Tanzpraktizierender – jedoch nach wie vor maßgeblich prägt. Mein zunächst intuitiver, praktischer Zugang zum Volkstanz<sup>12</sup> offenbarte einen Bedarf an einer neuen Sichtweise, die mir durch die Verbindung von Institutionalisierungstheorie und Diskursanalyse sowie klassisch ethnologischen Methoden wie zum Beispiel der Teilnehmenden Beobachtung gegeben schien. Sorbischer Volkstanz spannte sich mir als ein zu differenzierendes Diskurs- und Praxisfeld auf. In der analytischen Betrachtung eines Kontinuums zwischen Formen gelebter Alltags- und Festkultur einerseits und gezeigter Kultur im Sinne präsentierter Bühnenkultur andererseits<sup>13</sup>, die ich im Sinne Max Webers als Idealtypen<sup>14</sup> entwickelte, standen die Verflechtungen verschiedenster Akteur\*innen – mich selbst eingeschlossen – und Institutionen sowie ihre interaktiven Praktiken und Ausdeutungen im Fokus. Um diesem differenzierten Zugang gerecht zu werden, gab ich meinen Beobachtungen und Analysen bewusst zusätzlichen Raum eines „knowledge through the body“, wie es die britische Anthropologin Judith Okely 2008 beschrieb: „Knowledge came, as it is generally for anthropologists, through bodily knowledge and lived events, although some anthropologists may not always acknowledge this. Coherence emerged from remembered and re-configured experience. Bodily and subsequent unpredicted knowledge is not visible in the inscribed evidence of written scripts and field notes, however useful the latter are in the process of understanding.“<sup>15</sup> In praxeologischen Ansätzen werden implizites Wissen, Erfahrungs- oder auch Körperwissen als

---

12 Als Muttersprachlerin durchlief ich sorbische Schulen, tanzte in der sorbischen Kindertanzgruppe des Sorbischen National-Ensembles, besuchte vielerlei kulturelle Veranstaltungen und widmete mich später weiteren, v. a. zeitgenössischen Tanzformen sowie dem Tanztheater.

13 Vgl. Theresa Jacobs, *Der Sorbische Volkstanz in Geschichten und Diskursen*, Bautzen 2014, S. 92-98.

14 Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie* [1922], ND Frankfurt a. M. 2005.

15 Judith Okely, *Knowing without Notes*, in: Dies./Narmala Halstead/Eric Hirsch (Hg.), *Knowing How to Know. Fieldwork and the Ethnographic Present*, New York/Oxford 2008, S. 55-74, hier S. 71.

grundlegend für die Erforschung körperlicher Praktiken angesehen; und zwar auf Seite der Forschenden ebenso wie auf Seite der zu erforschenden Praktiken.

Diese Erfahrung war für mich nichts Neues, komme ich doch selbst aus der aktiven (Volks-)Tanzpraxis. Körper als Gedächtnisort zu begreifen, der Bewegungswissen archiviert, eröffnete mir jedoch durch bewusste Reflexion neue Denkhorizonte. Wie dieses Wissen wissenschaftlich zu fassen sein könnte, blieb mir zu diesem Zeitpunkt noch unklar. Eine erste Orientierung gab mir das Konzept des Körperarchivs, wonach Körper als eigenes, ganz spezifisches Archiv verstanden werden, dessen Wissen uneindeutig sein darf und daher immer wieder an die Grenzen des Archivierbaren stößt.<sup>16</sup> Dieser Grundannahme vertrauend und weiter folgend wurde mir einmal mehr die Komplexität von Volkstanz bewusst, die sich in der Praxis auf ganz unterschiedliche Weise zeigt. Bereits ein kurzer Blick in die Geschichte und das vorliegende Material macht dies anschaulich: Erste überlieferte Tanznotationen in Form des „Kralchen Geigenspielbuchs“ werden auf etwa 1780 datiert. Sie wurden von der sorbischen Wissenschaftsgesellschaft Maćica Serbska vom Bauern Mikławš Kral (1791–1812) angekauft. Einblicke geben auch bebilderte Postkarten. Eine solche von 1904 trägt die Aufschrift „Grüße aus dem Spreewald. Tanz im fröhlichen Hecht“. Sie nimmt Bezug auf die Spreewaldorte Lehde und Lübbenau. Zu sehen sind u. a. Tanzpaare in sorbischer Tracht. Schwarz-weiß-Stummfilmaufnahmen von Volkstanzenden sind bereits aus den 1920er-Jahren überliefert.<sup>17</sup> Filmaufnahmen aus Feldforschungen der Volkskundlerin Hanka Faßke (geb. Elle) sind seit den 1950er-Jahren angefertigt worden.<sup>18</sup> Fotografien vom „1. Zjězd Serbow“ (1. Sorbentreffen) in Bautzen im Jahr 1950 bezeugen die in der Presse beschriebenen Darbietungen von drei sorbischen Volkstänzen und der Massentanzszene „Burske lěto“ (Bauernjahr) mit ca. 2.000 tanzenden Schüler\*innen in sorbischer Tracht auf einem Sportplatz.<sup>19</sup> Außerdem sind verschiedene Volkstanzanleitungen angefertigt worden. Dazu zählen die 1955 erschienene erste umfangreiche Tanzanleitung „Wjesele do rejki“ speziell für Kinder<sup>20</sup>, zwischen 1956 und 1974 unter selbigem Titel eine Reihe von 22 Heften<sup>21</sup> sowie zwischen 2013 und 2015 ebenfalls unter diesem Titel Anleitungen auf CD, DVD und als Heft<sup>22</sup>. Die fortschreitende Professionalisierung des Kulturbetriebs bei den Sorben führte 1952 zur Gründung des Staatlichen sorbischen Volksembleles für Musik und

---

16 Vgl. Baxmann, Körper (wie Anm. 2).

17 Im Naturfilm von Hubert Schonge „Schaffendes Volk – Fröhliches Volk“ aus dem Jahr 1925 werden Mädchentänze in Ralbitz und Bluno gezeigt. Bearbeitet von Oskar Seyffert im Auftrag des Landesvereins Sächsischer Heimatschutz e.V. sind sie ebenfalls 1926 in der „Jubiläumsausgabe. Oskar Seyffert zum Gedächtnis. Vier Original-Stummfilmzeugnisse aus den 1920er Jahren“ erschienen.

