

Einleitung

Der französische Choreograf und Performer Jérôme Bel realisiert von 2005 bis 2009 eine Serie von Tanzbiografien. Nach einem stets ähnlichen Konzept stellt er Tänzerinnen- und Tänzerpersönlichkeiten an die Rampe einer nackten Bühne und lässt sie in der Ich-Form aus ihrem Leben erzählen, jeweils verknüpft mit getanzten Sequenzen. »Bonsoir. Je m'appelle Véronique Doisneau. Je suis mariée et j'ai deux enfants de six et douze ans. J'ai 42 ans et je suis à la retraite dans huit jours. Ce soir c'est donc mon dernier spectacle à l'Opéra de Paris.«¹ Mit diesen Worten wendet sich Véronique Doisneau in dem gleichnamigen Stück an das Publikum, nachdem sie den riesigen Bühnenraum der Pariser Oper durchschritten hat, gekleidet in (Ballett-)Trainingskleider, eine Flasche Wasser, Schlappchen und Tutu unter dem Arm, und sich vorne an die Rampe gestellt hat. Ihre Stimme ist verstärkt durch ein Mikrofon und der feingliedrige Körper umgeben von nichts als der Rahmung der goldenen Guckkastenbühne. Von den meisten Rängen aus gesehen ist sie nur ein einziger winziger Punkt: »Pour ceux qui sont placés loin, on dit que je ressemble à Isabelle Huppert.« Im Laufe des Stücks erzählt sie, wieviel sie verdient, weshalb sie nicht Solistin werden konnte, welches ihre prägenden Choreografen waren und was sie an ihrem Beruf am wenigsten schätzt. Sie bricht damit nicht nur mit ihrer angestammten Rolle als »Sujet« im Hintergrund, sondern auch mit der Figur der »Ballerina«, die normalerweise weder Privates preisgibt, noch sich mit Worten an ihr Publikum wendet. Mit minimalen szenischen Mitteln legt Jérôme Bel so mittels seiner Solistin Mechanismen des (Ballett-)Kulturbetriebs offen und verweist auf subtile Weise – in der Erzählung und im Vorzeigen von Vergangenem – auf aktuelle Rahmungen des Tanzes.

Véronique Doisneau ist die erste von fünf (auto-)biografischen Arbeiten von Jérôme Bel. In der zweiten, *Pichet Klunchun and myself* (2005), steht beziehungsweise sitzt der Choreograf selbst auf der Bühne, als Befragter und Befragter zugleich, indem er mit dem thailändischen Khontänzer Pichet Klunchun in einen Dialog tritt über kulturelle und individuelle Differenzen in Leben und

1 | Der Text ist einer Videoaufnahme der Opéra de Paris von 2004 entnommen.

Kunst. In den drei folgenden Tänzerbiografien nimmt sich Bel wiederum vordergründig zurück, bleibt aber als gestaltende Instanz stets präsent.

Vom Format her handelt es sich bei allen fünf *Soli* um *Lecture Performances*, die jedoch – auch in den gesprochenen Passagen – bis in die Fingerspitzen choreografiert sind. Sie präsentieren sich als szenische Selbstdarstellungen, in denen mittels der Biografien der Eindruck von Unmittelbarkeit erweckt wird. Allerdings schiebt sich der Choreograf Jérôme Bel stets dazwischen. In einer strengen und nüchternen Komposition fügt er die Worte der Ich-Erzählenden und die Gestik mit den getanzten Sequenzen zusammen; gewissermaßen als Autor, der seine Ich-Erzählenden deren Autobiografie zeigen und erzählen lässt.

Nebst Doisneau sind dies die spanische Ballerina Isabel Torres, mit der er 2005 das gleiche Format erprobt sowie Cédric Andrieux (ehemaliges Mitglied der Merce Cunningham Dance Company) und Lutz Förster (Tänzer bei Pina Bausch).² Jérôme Bel ›benutzt‹ die Tanzenden als Zeitzeugen der Tanzgeschichte, indem sie in seinem Stück zu einer Art Sprachrohr dafür werden, wie er die Zeitzeugenschaft interpretiert, in Bezug zur Geschichte stellt, und wie er letztere einem heutigen Publikum zeigen will.

Dazu lässt er die Protagonistinnen und Protagonisten Positionen einnehmen. So können die *Soli* gelesen werden als kritische Aussagen über die Institution Ballett, über die Disziplinierung des Körpers und als Kritik am System des ›sprachlosen‹, im Dienste eines Choreografen und seiner Bewegungssprache stehenden Tänzers. Darüber hinaus problematisieren die Stücke die Frage nach dem Subjekt und dessen Darstellung auf der Bühne, den Starkult sowie die Frage nach der Autorschaft.³

Die Tanzbiografien von Jérôme Bel sind ein prägnantes Beispiel für ein Phänomen, das Mitte der 1990er Jahre in der Freien Tanzszene auftaucht und seither eine große Verbreitung und Resonanz erfährt: Choreografinnen und Choreografen setzen sich in ihren künstlerischen Arbeiten mit der eigenen Fachgeschichte auseinander, fügen dieser weitere ›Geschichten‹ hinzu und reflektieren darüber hinaus die methodologischen Implikationen, die mit der Schreibung von Geschichte einher gehen. Es handelt sich um eine kritische Spielart des zeitgenössischen Tanzes, welcher in einem selbstreflexiven Gestus

2 | Zu weiteren, nicht realisierten Projekten vgl. Bel, Jérôme; Charmatz, Boris: *Emails* 2009-2010. Paris 2013, S. 20-35.

3 | Vgl. dazu auch Burt, Ramsay: *Revisiting ›No to Spectacle‹: Self Unfinished and Véronique Doisneau*. In: *Forum Modernes Theater*. Nr. 23/1, 2008, S. 49-59; Siegmund, Gerald: *Affekt, Technik, Diskurs. Aktiv passiv sein im Angesicht der Geschichte*. In: Thurner, Christina; Wehren, Julia (Hg.): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*. Zürich 2010, S. 15-26.

das eigene Schaffen und die ihm zugrundeliegenden Rahmenbedingungen in den Blick nimmt.

Es geht dabei weniger um die Inszenierung von Bewegung oder von Inhalten mittels Bewegung, vielmehr zeichnet die Choreografien eine kritische Forschungshaltung aus, die mehr das Suchen von neuen Formaten vor Augen hat und Festschreibungen eines bestimmten Tanzbegriffs grundsätzlich in Frage stellt. Eine spezifische Form dieser Auseinandersetzung zeigt sich in den choreografischen Reflexionen von Tanzgeschichte und -geschichtsschreibung. Sie sind Thema der vorliegenden Untersuchung.

