

Positionsbestimmungen in der Gegenwart

Die historische Rückbezüglichkeit im Tanz trifft sich, wenn auch einige Jahre später, mit Entwicklungen, die in anderen Kunstrichtungen längst zur Norm geworden sind.¹⁰² So gehören Zitate, Kopien, Parodien oder auch Hommagen und Demontagen, wie sie in den choreografischen Beispielen aufscheinen, zu geläufigen Praktiken in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Insbesondere im Zusammenhang mit der Relativierung von Konzepten der Originalität und Authentizität wurde die Wiederholung in ihren verschiedenen Ausprägungen zu einem Schlüsselbegriff in der Kunstdiskussion seit den 1960er Jahren. Authentizität, verstanden als ästhetische Kategorie des Wahrhaften, Originellen, Unverfälschten wurde damals in Bezug auf Kunstwerke, aber auch im Bereich der musikalischen Aufführungspraxis oder der populärhistorischen Re-enactments heftig kritisiert.¹⁰³ In der Folge ersetzte die Wiederholung als neue ästhetische Kategorie die »unermüdliche moderne Suche nach Einzigartigkeit, die nun [in der postmodernen Debatte] als Illusion entlarvt wurde.«¹⁰⁴

Auch die verschiedenen Experimente im Postmodern Dance der 1960er Jahre operieren mit repetitiven Elementen und Ready Mades. In Pina Bauschs Werk bildet die Wiederholung geradezu ein paradigmatisches Verfahren. Trotzdem ist in Bezug auf die Wahrnehmung von Tanz zur gleichen Zeit der

102 | Vgl. für die bildende Kunst exemplarisch Crow: Modern Art in the Common Culture 1996; Gelhorn: Strategien der Aneignung 2009; Kalu: Ästhetik der Wiederholung 2013. Aktuelle künstlerische Praktiken der Wiederholung werden außerdem diskutiert in Döhl, Frédéric; Wöhrrer, Renate (Hg.): Zitieren, Appropriieren, Sampeln. Referentielle Verfahren in den Gegenwartskünsten. Bielefeld 2013.

103 | Vgl. zum Authentizitätsbegriff auch Knaller, Susanne; Müller, Harro (Hg.): Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs. München 2006.

104 | Vgl. Daur, Uta: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes. Bielefeld 2013, S. 8. Zur Originalitäts-Debatte in der Kunst vgl. beispielsweise Krauss, Rosalind: The Originality of the Avant-Garde. In: Dies.: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myth. Cambridge 2000, S. 151-299.

Fokus auf das präsentische Erleben als Kategorie des ›Echten‹ gerichtet.¹⁰⁵ Er blieb seinem Wesen nach die flüchtige und vergängliche Kunst schlechthin, die einzig im Live-Erlebnis wirksam war, derweil die Wiederholung als eine rein künstlerische Strategie problematisiert wurde.

Wenn nun also der Tanz in den 1990er Jahren von einem historischen Bewusstsein eingeholt wird, so manifestiert sich darin, was der Kunsthistoriker Thomas Crow für zeitgenössische Kunst als Bedingung schlechthin proklamiert: »Almost every work of serious contemporary art recapitulates, on some explicit or implicit level, the historical sequence of objects to which it belongs«, schreibt er.¹⁰⁶ »Consciousness of precedent has become very nearly the condition and definition of major artistic ambition. For that reason artists have become avid, if not unpredictable, consumers of art history.«¹⁰⁷ Crow schreibt der Kunst ein Geschichtsbewusstsein nicht nur zu, sondern fordert es geradezu ein.¹⁰⁸

Der nicht nur beschreibende, sondern auch vor-schreibende Gestus in Crows Aussagen, ist in deutlicher Ausprägung auch bei Pouillaude zu finden. Der Philosoph bezieht klar Position zugunsten der von ihm beobachteten Veränderungen. Sie sind zu sehen in Abgrenzung zu den großen Tanzcompagnies, die sich in den 1980er Jahren einem dynamisch-kraftvollen Tanzvokabular verschrieben hatten (insbesondere bezieht er sich in seinen Beispielen auf die französische Tanzszene). Diese stehen bei Pouillaude mit ihren statischen und relativ unbeweglichen Strukturen, ihrer Konzeption von Choreografie als geschlossenem ›Werk‹ und der Fokussierung auf die tänzerische Bewegung in der Kritik. Die Umwälzungen interpretiert er als Folge marktgesteuerter Entwicklungen, vor allem aber misst er der künstlerischen Freiheit großen Wert zu, welcher bewegliche Strukturen besser entsprechen, auch wenn mitunter die soziale Sicherheit freischaffender Künstlerinnen und Künstler darunter leidet.

In dieser Hinsicht passt Pouillaudes Darstellung in Form eines Imperativs exakt in den »Konnex aus Affirmation und Destruktion, Bewahren und Verwerfen, Institution und Transgression«¹⁰⁹, den Franz Anton Cramer für die Geschichte des Tanzes als konstitutiv ausmacht. Der Tanzwissenschaftler beschreibt Bruchstellen im Modernen Tanz seit Ende des 19. Jahrhunderts insge-

105 | Dieser Aspekt wird im Kapitel *Zum Paradigma der Flüchtigkeit* der vorliegenden Arbeit weiter ausgeführt.

106 | Crow: *Modern Art in Common Culture* 1996, S. 212. Er bezieht sich in seinem Artikel in erster Linie auf die Concept Art, formuliert die Forderung jedoch allgemein.

107 | Crow: *Modern Art in Common Culture* 1996, S. 212.

108 | Mit dieser Gegenüberstellung soll Tanz nicht etwa als Spätzünder bezüglich der Rezeption postmoderner Diskurse dargestellt werden. Ein Verweis auf seine Spezifik, die in folgenden Kapiteln weiter ausgeführt wird, soll damit aber vorweggenommen sein.

109 | Cramer: *Sollbruchstellen* 2005, S. 74.

samt als ein je konfrontatives Aufeinandertreffen von Tradition und Innovation, das sich in der offenkundigen Ablehnung und propagierten Überwindung von Vorangegangenem äußert. So schöpften der Postmodern Dance in den USA, aber auch die Tanztheaterexperimente in Deutschland ihre innovative Kraft erklärtermaßen aus der Ablehnung und propagierten Überwindung von vorangegangenen Ästhetikentwürfen, wie beispielsweise das No-Manifest von Yvonne Rainer deutlich macht.¹¹⁰ Auch die Soziologin und Tanzwissenschaftlerin Gabriele Klein bestätigt diesen Befund.¹¹¹ Sie macht unter dem Aspekt der Reflexion für die historischen Avantgardebewegungen der Jahrhundertwende bis zum US-amerikanischen Modern Dance und der deutschen Ausdruckstanzbewegung ein oppositionelles Selbstverständnis aus, das sowohl gesellschaftlich motiviert wie auch gegen eine dominante Ästhetik gewendet sei: »Im Unterschied zu diesem beständigen, an Tradition gebundenen, wenn auch diese, wie bei Forsythe, reflektierenden Modernisierungsprozesse im klassischen Tanz, versteht sich der moderne Tanz als eine neue, mit der Tradition brechende und sie überwindende Kunst.«¹¹² Drei weitere fundamentale Veränderungen ortet Klein um 1960, 1970 und wieder 1990.¹¹³ Die Bruchstelle um 1990 bezeichnet sie als eine Form der Radikalisierung, die im Verschwinden des tanzenden Subjekts kulminiert, in dem »Tanz nunmehr im Spiel von An- und Abwesenheit, von Darstellung und Wahrnehmung, von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit« reflektiert werde.¹¹⁴

110 | Vgl. Rainer, Yvonne: *Work* (1961-1973). New York 1974. Zum Postmodern Dance weiter auch Banes, Sally: *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance.* Middletown 1993; Huschka: *Moderner Tanz* 2002. Zum Deutschen Tanztheater vgl. Schlicher, Susanne: *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten.* Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke, Reinbek bei Hamburg 1987.

111 | Vgl. Klein: *Die reflexive Tanzmoderne* 2005, S. 20-27.

112 | Vgl. Klein: *Die reflexive Tanzmoderne* 2005, S. 21.

113 | Zu Bruchstellen in der Moderne des Tanzes vgl. weiter auch Manning, Susan: *Modernist Dogma and Post-Modern Rhetoric. A Reponse to Sally's Terpsichore in Sneakers.* In: *The Drama Review.* Nr. 32/4, 1988, S. 32-39, und Lepecki: *Concept and Presence* 2004, S. 170.

114 | Vgl. Klein: *Die reflexive Tanzmoderne* 2005, S. 25. Sie trifft sich hier also mit Pouillaudes Beobachtung vom Verschwinden des Tanzes aus der Choreografie. Auch André Lepecki argumentiert ähnlich: »Some time in the early 1990s, it became transparent for a whole generation of choreographers and dancers that those parameters, notably the isomorphism between dance and movement, and the emphasis on dance's autonomy with regard to the verbal, had set up an ontological and political trap for dance.« Mit diesem Bewusstsein habe eine Verschiebung stattgefunden: »The current scene critiques those parameters and identifies the contours of the trap.« Vgl. Lepecki: *Concept and Presence* 2004, S. 170.

Frédéric Pouillaude sieht gerade darin eine Rückkehr zurück zum amerikanischen Postmodern Dance der 1960er und 1970er Jahre stattfinden.¹¹⁵ Er betont, es handle sich dabei nicht um eine simple Wiederholung, seien doch die Gewichtung und Adressierung der Reflexion jeweils anders gelagert: »Whereas postmodern dance was understood as the analytic questioning of an essence (What is dance?), operating by eidetic variation and testing the limits (How far can one go without ceasing to produce dance?), our mutation seems rather to shift the questioning toward the essence of performing [...].«¹¹⁶ Auffallend ist, dass tatsächlich viele Choreografierende seit den 1990er Jahren auf die Bewegungsexperimente und Selbstinszenierungen der 1960er und 1970er Jahre rekurrieren.¹¹⁷ Ein Beispiel hierfür ist das genannte *Continuous Project – Altered Daily* des Quatuor Albrecht Knust, viele weitere lassen sich aufzählen: *PASTForward* des White Oak Dance Project (2001), die sechsteilige Serie *Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church* von Trajal Harrel (2010) oder Nicole Beutlers 2: *Dialogue with Lucinda* (2010) beispielsweise beziehen sich explizit auf ihre amerikanischen Vorgänger.

Gerade im Umgang mit Bewegung sind jedoch wesentliche Unterschiede zu nennen. So wurden im Postmodern Dance Alltagsbewegungen als ebenso »tänzerisch« behandelt wie durch künstlerische und tanztechnische Methoden gestaltete Bewegungsformen.¹¹⁸ Darin zeigte sich ein starkes Streben nach Demokratisierung und Enthierarchisierung von Kunst und Alltag. Im Tanz der 1990er Jahre hingegen steht nicht die aus dem Alltag herausgehobene und einem Recherche-Prozess unterzogene Bewegung im Zentrum. Vielmehr soll umgekehrt alle Bewegung – auch die künstlerische – in einen gesellschaftli-

115 | Klein betrachtet die Reflexivität als ein verbindendes Merkmal des Modernen Tanzes insgesamt, während Pouillaude nur die letzten drei Bruchstellen nach Klein unter dem Aspekt verbindet.

