

Zum Potential des Bleibenden: Rebecca Schneider

Schneider plädiert für ein erweitertes Verständnis von ›Dokument‹ im Tanz. Sie will eine Dualität von Aufführung und Dokument in einer zeitlichen Vor- und Nachträglichkeit aufheben und versteht dokumentarische Spuren in der Folge nicht nur als an Objekten festgemachte, materielle Dokumente, sondern auch als körperliche Akte. Diese bezeichnet sie in ihrer Gesamtheit als ein ›Archiv‹, eine Formel, die ihr die Abkehr von der schriftbasierten Vorstellung von Dokumenten ermöglicht.⁸⁷ Ein derartiges Performancearchiv ist in der Folge als temporär, contingent, dynamisch und transformativ zu verstehen. Es gründet wesentlich auf ›immateriellen‹ Akten und ist gebunden an den Körper: »[T]he immaterial labor of bodies engaged in and with that incomplete past«, wie Schneider schreibt.⁸⁸ Als Beispiele für körperliche Arbeit nennt sie das Einnehmen von Posen, Ausführen von Gesten, Ausrufen von Stimmen, Lesen von Worten, das Singen oder auch das Bezeugen von etwas. Sie geht soweit zu sagen, dass nicht nur die performativen Akte ›immaterielle‹ Spuren bilden, sondern dass die Körper »a fleshy kind of ›document‹«⁸⁹ bilden würden. Schneider argumentiert, dass sich durch die Wiederholung eine Art des Bleibens in der Wahrnehmung einstellen würde. Der Auslöser einer solchen Wahrnehmung sei ein Körper aus Fleisch und Blut. Er artikuliere sich

87 | Schneider entwickelt ihre Argumentation unter anderem auch aus der Kritik an Diana Taylors Repertoirebegriff. Vgl. Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 106-108. Taylor fasst unter ›Repertoire‹ das körperlich-performativen Erfahrungswissen, mit der Absicht, Kulturen mit oralen Traditionen aufzuwerten und deren Traditionen für die Forschung begrifflich fassbar zu machen. Mit der Unterscheidung von ›Repertoire‹ und ›Archiv‹ nimmt sie allerdings neuerlich eine Binariät zwischen oralen und schriftlichen Akten vor, die sie eigentlich überwinden wollte. Vgl. Taylor: *The Archive and the Repertoire* 2003, S. 36f.

88 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 33.

89 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 33.

als materiale Substanz in der Wiederholung; Gesten, live wiederholt, seien materielle Spuren. Der ›Spur‹-Begriff, den sie meint, ist selbstredend nicht einer des Verschwindens, sondern impliziert ein konstantes Produzieren.⁹⁰ Schneider unterscheidet so gesehen zwei Formen von performativen ›Dokumenten‹: das Aufführen selbst als ›immateriellen‹ Akt und die Körper als materiale, da physische Substanz. Dass der Körper selbst als Zeugnis im Sinne einer Spur angesehen werde, sei nach wie vor ungewohnt, schreibt sie dazu: »[W]e are not entirely comfortable considering gestic acts (re)enacted live to be material trace, despite the material substance that is the body articulating the act.«⁹¹

Schneider spricht sich aus gegen jegliche Vorstellung von Performance als rein, roh, präsent, unmittelbar und damit – und da liegt ihr besonderes Interesse – als anti-theatral und sich zeitlich linear vollziehend. Sie fragt nach einem ›Zeit‹-Begriff, der die chronologische Linie von Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft verlässt, zugunsten eines ›theatralen‹ Verständnisses von Zeit: »I am curious to ask here about a more porous approach to time and to art – time as full of holes or gaps and art as capable of falling or crossing in and out of the spaces between live iterations. I am invested, too, in the curious inadequacies of the copy, and *what inadequacies gets right* about our faulty steps backward, and forward, and to the side. Rather than a unidirectional art march toward an empiric future of preservation, time plays forward and backward and sideways across the imagined community of an otherwise