Historische Ereignisse und Stücke, aber auch Körpertechniken, Stile, Schulen und Methoden sowie ästhetische Konzepte und Haltungen werden einer Revision unterzogen, um verschiedene Topoi der Geschichte des Tanzes sowie deren Erzählung und Erzählbarkeit selbst – die Tanzhistoriografie – zu verhandeln und (im doppelten Wortsinn) zu reflektieren. Wem gehört die Tanzgeschichte? Wer schreibt sie und aufgrund von welchen Annahmen, Quellen und Interessen? Welche Rolle spielt der Körper darin und wie kann er ebenso wie die Erinnerung Eingang finden in historiografische Prozesse? Inwiefern ist Geschichte in der Gegenwart präsent und bestimmt das aktuelle Tanzschaffen mit?

Den Protagonistinnen und Protagonisten dieser Suchbewegung dienen die historischen Ereignisse und Formationen als Inspiration für das eigene Schaffen, indem gerade im Abgleich mit ihnen eigene künstlerische Haltungen und Fragestellungen generiert werden. Die Tanzgeschichte in ihren verschiedenen Facetten bietet dabei eine produktive Reibungsfläche, um spezifische Erkenntnisse und Positionen im Hinblick auf die Gegenwart herauszuarbeiten. Dies geschieht durch das Erproben verschiedener Möglichkeiten im Umgang mit der Fachtradition und dem Finden einer eigenen künstlerischen Positionierung darin. Mittels ihrer künstlerischen Strategien verändern die Choreografen so wiederum den Blick auf die Vorlagen – die Tanzgeschichte und ihre Erzählung – und fügen mit ihren Arbeiten den bestehenden Geschichtsbildern weitere hinzu oder aber schaffen grundsätzlich neue.

Historisch betrachtet können als frühe Beispiele solcher choreografischer Reflexionen im zeitgenössischen Tanz jene des Quatuor Albrecht Knust genannt werden. Die französische Gruppe machte es sich zu Beginn der 1990er Jahre zur Aufgabe, Choreografien aus dem 20. Jahrhundert zu rekonstruieren.⁴ Es handelt sich bei ihren Rekonstruktionen nicht »nur« um Wiederaufnahmen, wie sie an staatlichen Theaterhäusern und bei größeren Compagnies

4 | Vgl. Chapuis, Yvane: Le Quatuor Albrecht Knust. Interview. In: Médium: Danse. Art Press, Spezialausgabe. Nr. 23, 2002, S. 16-23.

traditionell zum Repertoire gehören,⁵ sondern der Arbeitsprozess wird mitreflektiert, diskursiviert und auf der Bühne mit ausgestellt. Ehemalige Weggefährten der Gruppe um Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet und Christoph Wavelet, aber auch zahlreiche weitere Choreografinnen und Choreografen prägen seither mit vergleichbaren Arbeiten vor allem die europäische Tanzlandschaft.

Die vorliegende Untersuchung geht von der These aus, dass es sich bei diesen historiografischen Praktiken in der Choreografie um eine produktive Verschränkung von Theorie und Praxis handelt, die dazu auffordert, die Möglichkeiten der historischen Recherche, Selektion und Interpretation gleichermaßen neu zu denken, wie die Artikulation und Präsentation tanzhistorischer Erkenntnisse im Rahmen einer Aufführungssituation.

TANZGESCHICHTE AUF DER BÜHNE

In der Kunst des 20. Jahrhunderts gehören Zitate, Kopien, Parodien oder auch Hommagen und Demontagen, wie sie in dem untersuchten Gegenstand aufscheinen, zu geläufigen Praktiken.⁶ Im Zuge der Postmoderne gerät das Prinzip der Aneignung und Wiederholung historischer Formationen gar zum Paradigma der Kunst schlechthin.⁷ Dies erklärt sich zum einen aus der zunehmenden Verfügbarkeit aufgrund von technischen Entwicklungen, andererseits liegt der Beschäftigung mit der Kopie, der Reproduktion und dem Zitat auch eine verstärkte Reflexion von institutionellen und kulturellen Rahmenbedingungen der Kunst zu Grunde.⁸

Im Bereich des Tanzes taucht nun das Phänomen nicht nur später auf, sondern gestaltet sich auch entschieden anders. Dies ist auf historisch gewachsene

5 | Vgl. dazu exemplarisch Berg, Shelley C.: *The Sense of the Past. Historiography and Dance*. In: Horton Fraleigh, Sandra; Hanstein, Penelope (Hg.): *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*. London 1999, S. 225-248; Thomas, Helen: *Reconstruction and Dance as Embodied Textual Practice*. In: Carter, Alexandra (Hg.): *Rethinking Dance History. A Reader*. London/New York 2004, S. 32-45.

6 | Vgl. für die bildende Kunst exemplarisch Crow, Thomas: *Modern Art in the Common Culture*. New Haven/London 1996; Gelshorn, Julia: *Strategien der Aneignung. Bilddiskurse im Werk von Gerhard Richter und Sigmar Polke*. München 2009.

7 | Vgl. exemplarisch Daur, Uta (Hg.): *Authentizität und Wiederholung*. Bielefeld 2013; Kalu, Kristin Joy: *Ästhetik der Wiederholung. Die US-amerikanische Neo-Avantgarde und ihre Performances*. Bielefeld 2013, sowie im Bereich des Films Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin 2003.

8 | Vgl. Crow: *Modern Art in the Common Culture* 1996, insbesondere S. 212-216.

Spezifika dieser sich in Raum und Zeit vollziehenden Kunstform zurück zu führen. Tanz tradiert seine Körper und Bewegungsgeschichte weitgehend über den praktischen Vollzug. Basierend auf der Gedächtnisleistung des Körpers sowie über orale Überlieferungspraktiken (neben weniger gängigen schriftlichen Formen wie Notationen und jüngst filmischen und digitalen Aufzeichnungen) werden Bewegungsmuster, -techniken und Choreografien von Körper zu Körper durch Nachahmung überliefert. Die Folgen daraus sind eine starke Bindung an die Autorschaft, hierarchisch ausgebildete Übertragungs- und Vermittlungswege und nur lückenhafte dokumentarische Bestände, auf die sich die Tanzgeschichtsschreibung stützen kann. Losgelöst von einem auf das Erinnerungsvermögen des Körpers basierenden Nachvollzug, galt Tanz lange Zeit als verloren.⁹

Der Topos der ›Flüchtigkeit‹ in der Tanzkunst steht in der Theorie indessen in der Kritik. Tanz sei nicht vergänglicher als jede andere menschliche Tätigkeit, schreibt beispielsweise die finnische Tanzwissenschaftlerin Hanna Järvinen, und fordert spezifisch in Bezug auf die Tanzhistoriografie eine Neukonfiguration.¹⁰ Diese Sichtweise wird in der vorliegenden Arbeit insofern weitergedacht, als sich damit bestimmte tanzwissenschaftsspezifische, methodische und erkenntnistheoretische Sackgassen vermeiden lassen. Die choreografischen Praktiken selbst liefern mit ihren Wiederholungsstrategien wesentliche Impulse für die Frage, inwiefern und wie Bewegung erinnert und als primär nonverbale, dem subjektiven Erfahrungsbereich zugehörige ›Sprache‹ dennoch vermittelt werden kann.