116 | Pouillaude: *Scene and contemporaneity* 2007, S. 132.

117 | Eine eingehende vergleichende Analyse kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Ansätze hierfür sind beispielsweise bei Ramsay Burt zu finden: Burt, Ramsay: *Judson Dance Theater. Performative Traces*. London/New York 2006; spezifisch zum Verhältnis der französischen Tanzszene zum Postmodern Dance vgl. die Einleitung von Denise Luccioni zur französischen Übersetzung von Sally Banes *Terpsichore in Sneakers*: Banes, Sally: *Terpsichore en Baskets. Post-Modern Dance*. Paris 2002.

118 | Zu den verschiedenen Charakteristika vgl. auch Banes: *Terpsichore in Sneakers* 1993; Burt: *Judson Dance Theater* 2006, Huschka: *Moderner Tanz* 2002, Husemann: *Choreographie als kritische Praxis* 2009; Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld 2006. Mit dem kurSORischen Aufzeigen von Gemeinsamkeiten und Unterschieden soll hier keine Genealogie aufgestellt, jedoch das Phänomen in einen tanzhistorischen Kontext gestellt werden.

chen Kontext gerade wieder eingegliedert werden. Diese politische Anbindung findet sich wiederum im Deutschen Tanztheater wieder. Beide, der Postmoderne Dance und das Tanztheater, würden, so Ramsay Burt, konventionelle ästhetische Erwartungen unterlaufen und den Blick auf die Materialität des Körpers lenken.¹¹⁹ Während erstere eher auf die motorischen Aspekte von Bewegung fokussierten, gehe es bei Bausch mehr um Qualitäten und mimetische wie dramaturgische Strategien, die beide aber auf Improvisation basierten. Beide Ausprägungen (Burt rekuriert hier speziell auf Trisha Brown und Pina Bausch) machten den Körper und das Körperbewusstsein fest als »site at which to try to find something that offers liberation from good old or bad old ways.«¹²⁰ Insbesondere die gesellschaftskritische Haltung und die Fokussierung auf den Körper als Austragungsort dürften die zeitgenössischen Choreografinnen und Choreografen massgeblich geprägt haben.

André Lepecki bezeichnet den Postmodern Dance und das Tanztheater Pina Bauschs als »crucial moments«¹²¹, die an der Basis einer zeitgenössischen europäischen Tanzszene stehen, zu der auch die choreografischen Reflexionen von Tanzgeschichte gehören: »[N]ot only can those two moments be reunited by historical hindsight, but that they have been inextricably bound to each other and distilled by contemporary European dance, as this dance restages, recasts, retells and reclaims some central aspects of both Judson's proposals and Pina Bausch's experiments in Wuppertal.«¹²²

Wie für den Postmodern Dance gilt es auch in Bezug auf das Deutsche Tanztheater, Unterschiede in den Akzentuierungen zu nennen. So sind es im zeitgenössischen Tanz der 1990er Jahre weniger konkrete Themen, die mittels Körper gesellschaftspolitisch verhandelt werden wie im Tanztheater, sondern mehr die Formate und Darstellungskonventionen, die neu entworfen werden sollen.¹²³ Für diese Entwicklung sind wiederum die Experimente der Performance Art der 1960er Jahre und die Bewegungen der Minimal und Conceptual Art innerhalb der Bildenden Kunst, von Bedeutung. Dieser Unterschied und auch der Problematik teleologischer Geschichtsschreibung ist sich Lepecki sehr wohl bewusst. Er will denn auch keine Verbindungslien herstellen

119 | Burt: Judson Dance Theater 2006, S. 4.

120 | Burt: Judson Dance Theater 2006, S. 4.

121 | Von Pina Bausch stamme das Misstrauen in die Repräsentation und die Betonung der Präsenz der Tanzenden, von Yvonne Rainer die Skepsis gegenüber der Virtuosität und die Reduktion von Requisiten und szenischen Elementen. Von beiden der Blick über die Genregrenzen hinaus sowie die Kritik am Paradigma der Sichtbarkeit. Vgl. Lepecki: Concept and Presence 2004, S. 172.

122 | Lepecki: Concept and Presence 2004, S. 173.

123 | Vgl. hierzu exemplarisch Lepecki: Concept and Presence 2004, S. 172; Husemann: Choreographie als kritische Praxis 2009, S. 65.

im Sinne einer formalen Ähnlichkeit oder direkten Beeinflussung. Vielmehr versteht er den Postmodern Dance und das Deutsche Tanztheater als eine Art ›Maßstab-Setzen‹, als »a matter of being unable to escape the incredible creative and iconoclastic forces embedded in those early radicalizations of what was understood as dance.«¹²⁴ Zeitgenössischer europäischer Tanz müsse unter diesen Umständen immer gelesen werden als »a rereading, a reinterpreting (and also upon creating a sort of self-conscious historical fantasy) of those two foundational moments in twentieth-century dance. For what those moments have founded is the impossibility for dance to stand by itself and to flow in a solitary space.«¹²⁵ Damit macht er die gesellschaftspolitische Anbindung geradezu zu einem paradigmatischen Charakteristikum von zeitgenössischem Tanz, begründet in dessen genuiner Historizität. Geschichte sei in der Gegenwart stets anwesend als das große Abwesende in Form von Referenzen, Zeichen und Kraftlinien, die den Körper auf der Bühne traversierten. Innerhalb des immerwährenden Aushandelns von Affirmation und Destruktion in der Geschichte des Modernen Tanzes interpretiert Lepecki dies gar als einen Befreiungsschlag: »[I]t allows one to create the logic of reaction, outside the position of being permanently against.«¹²⁶

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass zu Beginn der 1990er Jahre eine Verschiebung von der »spektakulären Selbstinszenierung von Bewegung« weg, hin zu einem »Modus des Neudenkens von Aufführung« stattfand, wie Franz Anton Cramer es ausdrückt.¹²⁷ Anstatt nur mehr »die Schablone ›Tanz-aufführung‹ über neue Inhalte [zu] stülpen«¹²⁸, seien die Choreografierenden bestrebt, diesen ›Modus‹ und dieses ›Denken‹ sichtbar zu machen und die hierfür geeigneten Formate zu entwickeln. Eine der Praktiken, um ein solches ›Neudenken‹ zu generieren, ist meines Erachtens die historische Rückbezüglichkeit, wie sie in den choreografischen Historiografien angewendet wird. Sie kann gewissermaßen als ein ›historiografischer Modus‹ bezeichnet werden, als markante Manifestation innerhalb dieser Bruchstelle: Wenn alles zum Gegenstand einer künstlerischen Befragung wird, der Modus der Präsentation, die Werkfrage, die Sichtbarkeit, die Vermarktung, die Rezeption, weiter auch die Erinnerungsleistung und die Geschichtsschreibung, so muss, in logischer Konsequenz der Fragestellung, auch die eigene Fachgeschichte einer Revision unterzogen werden.

124 | Lepecki: Concept and Presence 2004, S. 173.

125 | Lepecki: Concept and Presence 2004, S. 173.

126 | Lepecki: Concept and Presence 2004, S. 177.

127 | Cramer: Sollbruchstellen 2005, S. 77.

128 | Cramer: Sollbruchstellen 2005, S. 77.

Was zunächst als Widerspruch erscheint – die Auseinandersetzung mit der Geschichtlichkeit von Tanz und gleichzeitig das Neudenken desselben –, ist meiner Meinung nach bei näherem Hinsehen nur konsequent. Der historiografische Blick in den diskutierten Beispielen muss nämlich als ein reflexiver verstanden werden, und zwar im Hinblick auf Positionen in der Gegenwart. Die aktuellen künstlerischen Haltungen und Erkenntnisse bilden sich gerade in der Reibung und Auseinandersetzung mit der Historie erst aus. Oder anders gesagt: Ohne Einbezug der Historie kann ein System gar nicht hinreichend ergründet und in Frage gestellt werden. Wenn also Olga de Soto, Le Quatuor Albrecht Knust, Janez Janša, Jérôme Bel, Boris Charmatz, Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun sich mit Phänomenen der Tanzgeschichte auf der Bühne auseinandersetzen, so treiben sie nur konsequent ihre radikale Befragung fort. Ich würde sogar so weit gehen, ihre Reflexionen von Geschichtsschreibung geradewegs als Kern der zeitgenössischen Tanz- und Choreografiepraxis zu sehen: Die neu gedachten Regeln und Verfahren, die aus der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit generiert werden, werden hier wiederum auf das Vergangene selbst angewendet, um sie an dieser von Neuem zu überprüfen. Ist Tanz also als eine »eminent historische Angelegenheit«¹²⁹ zu verstehen, so ist eine logische Konsequenz daraus, dass auch dieser Befund wiederum Teil der Befragung wird.

STABILISIERUNG ALS AUFBRUCH

Die historische Rückbezüglichkeit im zeitgenössischen Tanz kann als ein Innehalten im Sinne einer Standortbestimmung gelesen werden. Den Künstlerinnen und Künstlern geht es nicht in erster Linie um ein Fortführen von Traditionen, sondern darum, sich in einem kulturellen Rahmen zu positionieren. Sie verstehen Körper und deren ästhetische Repräsentation und Rezeption als abhängig von (auto-)biografischen, sozialen, bewegungstechnischen und diskursabhängigen Faktoren. Im Tanz manifestiert sich in der Folge stets ein bestimmtes Verhältnis zur Vergangenheit – auf der Ebene der Bewegung, des Körpers, des Choreografischen und der szenografischen Inszenierung. In dieser Hinsicht kann die choreografische Auseinandersetzung mit historischen Positionen auch als eine Verortung des Tanzes im kulturellen Feld insgesamt verstanden und darin als ein »Schritt hin zur Emanzipation und Mündigkeit des Tanzes« gelesen werden, wie Gerald Siegmund schreibt.¹³⁰ Die skizzierte

129 | Cramer: Sollbruchstellen 2005, S. 76.

130 | Siegmund, Gerald: Tanz als Bewegung in der Geschichte. In: Die Deutsche Bühne. Nr. 74/9, Köln 2003, S. 43.

Entwicklung im Tanz seit den frühen 1990er Jahren geht denn auch einher mit einem erstarkten Selbstbewusstsein der Freien Szene.

Von einem rein technischen Standpunkt aus betrachtet, muss die Besinnung auf das ‚Tanzerbe‘ auch im Zusammenhang mit der neuen Verfügbarkeit von Medien gesehen werden. Während Filme und Videos bereits seit den 1970er Jahren eine wichtige Rolle für die Dokumentation von Tanz spielen, nahm in jüngster Zeit die Bedeutung des Internets rasant zu.¹³¹ Die technischen Errungenschaften machen das ›Gedächtnis‹ der Tanzkunst offen zugänglich und ermöglichen es, Tanzaufführungen und die tänzerische Bewegung überhaupt zu kopieren, zitieren, parodieren.