18 Die bisher unveröffentlichten Filmaufnahmen der Volkskundlerin Hanka Faßke (geb. Elle) von 1959 und 1978–1982 liegen im Sorbischen Kulturarchiv in Bautzen.

19 Weiterführend Theresa Jacobs, Sorbische „Massenszenen“ zwischen politischer Indienstnahme und kollektiver Identitätsstiftung, in: Gregor Betz u. a. (Hg.), Hybride Events. Zur Diskussion zeitgeistiger Veranstaltungen, Wiesbaden 2017, S. 63-76.

20 Kata Brězanec, Wjesele do rejki. Zběrka serbskich džěćacych rejkow, Berlin 1955.

21 Dom za serbske ludowe wumělstwo (Hg.), Wjesele do rejki. 22 Hefte, Bautzen 1956–1974.

22 Stiftung für das sorbische Volk (Hg.), Wjesele do rejki – Auf zum fröhlichen Tanz. Sorbische Musik für Tanzgruppen – Serbska muzika za rejoyańske kupki, 2 CDs, Bautzen 2002–06; Stiftung für das sorbische Volk (Hg.), Wjesele do rejki – Auf zum fröhlichen Tanz. Eine Lehr-DVD für sorbische/wendische Tänze mit Begleitheft, Bautzen 2013.

Tanz als erste Institution dieser Art, dem heutigen Sorbischen National-Ensemble.<sup>23</sup> Die regionale Presse berichtete 2010 ausführlich über 1.006 Paare in Cottbus, die sich zum Tanzen der Annemarie-Polka trafen. Ziel war es, mit dieser Aktion ins Guinnessbuch der Rekorde einzugehen.<sup>24</sup> Auch Frauen in Tracht sind auf den Abbildungen zu sehen. 2013 bat der Leipziger Modefotograf Olaf Martens Tanzende der Sorbischen Volkstanzgruppe Schmerlitz für sein Projekt zu Menschen mit Passionen vor seine Linse<sup>25</sup> und legte eine Reihe kunstvoll inszenierter Fotos vor. Mädchen und Frauen in Tracht sind dabei motivgebend. Seit 2014 veranstaltet die neu gegründete und international besetzte Gruppe Serbska reja Folkstanzabende mit Tanzanleitung unter Livemusikbegleitung.<sup>26</sup> Schließlich ist das Volkstanz bis heute in sich wandelnder Form fester Bestandteil sorbischer/wendischer Festkultur, wie z. B. der Fastnacht, bei Hochzeiten oder nach diversen kulturellen Abendveranstaltungen, oft auch mit Live-Musik.

Diese Streiflichter gestatten einen kleinen Einblick in die Vielfalt sorbischen Volkstanzens. Es wird deutlich, dass es nicht (nur) um Volkstänze als notierbares Musik- und Bewegungsmaterial geht, sondern um das *Tanzen* als kulturelle, an Körperwissen gebundene Praktik und seine Kontextualisierungen. So gesehen ist es nicht verwunderlich, dass Volkstanzforschende in der Regel auch mehr oder weniger gute (Volks-)Tanzende sind. In der Verbindung von eigener (Volks-)Tanzpraxis mit geeignetem methodischem Instrumentarium zur Analyse von Körperwissen und dynamischen Prozessen wird – so meine aus der kritischen Gesamtschau der Befunde abgeleitete These – das Diskurs- und Praxisfeld Volkstanz möglicherweise am besten erfahrbar und in seiner Bedeutung für Minderheiten greifbar.

## **Der Ansatz von Andriy Nahachewsky: Das Prinzip der *reflectiveness***

Während meiner Recherchen zu sorbischen Volkstänzen stieß ich mehr oder weniger zufällig auf ein Konzept des ukrainisch-kanadischen Tanzwissenschaftlers Andriy Nahachewsky (\*1959). Als Professor und Huculak Chair Emeritus-Inhabers of Ukrainian Culture and Ethnography an der Faculty of Arts der University of Alberta in Saskatchewan/Kanada verfolgt er seit Jahrzehnten Veränderungen in ukrainisch-kanadischen partizipativen und theatralen Tanzformen des 20. und 21. Jahrhunderts. Nach seinem Studium der Ukrainian Studies und Ukrainian Folklore absolvierte er seinen Bachelor of Fine Arts in Tanz und führte eine Vielzahl von Feldforschungen durch. Als Angehöriger der ukrainischen Minderheit in Kanada ist sein Forschungsinteresse durch eine

---

23 Weiterführend Sorbisches National-Ensemble (Hg.), Sorbisches National-Ensemble – Chronik, Bautzen 2005.

24 S. auch Lausitzer Rundschau Online, Cottbus will den Tanz-Weltrekord. Mehr als 1000 Paare sollen Anfang Juli die Annemarie-Polka aufführen, 12.6.2010, <https://www.lr-online.de/lausitz/hoyerswerda/cottbus-will-den-tanz-weltrekord-33247014.html> [Aufruf am 19.3.2020].

25 Einsicht in die Fotoreihe bietet die Webseite des Fotografen: <https://www.olaf-martens.de/folklore> [Aufruf am 19.3.2020].

