



1 Pina Bausch
Proben zu *Ahnen*
Wuppertal 1987



(In die) Gegenwart übersetzen. Die zukunfts offene Zeitgenossenschaft

398

»Wie und wie lange kann sich das körperlich sprachlose Protestpotential [des Tanztheaters, GK] gegen den Markt, gegen seine Vermarktung als innovative Theaterform behaupten? [...] Wann werden die Tanztheaterstücke doch zu monumentalen Gemälden?«² Susanne Schlicher stellte diese Fragen bereits in ihrem 1987 erschienenen und damals wegweisenden Buch *TanzTheater*. Schon Mitte der 1980er Jahre kam also die Frage auf, wie lange es braucht, bis sich eine in den 1970er Jahren entstandene innovative Kunst konventionalisiert, in den Kanon der etablierten Kunstformen einfügt und routiniert, bis ihr künstlerischer Stil, ihre Arbeitsweisen, ihr Repertoire zur Gewohnheit werden. Entsprechend hat bereits in den 1980er Jahren ein Teil der journalistischen Kritik bemängelt, dass die jeweils neuen Stücke des Tanztheaters Wuppertal nichts Neues zeigen, dass sie sich thematisch und ästhetisch wiederholen (→ REZEPTION). Mehr als drei Jahrzehnte nach der Veröffentlichung des Buches von Susanne Schlicher gilt das Tanztheater – auch das der 1970er Jahre – nicht mehr als Protestkunst. Der Begriff »Protestkunst« selbst erscheint mittlerweile veraltet; abgesehen davon, dass er auch in den Anfangszeiten des Tanztheaters dessen Selbstverständnis nicht traf. Aber die Frage, die Susanne Schlicher stellte, ist immer noch oder wieder aktuell. Denn insbesondere nach dem Tod von Pina Bausch 2009 wird unaufhörlich und nahezu weltweit diskutiert, ob ihre Tanzstücke erhalten werden können und sollen, ob sie noch zeitgemäß sind, ob das Aufführen alter Stücke nicht zu einer Musealisierung führt, und schließlich, ob die Stücke dadurch nicht gerade das verlieren, was sie einst auszeichnete: das ästhetisch Innovative, das die Grenzen einzelner Künste Überschreitende, das Unvorhersehbare, das Performative, das Nicht-Repräsentative und das Nicht-Theatrale.

Tatsächlich sind die Stücke selbst durch drei verschiedene Zeitebenen gekennzeichnet, die sich in einer aktuellen Aufführung miteinander verknüpfen: Da ist erstens die Jetzt-Zeit, in der sich zum einen die Neueinstudierung und damit auch die Weitergabe an