Dem Körper in seiner Wahrnehmungs- und Erinnerungsfunktion wird deshalb unter den Aspekten Gedächtnis, Archiv und Wissen ein zentraler Stellenwert eingeräumt. Nicht nur bildet der Körper die zentrale Referenz in den choreografischen Praktiken im Sinne eines zugänglichen Archivs. Es ist auch der Körper, der das historische Wissen innerhalb eines choreografischen Settings auf der Bühne wieder und neu artikuliert. Die dafür erforderlichen Fähigkeiten der Wahrnehmung, Aneignung, Erinnerung, Abrufung und Vermittlung unterliegen dabei vielfältigen dynamischen Prozessen. Gerade darin treten die

9 | Vgl. dazu exemplarisch Archer, Kenneth; Hodson, Millicent: *Ballets Lost and Found. Restoring the Twentieth-Century Repertoire*. In: Adshead-Lansdale, Janet; Layson, June (Hg.): *Dance History. An Introduction*. London/New York 1994, S. 98-116; Louppe, Laurence: *Poetik des zeitgenössischen Tanzes*. Bielefeld 2009; Siegel, Marcia B.: *At a Vanishing Point. A Critic Looks at Dance*. New York 1968. Diese Diskussion wird im Kapitel *Zum Paradigma der Flüchtigkeit* weiter ausgeführt.

10 | Järvinen, Hanna: *Performance and Historiography. The Problem of History in Dance Studies*. In: Salmi, Hannu (Hg.): *History in Words and Images. Proceedings of the Conference on historical Representation held at the University of Turku, Finland, 26-28 September 2002*. Turku 2005, S. 141.

Differenzen zwischen den historischen Vorlagen und den Aktualisierungen hervor, welche sich die diskutierten Choreografinnen und Choreografen zunutze machen: Sie lenken den Fokus auf die Kontraste, die sich zwischen der Erinnerung und der gegenwärtigen Erzählung und Wahrnehmung eröffnen.

Das markante Interesse seitens der Tanzschaffenden an der eigenen Fachgeschichte spiegelt sich in einschlägigen Festivalprogramationen, Spielplänen und der thematischen Ausrichtung von Tagungen wider.¹¹ So profiliert sich beispielsweise das Tanzquartier Wien 2006 gemeinsam mit dem Museum für Moderne Kunst (Mumok) in Wien mit der Veranstaltungsreihe *wieder und wider: performance appropriated* mit performativen Wiederholungen »wider den Strich«, wie es im Ankündigungstext heißt.¹² In Ausstellungen, Vorstellungen und einem Symposium grenzt es sich von einer allfälligen Debatte um Rekonstruktion und Repertoire explizit ab und betont eine dezidiert interdisziplinäre Ausrichtung. Zum Programm zählen Arbeiten wie *Dan, Martha, Trisha, Frans & Robert* (2006) von Frans Poelstra und Robert Steijn, *Robin Hood, the Tour* (2006) nach Trisha Brown von Jennifer Lacey, die Wiederholung der slowenischen Performance *Pupiliija, papa Pupilo pa pupilcki* aus dem Jahr 1969 durch Janez Janša (2006), die Wiederaufführung von *Continuous Project – Altered Daily* aus dem Jahr 1970 durch die Choreografin Yvonne Rainer selbst sowie Alain Buffard, Krötö Juurak, Latifa Laâbissi, Xavier Le Roy, Frans Poels-

11 | Vgl. exemplarisch die Programme der Festivals *Tanz im August* (Berlin 2005/2010), *Tanz In. Bern* (Bern 2008), *Cover* (Amsterdam 2007/2010), *Re:Move* (Brüssel 2010), *Montpellier Danse* (Montpellier 1996/2006/2013); die Veranstaltungsreihe *wieder und wider* 2006 des Tanzquartiers Wien sowie die Ausstellungen *Moments. A History of Performance in 10 Acts* (Karlsruhe 2012), *Performing Histories: Live Artworks Examining the past* (New York 2012). Vgl. weiter exemplarisch die Tagungen *Original and Revival* (Bern 2008), *Nicht hier, nicht jetzt* (Hildesheim 2010), *Tanzkongress 2010* (Hamburg 2010), *Tanz [und] Theorie* (Berlin 2011), *Moving Memories. Contemporary Dance in Dialogue with Memory and History* (Antwerpen 2011), *Camillo 2.0. Technology, Memory, Experience* (2011), *Beyond Evidence* (Berlin 2013), *Dance ACTions 2013 – Traditions and Transformations* (Trondheim 2013), *Passing the Torch: Heritage and Preservation in Contemporary Theatre* (Bielefeld 2013), *Re-Routing Performance* (Barcelona 2013), *Tanzkongress 2013* (Düsseldorf 2013), *De l'archive au re-enactment: Les enjeux de la re-présentation de la performance* (Straßburg 2013), *Rejouer la performance. De l'archive au reenactment. Les enjeux des (ex)positions de la performance* (Rennes 2014), *Das Theater mit der Wiederholung* (Leipzig 2014), *Documentation Art Performance: Conflict or Complement?* (Berlin 2015).

12 | Vgl. dazu das Programmheft: *wieder und wider: performance appropriated. Performative Aneignung von Tanz und bildender Kunst. 08.-18.11.2006, MUMOK und Tanzquartier Wien. Wien 2006, S. 2.*

tra, Virginie Roy-Nigl, Eszter Salamon und Christophe Wavelet; weiter Yvonne Rainers *AG Indexical, with a Little Help from H.M.* (2006), das sich auf George Balanchines und Igor Strawinskys *Agon* (1957) sowie Referenzen der Choreografin selbst bezieht.¹³

Nicht jede dieser Arbeiten erfährt in der Folge eine breite Rezeption. Die Aufzählung soll aber das breite Spektrum verdeutlichen, das unter der Chiffre »Performing History«¹⁴ in den letzten 20 Jahren zu beobachten ist und das bereits zur Rede von einem »Historic Turn«¹⁵ veranlasst hat. Mitte der Nullerjahre bezeichnet der US-amerikanische Tanzwissenschaftler André Lepecki die choreografische Auseinandersetzung mit der Fachtradition als paradigmatisch für den zeitgenössischen Tanz in Europa.¹⁶ In den letzten Jahren taucht das Phänomen zunehmend auch in den USA auf, unter anderem durch Künstler wie Trajal Harrell.¹⁷ Von einem eigentlichen »Genre« kann jedoch nicht die Rede sein. Zu vielfältig sind die künstlerischen Bezugnahmen, Fragestellungen und Funktionsweisen, wie noch zu zeigen sein wird.