26 Vgl. die Webseite Serbska reja, [serbskareja.wordpress.com](http://serbskareja.wordpress.com) [Aufruf am 19.3.2020].

kontinuierliche und intensive Auseinandersetzung mit dem ukrainischen Volkstanz als Performer, Choreograf, Dozent und Kritiker geprägt. Er ist aktives Mitglied vieler gemeinnütziger Organisationen und Komitees, die sich der ukrainischen Kultur, Folklore und Museumswissenschaft sowie dem Tanz widmen. 2001 veröffentlichte Nahachewsky im Publikationsorgan des International Council of Traditional Music, dem *Yearbook for Traditional Music*, seinen Beitrag „Once Again: On the Concept of ‚Second Existence Folk Dance““. Aus seiner laufenden Forschung heraus nahm er darin Bezug auf einen Artikel des in Regensburg wirkenden Musikethnologen Felix Hoerburger (1916–1997), der bereits 1968 – zwölf Ausgaben zuvor – in der gleichen Zeitschrift publiziert hatte: „Once Again: On the Concept of ‚Folk Dance““<sup>27</sup>. Hoerburger unterschied an dieser Stelle Volkstänze funktional in ein erstes und ein zweites Dasein. Dabei orientierte er sich an der vom Musikwissenschaftler Walter Wiora (1906–1997) in der Volksmusikforschung der 1950er-Jahre eingeführten Differenzierung zwischen „echten Volksliedern“ und solchen „zweiten Daseins“.<sup>28</sup> Letztere unterscheiden sich nach Wiora von „echten Volksliedern“ v. a. darin, dass sie kaum mehr in ihrem „ursprünglichen Sein und Sinn wiederbelebt“ würden und „nicht an die einstigen schwindenden Grundlagen gebunden“ seien, womit sie auf eine unabsehbare Zukunft verweisen.<sup>29</sup> Diese Differenzierung führte zu einem linearen Modell, dessen enge Perspektive sich als klarer Dualismus widerspiegelte und ein klassisches Verlustnarrativ fortschrieb. Hoerburger entfaltete aus Wioras Ansatz heraus ein Modell für die Erfassung von Volkstänzen. Grundlegend sah er Volkstanz als „in der anonymen Grundsicht des Volkes durch direkte Tradition, ohne Eingriff von Seiten eines Organisators und in funktioneller Verbindung mit dem traditionellen Leben des Volkes gewachsen“ an.<sup>30</sup> Durch die Unterscheidung in ein erstes und zweites Dasein war es ihm möglich, zwölf Kategorien für verschiedene Äußerungsformen von Volkstanz zu bestimmen, die auch die bewusste Pflege von Volkstänzen beispielsweise in Volkstanzgruppen einschlossen.<sup>31</sup>

Andriy Nahachewsky begegnete diesem Ansatz mit seinen durchaus heterogenen Erfahrungen aus der eigenen Tanz- und Feldforschungspraxis. Er fand in Hoerbürgers Zugang zunächst eine hilfreiche Orientierung zur Systematisierung seiner Beobach-

---

27 Felix Hoerburger, *Once Again: On the Concept of „Folk Dance“*, in: *Journal of the International Folk Music Council* 20 (1968), S. 30-32.

28 Vgl. Walter Wiora, *Der Untergang des Volkslieds und sein zweites Dasein. Einseitige Ansichten vom mehrseitigen Sachverhalt*, in: *Das Volkslied heute. Musikalische Zeitfragen* 7 (1959), S. 9-25.

29 Ebd., S. 11. Wiora beobachtete ein Schwinden beider Kategorien und erweiterte sein Modell um das „Neue Volkslied“, dessen Lieder nicht aus dem Volke kommen müssten, als solche jedoch wieder als Volkslieder zurückkehren könnten. Ebd., S. 25. Hoerburger bezieht sich in seinem Modell jedoch nur auf die ersten beiden Kategorien.

30 Felix Hoerburger, *Probleme der systematischen Beobachtung, Sammlung und Erforschung von Volkstänzen (Mensch und Tanz, Bd. 3)*, Kassel/Basel/London/New York 1961, S. 26.

31 Felix Hoerburger, *Volksmusikforschung. Aufsätze und Vorträge 1953–1984 über Volkstanz und instrumentale Volksmusik*, Laaber 1986, S. 11. Auch innerhalb der Volkskunde fand in der sog. „Folklorismusdebatte“ eine Auseinandersetzung über die Herauslösung von Bräuchen aus ihrem jeweiligen funktionellen Rahmen statt. Sie ging zurück auf den Beitrag des Münchner Volkskundlers Hans Moser „Folklorismus in unserer Zeit“ in der *Zeitschrift für Volkskunde* 58 (1962), S. 177-209. Unter Folklorismus versteht Moser die „Vermittlung und Vorführung von Volkskultur aus zweiter Hand“. Ebd., S. 180.

tungen und Erfahrungen, v. a. in den verschiedenen Funktionszuweisungen zwischen geselliger Tanzpraxis und Bühnenkunst. Bald stellte er jedoch fest: „[...] after thinking about Hoerburger’s categories more, and after learning about many other kinds of dance traditions, I started having some reservations about these ideas. In the first place, my own dance culture did not fit into these categories entirely. [...] For example, one dance that I grew up with was called the kolomyika. [...] Elements of stage dance had ‚descended‘ back down from the proscenium to become part of social dance again in a new dance form. Should I call this a ‚third existence‘? Can a first existence dance ‚grow in reverse‘ out of a second existence one? I have been able to find very little critical elaboration of Hoerburger’s ideas, nor have I found published concepts that could directly supercede these. The goal of the present paper, then, is to explore the concepts of first and second existence dance and to expand on the key characteristic that I now think of as their strength. I argue that this characteristic is related to self-consciousness or ‚reflectiveness‘ on the part of the participants.”<sup>32</sup> Nahachewsky begann, Hoerbürgers Modell für die Analyse von Volkstänzen weiter zu entwickeln, um die vielfältigen Funktionalitäten von Volkstanz noch besser erfassen zu können. Als entscheidender Faktor stellte sich für ihn dabei die Reflexionsfähigkeit (reflectiveness) der Beteiligten heraus: „REFLECTIVENESS [...] refers to the perceptions of the members of the subject culture themselves. It deals with self-consciousness WITHIN the emic worldview of the participants; inside the tradition before an outside ethnographer even arrives.”<sup>33</sup> Die Erkenntnis, dass ein dualistisches Konzept der tatsächlichen Komplexität von Volkstanz nicht gerecht werden kann, motivierte Nahachewsky, sein auf Hoerburger aufgebautes, neues Konzept mit entsprechenden Grafiken im Yearbook for Traditional Music zur Diskussion zu stellen.