Auf einen größeren kulturhistorischen Zusammenhang der Entwicklung verweisen weiter auch die parallelen Entwicklungen in anderen Kunstformen. Die Kunsthistorikerin Amelia Jones spricht von einem »burgeoning interest (which since 2000 has verged on art world obsession) in the body, in the live act, in the histories and meanings of performance.«¹³² Sie deutet ihn als Absicherung der eigenen Gegenwartserfahrung in unsicheren Zeiten und als einen Wunsch nach Veränderung. »Since the late 1990s, however, its [the bodies, jw] role – in activating the viewer, in bringing history to ›life‹, in securing (or refusing) the possibility of knowing one's experience in the present (or past) and projecting future hopes for cultural change – has become newly vibrant, surfaced, put in your face.«¹³³ Diese Beobachtung ist für meine Untersuchung insofern von Bedeutung, als Jones den Körper als eigentlichen Akteur in den ganzen Historisierungsbestrebungen ortet, eine Fokussierung, die ich weiter verfolgen werde.

Amelia Jones bezeichnet darüber hinaus die politischen, ökonomischen und sozialen Veränderungen sowie den Übergang vom 20. ins 21. Jahrhundert als möglicherweise grundlegend für die Historisierungs- und Archivierungs-

131 | Vgl. dazu exemplarisch Rosiny, Claudia: Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik. Bielefeld 2013.

132 | Jones, Amelia: The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History. In: Jones, Amelia; Heathfield, Adrian (Hg.): Perform Repeat Record. Live Art in History. Bristol/Chicago 2012, S. 13. Im Unterschied zu Tanz sind in der Performance Art vor allem Formen des Reenactments zu finden, die sich einer buchstäblichen Wiederholung von kanonischen Performances entweder durch denselben Autor oder einen anderen (beispielsweise in *Seven Easy Pieces* von Marina Abramović) verschrieben haben oder aber der Nachstellung von politischen Protesten und Anlässen (beispielsweise die Reenactments von Jeremy Deller und Sharon Hayes). In den hier diskutierten historiografischen Choreografien kommen Strategien des Reenactments in der Regel nur partikular zum Tragen. Trotzdem werden sie häufig als ›Reenactments‹ bezeichnet. Allgemein zu der Diskussion vgl. das Kapitel *Zur Strategie des Reenactments*.

133 | Jones: The Now and the Has Been 2012, S. 13.

bestrebungen, die gleichzeitig wie im Tanz, auch in der Performance Art zu beobachten sind.¹³⁴ Sie zählt dazu die Terroranschläge 9/11 ebenso wie den Zusammenbruch des Realsozialismus der DDR und der Sowjetunion, das Ende der Kolonialisierung und die Blüte der Globalisierung: »Perhaps we feel just a little unstable and so questions are being asked«, schreibt sie.¹³⁵

»Perhaps after four (coming on five) decades of theorizing/writing into being/experiencing the ›postmodern‹, the end of modernity, the collapse of colonial empires, the rise of the right movements with their attendant discourses, the burgeoning of ›globalization‹ [...], the blossoming of networks of information exchange and (relatedly) networked ways of thinking and being, the explosion of screen-life, and the expansion of cheap travel, we have begun to understand that we understand very little about ourselves, about other parts of the world, or about the past.«¹³⁶

Im besten Fall könne diese Situation als ein Zustand der Unsicherheit gesehen und als Erkenntnis aufgefasst werden, dass wir nichts wüssten, es aber trotzdem Sinn mache, sich historischer Dinge anzunehmen.

Inwiefern Jones' Kontextualisierungsversuche und Ursachenbegründungen in Form von Hypothesen tatsächlich zutreffen, kann in der vorliegenden Untersuchung nicht überprüft werden und ist möglicherweise erst mit historischer Distanz zu leisten.¹³⁷ Mit Sicherheit feststellen lässt sich hingegen, dass das Phänomen zeitlich mit intensiven Forschungsbemühungen um Erinnerung und Gedächtnis und der Thematik des Archivs zusammentrifft.¹³⁸ Jacques Derrida bezeichnet das ›Verlangen‹ nach dem Archiv als ein ›ununterdrückbares Begehrten‹ nach einer ›Rückkehr zum Ursprung, einem Heim-

134 | Jones: *The Now and the Has Been* 2012, S. 13f.

135 | Jones: *The Now and the Has Been* 2012, S. 13.

136 | Jones: *The Now and the Has Been* 2012, S. 13.

137 | Genauer zu untersuchen wäre auch die Frage, inwiefern Jones' Beobachtungen – einerseits entstanden aus US-amerikanischer Sicht und andererseits in Bezug auf die Entwicklungen in der Kunstszene – überhaupt auf das Phänomen der choreografischen Historiografien im Tanz übertragen werden können.

138 | Vgl. de Certeau, Michel: *Das Schreiben der Geschichte*. Frankfurt a.M. 1991; Derrida: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. Berlin 1997; Foucault: *Archäologie des Wissens* 1981; Ricœur, Paul: *Zeit und Erzählung*. München 1991. Vgl. dazu exemplarisch auch Ebeling, Knut; Günzel, Stephan (Hg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*. Berlin 2009; Ebeling, Knut: *Wilde Archäologien 1. Theorien der materiellen Kultur von Kant bis Kittler*. Berlin 2012; Weitin, Thomas; Wolf, Burkhardt (Hg.): *Gewalt der Archive. Studien zur Kulturgeschichte der Wissensspeicherung*. Konstanz 2012; Wimmer, Mario: *Archivkörper. Eine Geschichte historischer Einbildungskraft*. Konstanz 2012.

Weh.¹³⁹ Sein Buch *Mal d'Archive*¹⁴⁰ erscheint 1995 – also während der Zeit des Quatuor Albrecht Knust – und stellt gemäß dem Kulturwissenschaftler Knut Ebeling den Höhepunkt des Archivdiskurses dar.¹⁴¹

Im Zusammenhang mit Tanz und Performance wird der ›Archiv‹-Begriff besonders seit den 2000er Jahren rege verhandelt, zum einen im Rahmen konkreter Archivierungspraktiken,¹⁴² zum anderen als theoretische Figur insbesondere im Zusammenhang mit einem »Archiv des Körpers«.¹⁴³ Das Interesse an der Vergegenwärtigung von Vergangenem im Tanz steht in enger Relation zu allgemeinen Verschiebungen im Bereich der Wissensproduktion und -vermittlung. In Körper und Bewegung ablesbares Wissen wird außerdem zunehmend als gleichwertig zu schriftlich fixiertem verstanden,¹⁴⁴ was sowohl

139 | Derrida: Dem Archiv verschrieben 1997, S. 161.

140 | Derridas *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, publiziert 1995, geht zurück auf eine Konferenz zum Thema *Memory: The Question of Archives* in London 1994. Vgl. Derrida, Jacques: *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. Paris 1995.

141 | Ebeling, Knut; Günzel, Stephan: Einleitung. In: Dies.: *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*. Berlin 2009, S. 7.

142 | Vgl. beispielsweise Bismarck, Beatrice von et al. (Hg.): *interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstmuseum/Archival Practices and Sites in the Contemporary Field*. Köln 2002; Hecht, Thom: *Dancing Archives – Archive Dances. Exploring Dance Histories at the Radcliffe College Archives*. Bielefeld 2013; Baxmann, Inge; Cramer, Franz Anton (Hg.): *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*. München 2005; Roms, Heike: *What's Welsh for Performance – An Oral History of Performance Art in Wales 1968-2008*. Bd. 1, Cardiff 2008; Schulze: *Are 100 Objects Enough to Represent the Dance?* 2010; Taylor, Diana: *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham 2003; Thurner, Christina: *Tänzerinnen-Traumgesichter. Das Archiv als historiografische Vision*. In: Haitzinger, Nicole (Hg.): *Biografik, Tanz & Archiv. Forschungsreisen*. Nr. 2, München 2010, S. 13-21.

143 | Vgl. beispielsweise Baxmann, Inge: *Der Körper als Archiv. Vom schwierigen Verhältnis zwischen Bewegung und Geschichte*. In: Gehm, Sabine; Husemann, Pirkko; Wilcke von, Katharina (Hg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld 2007, S. 217-227; Cramer, Franz Anton: *Body, Archive*. In: Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): *Dance [and] Theory*. Bielefeld 2013, S. 219-221; De Laet, Timmy: *Wühlen in Archiven. Wie sich durch Strategien des Re-Enactments die Grenzen des Repertoires erweitern lassen*. In: *tanz*. Nr. 3/10, 2010, S. 54-59; Franco/Nordera (Hg.): *Ricordanze* 2010; Hardt: *Prozessuale Archive* 2005; Lepecki: *The Body as Archive* 2010, S. 28-48; Schneider: *Performing Remains* 2011; Siegmund: *Archive der Erfahrung* 2010.

144 | Vgl. hierzu exemplarisch Cetina, Karin Knorr: *Wissenskulturen. Ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen*. Frankfurt a.M. 2002. Bezogen auf Tanz vgl. ins-

Einfluss hat auf die Arbeit mit dem Erinnerungsvermögen des Körpers, auf die Möglichkeiten der Dokumentation und Archivierung sowie auf die Historisierung von Tanz.¹⁴⁵

An der ›Bruchstelle‹ des zeitgenössischen Tanzes Mitte der 1990er Jahre lässt sich also nicht nur der Topos der Reflexivität ablesen, sondern auch – angesichts des eigenen Historisch-Werdens des zeitgenössischen Tanzes – ein verändertes Verhältnis zur Zeitlichkeit und zu der Vorstellung von dem, was bleibt vom Tanz.

ÜBERLIEFERUNG UND REKONSTRUKTION

Unter ›Überlieferung‹ verstehe ich im Folgenden die Übertragungs- und Vermittlungsprozesse von Bewegungsmustern und choreografischen Partituren. Sie funktionieren im Tanz nach wie vor primär von Körper-zu-Körper, also meist leibgebunden, und sind in der Folge einem kleinen Kreis von Eingeweihten vorbehalten. Es handelt sich um körperliche und diskursive Formen, die jedoch in der Regel eine Anwesenheit zweier Körper voraussetzen. Die Transferwege verlaufen dabei von Tänzer zu Tänzer, von Choreografin zu Tänzerin, von Lehrer zu Schüler, aber auch von einer Choreografin zu einem anderen Choreografen etc.

Dem Live-Erlebnis kommt deshalb in der Wahrnehmung und Konzeption von Tanz grundsätzlich eine zentrale Bedeutung zu, wie im Teil II der vorliegenden Untersuchung weiter kritisch ausgeführt wird. Dies gilt auch für die Überlieferungspraxis, in welcher die Zeitzeugenschaft besonderes Augenmerk erhält. Historisch zeigt sich dies in ausgeprägten Personalstilen, hierarchischen Strukturen und einer erst anhebenden Diskussion um Urheberrechtsfragen.¹⁴⁶ Die fortwährende Suche nach Aufzeichnungssystemen prägt

besondere Baxmann/Cramer: Deutungsräume 2005; Gehm, Sabine; Husemann, Pirkko; Wilcke, Katharina von (Hg.): Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. Bielefeld 2007; Foster, Susan L. (Hg.): Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power. New York 1996; Huschka, Sabine (Hg.): Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen. Bielefeld 2009.