Oft handelt es sich um Lecture Performances oder Collagen wie Nummernrevues oder Pastiches sowie um mehr oder weniger kritische Hommagen, in denen häufig ein parodistischer oder ironischer Gestus mitschwingt. Mit dem Format des Reenactments findet zudem eine der Geschichtswissenschaft entliehene und in der Populärkultur verbreitete Praxis über die Performance Art Eingang in die Tanzkunst.¹⁸

13 | Vgl. www.mqw.at/en/program//programmdetail/wieder-und-wider-performance-appropriated/, 21.09.2015.

14 | Kruschkova, Krassimira: Tanzgeschichte(n): wieder und wider. Re-enactment, Referenz, *révérence*. In: Thurner, Christina; Wehren, Julia (Hg.): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*. Zürich 2010, S. 42.

15 | Vgl. Cramer, Franz Anton: Geschichte wird gemacht – das Erbe des Tanzes. In: www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tan/20363169.html, 21.09.2015.

16 | Vgl. Lepecki, André: *Concept and Presence. The Contemporary European Dance Scene*. In: Carter, Alexandra (Hg.): *Rethinking Dance History. A Reader*. London/New York 2004, S. 170-181, insbesondere S. 170f. Vgl. dazu weiter auch Burt, Ramsay: *Memory, Repetition and Critical Intervention. The Politics of Historical Reference in Recent European Dance Performances*. In: *Performance Research*. Nr. 8/2, 2003, S. 43-41.

17 | Vgl. dazu Giersdorf, Jens Richard: Immer hier und selten da. Die Politik der choreografierten Tanztheoretisierung als Zwischenraum. In: Elia-Borer, Nadja; Schellow, Constanze; Schimmel, Nina; Wodianka, Bettina: *Heterotopien: Perspektiven der intermedialen Ästhetik*. Bielefeld 2014, S. 575-592.

18 | Vgl. zum Format des Reenactments exemplarisch Arns, Inke; Horn, Gabriele (Hg.): *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactments in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*. Frankfurt a.M. 2007; Lütticken, Sven; Allen, Jennifer (Hg.): *Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Rotterdam 2005;

In unterschiedlicher Perspektivierung und unter Verwendung heterogener Begrifflichkeiten wird die Thematik im Rahmen wissenschaftlicher Tagungen rege erörtert, beispielsweise innerhalb einzelner Panels wie anlässlich der Tankongresse 2009 in Hamburg und 2013 in Düsseldorf¹⁹ oder der Berliner Tagung *Tanz [und] Theorie* 2011.²⁰ Eine betont praxisnahe und dazu interdisziplinäre Ausrichtung zeigt die Performance Studies International Conference #17 in Utrecht 2011.²¹ Zahlreiche Panels, Forschungspräsentationen und Workshops richten hier den Fokus auf Archivierungsprozesse und -institutionen beziehungsweise auf deren Neukonzeption.

Das Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern konzipiert 2008 die Tagung *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz* in enger Kooperation mit dem Festival *Tanz In. Bern*.²² Im Zentrum steht die Diskussion über das spezifische Potential der Geschichtsschreibung mittels (Re-)Konstruktionen oder (Re-)Produktionen und ihre Analysen. Die theoretischen Ausführungen finden derweil ihr Gegenüber in den Positionen von Olga de Sotos *histoire(s)* (2004), Olivier Dubois' *Faune(s)* (2008) oder Susanne Linkes *Schritte verfolgen* (2007), die das Festival unter dem Stichwort ›Copleft‹ zeigt. Die vorliegende Untersuchung greift die dort initiierte Diskussion auf, vertieft und fokussiert insbesondere auf den Schwerpunkt der ›Tanz-Geschichte(n)‹, die derzeit auf Bühnen erzählt, getanzt und reflektiert werden.

Seit 2011 existiert in Deutschland außerdem der *Tanzfonds Erbe*, eingerichtet von der Kulturstiftung des Bundes mit dem Ziel, eine exemplarische Aufarbeitung der Geschichte des Tanzes in Deutschland voranzutreiben und dem

Roselt, Jens; Otto, Ulf (Hg.): Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld 2012; Schneider, Rebecca: Performing Remains. Art and War in Theatrical Reenactment. New York 2011, sowie die Ausführungen im Kapitel *Zur Strategie des Reenactments*.

19 | Vgl. zum Tankongress 2009 in Hamburg insbesondere die Panels *Historische Einblicke* und *Lebendige Archive*, vgl. www.tanzkongress.de/?page=themen_tanzgeschichten, 21.09.2015. Der Tankongress 2013 in Düsseldorf versammelt einschlägige Vorträge und Präsentationen in der Sektion *Weitergeben/Übernehmen*, vgl. www.tanzkongress.de/de/programm/kongressprogramm.html?date=2013-06-07#event-20-0, 21.09.2015.

20 | Vgl. dazu die Publikation Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): *Dance [and] Theory*. Bielefeld 2013, insbesondere S. 211-246.

21 | Vgl. Performance Studies International Conference #17, *Camillo 2.0. Technology, Memory, Experience* in Utrecht, 25.-29.5. 2011, zum Beispiel die Panels und Shifts *The Body as Living Archive: Erratum, Erosion, Erasure?*, *Archiving, Performing History today*, vgl. www.psi-web.org, 21.09.2015.

22 | Vgl. dazu den Tagungsband Thurner, Christina; Wehren, Julia (Hg.): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*. Zürich 2010.

Tanz so Sichtbarkeit zu verleihen.²³ In ähnlicher Weise verfährt die als »Sensibilisierungsmassnahme« bezeichnete Einrichtung *Kulturerbe Tanz* seit 2012 in der Schweiz.²⁴ Auch hier werden auf Bundesebene Projekte gefördert, die ein national ausgerichtetes Tanzschaffen erhalten und sichtbar machen wollen. Die Auseinandersetzung mit Tanzgeschichte auf der Bühne erfährt so nach rund 20 Jahren auch eine Form der Institutionalisierung. Welche Konsequenzen diese Förderinstrumente für die Tanzpraxis in Zukunft mit sich bringen werden, gilt es weiter zu verfolgen.