Angeregt durch Nahachewskys Überlegungen, stellte sich mir die Frage nach einem möglichen Übertrag auf die eigenen Untersuchungen zu sorbischen Volkstänzen. Für meine Befunde bot das Modell einen schlüssigen analytischen Zugang. Veranschaulichen lässt sich die Anwendung des Modells am Beispiel der als ‚sorbischer Nationaltanz‘ charakterisierten Serbska reja (Sorbischer Tanz). Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert setzte sich die Bezeichnung serbska reja sowohl als Sammelbezeichnung in der Kleinschreibung für jegliche sorbische Volkstänze als auch als eine Art Prototyp und sogenannten Nationaltanz – dann als Eigenbezeichnung in Großschreibung – durch. Historische Quellen belegen, dass die Serbska reja – die auch als Kwasna reja (Hochzeitstanz) bekannt ist – noch bis mindestens in die Mitte des 19. Jahrhunderts bei den Sorben als sog. gelebte Kultur getanzt wurde. Während diese Tanzpraktik im All- und Festtag der Sorben jedoch mehr und mehr verblasste, wurde sie in Volkstanzsammlungen aufgenommen und fand in neuen Formen ihren Weg in die Volkstanzpflege sowie choreografierte Bühnenkunst. Die Serbska reja wurde seither, verstärkt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, häufig von Ensembles und Tanzgruppen im Sinne gezeigter

---

32 Nahachewsky, Concept (wie Anm. 1), S. 19. Der Beitrag erschien bereits im Jahr 2000 in einer Sonderausgabe des Dans Músik Kùltür Research Journal (special edition), S. 125-143.

33 Ebd., S. 20. Hervorhebungen im Original.

Kultur präsentiert. Diese Entwicklung trug maßgeblich zur Stilisierung dieses Tanzes als sogenanntem Nationaltanz bei. Seit 2014 widmet sich die Gruppe *Serbska reja* in interkultureller personeller Besetzung ebenfalls sorbischen Volkstänzen. Anliegen dieser Gruppe ist es, Tänze für einen breiten Interessentenkreis außerhalb der Bühne wieder tanzbar zu machen. Dafür greifen die Musizierenden der Gruppe auf historische Quellen wie z. B. das Geigenspielbuch oder die Volksliedsammlung von Haupt und Smoler zurück und interpretieren die Melodien unter Einflussnahme unterschiedlicher internationaler Tanz- und Musiktraditionen neu. Sie verhelfen mit ihren Tanzworkshops u. a. der *Serbska reja* zu einem Revival als Form gelebter Kultur.<sup>34</sup> Dieser Verlauf lässt sich anhand von Nahachewskys Modell folgendermaßen zusammenfassen: Als gelebte Kultur oder erstes Dasein wird die *Serbska reja* v. a. in seiner Funktion als Hochzeitstanz bis ins 19. Jahrhundert hinein beschrieben. Durch seine Aufnahme in die Sammlung Haupt und Smolers 1841/43 beginnt seine Festschreibung und Stilisierung zum Nationaltanz – zugleich verschwindet er aber auch nach und nach aus der allgemeinen Tanzpraxis der Zeit. Mit seiner Notation ist jedoch die Grundlage für ein zweites Dasein gelegt. Spätestens mit der Gründung erster Volkstanzgruppen und -vereine sowie des Sorbischen National-Ensembles seit den 1950er-Jahren wird die *Serbska reja* zur Grundlage für choreografische Bühnentanzproduktionen. Vornehmlich die Arbeiten des Sorbischen National-Ensembles waren geprägt durch den stark repräsentativen Charakter des Ensembles als Vorzeigeeinrichtung ‚florierender‘ Minderheitenpolitik in der DDR.<sup>35</sup> Die Laientanzgruppen standen einerseits unter der Prämisse staatlich propagierter kultureller Massenarbeit<sup>36</sup>, nutzen jedoch auch Freiräume außerhalb der Bühne für geselliges Tanzen. Zurückgegriffen wurde bei der Erarbeitung für Bühnenchoreografien in beiden Fällen auf die bereits genannten Quellen. Mit den neueren Revivalbestrebungen der Gruppe *Serbska reja* tritt eine dritte Daseins- und Reflexionsebene in Erscheinung, nämlich die einer bewussten Rückbesinnung auf gemeinsames Volkstänzen unter Verwendung ebenfalls historischer Quellen, allerdings inspiriert durch die internationale Folkmusik-Bewegung seit den 1960er-Jahren sowie die in der DDR ihren Ursprung nehmende Volkstanz-zum-Mitmachen-Bewegung seit den 1980er-Jahren. Dieses ‚dritte Dasein‘ ist dem ersten Dasein durchaus ähnlich, gleicht ihm aber

---

34 Sukzessive stellt die Gruppe Interessierten Material wie Noten und Tanzanleitungen auf ihrer Webseite online zur freien Nutzung zur Verfügung.

35 Mit Aufhebung der Länder ging das Ensemble vom Land Sachsen zunächst an das Ministerium für Volksbildung über. Seit 1953 unterstand es dem neu gegründeten Ministerium für Kultur. Als staatliches Ensemble war es damit den Forderungen der DDR-Kulturpolitik verpflichtet. Vgl. Theresa Jacobs, *Institutional Developments of Sorbian Folk Dance post 1945*, in: Daniela Stavělová/Theresa Jill Buckland (Hg.), *Folklore Revival Movements in Europe post 1950. Shifting Contexts and Perspectives*, Prag 2018, S. 223-242.