90 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 103. Sie stützt sich dabei auf Derridas Spurbegriff. Demnach ist die Spur gar nicht in der Lage, dasjenige zu rekonstruieren, von dem sie Spur ist; die Vergangenheit kann nie als solche in die Gegenwart reichen, sondern nur als Spur. Sie ist also gekennzeichnet durch eine Differenz als unab- schließbare Bewegung des Verschiebens und Unterscheidens. Vgl. Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt a.M. 1983. Zu Derridas Spurbegriff im Zusammenhang mit Tanz vgl. auch Lepecki: *Manisch aufgeladene Gegenwärtigkeit* 1999. Auch Mark Franko beruft sich auf Derrida, vgl. Franko, Mark: *Dancing Modernism/Performing Politics*. Bloomington 1995. Er entwirft in der Folge eine Theorie des Raums als Archiv: »Re-enactment does not offer body-based testimony so much as spatial testimony as mediated by the corporeal trace marks.« Für dieses räumliche Spurenschreiben wird der Raum des Theaters zu einem ›Archiv‹. Franko erachtet also nicht die Aufführung und den Körper als Archiv wie Rebecca Schneider dies tut, sondern den Raum, in dem die Aufführung stattfindet. Vgl. Franko: *Epilogue to an Epilogue on Reenactments* 2013, S. 9. Zum Spurbegriff vgl. weiter auch Krämer, Sybille; Kogge, Werner; Grube, Gernot (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt a.M. 2007.

91 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 38.

spatialized national plot.«⁹² »Zeit« ist gemäß Rebecca Schneider also nicht als Strang, sondern als ein löchriges, durchlässiges Gewebe zu verstehen, in dessen Räume Kunst eintreten und dessen Lücken sie aufzeigen kann. Ein Wiedergeben dieses Zeitgewebes ist immer unzulänglich und selbst wiederum voller Lücken und Löcher. Da sich also »Zeit« nicht festhalten lasse, seien auch das Bewahren im Hinblick auf die Schaffung eines (nationalen und monumentalen) Gedächtnisses und die Wiederholung von Kunst zur Bildung einer Gemeinschaft unmöglich.⁹³

Anlass für diese Überlegungen und Gegenstand zur Demonstration bildet die Figur des Reenacments als ein Nachspielen historischer Ereignisse, wobei Schneider das Phänomen im Zusammenhang mit Bürgerkriegsdarstellungen, wie sie seit Anfang des 20. Jahrhunderts besonders in den USA populär sind und mit künstlerischen Formen seit den 1960er Jahren verstrickt – nicht als gleich zu setzende Ereignisse, aber doch als zwei den »Zeit«-Begriff gleichermaßen problematisierende Formen der theatralen Wiederholung.⁹⁴ In beiden Ausprägungen gehe es darum, etwas Vergangenes als Gegenwärtiges wieder auflieben zu lassen: in den Kriegsreenactments eine Schlachtszene, in den künstlerischen Reenactments eine vergangene Aufführung. Gleichzeitig stelle das so in die Gegenwart Geholte und gegenwärtig Gemachte immer auch das Vergangene dar als eine zwar nicht deckungsgleiche, aber doch wiederholte Form. Schneider versteht deshalb das Reenactment als intensive körperliche Erkundung des Phänomens zeitlicher Wiederholung an.⁹⁵ Die »körperliche« Forschung verortet sie in einem Dazwischen von früher-später-

92 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 5 (Hervorhebung im Original).

93 | Rebecca Schneider interessiert sich explizit nicht für Wiederaufführungen im Hinblick auf ein Bewahren für die Zukunft. Sie verwirft sie gar als eine Form der Monumentalisierung und demonstriert kritisch am Beispiel von Marina Abramović, was sie darunter versteht: In der Retrospektive *The Artist is present* im New Yorker Museum of Modern Art 2010 übergab die Performance-Künstlerin unter anderem einige ihrer Performances zur Wiederaufnahme an von ihr ausgewählte Künstlerinnen weiter. Sie bestimmte präzise über Auswahl, Ablauf und Rahmen dieser Performance-Reenactments, die als autorisierte Versionen ein Nachleben der Performances garantieren sollten. Schneider kritisiert daran unter anderem, dass es nicht um ein künstlerisches Neulesen gehe, sondern um eine von der Urheberin autorisierte, unkritische Werkwiedergabe. Vgl. Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 4f. In die gleiche Richtung stößt die Kritik in Jones: »The artist is Present« 2011, sowie Widrich: Präsenz-Schichtung-Wahrnehmung 2013.

