

Historiografische Praktiken in der Choreografie

1993 formieren sich vier französische Tänzerinnen und Tänzer (drei davon Studierende der Labanotation des Conservatoire national supérieur de Paris) zu Le Quatuor Albrecht Knust, in Anlehnung an den gleichnamigen, engen Wegbegleiter Rudolf von Labans.¹¹ Sie setzen sich zum Ziel, ausgehend von Notationen Choreografien des 20. Jahrhunderts einzustudieren.¹² Allerdings nicht ohne begleitende Reflexion: Der Vorgang der Transkription und die damit einhergehende Überführung einer Choreografie in ein notiertes ›Werk‹ sowie die

11 | Albrecht Knust (1896-1978) gilt als einer der bedeutendsten Schüler Rudolf von Labans (1879-1958) und als Weiterentwickler der Notationsschrift Labanotation. Er leitet von 1924 bis 1934 die Hamburger Labanschule und gründet dort mit der ältesten Tochter Labans die ›Tanzschreibstube‹. Von 1934 bis 1935 steht er der Folkwang-Schule in Essen vor, daraufhin widmet er sich fast ausschließlich der Notation, unter anderem im Notationsbüro in Berlin. Von 1951 bis 1962 unterrichtet er wieder in Essen. Vgl. Sebillotte, Laurent; Challet-Haas, Jacqueline: Archives Albrecht Knust. In: Médiathèque du Centre national de la danse, S. 1-5, [{\"content\":\[\"CND_Knust_1_e0000018\",true,\"eas1442860044892\"\]}, 21.09.2015.](http://inventaire.cnd.fr/archives-en-ligne/ead.html?id=CND_Knust_1&c=CND_Knust_1_e0000018&qid=eas1442860044892#)

12 | Die Motivation des Quartetts beschreibt Simon Hecquet im Gespräch mit Yvane Chapuis folgendermaßen: »La naissance du Quatuor est liée à une expérience de récréation d'un duo de Kurt Jooss intitulé *Märtzlied* [sic!] que nous avons menée, Anne [Collod, jw] et moi, dans le cadre de notre examen de fin d'études d'apprentissage de la cinématographie *Laban*, dans la classe de Jacqueline Challet-Haas au conservatoire de la Villette. Nous avons proposé à Christophe Wavelet et Dominique Brun de s'associer à nous pour ce travail. Il n'existe du duo de Kurt Jooss aucun film, aucune autre trace que la partition de Knust, établie l'année même de la création de ce duo. Il fallait réinventer cette danse dans un autre temps, un autre espace, dans d'autres corps, en sachant qu'aucun d'entre nous n'était passé par l'école d'Essen, où la pièce fut créée en 1953. Le plaisir que nous avons eu à conduire ce travail et l'intérêt pour les questions ouvertes par ce que permet le recours à l'outil partitionnel nous ont donné envie de poursuivre.« Vgl. Chapuis: Le Quatuor Albrecht Knust 2002, S. 16 (Hervorhebung im Original).

neuerliche Übersetzung und Transposition in Bewegung erachten sie als Herausforderung, der sie sich in der choreografischen Auseinandersetzung stellen wollen. Sie setzen ihren Vorsatz in der Folge in drei programmatischen, mehrteiligen Arbeiten für die Bühne um.

Das erste Programm von Le Quatuor Albrecht Knust stellt eine eigene Variation auf ein historisches Solo von Doris Humphrey neben Rekonstruktionen von Werken derselben sowie von Kurt Jooss. Es ist noch dem Wunsch verpflichtet »de réactiver divers moments exemplaires propres aux trajectoires fondatrices de la modernité en danse«, wie es im Programm heißt.¹³ Der Fokus liegt auf der Sichtbarmachung von historischen Choreografien, von denen sonst nur noch die Titel und Namen der Beteiligten überliefert sind. Der Akt der Transkription wird bereits in diesem ersten Projekt kritisch betrachtet und die eigene Interpretation als eine von mehreren Übersetzungsmöglichkeiten ausgestellt. 1996 präsentiert Le Quatuor Albrecht Knust ein zweites Programm mit *Satisfyin' Lover* von Steve Paxton (1967) und *Continuous Project – Altered Daily* (1970) von Yvonne Rainer.¹⁴ Bevor sich die Formation im Jahr 2003 wieder auflöst, entsteht 2000 mit *...d'un faune (éclats)* eine Auseinandersetzung mit *L'après-midi d'un faune* von Waslaw Nijinsky (Musik: Claude Debussy) aus dem Jahr 1912.¹⁵ Es handelt sich noch expliziter als in den vorangehenden Arbeiten nicht »nur« um Rekonstruktionen und Wiederaufnahmen, wie sie zu der Zeit auch an staatlichen Theaterhäusern und in größeren Kompanien