36 Unter der allgemeinen Zielstellung des sogenannten „sozialistischen Realismus“ bestand eine der Aufgaben der DDR-Kulturpolitik darin, die werktätige Bevölkerung – also die „Massen“ – an die Künste heranzuführen und an ihr teilhaben zu lassen. Vgl. weiterführend explizit zum Volkstanz Walsdorf, *Bewegte Propaganda* (wie Anm. 6), sowie Patrick Primavesi u. a., *Körperpolitik in der DDR. Tanzinstitutionen zwischen Eliteförderung, Volkskunst und Massenkultur*, in: *Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften* 14 (2015), S. 9-44, online unter: [http://www.denkstroeme.de/heft-14/s\\_9-44\\_primavesi-raschel-jacobs-wehren](http://www.denkstroeme.de/heft-14/s_9-44_primavesi-raschel-jacobs-wehren) [Aufruf am 15.4.2021].

bei näherer Betrachtung keinesfalls, ist doch die Reflexionsintensität sowie eine damit einhergehende kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte und Herkunft eine der wichtigsten Komponenten für einen kreativen Umgang mit dem Musik- und Tanzmaterial. Parallel entwickelte sich die Bühnenfolklore kontinuierlich weiter und auch die Tanzpraxis im All- und Festtag der Sorben passte sich situativ und permanent an veränderte Rahmenbedingungen an, sodass sich einzelne Phasen überlappen.

Die exemplarische Anwendung des Modells auf das zugegebenermaßen recht knapp skizzierte Beispiel veranschaulicht jedoch das Ineinandergreifen zyklischer, durchaus mehrdimensionaler Diskurs- und Praxisfelder. Ein Einblick in die Rezeption eines solchen neuen Ansatzes zeigt jedoch auch, welche Herausforderungen sich für die Forschenden im Hinblick auf Wissenschaft und Praxis ergeben.

## Herausforderungen: Zur Rezeption des Modells

Für die Erforschung von Volkstanz gibt es kaum deutschsprachige Fachliteratur, die über das Sammeln, Beschreiben und Systematisieren von Volkstänzen hinausgeht und sich weiterführenden methodischen und theoretischen Konzepten widmet. Eine der wenigen Ausnahmen stellt Hanna Walsdorfs Dissertation „Bewegte Propaganda. Politische Instrumentalisierung von Volkstanz in den deutschen Diktaturen“ aus dem Jahr 2010 dar. Während Hoerburger unter den Musikethnologen durchaus rezipiert wurde und sich damit als Experte für den deutschen Volkstanz etablierte, wurde Nahachewsky kaum rezipiert. Mir erschien Nahachewskys Ansatz jedoch so produktiv und schlüssig, dass er grundlegend für meine Herangehensweise wurde, der Diskurs- und Institutionenanalyse mit Praxeologie verbinden sollte. Diese Anordnung sorgte bei Fachrezensierenden in der sorabistischen Fachzeitschrift *Lětopis* (hg. vom Sorbischen Institut) und der sorbischen Kulturzeitschrift *Rozhlad* jedoch für Irritation: „Aus Sicht der Ethnomusikologie geht diese Dissertation auf ungewöhnliche Art und Weise an das Thema Volkstanz heran. Der sorbische Volkstanz wird über Geschichten und Diskurse gedeutet und nicht über die Beschreibung von Melodien und Tanzschritten analysiert, wie es in unserem Fach meist üblich ist.“<sup>37</sup> Obwohl die Erwartungen der ersten Rezensentin zunächst nicht erfüllt wurden, kam sie doch zu dem Schluss, dass die Arbeit ein „wesentlicher Fachbeitrag“ sei: „Was dieses Buch für die Ethnomusikologie besonders empfehlenswert macht, ist der kritische, diskursanalytische Zugang [...]. Die historische Genauigkeit im Umgang mit den Quellen ergibt eine Vielfalt von wechselnden Zuschreibungen, die sich jeder Eindimensionalität widersetzt, im Gegensatz zu so manchen Volkstanzdiskursen.“<sup>38</sup> Im *Rozhlad* hingegen stellt ein Rezensent fest: „Na knize wažu sej wosebje, zo praša so awtorka za awtentiskosću serbskeje ludoweje reje a rozeznawa

---

37 Ursula Hemetek, Rez. zu: Theresa Jacobs, Der Sorbische Volkstanz in Geschichten und Diskursen, in: *Lětopis* 2016, H. 2, S. 143-144, hier S. 143.

38 Ebd., S. 144.

awtentisku folkloru wot džensnišeho jewišćoweho wumělstwa.“<sup>39</sup> In der Arbeit wird jedoch weder die Frage nach Authentizität gestellt, noch wurde eine Dichotomisierung zwischen verschiedenen Ausprägungen von Volkstänzen bezweckt. Beide Aspekte sind in der Geschichte um Volkstänze bei den Sorben immer wieder zentral, werden jedoch in der Arbeit ausschließlich diskursanalytisch betrachtet und mittels Idealtypen in Relation zur Ausdeutung in kleinen Geschichten analysiert.