94 | Vgl. dazu auch die Ausführungen im Kapitel *Zur Strategie des Reenactments* in der vorliegenden Untersuchung.

95 | Vgl. hierzu und zum Folgenden Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 1f.

gleichzeitig-zukünftig, das sie als »cross-temporality«⁹⁶ bezeichnet. Dieses Verkreuzen der Zeiten, welches in den körperlichen Wiederholungen stattfindet, löse die Polarität Vergangenheit vs. Gegenwart auf. Reenactments erzählten deshalb keine kontinuierlichen Geschichten der Vergangenheit, vielmehr würden sie gerade das Potential besitzen, ein solches Geschichtskonzept zu unterlaufen.

Ebenfalls im Widerstreit befinden sie sich mit dem Konzept der Präsenz und des Präsentischen wie es anhand von Marcia B. Siegel und Peggy Phelan bereits diskutiert wurde. Reenactments als performative Wiederholungen kontrastieren fundamental mit der Vorstellung einer ›manisch aufgeladenen Gegenwart‹⁹⁷ und mit der Vorstellung von Performance als ›reiner‹ und ›roher‹ Akt, der sich durch eine anti-theatrale Haltung definiert.

Gemäß Schneider werden in der (mimetischen) Wiederholung von historischen Ereignissen Präzision und Unverfälschtheit angestrebt mit Anspruch auf Authentizität, mit dem Ziel, der Vergänglichkeit ein Schnippchen zu schlagen: »Thus, ›enthusiasts‹ play across their bodies particulars of ›what really happened‹ gleaned from archival ›evidence‹ such as testimony, lithographs, and photographs as a way, ironically, of ›keeping the past alive.‹«⁹⁸ Allerdings würden Reenactments nicht nur Wiederholungen darstellen, sondern auch selbsternannte ›Korrektive‹ und Entwürfe für zukünftige Wahrnehmungen von Geschichte bilden: »[T]hey also engage in this activity as a way of accessing what they feel the documentary evidence upon which they rely misses – that is, live experience. Many fight not only to ›get it right‹ as it *was* but to get it right as it *will be* in the future of the archive to which they see themselves contributing.«⁹⁹ Jede körperliche Praxis ist demnach, wie bereits im Zusammenhang mit Peggy Phelan erwähnt, eine Wiederholung im Sinne einer Repetition des immer Gleichen und zugleich aber auch ein Vehikel für Veränderungen, für Zukünftiges. Schneider spricht sich deshalb entschieden gegen die Vorstellung aus, eine Performance oder ein ›Stück Vergangenheit‹ könne, so wie es stattgefunden habe, in die Zukunft transportiert werden. Vergangenheit lebe vielmehr nur in einer kritischen Figuration weiter.¹⁰⁰ Die ›animierte‹ Zeitlichkeit, die Schneider der ›Zeit‹ des Reenactments

96 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 30.

97 | Vgl. Phelan: *Unmarked* 1993, S. 148.

98 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 10.

99 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 10 (Hervorhebung im Original).

100 | Das Konzept bezeichnet sie als ›inter(in)animation‹ im Anschluss an die Literaturwissenschaftler I.A. Richards und Fred Moten, d.i. als eine wechselseitige Belebung und Bestimmung innerhalb eines bestimmten Kontextes. Vgl. Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 7.

zuschreibt, ist nicht in Kategorien des Anfangs und Endes lesbar, also beispielsweise in Form eines vergangenen und auf dem Zeitstrang vorwärts in die Gegenwart transportierten ›Stückes‹. Vergangenheit lebe immer schon als eine andere fort, wenn auch als solche nicht ganz, schreibt sie: »One time almost but not fully passing in and as another time. The past can disrupt the present [...], but so too can the present disrupt the past [...]; neither are entirely ›over‹ nor descret, but partially and porously persist.¹⁰¹ In diesem dynamischen und mobilen Zeitmodell – der »syncopated time«¹⁰², wie sie an anderer Stelle schreibt – kommt es immer nur zu punktuellen Berührungen von Zeiten.