Während der Fokus der Festivals, Tagungen und Ausstellungen zunächst auf einer Bestandesaufnahme des Phänomens liegt, und unter den Aspekten der Erinnerung, Dokumentation und Archivierung insbesondere das Fortbestehen historischer Ereignisse diskutiert wird, ist in den letzten Jahren vermehrt auch die Einbindung von Tanz und Performance in Museen und Galerien zu beobachten.²⁵

Diese Entwicklung lässt sich gleichsam in der tanzwissenschaftlichen Forschung ablesen. Die historische Rückbezüglichkeit im Tanz wird hier vor allem in kurzen Essays und Artikeln in Fachzeitschriften²⁶ und Anthologien²⁷ verhandelt. Sie nehmen jeweils spezifische Aspekte des Phänomens in den Blick. Auf das historische Bewusstsein im zeitgenössischen Tanz und dessen Reflexion in der Praxis verweisen beispielsweise Aufsätze, die insbesondere auf

23 | Vgl. www.tanzfonds.de/de/erbe-info16684, 21.09.2015.

24 | Vgl. www.tanzpreise.ch/de/kulturerbe-tanz/, 21.09.2015.

25 | Vgl. beispielsweise die Begleitprogramme und -diskurse der Ausstellungen *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s* (London 2010/München, Düsseldorf 2011), *Moments: Eine Geschichte der Performance in 10 Akten* (Karlsruhe 2012) sowie der Kooperationen des Musée de la danse in Rennes mit dem Museum of Modern Art in New York *Three Collective Gestures* (New York 2013) und mit der Tate Modern in London *If Tate Modern was Musée de la Danse?* (London 2015).

26 | Vgl. beispielsweise die Themenschwerpunkte in den Fachzeitschriften *Die deutsche Bühne* (9/03 und 2/09), *ballettanz* (10/09 und 11/09), *tanz* (03/10, 12/10), *Dance Research Journal* (2/2010, 2/2012, 3/2014).

27 | Vgl. exemplarisch Bénichou, Anne (Hg.): *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Paris 2015; Franco, Susanne; Nordera, Marina (Hg.): *Ricordanze. Memoria in Movimento e coreografia della storia*. Torino 2010; Launey, Isabelle; Pages, Sylviane (Hg.): *Mémoires et histoire en danse. Mobiles n° 2*, Arts 8, Paris 2010; Naverán, Isabel de (Hg.): *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Barcelona 2010; Thurner/Wehren: *Original und Revival* 2010.

eine noch ausstehende Bearbeitung des Themas aufmerksam machen.²⁸ Des Weiteren werden die Bezugnahmen zur Tanzgeschichte unter dem Aspekt der Erinnerung,²⁹ des Archivs³⁰ sowie als Dokumentationen³¹ verhandelt oder aber unter dem Aspekt der Vermittlung als erfahrungsbasierte Geschichte reflektiert.³² Weiter finden sich Überlegungen zum Entwurf einer potentiellen Tanzgeschichte.³³ Wiederum andere Ansätze betonen gerade das kritische beziehungsweise politische Potential hinsichtlich ästhetischer, sozialer und kul-

28 | Vgl. exemplarisch Brandstetter, Gabriele: Fundstück Tanz. Das Tanztheater als Archäologie der Gefühle. In: Odenthal, Johannes (Hg.): *tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – Eine neue Wissenschaft*. Berlin 2005, S. 12-19. Klein, Gabriele: Die reflexive Tanzmoderne. Wie eine Geschichte der Tanzmoderne über Körperkonzepte und Subjektkonstruktionen lesbar wird. In: Odenthal, Johannes (Hg.): *tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – Eine neue Wissenschaft*. Berlin 2005, S. 20-27. Cramer, Franz Anton: Sollbruchstellen. Die Vielfalt der zeitgenössischen Tanzszene schöpft aus dem Bewusstsein der eigenen Geschichte. In: Odenthal, Johannes: *tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – Eine neue Wissenschaft*. Berlin 2005, S. 74-80.

29 | Vgl. exemplarisch: Franco/Nordera: *Ricordanze 2010*; Huschka, Sabine: Erinnerungsprozesse an Vergangenes als Strategie im Zeitgenössischen Tanz: Wiederholen befragen. In: Heeg, Günther; Hensel, Andrea; Pollak, Tamar; Wölfl, Helena; Bindernagel, Jeanne (Hg.): *Das Theater der Wiederholung*. Open-access-Publikation zum wissenschaftlich-künstlerischen Symposium *Das Theater der Wiederholung*, Oktober 2014, www.uni-leipzig.de/~theaterderwiederholung/online-publikation/. Leipzig 2014, S. 1-13; Launey/Pages: *Mémoires et histoire en danse 2010*.

30 | Vgl. exemplarisch Cramer, Frank Anton: Verlorenes Wissen – Tanz als Archiv. In: www.perfomap.de, Dezember 2009, S. 1-9, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-25420>, 21.09.2015; Hardt, Yvonne: Prozessuale Archive. Wie Tanzgeschichte von Tänzern geschrieben wird. In: *tanz.de, Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – Eine neue Wissenschaft*. Berlin 2005, S. 34-39; Lepecki, André: *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlife of Dances*. In: *Dance Research Journal*. Nr. 42/2, 2010, S. 28-48; Schneider: *Performing Remains 2011*; Siegmund, Gerald: *Archive der Erfahrung, Archive des Fremden. Zum Körpergedächtnis des Tanzes*. In: Bischof, Margrit; Rosiny, Claudia (Hg.): *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*. Bielefeld 2010, S. 171-179; Schulze, Janine (Hg.): *Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz*. München 2010.

31 | Vgl. Boxberger, Edith; Wittmann, Gabriele (Hg.): *pARTnering documentation: approaching dance – heritage – culture*. München 2013; Cramer, Franz Anton: *Experience as Artifact: Transformations of the Immaterial*. In: Franko, Mark; Lepecki, André (Hg.): *Dance in the Museum*, *Dance Research Journal* 46/3. Dezember 2014, S. 24-31.

32 | Vgl. Naverán, Isabel de (Hg.): *Hacer historia 2010*.

33 | Vgl. Kruschkova: *Tanzgeschichte(n): wieder und wider 2010*.

tureller Normen.³⁴ Die Strategien von Selbstbezüglichkeit rücken insbesondere mit den Figuren des Reenactments³⁵ und des Zitats³⁶ in den Fokus. Zunehmend werden auch die Praktiken des Sammelns und Präsentierens von Tanz und Performance im Kontext von Museen, Galerien, Ausstellungen diskutiert.³⁷

34 | Vgl. Burt: *Memory, Repetition and Critical Intervention* 2003; Lepecki: *Concept and Presence* 2004; Siegmund: *Affekt, Technik, Diskurs* 2010.