Auch in außerwissenschaftlichen Kontexten wurde meine Arbeit zumindest registriert. Die Deutsche Gesellschaft für Volkstanz empfahl in ihrem Organ „Volkstanz“, sie zu rezipieren: „Insgesamt ein wichtiges Buch über das Zeitgeschehen und den Tanz. [...] Eine Arbeit von besonderer Bedeutung, die ein Tanzleiter kennen sollte.“<sup>40</sup> Dass eine Studie mit dem beschriebenen Ansatz nur bedingt als Handbuch für Tanzvermittelnde geeignet ist, zeugt von einem grundsätzlichen Missverständnis darüber, was von einer wissenschaftlichen Studie zum Volkstanz zu erwarten sei. Aus kulturpolitischer Praxis drängt sich jedoch noch eine ganz andere Frage auf, die über die regionale Presse gestellt wurde: „A z džensnišeho wida nanuzuje so prašenje (tež hladajo na aktualne skomolenje ludowych rejoy): Hdy jewi so ludowa reja jako serbska, awtentiska, tradicionalna? Hdy stanje so wona z etnisce specifiskej reju?“<sup>41</sup> Als Resümee wird festgehalten, dass mit dem Buch ein „wažne polo serbskeje identity“<sup>42</sup> endlich bearbeitet worden sei: Das „größte Verdienst und sicher Streitpunkt der Jacobs-Publikation [aber sei] ihre klare Unterscheidung von ‚gelebter und gezeigter Kultur, also einerseits Tanz, der eng an das Leben der Menschen und an kollektiv begangene Anlässe des Jahresverlaufs gebunden ist und andererseits Tanz als Bühnenfolklore‘. Das eine ist Brauchtum, das andere ist Kunst.“<sup>43</sup> Einem Interview mit mir in der sorbischen Tageszeitung Serbske Nowiny wurde ebenfalls eine enttäuschte Erwartung vorangestellt: „Spočatnje wočakowach wot knihi wobšěrny přehlad a wopisanja rejoy. Spěšnje pak spóznach, zo tomu tak njeje. Skerje wujasnjeja so počahi, kotrychž sej wobkedźbowar často wědomy njeje [...]. W přesłowje zwuraznjeće přeće, zo měła Waša disertacija zakład dalšeho sledženja wo ludowej reji być. Njebudźetej pak njewšědny přistup k tematicce kaž tež ryzy wědomostna

---

39 Petr Ch. Kalina, Rez. zu / Recensije: Theresa Jacobs, Der Sorbische Volkstanz in Geschichten und Diskursen, in: Rozhlad 2016, H. 4, S. 17-18, hier S. 18. Übersetzung aus dem Sorbischen: „Am Buch schätze ich besonders, dass die Autorin nach der Authentizität des sorbischen Volkstanzes fragt und zwischen authentischer Folklore und heutiger Bühnenkunst unterscheidet.“

40 Volker Klotzsche, Rez. zu: Theresa Jacobs, Der sorbische Volkstanz in Geschichten und Diskursen, in: Volkstanz 2015, H. 2, S. 5.

41 Sieghard Kozel, Lud zwuraznja swoju dušu w reji, in: Serbske nowiny/Předženak v. 20.3.2015, S. 2. Übersetzung aus dem Sorbischen: „[...] aus heutiger Perspektive drängte sich die Frage auf (auch hinsichtlich auf die aktuelle Verballhornung von Volkstänzen): Wann zeigt sich der Volkstanz als sorbisch, authentisch, traditionell? Wann wird er zum ethnisch spezifischen sorbischen Tanz?“

42 Übersetzung aus dem Sorbischen: „wichtiges Feld sorbischer Identität.“

43 Bernd Klempnow, Wenn die bunten Trachten fliegen – Die Vogelhochzeiten gehen wieder los. Doch sorbische Tänze sind mehr als Folklore. Erstmals wurde analysiert, wann sie Kunst oder Brauchtum sind, in: Sächsische Zeitung v. 17./18.1.2015, S. 9.

rěč rozestajenje skerje haćić?“<sup>44</sup> Rezipierende aus der Tanzpraxis stellten verständlicherweise andere Erwartungen an den Inhalt eines solchen Buches, der weit weniger wissenschaftlicher Natur war. Deutlich zeigte sich auch hier die selbstverständlich dualistische Grundhaltung, die der Frage nach der Bewahrung des Authentischen oberste Priorität einräumte, die Wandelbarkeit sowie die relationalen, diskurssensitiven Bezüge jedoch völlig ausblendete.

Im weiteren deutschsprachigen wissenschaftlichen Umfeld über das sorabistische Umfeld hinaus stieß meine Arbeit kaum auf Interesse. Ein offeneres Diskussionsforum fand der Ansatz jedoch in der Study Group on Ethnochoreology (gegr. 1962), einer der ältesten und größten innerhalb des International Council for Traditional Music (gegr. 1947). Während sich diese Gruppe in ihren Anfangsjahren zunächst terminologischen Fragestellungen widmete, erweiterte sich ihr Feld seit den 1970er-Jahren zunehmend um interkulturelle Perspektiven verschiedenster Disziplinen. In diesem Kreis stoßen Ansätze über Zugänge des Körperwissens und dynamische, kulturelle Prozesse auf Interesse. Auch in diesem Kontext wird jedoch die grundlegende Erfahrung zur mangelnden Resonanz geteilt: „I've found that it has had its best reception around the edges of the research world, resonating with smaller cultural groups indeed, and sometimes marginal researcher positions (if and when they find my stuff, they sometimes find it useful). Yes, I agree that folk/folkloric/ethnic dance is under-researched and often under-appreciated for what it means to the people that live those subcultures.“<sup>45</sup>

## Anknüpfungspunkte und Perspektiven

Trotz oder gerade wegen ihrer multiplen Marginalisierung ergeben sich durch die Volkstanzforschung im Minderheitenkontext mehrere Anknüpfungspunkte und Perspektiven, die für die vergleichende Minderheitenforschung relevant werden können. Wenn inter- und transdisziplinäre Arbeit vor dem Hintergrund eines neuen, offenen Kulturverständnisses weg von statischen Zustandsbeschreibungen hin zu konkreten Praktiken und Akteursperspektiven ernst genommen wird, kann auch in der Volkstanzforschung nur ein weiter, dynamischer Kulturbegriff zum Verständnis kultureller Tanzpraktiken führen. Methodologischer Nationalismus, ‚Reinheitsdenken‘ und in der Wissenschaft manifestierte Machtstrukturen können dann einer Kontingenzperspektive weichen, wie

---

44 Měrćin Wjenk, „Měli ludowu reju aktualizować“. Rozmołwa z dr. Theresu Jacobsowej wo jeje doktorskim džěle, in: Serbske Nowiny v. 22.4.2015, S. 3. Übersetzung aus dem Sorbischen: „Anfänglich habe ich vom Buch einen umfangreichen Überblick und Beschreibungen von Tänzen erwartet. Ich erkannte aber schnell, dass meine Erwartung nicht erfüllt wird. Vielmehr werden Bezüge erläutert, denen sich der Beobachter oft nicht bewusst ist [...]. Im Vorwort äußern Sie den Wunsch, dass Ihre Dissertation die Grundlage weiterer Forschungen zum Volkstanz sein solle. Werden aber der ungewöhnliche Zugang zum Thema sowie die rein wissenschaftliche Sprache die Auseinandersetzung nicht eher blockieren?“