145 | Vgl. exemplarisch Schulze: Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? 2010.

146 | Die Urheberrechtsdebatte im Tanz thematisiert prägnant der Choreograf Christoph Winkler in *Dance! Copy! Right?* (2012). Er bezieht sich dabei auf einen Urheberrechtstreit am Landgericht Nürnberg/Fürth im Zusammenhang mit einem Musikvideo und einer Tanzschule. Vgl. dazu auch Kieser, Klaus: *Dance! Copy! Right?* Christoph Winkler nimmt sich das Urheberrecht im Tanz vor und zeigt wie fragil dessen Konstruktion ist. In: tanz. Nr.

die Tanzgeschichte deshalb ebenso wie die Debatte um Authentizität und Wahrheitsfindung insbesondere im Zusammenhang mit Rekonstruktionen.¹⁴⁷ Eng mit Erinnern und Vergessen verbunden hinterlässt Tanz lediglich lückenhafte Geschichten. Die Tanzhistoriografie hat entsprechend mit einem fragmentarischen bis prekären Materialbestand und einer disparaten Quellenlage umzugehen, bei der die eigentliche Aufführung nicht mehr vorhanden ist.

Ein Beispiel aus der Rekonstruktionspraxis soll diese komplexen Übertragungs- und Vermittlungswege und ihre unterschiedlichen Implikationen veranschaulichen: 1997 strahlt der Fernsehsender Fox eine Sendung zur Rekonstruktion von *Der Sterbende Schwan* von Michel Fokine (1905) durch das Kirov Ballett aus.¹⁴⁸ Es geht um die Frage nach der Beweiskraft von Dokumenten und den Wahrheitsanspruch von Zeitzeugenschaft sowie, darüber hinaus, um die Frage, wieviele Autorinnen und Autoren beziehungsweise Choreografinnen und Choreografen ein Werk eigentlich hat und ob es entsprechend überhaupt ein bestimmbares ›Werk‹ gibt. Für die Rekonstruktion wurde Isabelle Fokine, die Enkelin des Choreografen und selbst Interpretin der Rolle, eingeladen, ihre Version des *Sterbenden Schwans* weiterzugeben. Ihre Ansichten widersprachen jedoch denjenigen von Kritikern, Historikerinnen, anderen Ballerinen und Mitgliedern des Kirov Balletts, die ebenfalls in die Rekonstruktion involviert waren. Es entstand ein Streit um unterschiedliche Auffassungen von Authentizität: Die Enkelin beanspruchte für sich, durch ihren privilegierten Zugang als Erbin zu dem aus schriftlichen Dokumenten bestehenden Material sowie durch ihre familiäre Verbundenheit über ein höheres Mass an Glaubwürdigkeit zu verfügen. Die Linie von Fokine zu seiner Enkelin wird in dieser Sichtweise zum Vertrauensbeweis. Ebenso ›echt‹ erscheint die schriftliche Dokumentation des Choreografen selbst. Allerdings verfasste Fokine seine Dokumentation auf der Grundlage von Beschreibungen der Tänzerin und Ehefrau Vera Fokine, und zwar erst 20 Jahre nach der Premiere. Der Choreograf war also nicht der einzige Autor jener in der Dokumentation festgehaltenen Choreografie. Darüber hinaus bestehen weitere Zeitzeugenschaften, wie diejenige der Tanzenden des Kirov Balletts, die ihrerseits die Nähe zum Original (in der Version von Anna Pavlova, welche die Rolle während 20 Jahren verkörperte) für sich reklamierten, da *Der Sterbende Schwan* über Jahre hinweg von Tänzerin zu

5 (2012), S. 22-24. Ein weiteres Beispiel ist Janez Janšas *Fake it!*, vgl. dazu das Kapitel *Zur Strategie des Reenactments* der vorliegenden Arbeit.

147 | Vgl. dazu auch die Ausführungen im Kapitel *Positionsbestimmungen in der Gegenwart* der vorliegenden Untersuchung.

148 | Die folgenden Ausführungen stützen sich auf Thomas: Reconstruction and Dance 2004, S. 39-41. Bei der Sendung handelt es sich um den Dokumentarfilm *The 'Dying Swan' Legacy* (Fox 1997).

Tänzerin weitergereicht worden war. Weitere Zeugenschaften bilden Kritiken und Berichte der historischen Aufführung.

In dieser komplexen Quellenlage erweist sich die Frage, welches Wissen näher an eine historische ›Wahrheit‹ kommt – das von Körper-zu-Körper überlieferte, das schriftlich dokumentierte und ursprünglich ebenfalls körperlich vermittelte, das gewissermaßen ›vererbte‹ Wissen oder aber die (dokumentierte) Seherfahrung – als Krux. Sie impliziert zudem weitere Fragen: Beispielsweise, welche Aufführung als ›Original‹ angenommen wird und wer alles – über die Jahre – als Autoren der Choreografie in Frage kommt.

Genau auf diese Problemstellung bezieht sich das Quatuor Albrecht Knust, wenn es in seinen Arbeiten verschiedene Herangehensweisen an Rekonstruktionen ausstellt. Gerade die variable Darstellung der Aufführungsgeschichte von *L'après-midi d'un faune* in ...d'un faune (*éclats*) führt vor Augen, dass jede Form der Erinnerung und Darstellung immer schon ein konstruktiver Akt ist und Vorstellungen von ›Authentizität‹ und ›Echtheit‹ grundsätzlich mit einer kritischen Haltung zu begegnen ist.

Der Tanzhistoriker Mark Franko fordert bereits 1989, anstelle von bewahrenden ›Re-konstruktionen‹ von ›De-konstruktionen‹ im Sinne inventiver Akte auszugehen: »Whereas reconstruction at its weakest tries to recreate a reality without a predetermined effect, construction aims at creating precisely that effect. It suggests, thereby, the necessity of reconstructing the audience.«¹⁴⁹ Er plädiert dafür, die historische und aktuelle Wirkung von Tanz für das Publikum stärker zu bedenken, und schlägt ein neues Verständnis von Rekonstruktion vor, das er »construction« und in einer später überarbeiteten Version »reinvention« nennt.¹⁵⁰ Den Schritt von der Rekonstruktion zur Konstruktion sieht er vor allem darin bestehen, eine kritische Relektüre von Quellen vorzunehmen und diese in die Choreografie einfließen zu lassen. Er konturiert hier also bereits, was das Quatuor Albrecht Knust und andere historiografische Choreografien später, ab Mitte der 1990er Jahre vornehmen: »[O]ne could designate it as constructive, mannerist, reinventive, appropriative, or the like – to explore this vital area of performance. [...] The constructive choreographer replaces the frame that historical representation affords the reconstructor with historical theatrical theory.«¹⁵¹

Trotz dieser kritischen Stimmen auch innerhalb der Rekonstruktionspraxis, ist der Anspruch auf ›Authentizität‹ und ›Echtheit‹ nach wie vor zu verneh-

149 | Franko: *Repeatability, Reconstruction and Beyond* 1993, S. 136.

150 | Vgl. Franko, Mark: *Repeatability, Reconstruction and Beyond*. In: *Theatre Journal*. Nr. 41/1, 1989, S. 58, beziehungsweise Franko: *Repeatability, Reconstruction and Beyond* 1993, S. 158.

151 | Franko: *Repeatability, Reconstruction and Beyond* 1993, S. 136.

men. Kenneth Archer und Millicent Hodson bekräftigen beispielsweise anlässlich eines Gesprächs im Rahmen des Tanzkongresses 2013 in Düsseldorf, dass sie immer bestrebt seien, jeweils ein »reasonable facsimile«¹⁵² zu erstellen. Zwar sprechen die Rekonstruktionsspezialisten lieber von »recreation«, anstatt von »reconstruction« und haben sie als ›Choreografierende‹ auch jeweils die Rechte inne an ihren Rekonstruktionen, das heißt, ihr eigener inventiver Anteil ist sogar amtlich bekräftigt.¹⁵³ Trotzdem impliziert ihre Rekonstruktionspraxis die Idee eines ›wahren‹ Ursprungs als grundlegender Referenz. Ein Beispiel hierfür ist eine Anekdote, die sie ebenfalls anlässlich des Tanzkongresses 2013 äußern: Während des Rekonstruktionsprozesses von *La création du monde* von Jean Börlin (Uraufführung 1923, mit Kostümen von Fernand Léger) erfuhrten sie demnach aufgrund einer Quelle, dass die ursprüngliche Absicht des Choreografen für die Uraufführung nicht umsetzbar gewesen sei. Für ihre Interpretation 2012 folgten Hodson und Archer deshalb den Ausführungen eben jener Quelle, um damit noch näher an ein ursprüngliches ›Original‹ zu kommen, also gewissermaßen noch ›vor‹ die Uraufführung.¹⁵⁴

Die Frage, ob körperlich und oral vermitteltes Wissen näher an die Vorstellung von einem ›Original‹ kommt als sprachlich oder visuell übersetzte Formen, scheint also nach wie vor virulent zu sein.¹⁵⁵ Sie erhält im Zusammenhang mit Rekonstruktionen besondere Relevanz wie die Diskussion um die Rekonstruktion des *Sterbenden Schwans* und die Anmerkungen von Archer und Hodson zeigen.

Die choreografischen Historiografien wiederum beziehen sich mitunter genau darauf. Das Ausspielen von verschiedenen ›Überresten‹ und Spuren im Tanz soll deshalb noch weiter verfolgt werden.

152 | Vgl. www.tanzkongress.de/de/programm/kongressprogramm.html?date=2013-06-07#event-20-0, 25.10.2013. Der Ausdruck wird auch verwendet in Archer/Hodson: *Confronting Oblivion* 2000, S. 1.

153 | Vgl. beispielsweise Hahn, Thomas: *Streit of Spring*. In: *tanz.* Nr. 9, 2013, S. 24-31.

154 | »We try to make it even more close to the original«, so Millicent Hodson anlässlich des Tanzkongresses 2013 in Düsseldorf. Vgl. www.tanzkongress.de/de/programm/kongressprogramm.html?date=2013-06-07#event-20-0, 25.10.2013.

155 | Vgl. zu der Debatte um Authentizität und Wahrheitsfindung in Rekonstruktionen exemplarisch Berg: *The Sense of the Past* 1999; Hutchinson-Guest: *Is authenticity to be had?* 2000; Thomas: *Reconstructing the Dance* 2003; Thurner/Wehren: *Original und Revival* 2010. Die Diskussion ist nicht der Tanzwissenschaft vorbehalten, sondern findet sich auch in anderen Kunstformen wieder. Zur Problematik in der Performance Art vgl. exemplarisch Jones, Amelia: *›Presence‹ in Absentia. Experiencing Performance as Documentation*. In: *Art Journal*. 1997, S. 11-18 sowie die Anthologie Jones, Amelia; Heathfield, Adrian (Hg.): *Perform Repeat Record. Live Art in History*. Bristol/Chicago 2012.