jüngere Tänzer*innen (→ARBEITSPROZESS) ereignet. Diese Praxis der Weitergabe überdauert nunmehr Jahrzehnte und mittlerweile mehrere Tänzer*innen-Generationen; durch diese permanenten Wiederaufnahmen wird der Zeitkunst Tanz insgesamt eine Zeitlosigkeit zugeschrieben, sie ist demnach potenziell immer wieder aufführbar, unabhängig von dem jeweiligen zeithistorischen Kontext. Jetzt-Zeit ist auch die Zeit, in der das Stück (wieder) aufgeführt wird. Die zweite Zeitlichkeit ist die historische Zeit: Die Entstehung der Choreografie und ihre Uraufführung. Die aktuelle Aufführung in der Jetzt-Zeit ist eine Erinnerung und ein Reenactment dieser Choreografie, also ein Dokument der choreografischen Kunst Pina Bauschs und des damaligen Erfindungsreichtums ihrer Tänzer*innen sowie ein historisches Dokument der tanzkünstlerischen Übersetzung damaliger politischer, gesellschaftlicher und kultureller Wahrnehmung und Erfahrung. Zugleich ist es auch eine Neupositionierung des Stücks in einen veränderten zeithistorischen Kontext mit anderen Darsteller*innen, rezipiert von einem Publikum, das andere Wahrnehmungsgewohnheiten und Seherfahrungen hat. Die dritte Zeitebene betrifft die Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal selbst, die Jahrzehnte nach der Premiere das Stück wiederaufführen. Und auch hier verschränken sich im Zusammenspiel der Tänzer*innen-Generationen die Zeitebenen (→COMPAGNIE): Bei manchen Stücken sind selbst 40 Jahre nach der Premiere, also einem Zeitraum, der gemeinhin mehr als einem beruflichen Tänzer*innendasein entspricht, immer noch einige Tänzer*innen aus der Erstbesetzung dabei. In *Viktor* (UA 1986) beispielsweise tanzen 2017 – bei 23 Mitwirkenden Tänzer*innen – noch drei Tänzer*innen aus der Erstbesetzung: Dominique Mercy und Julie Anne Stanzak sowie – als Gast – das ehemalige Ensemblemitglied Jean-Laurent Sasportes. In *1980* (UA 1980) hingegen ist 2019 niemand mehr aus der Erstbesetzung dabei, aber nahezu alle beteiligten Tänzer*innen hatten mit Pina Bausch jahrelang zusammengearbeitet, anders als in *Nefés* (UA 2003), wo 2019 bereits mehr als die Hälfte der mitwirkenden Tänzer*innen nach dem Tod der Choreografin engagiert wurde und Pina Bausch zum Teil nicht mehr persönlich erlebt hat. In allen Stücken hat also mittlerweile ein vollständiger Generationenwechsel (→COMPAGNIE) stattgefunden, in manchen Stücken sogar mehrere. Dieser Transformationsprozess über mitunter mehrere Tänzer*innen-Generationen erfolgte jedoch nicht abrupt, sondern in kleinen Schritten. Es sind permanente Übersetzungsschritte, denn in den Jahrzehnten sind die Stücke immer wieder aufgenommen und auf Tournee geschickt worden und mussten immer wieder, mit teilweise anderen Tänzer*innen, einstudiert werden, was mitunter – zu Lebzeiten von Pina Bausch (→ARBEITSPROZESS) – auch dazu führte, dass die Stücke selbst verändert, gekürzt oder einzelne Teile umgestellt wurden.

Pina Bausch selbst hat durch kontinuierliche Wiederaufnahmen ihr Werk am Leben zu halten versucht. Sie hat ihren Stücken damit einerseits eine Zeitlosigkeit zugeschrieben. Andererseits hat sie auch gezeigt, dass Tanzmoderne nicht nur bedeutet, (vorrangig) nach dem Neuen zu streben und das Geschaffene als veraltet abzutun, sondern auch, die historisch gewordene Moderne in und durch die tanzenden Körper gegenwärtig zu machen. Zugleich konnte sie zeigen, dass die Stücke, auch wenn sie sich durch den spezifischen Arbeitsprozess (→ARBEITSPROZESS) auf situative Zeiterfahrungen einer Compagnie beziehen, in anderen Zeitkontexten eine andere Relevanz generieren können. Das Besondere des Tanzes liegt vielleicht darin, dass er in diesem mehrfachen Sinn eine Zeitkunst ist, weil der Tanz nicht nur gegenwärtig in dem Sinne ist, dass er nur in dem Moment existiert, wo er getanzt wird, sondern auch, weil sich in diesem Moment verschiedene Zeitschichten überlagern.

Die Stücke von Pina Bausch sind aus dieser Sicht zugleich historisch, aktuell und zeitlos: Sie sind eng an die kulturelle und situative Alltagserfahrung ihrer Entstehungszeit gebunden, werden in verschiedenen Gegenwarten aufgeführt und hier von dem jeweiligen Publikum entweder als aktuell, historisch oder zeitlos wahrgenommen. Es wäre deshalb zu kurz gegriffen, sie lediglich, wie manche klassischen Ballettwerke, als Monumente der Tanzgeschichte aufzufassen, die aus Respekt vor der Geschichte europäischer ›Hochkultur‹ immer wieder aufgeführt werden. Umgekehrt wäre es aber auch verfälschend, entweder von einer Zeitlosigkeit von Tanzstücken auszugehen oder per se die Wiederaufnahme in einem anderen historischen und situativen Rahmen vor einem anderen Publikum als Beleg für deren Aktualität zu verstehen. Stattdessen drängt sich gerade am Beispiel der Stücke des Tanztheaters Wuppertal und ihrer mit vielfältigen Übersetzungsprozessen verbundenen Verschachtelung der verschiedenen Zeitebenen die Frage auf, was überhaupt als zeitgenössisch angesehen werden kann. Diese Frage stellt dieses abschließende Kapitel, indem es die Temporalität des Übersetzens in den Blick nimmt und auf den Begriff des Zeitgenössischen eingeht.