35 | Vgl. exemplarisch Bleeker, Maaïke A.: (Un)Covering Artistic Thought Unfolding. In: *Dance Research Journal*, Nr. 44/2, 2012, S. 13-26; De Laet, Timmy: *Bodies with(out) Memories. Strategies of Re-enactment in Contemporary Dance*. In: Plate, Liedeke; Smelik, Anneke (Hg.): *Performing Memory in Art and Popular Culture*. New York 2013, S. 135-152; Franco, Susanne: *Reenacting Heritage at Bomas of Kenya: Dancing the Postcolony*. In: *Dance Research Journal*. Nr. 47/02, August 2015, S. 5-21; Matzke, Annemarie: *Bilder in Bewegung bringen. Zum Reenactment als politischer und choreografischer Praxis*. In: Roselt, Jens; Otto, Ulf (Hg.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld 2012, S. 125-138; Schneider: *Performing Remains* 2011.

36 | Vgl. beispielsweise Hardt, Yvonne: *Sich mit der Geschichte bewegen. Historische Bewegungszitate und Rekonstruktion als Strategien zeitgenössischer Choreografie*. In: Haitzinger, Nicole; Fenböck, Karin: *Denkräume. Performatives Zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden*, München 2010, S. 214-223; Foellmer, Susanne: *Reenactments und andere Wieder-Holungen*. In: Döhl, Frédéric; Wöhrer, Renate (Hg.): *Zitieren, Appropriieren, Sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*. Bielefeld 2013; Franco, Susanne: *Trasmettere citando. Richard Move, Yvonne Rainer e le storie della danza*. In: *roots & routes, research on visual cultures*, Nr. 7, 2012, (ohne Seitenangaben); Launey, Isabelle: *Poétiques de la citation en danse. ...d'un faune (éclats) du Quatuor Albrecht Knust, avant-après 2000*. In: Dies.; Pages, Sylviane (Hg.): *Mémoires et histoire en danse. Mobiles n° 2, Arts 8*, Paris 2010, S. 23-72; Maar, Kirsten: *Geschichte(n) erfinden: Aneignungen und referenzielle Verfahren im Tanz*. In: Döhl, Frédéric; Wöhrer, Renate (Hg.): *Zitieren, Appropriieren, Sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*. Bielefeld 2013, S. 137-159; Quiblier, Marie: *La reprise, un espace de problématisation des pratiques dans le champ chorégraphique français 1990-2010*. Université Rennes 2 Haute Bretagne U.F.R. A.L.C., unveröffentlichte Dissertation, 2011.

37 | Vgl. dazu Brannigan, Erin: *Dance and the Gallery: Curation as Revision*. In: *Dance Research Journal*. Nr. 47/1, April 2015, S. 1. 5-25; Copeland, Mathieu; Pellegrin, Julie: *Choreographing Exhibitions*. St. Gallen 2013; Franko, Mark: *Museum Artifact Act*. In: Brandenburg, Irene; Haitzinger, Nicole; Jeschke, Claudia (Hg.): *Mobile Notate, Tanz & Archiv*. Nr. 5, München 2014, S. 96-107; Gareis, Siegrid; Schöllhammer, Georg; Weibel, Peter (Hg.): *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. Köln 2013; Heathfield, Adrian: *The Ghost Time of Transformation*. In: Butte, Maren; Maar, Kirsten; McGovern, Fiona; Rafael, Marie-France; Schafaff, Jörn (Hg.): *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*. Berlin 2014, S. 175-190; Maar, Kirsten:

Die einzelnen Verfahren und Formate der Choreografien werden in der Forschungsliteratur unterschiedlich benannt. So sind die Bezeichnungen ›Re-doings‹, ›Remakes‹, ›Revivals‹, ›Reenactments‹, ›Covers‹, ›Rekonstruktionen‹, ›Appropriations‹, ›Konstruktionen‹ und ›Inventionen‹ zu finden, wobei sich zunehmend der Begriff des ›Reenactments‹ durchzusetzen scheint.³⁸ Insgesamt stellt die Benennung der jeweiligen Bezugnahmen zur Vergangenheit für die Beschreibung und Analyse ein grundlegendes Problem dar, dem in der vorliegenden Untersuchung mit einem präzisen Umgang mit den Begrifflichkeiten beizukommen versucht wird.

Die Forschungsliteratur zu dem Phänomen zeigt sich also breit gefächert. Allerdings ist die Auseinandersetzung in der Mehrzahl kleineren Einzelstudien vorbehalten und bleibt darin höchst fragmentarisch und disparat. Eine größere (unveröffentlichte) Studie zu dem Phänomen ist in Frankreich unternommen worden und konzentriert sich auf die französische Tanzszene von 1990 bis 2000. Die historische Rückbezüglichkeit wird in dieser Dissertationsschrift aufgrund von Analysen und Interviews mit Choreografinnen und Choreografen unter dem Aspekt der Inter-, Hyper- und Paratextualität untersucht.³⁹ Referentielle Verfahren mit Fokus auf Spuren im Transitorischen stehen zudem im Vordergrund des 2014 begonnenen Forschungsprojekts *Über-Reste. Strategien des Bleibens in den darstellenden Künsten* an der FU Berlin.⁴⁰ Ein weiteres Forschungsprojekt in Belgien fokussiert die wirksamen Strategien des Reenactments in Tanz und Performance Art im Hinblick auf Konzepte der Präsenz und der Erinnerung.⁴¹ Eine eingehende und umfassende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Fokus auf die historiografische Praxis

Exhibiting Choreography. In: Dies.; Butte, Maren; McGovern, Fiona; Rafael, Marie-France; Schaffaff, Jörn (Hg.): *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*. Berlin 2014, S. 93-111. Vgl. weiter auch diverse Veröffentlichungen unter www.perfomap.de sowie die Spezialausgabe des *Dance Research Journals* *Dance in the Museum* von Dezember 2014 dazu, mit u.a. folgenden Beiträgen: Cramer, Franz Anton: *Experience as Artifact: Transformations of the Immaterial*. In: Franko, Mark; Lepecki, André (Hg.): *Dance in the Museum*, *Dance Research Journal*. Nr. 46/3, 2014, S. 24-31; Lista, Marcella: *Play Dead: Dance, Museum, and the »Time-Based Arts«*. In: Franko, Mark; Lepecki, André (Hg.): *Dance in the Museum*, *Dance Research Journal*. Nr. 46/3, 2014, S. 6-23; Nicifero, Alessandra: *OCCUPY MoMA: The (Risks and) Potentials of a Musée de la danse!* In: Franko, Mark; Lepecki, André (Hg.): *Dance in the Museum*, *Dance Research Journal*. Nr. 46/3, 2014, S. 32-44.