Schneider wirft sowohl der linearen Vorstellung von Zeit wie derjenigen der Unmittelbarkeit implizit eine Form der Unterkomplexität vor und fragt, ob die Gegenwart nicht immer gerade durch andere Momente und Zeiten aufgeladen sei.¹⁰³ So könne, wie sie weiter ausführt, kein historisches Ereignis singulär gefasst und als eine Zeitinsel angesehen werden. Historische Ereignisse würden sich wiederholen und hätten massive Folgen und Auswirkungen. So prägten Bürgerkriegsreenactments nachhaltig unsere Vorstellung von historischen Begebenheiten und gleichzeitig behaupteten sie in ihrem restaurativen Charakter, der Krieg sei nie vorüber und dauere als Erfahrung in der Gegenwart fort. Ebenfalls hätten künstlerische Ereignisse ein Nachleben und Echo, und beiderlei Reenactments seien ohne die Gegenwart, die sie doch wenigstens berührten, nicht denkbar.¹⁰⁴ Schneider bezieht sich dabei auf die Aspekte der Zeit und der Mimesis, die in den Reenactments zum Tragen kommen sowie auf den Körper als deren Kulminationspunkt. Dieser Fokus ist für die Diskussion der choreografischen Historiografien besonders relevant: In Schneiders Konzeption wird die Vergangenheit nicht nur ›gesehen‹, sondern sie wird erfahren und gefühlt durch diejenige, die sie nachspielen. Interessant ist hier, dass dieses ›Erfahren‹ an die Akteure selbst gebunden ist und nicht an ein Äußeres, ein Publikum. Es spielt sich im und am Körper ab und wird in der Aufführung auch mittels des Körpers wahrgenommen. Dazu passt Schneiders Vorstellung von der tänzerischen (oder schauspielerischen) Leistung als körperlicher Arbeit: »If the past is never over, or never completed, ›remains‹ might be understood not solely as object or document material, but also as the immaterial labor of bodies engaged in and with that in-

101 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 15.

102 | Vgl. beispielsweise Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 1.

103 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 92.

104 | Schneider nimmt damit einen bekannten Diskurs um den Zeitbegriff in der Geschichte auf, vgl. beispielsweise Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1-2, Frankfurt a.M. 1991, 702f sowie Deleuze, Gilles: Die Zeitkristalle. In: *Das Zeitbild*. Frankfurt a.M. 1989, S. 95-131.

complete past. Bodies striking poses, making gestures, voicing calls, reading words, singing songs, or standing witness.«¹⁰⁵ Sie fasst, sozusagen zwischen dem Verschwinden und dem Anwesen-Sein die Performance als eine Spur auf, die Tanz zu einer sich immer schon wiederholenden, nie originalen, tendenziell zitierenden und dabei bleibenden Performance macht. Performance ist in dieser Sichtweise immer zu begreifen als eine Konstruktion und Rekonstruktion gleichzeitig, abhängig von der Relation, die wir zu ihr haben. Auch wenn sie nicht mehr sichtbar ist, bleibt doch etwas übrig, wie Schneider schreibt: »[P]erformance remains, but remains differently.«¹⁰⁶