Archer und Hodson haben für das Problem der Quellenproblematik beim Kirov Ballett eine eindeutige Antwort:

»For the time being, ballet masters and *répétiteurs* maintain that the testimony of a performer is the *sine qua non* of restaging choreography. And notators, setting movement from scores, still value the corroboration of such a material witness. The problem is, of course, that rarely can any one performer remember everything about a particular work, especially an evening-length ballet. So a variety of testimonies provides a more accurate picture. However, in the event of conflicting recollections, which is almost inevitable, who is to arbitrate? The answer to that question may vary in different situations, but, for our part, as reconstructors, we consider ourselves responsible for the final decision.«¹⁵⁶

Sie beziehen also sowohl die ausführenden Tänzerinnen und Tänzer in ihre Forschungen ein, die Choreografinnen und Choreografen, Ballettmeister und damaligen Zuschauenden sowie symbolische und visuelle Quellen und plädieren für eine breite ›Quellenlage‹. Das ›Werk‹ und schließlich die Aufführung desselben sind für sie jedoch stabile Entitäten, die es wiederherzustellen gilt. Es geht ihnen nicht darum, die Problematik der Überlieferung in die Umsetzung einfließen zu lassen oder sie zu thematisieren, wie dies beispielsweise das Quatuor Albrecht Knust macht, sondern sie erstellen eine bestimmte Hierarchie der vorgefundenen Quellen und der Autorschaft der Rekonstruktion, welche sie als legitimisierte Spezialisten anführen. So wird die Idee eines festgefügten ›Originals‹ weiter manifestiert, indem wiederum zu einem ›Original‹ wird, was aus vielfältigen und komplexen Interpretationsleistungen sich im Aufführungs- und Rezeptionsprozess erst formiert.

Archer und Hodson legen für ihre Rekonstruktionstätigkeit eine ›Methode‹ in Form von fünf »guiding principles« vor.¹⁵⁷ Das erste Prinzip betrifft das Bewahren von Meisterwerken, welche sie nach den Kriterien »outstanding quality

156 | Archer/Hodson: *Ballets Lost and Found* 1994, S. 100 (Hervorhebung im Original).

157 | Ihre Methoden seien allerdings keine in Stein gemeisselten Gesetze und jeweils abhängig vom Werk, schreiben sie. Trotzdem: »[T]he methods we use should serve for the restoration of ballets from any period.« Vgl. Archer/Hodson: *Confronting Oblivion* 2000, S. 1. Zu betonen ist hier zudem, dass innerhalb der Rekonstruktionspraxis unterschiedliche Meinungen darüber bestehen, nach welchem Vorgehen und unter welchen Implikationen die Arbeit zu erfolgen hat. Beispielsweise untersuchen Valerie Preston-Dunlop und Lesley-Anne Sayers verschiedene ›Originale‹ und verstehen Rekonstruktion als eine Form der Transformation: »For me, recreation is not primarily about preservation of a dance legacy or historical study; it is about transformation and renewal.« Vgl. Preston-Dunlop, Valerie; Sayers, Lesley-Anne: *Gained in Translation: Recreation as Creative Practice*. In: *Dance Chronicle*. Nr. 34/1, 2011, S. 37.

in both dance and design, historical relevance and contemporary resonance« auswählen.¹⁵⁸ Damit ein Werk unter diese Kategorie falle, gelte folgende Bedingung: »[W]e have to be convinced the work will prove to have been a lost jewel of the twentieth-century repertoire.«¹⁵⁹ Es müsse zweitens eine Gewähr für Authentizität geben: »Is there sufficient evidence to ensure the reconstruction will be a reasonable facsimile of the original?«¹⁶⁰ Archer und Hodson gehen davon aus, dass Authentizität messbar sei: Mindestens 50 % »hardcore evidence« für Tanz und Design nennen sie als Voraussetzung dafür, ein Werk überhaupt in Angriff zu nehmen.¹⁶¹ Das Resultat, das rekonstruierte Stück, erachten sie nicht als identisch mit dem ›Original‹, da eine hundertprozentige Übereinstimmung nicht möglich sei. Als dritten Punkt nennen sie Klarheit über die Autorschaft des zu rekonstruierenden Stücks. Und schließlich müsse, viertens, auch die Identifikation eines ›Originals‹ möglich sein. Dies könne je nach Fall die erste Aufführung, die erste Besetzung, erste Saison oder auch letzte Aufführung sein. »If a dancer survives who knows a complete role as it was performed after some years in repertoire, and if that dancer is the only survivor, then perforce this version would be the most authentic available and would be the best to reconstruct.«¹⁶² Archer und Hodson erstellen in der Folge eine Matrix aus allen möglichen Quellen und vergleichen damit alle in Erfahrung zu bringenden Erinnerungen. Sie bezeichnen Rekonstruktionen deshalb zuweilen auch als Synthesen dessen, was eine Compagnie über die Jahre aufgeführt hat.¹⁶³ Im letzten Punkt vergleichen sie ihre Arbeit mit derjenigen eines Archäologen, d.i. in ihrem Verständnis, das Verfolgen aller möglichen Hinweise zur Erstellung einer vollständigen Dokumentation. Als nächster Schritt gelte es, die Dokumentation mit dem Kontext abzulegen, schließlich im Studio die eigentliche Rekonstruktion zu erarbeiten sowie eine Dokumentation, Ausstellung und Präsentation. Derart verorten sie sich »in the middle of a historical process«¹⁶⁴, im Laufe dessen sie gleichzeitig als Künstler und Wissenschaftler agierten: Als Historiker, indem sie gosstmögliche Objektivität anstrebten, als Künstler im Sinne von: »We must construct the lost parts and incorporate them with what we have been able to retrieve of the original.«¹⁶⁵ Ihr

158 | Archer/Hodson: Confronting Oblivion 2000, S. 1.

159 | Archer/Hodson: Confronting Oblivion 2000, S. 1.

160 | Archer/Hodson: Confronting Oblivion 2000, S. 1.

161 | Vgl. dazu sowie zum Folgenden Archer/Hodson: Confronting Oblivion 2000, S. 1f.

162 | Archer/Hodson: Confronting Oblivion 2000, S. 3.

163 | Archer/Hodson: Ballets lost and found 1994, S. 104.

164 | Archer/Hodson: Confronting Oblivion 2000, S. 4.

165 | Archer/Hodson: Confronting Oblivion 2000, S. 4.

Ziel ist es, die historische Erfahrung für die Zuschauenden wiederherzustellen und von den ›Meisterwerken‹ zu retten, was noch möglich ist.¹⁶⁶

Die in der vorliegenden Untersuchung diskutierten Choreografinnen und Choreografen verfolgen nicht nur andere Ziele, sie unterscheiden sich in jedem einzelnen Punkt fundamental von Archer und Hodsons Leitlinien. So weisen sie die Vorstellung von Meisterwerken grundsätzlich von sich und fragen im Gegenteil, wem die Entscheidungshoheit diesbezüglich zufalle, wer also über die Aufnahme in einen Kanon befindet (besonders deutlich wird dies weiter unten bei Janez Janša). Sie stellen auch die Konzepte von ›Authentizität‹ und ›Originalität‹ in Abrede und entziehen der Vorstellung einer eindeutig zuschreibbaren Autorschaft die Legitimation. Während Archer und Hodson dem Problem eines abwesenden ›Originals‹ dergestalt abhelfen, dass sie selbst ein solches bestimmen, führen beispielsweise das Quatuor Albrecht Knust und Olga de Soto gerade die Unmöglichkeit vor Augen, ein ›Original‹ überhaupt fassen zu können. Sie verweisen auf die vielfältige Konstruktion und Transformation von Tanzstücken und ihrer Wahrnehmung. Wenn Archer und Hodson ihre Rekonstruktion als eine Summe von ›Originalen‹ präsentieren, so dass die einzelnen Vorlagen nicht mehr unterscheidbar sind, so stellen die diskutierten Beispiele die verschiedenen Bezugsebenen gerade choreografisch aus. Sie gehen nicht von einem ›verlorenen‹ Wissen aus, das es zu retten gilt, sondern von einem zu Aktualisierenden und Reflektierenden. Ein solches erschließt sich mitunter körperlich und gründet auf einem variablen Korpus von Informationen (vgl. weiter unten die Beispiele von Foofwa d'Imobilité/Thomas Lebrun und Boris Charmatz). Anders als Archer und Hodson legen die diskutierten Choreografien ihren Fokus nicht auf Objektivität, welche sie ja gerade als Konstruktion ausweisen, sondern sie fokussieren auf ein experimentelles, performatives Wissen, das sich zu großen Teilen biografisch speist.

Die Metapher des ›Archäologen‹ wiederum taucht im Zusammenhang mit den choreografischen Reflexionen von Tanzgeschichte ebenfalls auf (beispielsweise bei Boris Charmatz). Es geht dabei nicht darum, einen Vollständigkeitsanspruch bezüglich der Dokumentation deutlich zu machen, sondern um den Akt des Auffindens zu betonen. Die Choreografierenden verstehen sich primär als Künstlerinnen und Künstler und als solche stellen sie über die präsente Erfahrung hinausweisende, an die Gegenwart gerichtete Fragen. Sie gehen grundsätzlich davon aus, dass das Publikum nicht mehr dasselbe ist, die Seherfahrung also nie wiederholt werden kann.¹⁶⁷ Wie verschieden die historische

166 | Archer/Hodson: Confronting Oblivion 2000, S. 5.

167 | Dieser Aspekt wird beispielsweise auch deutlich in Fabián Barbas *A Mary Wigman Dance Evening*, in dem der Choreograf nicht nur die Tänze, sondern auch die Pausenlänge, Lichtstimmung und das Verbeugungszeremoniell dem historischen Vorbild

und aktuelle Zuschauerschaft ohnehin immer schon ist, ist Gegenstand der Auseinandersetzung, beispielsweise bei Olga de Soto.

ZUR STRATEGIE DES REENACTMENTS

»If we cannot afford originals, let's dance counterfeits!«¹⁶⁸ So übertitelt Janez Janša die Ankündigung für das Stück *Fake it!*. Es entsteht 2007 im Rahmen des Exodus Festival in Ljubljana, welches unter der konservativen Regierung zur damaligen Zeit Budgetkürzungen in Kauf nehmen muss. Als Reaktion auf die politischen Maßnahmen stellte Janša zusammen mit seinen Tänzerinnen und Tänzern eine Liste von Kunstschaffenden auf, welche sie sich als Gäste für das Festival wünschten, verfügte dieses noch über die finanziellen Mittel. Sie kontaktieren via E-Mail die Administrationen von Pina Bausch, Trisha Brown, William Forsythe und Steve Paxton, um die Kosten für ein allfälliges Gastspiel in Erfahrung zu bringen. Ihre Anfragen sind zeitlich so kurzfristig terminiert, dass keine Compagnie eine Einladung hätte annehmen können. Dies ist Kalkulation: Es handelt sich um ein fiktives Spiel zwecks Beschaffung von Material.