38 | Vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel *Zur Strategie des Reenactments*.

39 | Vgl. Quiblier: *La reprise* 2011.

40 | Vgl. Foellmer, Susanne: *Re-Cyclings. Shifting Time, Changing Genre in the Moving Museum*. In: *Dance Research Journal*. Nr.46/3, 2014, S. 101-107.

41 | Vgl. De Laet: *Bodies with(out) Memories* 2013.

ist gegenwärtig noch ausstehend. Zum Ziel der vorliegenden Untersuchung gehört es deshalb auch diese Lücke zu schließen.

Ich konzentriere mich dabei auf Choreografien, die nicht nur mit Referenzen arbeiten, sondern diese in den Kontext tanzhistoriografisch relevanter Fragestellungen überführen. Das Potential, das sich daraus meines Erachtens für die tanzwissenschaftliche Theoriebildung ergibt, bildet den zentralen Fokus der Studie. Es handelt sich um einen bis anhin nicht theoretisch grundierten Aspekt des Phänomens, mit dem auch ein Beitrag zu aktuellen Forschungsfragen geleistet werden soll.⁴²

MATERIALIEN, METHODE UND AUFBAU

Ausgangspunkt der Untersuchung bildet ein ausgewählter Materialkorporus, anhand dessen das Phänomen exemplarisch, jedoch in seiner Vielfalt ausgestellt wird. Die Auswahl versucht dabei möglichst unterschiedlichen Formen und Formaten gerecht zu werden und gleichzeitig die Breite des Themenfeldes abzudecken. Ich habe drei Beispiele gewählt, die je für einen der drei Themenkomplexe *Erinnerung und Imagination*, *Aneignung und Übertragung* sowie *Archivierung und Artikulation* paradigmatisch sind:

Die spanische Choreografin Olga de Soto stellt mit *histoire(s)* (2004) eine Oral History des Balletts *Le jeune homme et la mort* aus dem Jahr 1946 und dessen begleitender Zeitumstände vor. Sie lässt Zeitzeugen, die damals im Publikum saßen, erzählen und montiert anschließend die gefilmten Erzählungen zu einer Collage und diese wiederum zu einer Installation. Signifikant an *histoire(s)* ist die Tatsache, dass auf eine Verkörperung des historischen Materials verzichtet wird. Tanzgeschichte rückt so als eine potentielle in den Blickpunkt, die sich erst aufgrund der Erinnerungen der Zeitzeugen in der Imagination der Zuschauenden formiert.

Der Schweizer Choreograf und Tänzer Foofwa d'Imobilité und der französische Choreograf Thomas Lebrun gehen in *Mimésix* (2005) von einem Erinnerungsvermögen des Körpers aus, das über mimetische Prozesse von Körper zu Körper weitergegeben wird. Dieses erfährt im Lauf der Geschichte vielfältige Transformationen, welche in dem revueartigen Stück nun neuerlich vorangetrieben werden. Die Choreografen fragen danach, welche Spuren von der

42 | Vgl. dazu auch Wehren, Julia: Tradition im Fokus. Choreografie als kritische Reflexion von Tanzgeschichte. In: Thurner, Christina; dies. (Hg.): Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz. Zürich 2010, S. 59-66, sowie dies.: Die (un)wissenden Körper. Choreografie als Reflexionsraum für Körperbilder und Tänzerkörper. In: Elia-Borer, Nadja et al. (Hg.): Heterotopien. Intermediale und interdiskursive Reflexionen. Bielefeld 2013.

tänzerischen Biografie jeweils im Körper bleiben und was damit in der Übertragung auf andere Tänzerinnen und Tänzer geschieht.

Boris Charmatz, seit 2009 Leiter des Centre Chorégraphique National de Rennes, das er als ein Musée de la danse seither neu entwirft, sucht nach Präsentationsformen, die den Körper in seiner Geschichtlichkeit als Akteur in den Vordergrund rücken. Er geht wie Foofwa und Lebrun von einem Körperwissen der Tanzenden aus, das er als Archiv des Tanzes thematisiert. Besonders virulent wird dies in den Choreografien *Flip Book*, *50 ans de danse* und *Roman Photo* (2009). Ausgehend von einem Bildband zu Merce Cunningham entwickelt er darin die Idee eines choreografischen ›Flip Books‹, indem er nach Bewegungen zwischen den Momentaufnahmen der abgebildeten Fotografien sucht und so im Schnelldurchlauf das Buch selbst in Bewegung übersetzt. In einer ersten Version zusammen mit Studierenden und Laien und später mit ehemaligen Mitgliedern der Merce Cunningham Dance Company und professionellen Tänzerinnen und Tänzern artikuliert er so eine zukünftige ›Tanzgeschichte‹.

Für bestimmte Fragestellungen ziehe ich zudem drei weitere Beispiele in skizzierter Form bei, um jeweils bedeutende Facetten innerhalb der historiografischen Praktiken in der Choreografie in die Diskussionen einbringen zu können. Dazu gehören die eingangs beschriebene Soloreihe von Jérôme Bel, die Arbeiten des erwähnten Quatuor Albrecht Knust und das Stück *Fake it!* des slowenischen Künstlers Janez Janša (2007), das mit Fälschungen dem Spardruck der Kulturpolitik entgegenwirken will.

Alle gewählten Beispiele leiten aufgrund ihres eigenen reflexiven Modus den Fokus der Fragestellungen und auch die Lektüren und Analysen der theoretischen Ansätze an. Sie werden überdies zur Überprüfung und Schärfung der Argumentationen beigezogen, weshalb ihren Beschreibungen viel Raum eingeräumt wird. Teilweise sind auch Aussagen der Choreografinnen und Choreografen selbst in die Diskussion einbezogen, um entweder eine Position zu vertiefen oder aber eine bestimmte Sichtweise referieren zu können.

Die Analysen der Beispiele erfolgen aufgrund eines Fragekomplexes mit besonderem Augenmerk auf die körperlichen Übertragungsleistungen und Darstellungsformen sowie die historiografischen Methoden: Auf welche historischen Konzepte, Ereignisse und Formationen rekurrieren die Choreografien? Wie reflektieren sie das jeweilige Verhältnis zu ihrer eigenen historischen und aktuellen Position? Wie gestaltet sich die körperliche Aneignung, Übertragung und Vermittlung und welche Körperbilder und Körperkonzepte kommen dabei zum Tragen? Was wird in den künstlerischen Reflexionen überhaupt einer Revision unterzogen und wie? Mit welchem Geschichtsverständnis wird dabei operiert und welche historiografischen Denkmodelle lassen sich erkennen? Wie also wird Tanzgeschichte erzählt und als Erzählung auf der Bühne hervorgebracht?