Was ist zeitgenössisch?

Der Begriff der Zeitgenossenschaft stammt in westlichen Kulturen aus der Frühen Neuzeit (1500-1800), also jener Epoche, in der der Zeitbegriff mit der Erfindung der Uhr und der damit einhergehenden Objektivierung und Linearisierung von Zeit neu verhandelt wird. Mit anderen Worten: Seitdem wird ›Zeit‹ durch und über technische Erfindungen reguliert und von den frühkapitalistischen, kolonialen europäischen Ländern global kontrolliert, die diese technischen

Entwicklungen initiiert hatten. Mit der Durchsetzung der westlichen Moderne, mit Frühindustrialisierung, Aufklärung und französischer Revolution erhält der Begriff ›Zeitgenosse‹ im 18. Jahrhundert seine zentrale Bedeutung. Bereits 1764 gibt Voltaire die Devise aus »Conformez-vous aux temps«³, fordert also, sich zu der eigenen Zeit ins Verhältnis zu setzen und sich zugleich ihr anzupassen, dies vor allem mit dem Ziel, einen kritischen Blick auf die eigene Zeit werfen zu können. »O Ihr Genossen meiner Zeit«⁴, heißt es in Friedrich Hölderlins *Hyperion* von 1794. Johann Wolfgang von Goethe wiederum verkündet anlässlich der Kanonade von Valmy am 20. September 1792 den berühmt gewordenen Satz, der das Verständnis von Zeitgenossenschaft nachhaltig prägen wird: »Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus, und ihr könnt sagen, ihr seid dabei gewesen [...]«⁵ Zeitgenossenschaft meint also seit der Aufklärung, so der Historiker Lucian Hölscher, »eine temporale Bindung an die Gleichzeitigkeit von Ereignissen und Personen«⁶. Aber es bedeutet nicht einfach das gemeinsame Sein in der Zeit, sondern eine reflektierte Teilnahme. Zeitgenosse ist derjenige, der sich ins Verhältnis zur Zeit setzt – und dies ist keine rein individuelle Angelegenheit.

Zeitgenoss*innen, also Genoss*innen der Zeit, teilen etwas miteinander, das ist die ›Zeit‹. In dieser Definition liegt ein doppeltes Versprechen: nämlich einerseits jenes, dass es möglich sei, mit jemandem eine Verbindung in Bezug auf die Zeit einzugehen, und andererseits, mit der Zeit selbst eine Verbindung einzugehen. Aber: Gibt es ›die Zeit‹? Ist ›Zeit‹ nicht etwas, das von der Wahrnehmung und Erfahrung der Menschen abhängig ist, also historisch, sozial und kulturell different ist? Haben die Stücke von Pina Bausch, entwickelt zu unterschiedlichen Zeiten und, in den Koproduktionen auch an verschiedenen kulturellen Orten mit einer international besetzten Compagnie, nicht gerade Letzteres unter Beweis gestellt?

Zeitgenössische (Tanz-)Kunst

Kunstwerke, und hier vor allem die der flüchtigen Kunst des Tanzes, sind in Bezug auf die Zeit ein paradoxes Phänomen: Einerseits sind sie in einer bestimmten Zeit entstanden und beziehen sich auf diese Zeit, andererseits sind sie zeitlos und überdauern mitunter Epochen wie Werke des klassischen oder romantischen Balletts. Im Unterschied zu Werken der Bildenden Kunst sind Stücke der Darstellenden Kunst gebunden an ihre Aufführungen und deren Verkörperungsformen. Tanzstücke können zwar kunst- und tanzhistorisch an Relevanz verlieren, ästhetisch aber bleiben sie mit sich identisch. Ihr Wert auf dem Markt der Künste kann schwanken, auch weil sie in verschiedenen Zeitphasen unterschiedlich bewertet und als relevant angesehen werden.