Aufgrund von Recherchen und Videos erarbeitet Janša daraufhin mit seinen Tänzerinnen und Tänzern Ausschnitte aus Pina Bauschs *Café Müller* (1978), Trisha Browns *Accumulation* (1971), aus Improvisationen von William Forsythes CDRom *Improvisation Technologies* (1999), Tatsumi Hijikatas *Solo Revolt of the Flesh* (1968) und Steve Paxtons *Goldberg Variations* (1986). In der Aufführung von *Fake it!* werden diese Ausschnitte schließlich vorgetanzt und besagte E-Mail-Korrespondenz sowie Hintergrundinformationen und Bilder werden auf der Rückwand eingeblendet. Zu lesen sind Thesen zur Autorschaft und zum Copyright, statistische Angaben zur Tanzszene Sloweniens, Kommentare und Handlungsanleitungen, nicht zuletzt, um die Tanzschritte auch dem Publikum zu lehren. Zu diesem Zweck werden Personen aus dem Publikum auf die Bühne geholt, welche die ‚Tanzgeschichte‘ so am eigenen Leib erfahren sollen.

Die kopierten Ausschnitte aus den Tanzstücken – die ›Fälschungen‹ – sind also dramaturgisch zusammengehalten durch eine Art didaktischen Rahmen als Metaebene sowie durch den spielerischen Austausch mit dem Publikum. Dabei werden nicht nur die verschiedenen Tanzsprachen erläutert, sondern

nachempfindet. Das damit nicht vertraute Publikums reagiert mit einem befremdeten Lachen.

168 | Vgl. www.mask.si, 25.10.2013.

überhaupt das ganze Konzept und Konstrukt des Stückes offengelegt.¹⁶⁹ Diese Strategie reicht bis in den Ankündigungstext und das ganze Marketing des Stücks hinein, in dem Slowenien eine Kultur des »lagging behind« vorgeworfen wird, welchem nun mittels Kunst in einer subversiven Geste entgegengewirkt werde.¹⁷⁰ Es geht Janša also nicht so sehr um die nachgetanzten historischen Tanzstücke, sondern um eine weiterführende Diskussion: Wem gehört der Tanz? Welche Rolle spielt er in der gegenwärtigen Gesellschaft? Nicht zuletzt will er das Copyright als »kapitalistischen Dämon« entlarven.¹⁷¹

Janša gilt nicht nur mit *Fake it!*, sondern mit seinem gesamten Œuvre als Reenactment-Künstler par excellence und wird im Tanzkontext ebenso rezipiert wie in der Bildenden Kunst.¹⁷² *Fake it!* soll hier deshalb als Beispiel herangezogen werden, um einen Blick auf das Format des ›Reenactments‹ zu werfen. Das Bühnenstück könnte dabei ebenso gut als Beispiel für die historio-grafischen Praktiken in der Choreografie dienen, erzählt und kommentiert es doch ausgehend von einem Ort (der Stadt Ljubljana) eine abwesende Tanzgeschichte, die ebenso viel über die Mechanismen der Diffusion, das Copyright, die Ein- und Ausschlussverfahren in einen Kanon wie über die slowenische Tanzgeschichte erzählt.

Im kunsthistorischen Diskurs zeigt sich die Fachdiskussion über künstlerische Reenactments besonders rege: »The notion of reenactment is in the air«, schreibt beispielsweise Amelia Jones in der Einleitung zur Anthologie *Perform*

169 | Diese Form der Selbstinszenierung als künstlerische Gesamtkonzeption verfolgt Janez Janša auch in anderen Arbeiten. So vollzieht der 1964 als Emil Hrvatin in Slowenien geborene Künstler beispielsweise einen Identitätswechsel (gemeinsam mit zwei anderen Künstlern) und nimmt den Namen des früheren Präsidenten von Slowenien an. Es existieren also neben dem Politiker noch drei weitere Janez Janšas, wobei der in Performance- und Tanzkreisen künstlerisch aktivste eben der ehemalige Emil Hrvatin ist (einer der Künstler hat inzwischen wieder seine alte Identität angenommen). Hrvatin studierte in Ljubljana Soziologie und Regie sowie Performance Studies in Antwerpen. Seine Arbeiten reichen von Aktionen über Filme und Ausstellungen bis zu Bühnenstücken wie *Fake it!*. Vgl. www.maska.si, 25.10.2013. Die Darstellung des Stücks erfolgt in der vorliegenden Arbeit aufgrund einer Videoaufnahme des Exodus Festivals in Ljubljana von 2007.

170 | Vgl. www.maska.si, 25.10.2013.

171 | Vgl. www.maska.si, 25.10.2013.

172 | Vgl. dazu exemplarisch im Tanzkontext Burt, Ramsay: History, Memory, and the Virtual in Current European Dance Practice. In: *Dance Chronicle*. Nr. 32/3, 2009, S. 442-467. In der Bildenden Kunst Caronia, Antonio; Janša, Janez; Quaranta, Domenico (Hg.): RE:akt!. reconstruction, re-enactment, re-reporting. Berlin 2009. In den Performance Studies Schneider: Performing Remains 2011.

*Repeat Record. Live Art in History.*¹⁷³ Sie bezeichnet das Interesse an Formen der Geschichtsaneignung und Wiederholung in der Performance Art geradezu als Obsession und führt, wie als Beweis, eine acht Seiten lange Auflistung von Ausstellungen und Marksteinen des Reenactments und der Dokumentation von Performances seit den 1950er Jahren auf. Fünf Seiten davon widmen sich allein Formaten seit Mitte der 1990er Jahren.¹⁷⁴ Künstlerische Reenactments in der Performance Art finden vornehmlich im Ausstellungs- und Museumskontext statt, sind also mitunter Teil eines Sammlungsbestandes, weshalb zuweilen der Vorwurf der Institutionalisierung und Musealisierung laut wird.¹⁷⁵

173 | Jones: *The Now and the Has Been* 2012, S. 15. Auch Rebecca Schneider verweist auf die Popularität des Begriffes: »Reenactment is a term that has entered into increased circulation in late twentieth- and early twenty-first-century art, theatre, and performance circles. The practice of re-playing or re-doing a precent event, artwork, or act has exploded in performance-based art alongside the burgeoning of historical reenactment and ›living history‹ in various museums, theme parks, and preservation societies.« Vgl. Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 2.

174 | Vgl. Jones, Amelia: *Timeline of Ideas: Live Art in (Art) History. A Primarily European-US-based Trajectory of Debates and Exhibitions Relating to Performance Documentation and Re-Enactments.* In: Jones, Amelia; Heathfield, Adrian (Hg.): *Perform Repeat Record. Live Art in History.* Bristol/Chicago 2012, S. 425-432. Die Auflistung ist selbstredend nicht erschöpfend. Im Bereich Tanz und Performance wären beispielsweise anzufügen: *Wieder und Wider. Re-enactment and Appropriation* im Tanzquartier Wien 2006, *Moments. A History of Performance in 10 Acts* 2012 am ZKM in Karlsruhe sowie *Performing Histories: Live Artworks Examining the past* 2012 im MoMa in New York. Ebenfalls 2012 eröffnet die Gallerie *The Tanks* für Art in Action in der Tate Modern in London ihre Tore. Weiter ist Boris Charmatz' Museumsprojekt in Rennes zu nennen, das 2009 eröffnete *Musée de la danse*. Zu Tanz- und Performanceausstellungen sowie Archivierungsprojekten vgl. weiter auch Büscher, Barbara: *Beweglicher Zugang, Bewegung als Zugang: Performance – Geschichte(n) – Ausstellen.* In: Elia-Borer, Nadja et al. (Hg.): *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik.* Bielefeld 2013, S. 501-533.

175 | Vgl. zu der Diskussion beispielsweise im Zusammenhang mit Marina Abramović's *Seven Easy Pieces* (Solomon R. Guggenheim Museum, New York 2005) und *The Artist is present* (Museum of Modern Art, New York 2010) exemplarisch: Jones: *The Now and the Has Been* 2012, S. 11-25, und Jones, Amelia: »The artist is Present«: Artistic Reenactments and the Impossibility of Presence. In: *The Drama Review.* Nr. 55/1, 2011, S. 16-45, sowie Widrich, Mechtilde: Ge-Schichtete-Präsenz und zeitgenössische Performance: Marina Abramović's *The Artist is Present.* In: Daur, Uta (Hg.): *Authentizität und Wiederholung.* Bielefeld 2013, S. 147-166. Weiter auch Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 10. Im Bereich des Tanzes sehen sich integrale Wiederholungen von Tanzstücken – in der Regel unter dem Begriff der Rekonstruktion – hingegen mit dem Vorwurf

Künstlerische Reenactments werden in diesem Zusammenhang meist unter dem Aspekt der Dokumentation diskutiert.¹⁷⁶ Im Tanz sind Reenactments und Rekonstruktionen hingegen meist in ihrer ursprünglichen Rahmung der Bühnenpraxis zu sehen. Interessant ist jedoch zu beobachten, dass immer mehr Choreografierende gerade als Expertinnen und Experten für Reenactments in Museen eingeladen werden.¹⁷⁷ Auch experimentieren Choreografierende umgekehrt mit dem Format der Ausstellung für Tanz und Choreografie.¹⁷⁸

Rebecca Schneider führt die gegenwärtige Popularität des Begriffs ›Reenactment‹ zurück auf dessen vage Konturen: »[I]f the term reenactment is fitting at all, it fits only because it is as yet porous, intermedial, and rather poorly defined.«¹⁷⁹ Sie leitet das Format aus den populärhistorischen Reenactments ab, eine Argumentationslinie, die aus dem Blickwinkel von Performance Art-Reenactments durchaus sinnvoll erscheint. So taucht der Begriff in der Bildenden Kunst Ende der 1990er Jahre zunächst im Zusammenhang mit Nachstellungen von politischen oder gesellschaftlichen Ereignissen auf.¹⁸⁰ Reenactments

konfrontiert, konservativ und unkritisch zu sein, vgl. beispielsweise Cramer, Franz Anton: Hilfslose Rekonstruktion. Ein Gespräch im Berliner Radialsystem über den Wigmanizer Fabián Barba. In: www.corpusweb.net/hilflose-rekonstruktion.html, 14.03.2013 (nicht mehr verfügbar).

176 | Einen möglichen Erklärungsansatz dafür sieht Amelia Jones in der Fachtradition liegen: So seien von der Kunstgeschichte ausgehend ›Objekte‹ in Relation zu Institutionen und Diskursen wie Ausstellung, Galerien und dem Markt, kuratorischen Praktiken und Kunstkritik nach wie vor zentraler Ausgangspunkt, um die Funktion von Kunst in der Gesellschaft und das Verhältnis zur Geschichte zu untersuchen, vgl. Jones: *The Now and the Has Been* 2012, S. 12.

177 | Vgl. beispielsweise das Symposium des Netzwerkes *Collecting the performance* der Londoner Tate Modern, zu dem der französische Choreograf Boris Charmatz als Leiter des *Musée de la danse* eingeladen war, mit folgender Begründung: »In this phase we are looking particularly at how legacy has been created in dance and what we can learn from this.« Vgl. www.tate.org.uk/about/projects/collecting-performative, 21.09.2015. Vom 18. Oktober bis 3. November 2013 ist Charmatz zudem während drei Wochen im Museum of Modern Art in New York präsent, unter anderem mit der Ausstellung *20 danseurs pour le XX. siècle* sowie dem in der vorliegenden Untersuchung besprochenen *Flip Book* (2009), vgl. www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1420, 21.09.2015.