DIE AUFFÜHRUNG ALS SPUR

Schneiders Verständnis des Aufführens selbst als Archiv ist in Bezug auf die historiografischen Praktiken in der Choreografie vor allem aus drei Gründen aufschlussreich: Es rückt den Körper in seiner Geschichtlichkeit ins Zentrum und weitet so den Begriff des ›Dokuments‹ mit Hilfe des ›Archiv‹-Begriffs auf den Körper aus. Zweitens wird die Aufführung damit über den präsentischen Moment hinaus gedacht und ihre Vergänglichkeit gerade produktiv gemacht. Drittens rückt Schneider mit dem Bild einer porösen und chaotischen Zeit – mit der Bewegung des sich Durchkreuzens, Verflechtens und Berührens von Zeiten – einen dynamischen ›Zeit-Begriff in den Fokus. Dieser ist für den Modus der Geschichtsreflexion in den diskutierten Beispielen zentral. Sowohl in der (Tanz-)Geschichte wie in den Choreografien sind keine linearen Zeitmodelle am Werk, sondern vielfach verästelte, überlagerte und räumlich ausgebildete Formen, in denen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ineinander verschränkt sind.

In Umkehrung zum Mangel, den beispielsweise Siegel festschreibt und der auch im Zusammenhang mit den dokumentarischen Spuren diskutiert wurde, und als Gegenmodell zum Potential des Präsentischen nach Phelan, kann Schneiders Modell mit dem ›Potential des Bleibenden‹ von Tanz überschrieben werden.¹⁰⁷ Genau diesen Aspekt werde ich im Folgenden für die Diskussion der historiografischen Choreografien aufnehmen und weiterentwickeln. Hierfür soll Schneiders Ansatz zunächst mit der eingangs erwähnten Matrix abgeglichen werden.

105 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 33.

106 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 98.

107 | Vgl. dazu auch Gerald Siegmunds Konzeption der Abwesenheit, welche mehr auf eine Ontologie des Tanzes fokussiert, während bei Schneider der Zugang zu performativen Akten in der Wiederholung im Zentrum steht, Siegmund: *Abwesenheit* 2006.

Schneider rückt den Körper der Akteure ins Zentrum als Erfahrungsraum des Archivs, der im Spiel – im Tanz – dieses Archiv aktiv hält. Genau dies ist in den Beispielen zu beobachten von Jérôme Bel, dem Quatuor Albrecht Knust, Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun oder Boris Charmatz und auch Olga de Soto (wiewohl hier die Körper vor allem filmisch und imaginär zum Tragen kommen). Schneider fügt so gesehen zu den materiellen Dokumenten auch den Körper als das ›fleischliche‹, leibliche ›Dokument‹ hinzu und erweitert den ›Dokument‹-Begriff dadurch um eine performative Dimension, die sie unter dem Begriff des ›Archivs‹ fasst.

Gleicht man ihren theoretischen Ansatz mit dem eingangs erwähnten Dispositiv ab, so kommen sowohl die Aufführung wie die Körper der Agierenden, ihre Archive wie die Kontingenzen zum Tragen. Sowohl Aufführung wie Körper sind zudem nicht als Entitäten gedacht, sondern als dynamische Praktiken. Was sie dabei jedoch außer Acht lässt, ist das Publikum. Es wird in ihrem Modell der Erfahrung und Erzeugung des Archivs durch körperliche Praxis gar nicht erst benötigt. Diesbezüglich ist ihre Konzeption des performativen Archivs, welches sich in der Aufführung selbst erschließt, für die choreografischen Historiografien nicht hinreichend. In den Choreografien geht es nicht um eine Erfahrung für und durch die Akteure in Bezug auf Geschichte, sondern um die Reflexion von Geschichte und Geschichtsschreibung im Hinblick auf die Rezeption durch ein Publikum. Dieses ist nicht nur adressiert, sondern in seiner Erinnerungs- und Imaginationsleistung gerade besonders gefordert. Seine Lektüre von Geschichte wird zudem in den Beispielen thematisiert und in der Aufführung immer wieder von Neuem auf die Probe gestellt, wie anhand von Olga de Soto und dem Quatuor Albrecht Knust deutlich wurde.