Zeitgenössische Kunst, so die gängige Definition, die hier als Ausgangspunkt dient, ist jene Kunst, die von Zeitgenoss*innen hergestellt und von anderen Zeitgenoss*innen als bedeutend wahrgenommen wird. Diese Definition unterstellt, dass das Zeitgenössische nur in der Gegenwart, der Jetzt-Zeit, hergestellt werden kann. Sie thematisiert nicht, in welchem Verhältnis die künstlerische Produktion zur Jetzt-Zeit stehen muss, um als zeitgenössisch zu gelten. Aber sie macht auf einen wichtigen Aspekt aufmerksam, der vor allem für die in diesem Buch vorgestellte Praxeologie des Übersetzens konstitutiv ist: Das Zeitgenössische ist ein performativer Begriff, er kann nicht nur behauptet, sondern muss auch beglaubigt werden. Das Zeitgenössische wird also in einem performativen Vorgang dem Stück zugeschrieben, es bezieht sich also auf das Zusammenspiel von Stück, Aufführung, Wahrnehmung, Wissen und Kontext. In diesem Zusammenspiel verschränken sich drei Zeitlichkeiten: das ›Gegenwärtige‹, das ›Gewordene‹ und das ›Werden‹. Die Aufführung findet zwar in der Gegenwart statt und setzt Ko-Präsenz voraus, aber sie ist zugleich durch die Übersetzung des Stücks in die Gegenwart durch die Gleichzeitigkeit von Jetzt-Zeit und historischer Zeit gekennzeichnet. Ebenso hat die gegenwärtige Aufführung Konsequenzen für das Werden, beispielsweise für den zukünftigen Diskurs um das Stück.

Durch diese Gleichzeitigkeit der Zeiten ist die Publikums-wahrnehmung charakterisiert: Wie das Stück selbst in der Aufführung verschiedene Zeitebenen miteinander verbindet, sind auch die Stücke in der Publikumswahrnehmung von der Gleichzeitigkeit und Verschränkung verschiedener Zeiten geprägt (→ REZEPTION), das heißt, sie werden eindeutig und unhinterfragt weder als aktuell noch als veraltet und gestrig angesehen. Diese Verflechtung von Aufführung, Wahrnehmung und Wissen ist insofern nicht nur als eine Konventionalisierung oder Historisierung zu verstehen. Denn die ästhetischen, medialen und kulturellen (Rück-)Übersetzungen zwischen Aufführung, Wahrnehmung und Wissen wirken auch immer transformatorisch auf die situativen Wahrnehmungen und zukünftigen diskursiven Verortungen des Tanzstücks. Sie prägen damit nicht nur die Wahrnehmungssituation, ihre Ereignishaftigkeit und Aura. Sie präformieren auch das Zukünftige – als Erwartungshaltung und als neue Wissensproduktion.

Das, was als zeitgenössisch in der jeweiligen (Tanz-)Kunst attribuiert wird, bezieht sich deshalb auch nicht nur auf die jeweilige Gegenwartskunst. »Alle bedeutende Kunst, alle Kunst im emphatischen Sinne, ist zeitgenössisch. Sie hat Bedeutung für die Gegenwart«, schreibt die Philosophin Juliane Rebentisch und spricht sich damit gegen das Attribut zeitgenössisch als »Zusatzqualität«⁷ von Kunstwerken aus. In ihrer Position steckt auch eine weitere Überlegung: Es kommt auf den Bezugsrahmen des Werkes für die Gegen-

wart, auf seine situative Kontextualisierung an, ob es als zeitgenössisch wahrgenommen wird. Aber wann und durch wen wird einem Kunstwerk Bedeutung für die Gegenwart zugesprochen? Die Antwort auf diese Frage lässt sich entlang der kulturpolitischen Strategien eines globalen Kunstmarktes und über kunstphilosophische Positionen beantworten. In diesem Spannungsfeld bewegt sich heute der Begriff des Zeitgenössischen, hier liegen auch die mit dem Begriff verbundenen Grenzen und Potenziale.

Als marktstrategischer Begriff ist das Adjektiv ›zeitgenössisch‹ in den 1990er Jahren mit der Globalisierung des Kunstmarktes ein Distributionskriterium geworden und hat hier den an eine spezifische Ästhetik gebundenen, aus der historischen Moderne stammenden Begriff der modernen Kunst ersetzt. Das Zeitgenössische, so beschreibt es der Journalist Henning Ritter, ist »heute keine künstlerische Aussage, sondern eine Eigenschaft des Kunstsystems«⁸. Er kritisiert, dass das heutige Kunstsystem auf das Zeitgenössische fixiert sei. Entsprechend bezeichne zeitgenössische Kunst unterschiedslos alle Hervorbringungen, die vom Kunstsystem in irgendeiner Form anerkannt und aufgenommen werden. Folgt man diesem Gedanken, dann ist das Zeitgenössische nicht ausschließlich ein ästhetischer, sondern auch ein marktstrategisch relevanter Begriff.