178 | Vgl. Boris Charmatz' Museumsstruktur (www.museedeladanse.com, 21.09.2015), oder auch Xavier Le Roys Rétrospektive von 2011.

179 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 29.

180 | Vgl. Jeremy Dellers *The Battle of Orgreave* von 2001 zeigt das Nachstellen der polizeilichen Niederschlagung eines Bergarbeiterstreiks in England im Jahr 1984 und etablierte das Format in der Bildenden Kunst. Der gleichnamige Film von 2005 dokumentiert darüber hinaus die Entstehung des Reenactments und steht als solches heute

in der bildenden Kunst beziehen sich also nicht unbedingt auf künstlerische Ereignisse.¹⁸¹ Falls doch, wie im Fall der Wiederholungen von Performances,¹⁸² sind sie historisch betrachtet im Kontext von Formen des Zitierens und Kopieren zu sehen, wie es seit den 1950er Jahren ein gängiges künstlerisches Verfahren darstellt.¹⁸³ Unter dem Begriff der ›Appropriation Art‹ wird seit Beginn der 1980er Jahre zudem eine Bildstrategie der Aneignung bezeichnet, die gemäß dem Kunsthistoriker Benjamin Buchloh eine Form der Überprüfung darstellt von Codes der künstlerischen Praxis.¹⁸⁴ Schneider sieht sie als eine Art Vorläufer von Reenactments.¹⁸⁵ Aneinungs- und Wiederholungsstrategien sind wiederum in der Performance Art bereits in den 1960er und 1970er Jahren relevant. Der Begriff des ›Reenactments‹ wurde hier aber erst in den 1990er Jahren aus der populärhistorischen Freizeitkultur, dem Nachstellen von Schlachten, übernommen.¹⁸⁶

stellvertretend für das Ereignis sowohl von 1984 wie von 2001, vgl. Jones: *The Now and the Has Been* 2012, S. 17. Als zweites bedeutendes Reenactment in der Kunst ist *The Milgram Reenactment* von Rod Dickinson zu nennen, die erneute Durchführung eines psychologischen Experiments zum Gehorsam von 1961 im Centre for Contemporary Art, Glasgow, 2002.

181 | Dasselbe gilt im Bereich des Theaters, vgl. beispielsweise die Reenactments von Milo Rau.

182 | Vgl. beispielsweise die breite Rezeption von Marina Abramovićs *Seven Easy Pieces* (Solomon R. Guggenheim Museum, New York 2005) und *The Artist is present* (Museum of Modern Art, New York 2010).

183 | Vgl. dazu auch die Ausführungen im Kapitel *Positionsbestimmungen in der Gegenwart* der vorliegenden Arbeit.

184 | Gemäß Benjamin Buchloh, zählt hierzu die Frage nach der Autorschaft und der Originalität, wie sie auch in den choreografischen Historiografien thematisch wird. Vgl. Buchloh, Benjamin D.: *Allegorische Verfahren. Über Appropriation und Montage in der Gegenwartskunst*. In: Alberro, Alexander; Buchmann, Sabeth (Hg.): *Art after Conceptual Art*. Wien 2006, S. 31-57 (Reprint von 1982). ›Appropriation Art‹ als Terminus für eine bestimmte Kunstrichtung konnte sich jedoch aufgrund der differenten Positionen nie durchsetzen. Vgl. hierzu auch Gelshorn: *Aneignung und Wiederholung* 2012. Der Begriff taucht allerdings auch im Tanzbereich auf, vgl. hierzu exemplarisch die Veranstaltungsreihe *Wieder und Wider. Re-enactment and Appropriation* im Tanzquartier Wien 2006.

185 | Vgl. Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 29.

186 | Der Begriff geht zurück auf den englischen Philosophen Robin George Collingwood (1889-1943). Seiner Meinung nach war historische Erkenntnis nur möglich über den Nachvollzug – das Reenactment – des Denkens der Akteure und damit von deren Handlungen. Zu der Diskussion im Zusammenhang mit tänzerischen Reenactments, vgl. Bleeker: *(Un)Covering Artistic Thought Unfolding* 2012, S. 13-26. Die in Reenactments angelegte Verstrickung von historischen Ereignissen mit der Wahrnehmung derselben

In dieser kunsthistorischen Perspektivierung werden künstlerische Reenactments also nicht aus einer historischen Rekonstruktions- und Wiederaufführungspraxis abgeleitet, wie sich dies im Fall von Tanz anbietet, sondern es werden unter den Begriff des Reenactments verschiedene Formen subsumiert, die mittels Bezugnahmen zu historischen Ereignissen bestehende Normen befragen.

Gemäß Amelia Jones stellen die künstlerischen Reenactments insgesamt eine kritische Relation zum Konzept der Präsenz her und thematisieren die Rolle eines bestimmten Ereignisses – beispielsweise eines historischen Stücks – innerhalb der Geschichte.¹⁸⁷ Zugleich gehe damit stets der Verweis einher (ob beabsichtigt oder nicht), dass Vergangenheit nicht wieder so hergestellt werden könne, wie sie einmal gewesen sei. In diesen Punkten stimmen die Wiederholungen von Performances der 1960er und 1970er Jahre, auf die sich Jones speziell bezieht, mit den choreografischen Historiografien im Tanz überein: Sie unterziehen ebenfalls Vorstellungen von Präsenz, Original und Revival in der körperlichen Auseinandersetzung einer Revision. Inwiefern es sich dabei um Reenactments handelt und ob der Begriff für das Phänomen über-

in der Gegenwart wurde in der Folge kritisiert als Trivialisierung: Das Nachstellen von Kriegsszenen fördere nicht automatisch auch die kritische Reflexion und Einordnung derselben, vielmehr handle es sich um eigene Interpretationen, vgl. Cook, Alexander: The Use and Abuse of Historical Reenactment: Thoughts on Recent Trends in Public History. In: Criticism. Nr. 46/3, 2004, S. 487-496. Historisch betrachtet wird als erstes Reenactment eine Veteranenzusammenkunft in den USA 1913 erwähnt. Das Nachstellen von historischen oder sagenhaften Ereignissen reicht jedoch zurück bis zu Historiendarstellungen und Passionsspielen im Mittelalter. Als direkte Vorläufer von Reenactments gelten wiederum Kriegsspiele, sogenannte ›Mancœuvres‹ als Simulationen von kriegerischen Aktionen im 19. Jahrhundert. Auch Geschichtsspektakel, wie sie in der Inszenierung der französischen Revolution praktiziert wurden, beeinflussten die Entwicklung und finden sich bis heute in Form sogenannter ›Living History Events‹ wieder. Vgl. Otto, Ulf: Die Macht der Toten als das Leben der Bilder. Praktiken des Reenactments in Kunst und Kultur. In: Roselt, Jens; Weiler, Christel: Schauspielen heute. Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten. Bielefeld 2011, S. 189. Als Freizeitbeschäftigung begannen ›Civil War Reenactments‹ schließlich in den 1950er Jahren eine große Fangemeinde um sich zu scharen und bilden seither in den USA, England und seit einigen Jahren auch auf dem europäischen Festland eine Massenkultur, wobei national und kulturell große Unterschiede in der Ausgestaltung bestehen. Vgl. zu der historischen Herleitung von Reenactments ebenfalls Roselt, Jens; Otto, Ulf: Nicht hier, nicht jetzt. Einleitung. In: Dies. (Hg.): Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld 2012, S. 11; Schneider: Performing Remains 2011.

187 | Jones: The Now and the Has Been 2012, S. 17.

haupt anschlussfähig ist, soll anhand von ausgewählten Definitionsansätzen im Abgleich mit dem Beispiel von Janša weiter diskutiert werden.

Die Theaterwissenschaftler Jens Roselt und Ulf Otto verwahren sich beispielsweise dagegen, ein ›Genre‹ des Reenactments zu konturieren, da es sich um zu disparate Erscheinungsformen handle.¹⁸⁸ Um das Reenactment als eine »performative Praxis« dennoch fassen zu können, wie sie es anstreben, suchen sie aber nach gemeinsamen Parametern insbesondere von populären Freizeitreenactments und künstlerischen Reenactments.¹⁸⁹ Sie heben hervor, dass allgemein eine deutliche Affinität für die Arbeit mit nicht-professionellen Darstellenden festzustellen sei und eine starre Unterscheidung in aktive Darsteller und passive Zuschauer in Frage gestellt werde sowie eine Form von Gemeinschaftsbildung stattfinde. Diese Aspekte finden sich in *Fake it!* durch das Übertragen von Tanzschritten auf das Publikum und das gemeinsame Tanzen derselben durchaus wieder.¹⁹⁰ Auch der nächste Punkt: Der Darstellungsstil in Reenactments, so Roselt und Otto, sei nie psychologisch motiviert. Tatsächlich zeigt sich in *Fake it!* ein distanziertes Nach-Tanzen des gelernten Materials durch die professionellen Tänzerinnen und Tänzer. Sie präsentieren die Ausschnitte nicht als historische Materialien, sondern als gegenwärtige Phänomene, in denen die Differenzen zur Vorlage stets durchscheinen. Gerade dieser Verweis auf das Differierende zählt gemäß Roselt und Otto schließlich zum augenfälligsten Merkmal künstlerischer Reenactments: Sie würden stets ihre eigene mediale Verfasstheit thematisieren. Darunter verstehen Roselt und Otto allerdings nicht unbedingt eine Kommentarebene wie bei Janša, sondern zählen bereits elementare Medienwechsel dazu wie das körperliche Aneignen historischer Materialien aufgrund von Bild-, Film- und Schriftmaterialien, welche wiederum in Aufzeichnungen überführt würden.

Der Hinweis auf diese Übertragungsprozesse kann im Bereich des Tanzes jedoch noch nicht als spezifisches Merkmal von Reenactments gelten, finden sie doch in jeder Rekonstruktion im Tanz statt – graduell verschieden in körperlichen wie in schriftlichen Formen. In der Zusammenfassung ihrer Charakterisierung, die durchaus als eine Definition verstanden werden kann, lassen Roselt und Otto diesen Aspekt denn auch außer acht: »[Reenactments] stellen Geschichte nach, statt sie darzustellen, und zwar möglichst vor Ort, historisch korrekt und detailgetreu«, schreiben sie.¹⁹¹

188 | Vgl. Roselt/Otto: Theater als Zeitmaschine 2012.

189 | Roselt/Otto: Nicht hier, nicht jetzt 2012, S. 7-11.

190 | Derartige Interaktionsformen kommen in den anderen Beispielen der vorliegenden Untersuchung allerdings nicht vor.

191 | Roselt/Otto: Nicht hier, nicht jetzt 2012, S. 11.