13 | Vgl. das Programm der Fondation Cartier 1996, zit.n. Launey: *Poétiques de la citation* 2010, S. 31. Das erste Programm mit Premiere 1994 trug den Titel *Danses de papier* und umfasste Rekonstruktionen der *Soli Circular Descent* und *Pointed Ascent* (zusammengefasst als *Two Ecstatic Themes*, 1931), die Variation auf *Circular Descent* von Dominique Brun (*Du ravissement*, 1994) und *Märzlied* von Kurt Jooss (1953).

14 | Die Resonanz auf diese beiden Arbeiten war sowohl von Seiten des Publikums wie auch innerhalb der Tanzszene positiv. Isabelle Launey führt dies unter anderem auf die Faszination der in Frankreich damals erst noch zu entdeckenden, prozessualen Arbeitsweise der beiden paradigmatischen Choreografien des amerikanischen Postmodern Dance zurück. Le Quatuor Albrecht Knust habe gar zu einer Renaissance des Postmodern Dance in den 1990er Jahren in Frankreich beigetragen, vgl. Launey: *Poétiques de la citation* 2010, S. 33.

15 | Die Mitglieder verfolgen daraufhin jeweils eigene Projekte: Anne Collod erarbeitet beispielsweise 2008-09 eine Rekonstruktion von *Parades and Changes* (1965) im Dialog mit Anna Halprin; Dominique Brun beschäftigt sich von 2008 bis 2014 mit verschiedenen Rekonstruktionsansätzen von *Le sacre du printemps* (1913) von Waslaw Nijinsky; Simon Hecquet setzt sich in *Elle m'avait pas dit tout ça...* (2013) mit Erinnerungsvorgängen aufgrund des kongenialen Stückes *May B.* (1981) von Maguy Marin auseinander (zusammen mit Sabine Prokhoris); Christophe Wavelet tritt als Kurator und Kritiker vielseitig in Erscheinung.

zum Repertoire gehören.¹⁶ Vielmehr wird der Arbeitsprozess in ...*d'un faune (éclats)* mitreflektiert, diskursiviert und auf der Bühne sichtbar gemacht. Die Entzifferung einer Notation, deren Lektüre und Umsetzung, wie sie bereits im ersten Projekt *Danses de papier* erfolgte, wird mit der im zweiten Projekt praktizierten (und in den rekonstruierten Werken bereits angelegten) prozesshaften Arbeitsweise, den improvisierten Formen und den daraus resultierenden kontinuierlichen Verschiebungen abermals verbunden, um so den Umgang mit der (Tanz-)Vergangenheit grundsätzlich zu reflektieren.

In der Folge gilt Le Quatuor Albrecht Knust als Protagonist und Wegbereiter¹⁷ einer Spielart des zeitgenössischen Tanzes, zu der später auch Olga de Sotos *histoire(s)* zählen wird: Tanz wird als Aushandlungsort für Positionen der Vergangenheit im Hinblick auf Erkenntnisse in der Gegenwart gefasst. Die Choreografierenden beziehen sich dabei explizit auf vergangene Tanzereignisse, haben aber nicht primär die Ereignisse selbst zum Gegenstand, sondern benutzen diese als Ausgangslage im Sinne eines zu befragenden Forschungsmaterials sowie als Reibungsfläche im Hinblick auf das eigene Schaffen und damit verbundene Fragestellungen. Tanzgeschichte wird so in der künstlerischen Auseinandersetzung zu einem Dialogpartner, an dem das eigene Wirken und dessen Bedingungen abgeglichen werden.