45 E-Mail von Andriy Nahachewsky an die Verf. v. 19.8.2019.

sie der Soziologe und Kulturwissenschaftler Andreas Reckwitz beschreibt.<sup>46</sup> Nicht mehr das Statische, sondern das sich im Prozess oder Wandel Befindliche, also eine über Dualismen hinausdenkende, kritisch-reflexive, relationale Perspektive auf Kultur rückt in den Fokus. Für die Erforschung von (Volks-)Tanz, der ja per se ‚in Bewegung‘ ist, ist diese Entwicklung mehr als zuträglich. Denn Körper als Archiv mit spezifischem Körperwissen an der Grenze des Archivierbaren zu begreifen führt nicht nur zu neuen Erkenntnissen in der konkreten Tanzforschung, sondern eröffnet auch neue Denkhorizonte an der Schnittstelle zur kulturellen Praxis. Drei Anknüpfungspunkte sollen exemplarisch zeigen, welche Anwendungen sich hierbei konkret ergeben können.

Mit dem Fokus auf (1) das immaterielle Kulturerbe durch die UNESCO seit der Jahrtausendwende setzte im deutschsprachigen Raum eine neue Sichtbarkeit ein: 2015 wurde zum Beispiel die „Volkstanzbewegung in ihren regionalen Ausprägungen in Deutschland“ in das Bundesweite Verzeichnis des Immateriellen Kulturerbes aufgenommen. Auch der bayrisch-böhmische Zwiefache ist dort eingetragen. Der „Pfungstanz“ in der Verbandsgemeinde Mansfelder Grund-Helbra steht im Register Guter Praxisbeispiele. Die Volkstanzpraxen in der Nordwest- und in der Zentralschweiz wurden für die Liste der lebendigen Traditionen in der Schweiz ausgewählt, und die „Österreichische Volkstanzbewegung. Darstellende Künste in ganz Österreich“ fand 2010 ihren Platz im Nationalen Verzeichnis des Immateriellen Kulturerbes in Österreich. Auch bei den Sorben gab es Überlegungen, den Volkstanz für das immaterielle Kulturerbe zu nominieren. Schlussendlich kam es jedoch zu einer breiter konzipierten Bewerbung „Gesellschaftlicher Bräuche und Feste der Lausitzer Sorben im Jahreslauf“, in der der Volkstanz implizit enthalten ist. 2014 wurden die Bräuche und Feste der Sorben ins Bundesweite Verzeichnis Immateriellen Kulturerbes aufgenommen.<sup>47</sup> In der Praxis sind im selben Zeitraum verstärkt Tendenzen zur Wiederbelebung von Volkstänzen in offenen, niederschweligen Vermittlungsformaten zu beobachten. Mit dieser Entwicklung wird dem Volkstanz nicht nur eine neuartige Aufmerksamkeit in der Praxis, sondern auch in der Wissenschaft und Kunst zuteil. In die Antragstellungen um die Anerkennung als immaterielles Kulturerbe sind Wissenschaftler\*innen sowie Forschungsinstitute z. B. durch unterstützende Recherchen sowie die Einrichtung von Beratungsstellen zunehmend eingebunden. Auf Tagungen und in Fachbüchern werden seither Bewerbungsprozesse um den Status des immateriellen Kulturerbes sowie die Auswirkungen von Annahmen und Ablehnungen auf die kulturelle Praxis durchaus kontrovers diskutiert. Dieser Prozess spiegelt, wenn auch etwas zeitversetzt, eine ganz ähnliche Entwicklung auf inter-

---

46 Andreas Reckwitz, Die Kontingenzperspektive der „Kultur“. Kulturbegriffe, Kulturtheorien und das kulturwissenschaftliche Forschungsprogramm, in: Friedrich Jaeger/Jörn Rüsen (Hg.), Handbuch Kulturwissenschaften, Bd. 3: Themen und Tendenzen, Stuttgart/Weimar 2004, S. 1-20.

47 Vgl. Ines Keller/Theresa Jacobs/Fabian Jacobs, Immaterielles Kulturerbe und die Sorben – Die Chance auf einen neuen Umgang mit kulturellem Erbe, in: Fabian Jacobs/Ines Keller (Hg.), Einheit in Verschiedenheit. Kulturelle Diversität und gesellschaftliche Teilhabe (Hybride Welten, Bd. 7), Münster/New York/München/Berlin 2015, S. 87-101; Fabian Jacobs/Theresa Jacobs/Ines Keller, „Gelebtes Erbe“ – Perspektiven für das immaterielle Kulturerbe der Sorben, in: Landesverein sächsischer Heimatschutz e.V. (Hg.), Europas kulturelles Erbe in Sachsen im Wandel der Jahreszeiten, Dresden 2019, S. 68-74.

nationaler Ebene wider. Das Potenzial für Volkstanzforschung bei Minderheiten liegt also v. a. darin, dass der UNESCO-Ansatz explizit indigenes Wissen sowie Körperwissen in den Fokus rückt und der Volkstanzforschung somit neue Anschlussmöglichkeiten bietet.