Methodisch ist die Arbeit interdisziplinär ausgerichtet. Sie geht aus von der Analyse der Beispiele, nimmt eine kulturwissenschaftliche Kontextualisierung vor und fragt davon ausgehend nach den theoretischen Diskursen, in denen sich das Phänomen aufspannt. Zur begrifflichen Schärfung werden zudem psychologisch-physiologische Ansätze für die Konturierung der körperlichen Wahrnehmungs- und Erinnerungsleistung beigezogen und kritisch diskutiert. Schließlich wird der Blick in einer tanzwissenschaftlichen Perspektivierung auf die Funktions- und Wirkungsweisen des Körpers als Wissensformation des Tanzes gerichtet. Der letzte Teil der Untersuchung wiederum referiert historiografische Modelle, mit denen die Erkenntnisse der vorangehenden Kapitel abgeglichen werden.

Die Arbeit gliedert sich in vier Teile: 1) Ausgehend von Olga de Sotos imaginärer Tanzgeschichte *histoire(s)* und den Arbeiten des Quatuor Albrecht Knust wird das Phänomen im ersten Teil der Untersuchung konturiert und historisch hergeleitet. Das markante Interesse und Bewusstsein an der eigenen Fachgeschichte steht in Kontrast zu vorangehenden historischen Umbruchzeiten im Tanz. Dieser Verschiebung und Umwertung und den daraus folgenden Implikationen für die Konzepte von Repertoire, Originalität, Autorschaft, Meisterschaft und Choreografie wird unter dem Aspekt der (Selbst-)Reflexivität im zeitgenössischen Tanz nachgegangen. Im Anschluss werden die choreografischen Praktiken in einen größeren kulturellen Entwicklungszusammenhang gestellt, um möglichen Ursachen und Beweggründen für das Interesse an der Fachgeschichte auf die Spur zu kommen. In dem Zusammenhang steht auch die Diskussion zweier unterschiedlicher Traditionslinien, mit denen die Choreografien und deren Rezeption in Verbindung stehen – diejenige der Rekonstruktion und diejenige des Reenactments. Ziel dieses ersten Teils ist es, das Phänomen insgesamt zu schärfen, historisch und kulturell zu verorten und gleichzeitig in seiner Vielgestalt aufzuzeigen.

2) Der zweite Teil widmet sich den Prämissen und Paradigmen, die der choreografischen Praxis entweder vorausgehen, sie bedingen oder aber durch jene gerade zu einer Neukonfiguration herausgefordert sind. Hierzu zählen die Konzepte des Flüchtigen und Vergänglichen, das Verständnis von Dokumenten und allgemein von Spuren und Archiven des Tanzes. Um die referierten theoretischen Ansätze jeweils zueinander in Beziehung setzen zu können, wird ein Dispositiv aufgestellt im Sinne einer Matrix, an der sich die Positionen abgleichen, kritisieren und weiterdenken lassen.⁴³ Die Parameter bilden dabei der (Tänzerinnen- und Tänzer-)Körper mit seiner Erinnerungs- und Artikulationsleistung;

43 | Zum Begriff des Dispositivs vgl. Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin 1978, sowie die Ausführungen und Literaturangaben im Kapitel *Zum Paradigma der Flüchtigkeit*.

die Choreografie als konfrontatives Setting, innerhalb dessen sich die Körper bewegen; die Aufführung, in der dieses zum Tragen kommt; das Publikum und seine Erinnerungs- und Imaginationsleistung, mittels der die Wirkung überhaupt entsteht. Aus dem Zusammenspiel dieser Elemente, so die Annahme, geht jener Denkraum hervor, der die Reflexion von Konzepten der Präsenz und Absenz, der Dokumentation und des Archivs, der Überlieferung und der Erinnerung und nicht zuletzt der Tanzgeschichtsschreibung erst ermöglicht.

3) Ausgehend von den Lücken und Leerstellen, die sich aus dem Abgleich der theoretischen Positionen mit dem Dispositiv der choreografischen Historiografien ergeben, erfolgt im dritten Teil eine Fokussierung auf das Verhältnis von Körper, Erinnerung und Archiv. Aufgefächert wird die Problematik anhand von Foofwa und Lebruns *Mimésix*, das die mimetische Weitergabe von Tanztechniken, Stilen, Choreografien und Bewegungsmustern ausgehend von einer biografischen Perspektive aufrollt. Der Erinnerung und Innenwahrnehmung des Körpers, die das Aneignen und Wiederholen von Bewegung ermöglichen, wird zunächst aus einer psychologisch-physiologischen Perspektive nachgegangen, um schließlich den Blick zu erweitern auf einen kulturell formierten, pluralen Körper. Aufgefasst als eine Wissensformation verschiebt dieser die Grenzen dessen, was als Archiv des Tanzes verstanden werden kann, so meine These. Anhand von Boris Charmatz' *Flip Book*-Reihe und in Rekurs auf Foucaults Archiv-Begriff⁴⁴ werden diese Überlegungen hergeleitet. Susan L. Fosters Typologie von Tanzkörpern und damit verbundenen Ästhetikentwürfen⁴⁵ wird schließlich beigezogen, um die Tanzgeschichte, wie sie in den choreografischen Historiografien aufscheint, als eine Körpergeschichte fassen zu können.

4) Der letzte Teil widmet sich der spezifischen Diskussion von tanzhistoriografischen Modellen. Diese bilden den Ausgangspunkt, um nun umgekehrt die diskutierten Beispiele an den Forderungen nach einer kritischen Tanzgeschichtsschreibung überprüfen zu können. Das heißt, die Beispiele werden befragt auf ihren Geschichtsbegriff hin, ihre narrativen Muster, Ordnungsstrukturen und Darstellungsweisen; auf die Modi der Selektion und Interpretation, Kontextualisierung und Perspektivierung. Die Erkenntnisse aus der Tanzpraxis und der Tanztheorie werden dabei derart verknüpft, dass daraus der Entwurf für eine mögliche Geschichtsschreibung von Tanz abgeleitet werden kann.

44 | Vgl. Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M. 1981.

45 | Vgl. Foster, Susan L.: *Dancing Bodies*. In: Desmond, Jane C. (Hg.): *Meaning in Motion*. New Cultural Studies of Dance. Durham/London 1997, S. 235-257.