Eine zweite Leerstelle von Schneiders Konzeption ist zugleich der zentrale Punkt meiner eigenen Suchrichtung für die vorliegende Studie: Der Körper und sein Archiv. Schneider räumt dem Körper zwar im Vergleich zu Siegel und Phelan überhaupt einen Stellenwert ein. Sie konturiert ihn auch nicht als das ›Andere‹ von Dokumenten, wie anhand des skizzierten Diskurses rund um Dokumente und Dokumentationen von Tanz verhandelt wurde. Die Körper der Akteure werden vielmehr zur zentralen Schaltstelle. Sie heben als Archive die Aufführung über die Jetzt-Zeit hinaus, sowohl in Form von Erinnerungen wie auch in Form von körperlichen Markierungen (als das »fleshy kind of ›document‹«¹⁰⁸). Wie dies jedoch geschieht und um was für Körper es sich dabei handelt, wird nicht näher erläutert. Schneider spricht von »immaterial labor of bodies.«¹⁰⁹ Als solche werden sie jedoch nur sehr marginal durch die Tätigkeiten beschrieben, die sie ausführen: »Bodies striking poses,

108 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 33.

109 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 33.

making gestures, voicing calls, reading words, singing songs, or standing witness.«¹¹⁰ Diese Tätigkeiten bilden die bleibenden Spuren von Tanz, die ›Remains‹. Sie eröffnen gemäß Schneider als ein »powerful tool«¹¹¹ den Zugang zu einer transitiven und performativen Wirklichkeit. Durch das Aufführen manifestieren sie sich also im und am Körper als ein sinnliches Werkzeug stets von Neuem.

Dem ›Wie‹ soll im Folgenden anhand der Erinnerung und der Körpertechniken nachgegangen werden. Das Konzept des Archivs ermöglicht es dabei, die mit dem Begriff des ›Dokuments‹ konnotierte Bedeutung von ›Objekt‹ und ›Objekthaftigkeit‹ auszuschalten und den Körper trotzdem als historische Formation zu fassen, die über ein ›Wissen‹ verfügt, das gerade in der Aufführung zugänglich wird.

Die Vorstellung des Körpers als Archiv findet sich in den choreografischen Historiografien unter dem Aspekt des ›Körpergedächtnisses‹ wieder. Auch werden Körperbewegungen und Körpertechniken als Formen eines kollektiven Gedächtnisses angesehen, die lesbar und artikulierbar sind. Diese Aspekte werde ich in den nachfolgenden Kapiteln anhand von zwei Beispielen ausarbeiten. Schneiders Konzeption folge ich dabei insofern als sich im Körper verschiedene Zeitebenen kreuzen, die ihn zu einem gegenwärtigen, historisch informierten Körper machen. Das heißt, im Körper manifestieren sich verschiedene Erfahrungsebenen, die im Tanz selbst zugänglich werden im Sinne eines Wissens, das auf Erfahrungen basiert: »[P]hysical acts are a means for knowing«, schreibt Schneider, und »bodies are sites for transmission.«¹¹² Diese Sichtweise leitet die folgenden Überlegungen an.

Anders als bei Schneider jedoch soll die Aufführung nicht als Erfahrung konzipiert werden. Im Sinne eines Reflexionsmodus verstehe ich sie vielmehr als ein Dispositiv, das die körperlichen Spuren mit ihren inhärenten, vielschichtigen ›Kreuzungen‹ und Reibungen sowie den hervorgegangenen neuen Ordnungen aufzuzeigen und in ihrem Verhältnis zueinander zu reflektieren vermag; als Formation, die verschiedene solcher Ordnungen – historische wie aktuelle – zu einander in Beziehung setzt. Die Choreografie bildet dabei den räumlichen und zeitlichen Modus der ›Erzählung‹ von Geschichte, wie ich dies vor allem im letzten Teil der Arbeit herausarbeiten werde. Der Raum für die Reflexion von Geschichte und Geschichtsschreibung eröffnet sich gerade darin: Indem sich die Körper als Archive innerhalb eines choreografischen Settings in der Aufführung artikulieren. Und indem in der Erinnerungs- und Imaginationsleistung des Publikums daraus etwas Neues entsteht.

110 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 33.

111 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 30.

112 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 38.