In einer (2) neuartigen Verbindung von Wissenschaft und künstlerischer Praxis entfaltet sich ein Potenzial, das im Bereich der deutschsprachigen Volkstanzforschung bisher nur wenig Beachtung fand. Neben der beratenden Funktion von wissenschaftlicher Seite bei den Bewerbungsphasen um die Anerkennung von Volkstanzpraxen als immaterielles Kulturerbe ist in den letzten Jahren eine enge Zusammenarbeit im Sinne transdisziplinärer Ko-Produktionen<sup>48</sup> zu beobachten. Formen künstlerischen Forschens als ein Forschen nicht nur in, sondern auch mit den Künsten, setzten sich beispielsweise im Feld der performativen Künste mehr und mehr durch. Aber nicht nur die Künste nutzen Methoden der Kultur- und Sozialwissenschaften, sondern auch die Wissenschaft ist bemüht, andere Formen von Wissensbeständen – wie die des Körperwissens – zu (re-)aktivieren. Beide Seiten versprechen sich daraus nicht nur kritische Reflexionen bestehender Diskurse und Kulturverständnisse, sondern gegebenenfalls auch die Überwindung veralteter Denkmuster zugunsten neuer Perspektiven. Aus dem künstlerischen Feld des zeitgenössischen Tanzes heraus widmen sich Choreograf\*innen z. B. Volkstanztraditionen, um der großen, nationalen Geschichtsschreibung alternative Perspektiven im Umgang mit kulturellem Tanzerbe entgegen zu setzen. Thematische Auseinandersetzungen in Recherchephasen und intensiver Austausch mit Wissenschaftler\*innen innerhalb von Produktionsprozessen führten zur Entwicklung neuer künstlerischer Ausdrucksformen und stellen über ästhetische Erfahrungen verfestigte Vorstellungen gleichsam in Frage. Der Choreograf Jochen Roller stellte beispielsweise 2013 mit „Trachtenbummler“ die Fragen nach Exotik innerhalb der eigenen Bräuche und nach ethnischer Vermarktung. Die vier Choreografinnen Heike Hennig, Doris Uhlich, Isabelle Schad und Jenny Beyer widmeten sich ebenfalls 2013 in „HEUTE: volkstänzen“ kritisch der deutschen Volkstanztradition. Dieses als „Tanzfonds-Erbe“ deklarierte Projekt als Initiative der Kulturstiftung des Bundes verband Perspektiven zeitgenössischer Choreografinnen auf Volkstanz mit der lebendigen Volkstanzbewegung und unternahm den Versuch eines inszenierten Volkstanzabends, bei dem Zuschauende und Tanzende ständig ihre Rollen wechselten.<sup>49</sup> Die Choreografin Eszter Salamon untersuchte 2014 das Verhältnis von Choreografie und Geschichte in „MONUMENT 0: Haunted by wars (1913–2013)“. Dabei blickte sie auf die vergangenen 100 Jahre als globale Kriegsgeschichte zurück und recherchierte davon ausgehend Volkstänze sowie populäre Tanzformen aus fünf Kontinenten. Hinsichtlich der Frage, wo genau der schmale Grat des Praxistransfers bei solchen Projektverbänden verlaufen kann, ist natürlich auf ein angemessenes methodisches Instrumentarium zurückzugreifen, das sich noch in Entwicklung befindet.

---

48 Vgl. Ute Holfelder u. a. (Hg.), *Kunst und Ethnografie – zwischen Kooperation und Ko-Produktion? Anziehung – Abstossung – Verwicklung: epistemische und methodologische Perspektiven*, Zürich 2018.

49 Ergebnisse dieses Prozesses stehen seither online: <https://tanzfonds.de/projekt/dokumentation-2012/heute-volkstaenzen/> [Aufruf am 23.3.2020].

Der dritte Anknüpfungspunkt ergibt sich aus den vorangegangenen Punkten. Durch die gesteigerte Sichtbarkeit von Volkstanz als immaterielles kulturelles Erbe sowie einer möglichen Potenzialentfaltung durch die Kooperation von Wissenschaft und kulturell-künstlerischer Praxis ergibt sich (3) einerseits eine Stärkung Kunst- und Kreativschaffender und damit des gesamten Sektors der Kultur- und Kreativwirtschaft. Andererseits steigt in Zeiten laufender Transformations- oder Strukturwandelprozesse der Bedarf von Begleitforschungen, die sich besonders durch eine differenzierte, fächerübergreifende Ansätze einbindende Perspektive und durch fundierte Kenntnis kultureller Praktiken und Denkweisen von Minderheiten auszeichnen. Bei entsprechend kritischer Reflexion der jeweiligen Positionen begünstigen sich beide Felder gegenseitig und fördern die immer noch nötige Sichtbarmachung von Wissenschaft sowie Kunst- und Kreativwirtschaft im Minderheitenkontext.

### **Anstelle eines Fazits: Versuch einer Antwort**

Obwohl es in der Volkstanzforschung des deutschsprachigen Raums keine Forschungskontinuität, dagegen aber eine Vielzahl von Forschungsdesiderata gibt, ergeben sich durch die dreifache Marginalisierung – als Minderheitenforschung innerhalb der Volkstanzforschung, als Volkstanzforschung innerhalb der Tanzwissenschaft und als Tanzwissenschaft innerhalb der Geisteswissenschaften – spezifische Synergieeffekte. Mit der Anwendung eines weiten und flexiblen Kulturbegriffs in der Volkstanzforschung in Kombination mit dem Verständnis von Körperwissen als einem Archiv ergibt sich ein breiter Handlungsspielraum für Wissenschaft, Kunst- und Kreativsektor sowie Lebenswelten gleichermaßen. Während die derzeitige gesellschaftliche Tendenz hin zu einer Wertschätzung von Körperwissen tendiert, die immer wieder bewusst an Minderheiten gekoppelt wird, könnte auch die Volkstanzforschung davon profitieren, Körpererfahrungswissen ihrer Forschenden bewusst als Bereicherung und Kernkompetenz in die wissenschaftlichen Untersuchungen zu integrieren und sich einem dynamischen, postnationalen Verständnis von Volkstanz durch eine Überwindung von Dualismen mit bewusster Interaktion zu öffnen. Auf die vielfach geäußerte Erwartungshaltung, wann mit einer Antwort auf die Frage nach dem echten, authentischen sorbischen Volkstanz zu rechnen sei, ließe sich dann ganz gelassen antworten: Lasst uns zunächst alle mehr volkstanzten.