In dieser Konzeption unterscheiden sie sich fundamental von Rebecca Schneiders Auffassung von Reenactments. Diese hebt gerade den Aspekt der Darstellung hervor und sieht in Reenactments eine deutliche Manifestation des theatralen »Als-ob« stattfinden.¹⁹² Schneider legt in ihrer Definition entsprechend einen anderen Fokus als Roselt und Otto. Sie bezeichnet künstlerische Reenactments relativ offen als ein »act or event occurring again, recurring across participants' bodies in time.«¹⁹³ Es geht ihr also um die Wiederholung und Doppelung sowie die Verstrickung mehrerer Autorschaften, die sich im und am Körper manifestieren. Wiederum ähnlich wie Roselt und Otto konzentriert sie sich, der Herleitung aus den populärhistorischen Reenactments geschuldet, auf den Erfahrungsraum der Akteure und auf einen von Roselt und Otto als »animistisch« bezeichneten Umgang mit Geschichte.¹⁹⁴ Dies mag im Fall von *Fake it!* für den interaktiven Austausch zutreffen, letztlich steht bei dem Stück jedoch die Schaffung eines Reflexionsraums für ein Publikum im Zentrum und nicht die Erfahrung für die Tanzenden.

Die »Darstellung als teilnehmendes Erleben«¹⁹⁵ trifft auch auf die anderen in der vorliegenden Untersuchung diskutierten Beispiele von Olga de Soto, dem Quatuor Albrecht Knust, Foofwa und Lebrun sowie Boris Charmatz nicht zu. Sie wiederholen und doppeln zwar tatsächlich jeweils Stile, Techniken oder Bewegungsfolgen oder zumindest erzählen sie davon, dies erfolgt aber nur insofern vor Ort und »historisch korrekt«¹⁹⁶ als das Theater der Rahmen bleibt. Janšas *Fake it!* und auch die anderen Beispiele pflegen einen vergleichsweise freien Umgang mit dem historischen Material. Olga de Soto beispielsweise zeigt gar nicht erst ein »Reenactment« sondern löst ein solches – beziehungsweise eine Vielzahl von imaginären, rekonstruierten »Originalen« – nur in den Köpfen der Zuschauenden aus. Das Quatuor Albrecht Knust, welches explizit auf die Rekonstruktionstradition Bezug nimmt, entfernt sich selbst im Laufe der Arbeit zusehends davon und setzt Rekonstruktionen nurmehr in Versatzstücken oder als einzelne Szenen in einem größeren Verbund ein – dies gerade, um den Versuch der Wiederherstellung eines möglichen »Originals« grundsätzlich in Frage zu stellen. Zudem werden Akte oder Ereignisse nicht zur Gänze nachgestellt, wie dies im Fall der Performance Art beispielsweise zu beobachten und in populärhistorischen Reenactments gar üblich ist.¹⁹⁷ Im Tanz werden vielmehr Strategien des Reenactments im Sinne von Wiederholungen

192 | Schneider: Performing Remains 2011, insbesondere S. 2 sowie 17-18.

193 | Schneider: Performing Remains 2011, S. 2.

194 | Roselt/Otto: Nicht hier, nicht jetzt 2012, S. 11.

195 | Roselt/Otto: Nicht hier, nicht jetzt 2012, S. 11.

196 | Roselt/Otto: Nicht hier, nicht jetzt 2012, S. 11.

197 | Vgl. Caronia/Janša/Quaranta: RE:akt! 2009; Jones: The Now and the Has Been 2012, S. 11-25; Schneider: Performing Remains 2011.

durch Körper im Zusammenspiel mit anderen künstlerischen Methoden verwendet. Wie *Fake it!* von Janez Janša bestehen die Stücke meist aus formal unterschiedlichen Elementen, wovon nur einzelne Teile möglicherweise als ›Reenactments‹ bezeichnet werden können, das heißt, ein historisches Ereignis zur Aufführung bringen.¹⁹⁸ Inwiefern es sich dabei nicht auch um Rekonstruktionen handeln könnte, soll im Folgenden kurz diskutiert werden.

Janša beispielsweise bezeichnet seine Arbeiten selbst als Rekonstruktionen.¹⁹⁹ Sie würden Geschichte nie als isolierte Begebenheiten behandeln, sondern der Kontext sei stets Teil der Rekonstruktion. In Abgrenzung dazu definiert Janša ›Reenactments‹ als ein Nachstellen von Ereignissen unter Ausblenden der historischen und kulturellen Umgebung, wie dies im populärhistorischen Reenactment geschieht. So gesehen handelte es sich auch bei den anderen, in der vorliegenden Untersuchung besprochenen Stücken um ›Rekonstruktionen‹.

Betont man für ›Reenactments‹ genau diesen Bezug zu einer aktuellen Fragestellung, wie es beispielsweise Maaike Bleeker vorschlägt (im Gegensatz zu einer rein formalen Form der Rekonstruktion), so trifft dies jedoch sowohl auf *Fake it!* wie auf die anderen Beispiele zu.²⁰⁰ Die Frage, welche die Kunstschafternden an den Gegenstand stellen, der reflexive (künstlerische) Antrieb, macht in dieser Sichtweise den Unterschied aus, und es gälte, um die Begrifflichkeiten genauer zu Überprüfen, jeweils die unterschiedlichen Beweggründe und Herangehensweisen der Rekonstruktion beziehungsweise des Reenactments zu untersuchen. Folgt man wiederum Frédéric Pouillaudes Charakterisierung des zeitgenössischen Tanzes als reflexive Kunstform, so passt diese Definition zu den historiografischen Praktiken in der Choreografie, wie sie in der vorliegenden Arbeit Thema sind.

Nicht immer tritt dieses reflexive Moment allerdings so deutlich hervor wie bei Janša und den anderen diskutierten Beispielen. Es gibt auch Fälle, in denen nurmehr der Kontext und die Motivation eine Unterscheidung sinnvoll erscheinen lässt.²⁰¹ So ist der Rahmen von als Reenactments bezeichneten Arbeiten

198 | Zu Janšas Œuvre gehören auch Arbeiten, die historische Performances in ihrer vollen Länge einstudieren, wie beispielsweise die Rekonstruktion des 1969 uraufgeführten *Pupilja, papa Pupilo pa pupilcki* (2006). Janša geht es dabei auch darum, eine Geschichte der osteuropäischen Performance Art überhaupt erst zu schreiben. Vgl. dazu beispielsweise www.perfomap.de/map1/iii.-kuenstlerische-praxis-als-forschung/pupililja-papa-pupilo-reconstruction, 21.21.2015.

199 | Vgl. dazu und zum Folgenden Janšas Ausführungen anlässlich der PSi #17-Tagung 2011 in Utrecht, Camillo 2.0, www.psi-web.org, 21.09.2015.

200 | Vgl. hierzu Bleeker: (Un)Covering Artistic Thought Unfolding 2012, S. 18.

201 | Ein Beispiel hierfür ist Fabián Barbas *A Mary Wigman Dance Evening* (2009). Er spricht selbst von einer Rekonstruktion, vgl. Barba, Fabián: Reconstruction in Progress:

in der Regel tatsächlich ein anderer als bei Rekonstruktionen: Historische Rekonstruktionen erfolgen meist an großen Häusern²⁰² während zeitgenössische Choreografinnen und Choreografen wie Janša ihre Stücke auf Bühnen zeigen, die sich eher dem Experiment und der Kreation von Neuem verschrieben haben. Letztere entstehen zudem auf Projektbasis in der Freien Szene und werden von zeitgenössischen Tänzerinnen und Tänzern umgesetzt. Eine solche Argumentation würde den Schluss nahelegen, das Reenactment sei die zeitgenössische Version der Rekonstruktion.

Diese hier nur kuriosisch geführte Diskussion um das Verhältnis von Rekonstruktion und Reenactment zeigt vor allem Eines: Eine Abgrenzung ist mit den genannten Definitionen nicht gegeben. Möglicherweise ist angesichts des Facettenreichtums, der dem Phänomen der Reenactments in populären Freizeitreenactments, installativen Kunstformaten und performativen Bühnenereignissen wie dem Tanz innwohnt, eine allesumspannende Definition auch gar nicht sinnvoll. Zu divers und gleichzeitig spezifisch zeigen sich die einzelnen Ausprägungen. Unterdessen hat sich der Begriff denn auch so weit verselbständigt, dass nurmehr allgemein eine historische Rückbezüglichkeit schon ein ›Reenactment‹ ausmacht. Der Terminus scheint sich aber doch als eine Art Gattungsbezeichnung durchzusetzen.²⁰³ Dies bedeutet allerdings vor allem, dass es dabei nicht mehr um die genaue Bezeichnung der Strategien und jeweiligen Bezugnahmen zur Vergangenheit geht, sondern ganz allgemein um eine Beschäftigung mit Geschichte in der Kunst und auf der (Tanz-)Bühne. Unter diesen Vorzeichen versuchen verschiedene Bestrebungen ›Reenactments‹ neu zu denken. Exemplarisch sei hier auf das Projekt *Cover* unter der Leitung von Maaike Bleeker verwiesen. Sie plädiert mit Rekurs auf Collingwood und unter dem Begriff des ›Coverings‹ für ein Nach-Denken von historischen Ideen im Sinne eines Nachvollzugs von einem dem Stück zugrundeliegenden Gedanken.²⁰⁴

Working Notes. Wigman Reconstruction. May 2009. In: Schulze, Janine: Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? München 2010, S. 100-115, während andere das Stück als Reenactment bezeichnen, vgl. beispielsweise Stalpaert, Christel: Reenacting Modernity: Fabián Barba's A Mary Wigman Dance Evening (2009). In: Dance Research Journal. Nr. 43/1, 2011, S. 90-95.

202 | Vgl. das genannte Beispiel von *Der Sterbende Schwan* 1997 am Kirov Ballett.

203 | Vgl. dazu exemplarisch Bleeker: (Un)Covering Artistic Thought Unfolding 2012, S. 13-26; De Laet: Wühlen in Archiven 2010, S. 54-59; Lepecki: The Body as Archive 2010, S. 28-48; Matzke: Bilder in Bewegung bringen. 2012, S. 125-138; Schneider: Performing Remains 2011; Stalpaert: Reenacting Modernity 2011, S. 90-95.

204 | Vgl. Bleeker: (Un)Covering Artistic Thought Unfolding 2012, S. 19.

Bei den choreografischen Reflexionen von Geschichtsschreibung handelt es sich um eine spezifische Form der Auseinandersetzung mit historischen Formationen. Ein Nachbilden und Nachkonstruieren im Sinne eines Wieder-Tanzens kommt in den diskutierten Beispielen zwar in Kombination mit anderen künstlerischen Verfahren immer auch vor, als ›Genre‹ oder auch als Bezeichnung für das Gesamtgefüge eines Stückes scheint mir der Begriff des ›Reenactments‹ jedoch ebenso wenig zutreffend beziehungsweise hinreichend zu sein wie derjenige der ›Rekonstruktion‹. Ich habe mich deshalb für die Umschreibungen ›choreografische Historiografien‹ oder ›historiografische Praktiken in der Choreografie‹ beziehungsweise ›choreografische Reflexion von Tanzgeschichte und Tanzgeschichtsschreibung‹ entschieden, um insbesondere mein Forschungsinteresse an der Choreografie als Historiografie hervorzuheben.