Auf die Relevanz der Zuschreibung ›zeitgenössisch‹ für den Tauschwert von Kunst auf dem globalen Kunstmarkt haben bislang nur wenige Autor*innen aufmerksam gemacht. Zeitgenössische Kunst sei demnach abzugrenzen von dem in der historischen Moderne verankerten Konzept der modernen Kunst, die noch für sich beanspruchte, eine neue Welt mit den Mitteln des Ästhetischen zu entwerfen. Das Zeitgenössische in der Kunst beziehungsweise die ›zeitgenössische Kunst‹ ist hingegen ein Topos, mit der Kunst-Politik betrieben, Ein- und Ausgrenzungen vorgenommen, vielfältige Abgrenzungen (zum Beispiel zur Moderne, zu Tradition, zu anderen Kulturen und ihren Künsten) vollzogen werden und der weltweite Kunstmarkt reguliert wird. Die gegenwärtigen Praktiken des weltweiten Kunstbetriebes bleiben dabei westlich. Die Historikerin Ljudmila Belkin bezeichnet deshalb ›zeitgenössische Kunst‹ als »einen Wertbegriff mit Zulassungsfunktion: Er bestimmt, was Kunst ist und was nicht«⁹. ›Zeitgenössische Kunst‹ ist demnach, um es mit Pierre Bourdieu zu sagen¹⁰, ein ›Kampfbegriff‹ im globalisierten Feld der Kunst, mit dem Politik betrieben wird, und dies erfolgt darüber, dass das jeweilige ›Kunststück‹ als neu oder veraltet, als (ir)relevant für die Gegenwart bewertet wird. Die Verwalter*innen sind dabei auch in den darstellenden Künsten die an den Maßstäben des westlich orientierten Kunstmarktes operierenden legitimen Sprecher*innen, die Kurator*innen, Veranstalter*innen, Vertreter*innen von Kultureinrichtungen und Journalist*innen. Selbst wenn der hegemoniale Anspruch, den noch





2 Programmheft
»...como el musguito en la
piedra, ay si, si si ...« (Wie das
Moos auf dem Stein) 2009





3 Nachbau der Lichtburg
Probenraum des
Tanztheaters Wuppertal
Ausstellung *Pina Bausch*
und das Tanztheater
Bonn 2016

die moderne Kunst erhob, in einer globalisierten Kunstpraxis nicht mehr funktioniert, in der das Verhältnis von Moderne und Tradition nicht mehr, wie in der westlichen Moderne üblich, als ausschließlich betrachtet wird, haben sich mit dem Begriff ‚zeitgenössisch‘ neue hegemoniale Praktiken des Ein- und Ausschließens etabliert.

Die Stücke von Pina Bausch werden in den 1990er Jahren zu einer globalen Ware, die Öffnung des globalen Kunstmarktes einerseits und die zunehmenden Koproduktionen andererseits spielen hier ineinander. Der ab Mitte der 1990er Jahre erfolgte Wandel in der Ästhetik der Stücke – mehr Tanz, vor allem Solotänze, die immer schöner und eleganter werdenden Abendkleider, die zunehmende Leichtigkeit der Stücke – befördern die globale Zirkulation der Stücke, die wiederum durch die Unterstützung mächtiger Kulturinstitutionen wie dem Goethe-Institut oder der Kooperationspartner vorangetrieben wird. In dieser Politik steckt die Behauptung, dass die Stücke Gegenwartsrelevanz haben, was vor allem auch durch die Arbeitsweise in den Koproduktionen legitimiert wird. Die Koproduktionen sind dabei nicht nur für die Compagnie ein Instrument, das wirtschaftlich notwendig (→ STÜCKE) und ästhetisch bereichernd (→ ARBEITS-PROZESS) ist. Sie sind auch ein kulturpolitisches Instrument im Kontext nationaler Aufmerksamkeiten auf einem globalen Kunstmarkt.

408

Zukunfts offene Zeitgenossenschaft

Neben seiner marktstrategischen Bedeutung aber hat der Begriff zeitgenössisch auch ein utopisches Potenzial. Dieses schreibt ihm vor allem die Kunstphilosophie zu, so Giorgio Agamben, wenn er behauptet: »Der Gegenwart zeitgenössisch, ihr wahrhaft zugehörig ist derjenige, der weder vollkommen in ihr aufgeht noch sich ihren Erfordernissen anzupassen versucht. Insofern ist er *unzeitgemäß*; aber ebendiese Abweichung, dieser Anachronismus erlauben ihm, seine Zeit wahrzunehmen und zu erfassen. [...] Zeitgenössisch ist derjenige, der seinen Blick fest auf die Zeit richtet, um nicht deren Glanz, sondern deren Finsternis wahrzunehmen. [...] Zeitgenosse ist der, wer die Dunkelheit seiner Zeit als etwas wahrnimmt, das ihn angeht, nicht aufhört, ihn anzusprechen, etwas, das sich mehr als jedes Licht unmittelbar und ausschließlich an ihn richtet. Zeitgenosse ist der, dem die Strahlen der Finsternis seiner Zeit frontal ins Gesicht fallen.«¹¹ Dieses mit Berufung auf Friedrich Nietzsches *Unzeitgemäße Betrachtungen*¹² formulierte Verständnis von Zeitgenossenschaft beruht auf dem vielfach bemühten, aus der Aufklärung hervorgegangenen Pathos der Distanz. Zeitgenössische Kunst entsteht demnach dort, wo einen etwas ›angeht‹, wo es darum geht, zu einer Erfahrung der Gegenwart zu gelangen. Die Herstellung aber auch die Beglaubigung der Bedeutung eines Tanzstücks für die Gegenwart basiert demnach auf einem Verhältnis zur Gegenwart, das von kritischer

Distanz geprägt ist. Es ist die Distanz zur Jetzt-Zeit, ein In-Verhältnis-Treten zur eigenen Gegenwart, das eine Voraussetzung darstellt, um die Frage zu stellen: Was kann uns eine Choreografie, selbst wenn sie vor Jahrzehnten entwickelt wurde, über unsere Gegenwart sagen?

»Zeitgenössisch« bezieht sich aber in philosophischer Perspektive nicht nur darauf, in Distanz treten zu können, sondern auch darauf, eine Passion für die Gegenwart zu haben.¹³ Denn, so formuliert es der Literaturwissenschaftler Sandro Zanetti, »nur in der Passion für die Gegenwart, die den eigenen Horizont durchkreuzt, als derartige Transgression aber registriert wird, ist eine gegenwartsoffene, zugleich aber eine zukunfts offene (weil in der Gegenwart nicht zu haltende) Zeitgenossenschaft möglich«¹⁴. Es ist eine Passion, so wäre dies zu ergänzen, die um die Existenz mehrerer Gegenwarten und damit verschiedener Zeitverständnisse weiß. Folgt man diesem Verständnis, beruht das Zeitgenössische in der Kunst auf einer Praxis des Übersetzens, die, »kon-temporär« ist im Verhältnis zur Gegenwart, die sich zu der jeweiligen Gegenwart ins Verhältnis setzt. Eine zur Gegenwart kritische Praxis des Übersetzens besteht demnach in dem Erzeugen von zeitlichen Dis/Kontinuitäten, in dem Aufbau von Balancen von Distanz und Nähe sowie von Kritik und Empathie in Bezug auf die jeweilige Gegenwart. Mit dieser Praxis des Übersetzens bestimmt sich Gegenwartskunst weder über die Absetzung von einer als abgeschlossenen erklärten Vergangenheit (Moderne) noch über eine als anders deklarierte Kultur (populäre Tanzkultur, koproduzierendes Land). Zeitgenössische Kunst bestimmt sich vielmehr über vielfältige Relationierungen, Erweiterungen und Brechungen zu Geschichte und Kulturen, die sie anerkennt und bearbeitet, das heißt ästhetisch und diskursiv übersetzt und künstlerisch und politisch rahmt.

In diesem Sinne sind die Stücke von Pina Bausch zeitgenössisch, sind sie doch durch die Balance zwischen Distanz und Passion zu ihrer Entstehungszeit gekennzeichnet. Vor allem die Koproduktionen sind in Distanz und Achtung der fremden Kultur entstanden. Der Arbeitsprozess basierte, mit dem Verfahren des Fragen-Stellens und den Research-Reisen, für alle Compagniemitglieder auf Alltagsempathien. Ihre kulturelle Wahrnehmung und Erfahrung wurde dann in eine ästhetische Form, das Tanzstück übersetzt. Damit ist das Stück nicht nur im Schritt der ästhetischen Übersetzung von Alltagserfahrung in Distanz zur situativen Wahrnehmung und Erfahrung selbst getreten.

Die permanenten Wiederaufnahmen erlauben immer wieder (Rück-)Übersetzungen in die jeweiligen Gegenwarten, indem die Aufführungen in andere Zeit-Kontexte transferiert werden und hier vor anderem Publikum auch die Möglichkeit geben, die Stücke auf ihre Relevanz für die Gegenwart zu befragen. Auf diese Weise schaffen die Aufführungen einen Raum für das Publikum, die Aktualität des

Stücks durch eine Koppelung an die eigene Zeit zu prüfen. Das Publikum entscheidet, ob das Stück für die Gegenwart, in der sie es erleben, Relevanz hat oder nicht. Insofern ist aus praxistheoretischer Sicht das Zeitgenössische nicht in dem Stück selbst angelegt, sondern wird im Wechselspiel von Aufführung und Publikum erzeugt. Die Fähigkeit zu Distanz und Passion zur eigenen Zeit, durch die eine zukunfts offene Zeitgenossenschaft gekennzeichnet ist, gilt also gleichsam für das Publikum. Es sind vor allem diese Eigenschaften, die das Publikum befähigen, Stücke in die eigene Jetzt-Zeit zu übersetzen und zu entscheiden, ob sie für ein kritisches Verhältnis zur Gegenwart Relevanz haben oder ob sie zu einer Musealisierung von (Tanz-)Kunst beitragen.

Die Publikumswahrnehmung ist durch ihr Geworden-Sein bestimmt, beispielsweise durch die Wahrnehmungsgewohnheiten, Seherfahrungen, Erwartungsroutinen und das (tanzspezifische) Wissen. Aber diese Gewohnheiten können auch unterlaufen werden, indem ein Stück in den zeitlich unterschiedlichen situativen wie kulturellen Kontexten immer anders wahrgenommen wird. Ein Stück wird also nicht allein durch eine Neueinstudierung und Aufführung aktualisiert und in die Zukunft geführt, dies kann auch ein Beitrag zur Musealisierung von Stücken sein, wie dies bei klassischen Ballettwerken der Fall ist. Vielmehr ist die performative Dimension entscheidend: das Tanzstück ist eine instabile, bewegliche und permanent sich verändernde, kontingente Produktion, die im Verhältnis von Stück, Wiederaufnahme, Aufführung, Wahrnehmung und Wissen entsteht – und nicht ein vermeintlich zeitloses Werk, das als solches erhalten werden sollte.

Indem Pina Bausch ihre Stücke immer wieder ins Repertoire übernommen und damit permanent übersetzt hat, hat sie selbst ihre Stücke in eine Zukunft geführt. Offen bleibt, ob dieses »Lebendig-Halten«, wie es Pina Bausch nannte, perspektivisch lediglich der Bewahrung oder Musealisierung ihres kulturellen Erbes dient, oder ob es um eine zukunfts offene Zeitgenossenschaft geht. Diese Ambivalenz ist ein genuiner Bestandteil von Weitergaben und Wiederaufnahmen und eine immer wieder neu zu stellende Frage. Die Antwort darauf, welches der Stücke von Pina Bausch und dem Tanztheater Wuppertal Relevanz für die Gegenwart hat, entscheiden nicht allein diejenigen, die die Stücke weiterhin auf den Markt bringen oder die den Diskurs darüber bestimmen, sondern auch das Publikum, das die Gegenwartsrelevanz performativ beglaubigt. Auch hier ist das Wie, die Praxis des Übersetzens in die neuen Gegenwarten, von nicht unerheblicher Bedeutung. Weder führt die »originalgetreue« Rekonstruktion zwangsläufig zu einer Musealisierung noch verspricht die vollständige Dekonstruktion eines Stückes an sich Gegenwartsrelevanz im Sinne einer kritischen Distanz zum historischen Material. Vielmehr hängt auch das Wie von dem kom-

plexen, performativen Zusammenspiel von Stück, Aufführung, Wahrnehmung und Kontext ab, um zu entscheiden, welche Relevanz das Stück haben wird. In dieser hybriden und vielschichtigen Praxis des Übersetzens ist beides, sowohl die Musealisierung einer einst revolutionären Kunst als auch das Potenzial für eine zeitgenössisch relevante Rezeption angelegt.