Wiewohl die vorliegende Untersuchung keine historische Aufarbeitung des Phänomens verfolgt, soll die kursorische Rückblende doch dazu beitragen, Funktionen und Wirkungen herausarbeiten zu können. So zeigt der Blick auf die frühen Arbeiten des Quatuor Albrecht Knust, wie das Phänomen innerhalb der Tanzszene ab 1993 Konturen annimmt, sich rasant verbreitet und heute im Rahmen von spezifischen Fördergefäßen wie dem *Tanzfonds Erbe* in Deutschland oder dem *Kulturerbe Tanz* in der Schweiz¹⁸ bereits eine Form der Institutionalisierung erfährt. Anfang der 1990er Jahre allerdings stellte die historische Rückbezüglichkeit für zeitgenössische Choreografinnen und Choreografen der Freien Szene noch ein, wenn nicht brisantes, so doch mutiges und singuläres künstlerisches Unterfangen dar. Im Gegensatz zu den späteren wird das erste Programm des Quatuor Albrecht Knust von Seiten der Tanzszene noch mit großer Skepsis aufgenommen. Anne Collod berichtet: »[...] Nous avons été confrontés à des réactions très vives de la part des acteurs du monde de la danse. Danseurs, pédagogues ou théoriciens nous ont reproché

16 | Zu der verbreiteten Rekonstruktionspraxis in den 1980er Jahren vgl. exemplarisch Thomas, Helen: *Reconstructing the Dance: In Search of Authenticity?* In: Dies.: *The Body, Dance and Cultural Theory*. London 2003, S. 121; Järvinen: *Performance and Historiography* 2005, S. 140.

17 | Vgl. beispielsweise Launey: *Poétiques de la citation* 2010.

18 | Vgl. www.tanzfonds.de beziehungsweise www.tanzpreise.ch.

de nous emparer d'un héritage sans avoir de rapport de filiation avec l'œuvre.«¹⁹ Die fehlende Zeitzugehörigkeit als Legitimation für die Beschäftigung mit der Tanzkunst ist ein Vorwurf, der im Zusammenhang mit Rekonstruktionen bis heute nachhallt und, wenn es um das Verwalten eines Erbes oder die Zugänglichkeit zu Archiven geht, nach wie vor wirkungsmächtig ist.²⁰ Das Quatuor Albrecht Knust stößt allerdings nicht nur in einschlägigen Rekonstruktionskreisen auf skeptische Reaktionen, sondern auch innerhalb der Tanzszene.²¹ So steht die Hinwendung zur Vergangenheit, wie sie Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet und Christophe Wavelet beispielhaft als Vertretende der Freien Tanzszene vornehmen, in eklatantem Widerspruch zum Postulat des ›Neuen‹, das die zeitgenössische Tanzszene seit der Moderne verinnerlicht hat.²² Die Interpretation eines kanonischen Werkes der Tanzgeschichte des 20.

19 | Collod in: Chapuis: *Le Quatuor Albrecht Knust* 2002, S. 22. Nachgezeichnet ist die Kontroverse auch in *ballett international – tanz aktuell*. Nr. 4, 2000, S. 46-50, einem Sonderheft zu Nijinkys 50. Todestag.

20 | Vgl. dazu exemplarisch Berg: *The Sense of the Past* 1999, S. 243; Järvinen: *Performance and Historiography* 2005, S. 140; Thomas: *Reconstruction and Dance* 2004, S. 33, sowie Servos, Norbert: Was der Körper erinnert. Repertoirepflege bei Pina Bausch. In: Gehm, Sabine; Husemann, Pirkko; Wilcke von, Katharina (Hg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld 2007, S. 193-199. Vgl. dazu weiter auch die Ausführungen zu Überlieferungsformen im Tanz im Kapitel *Überlieferung und Rekonstruktion*.

21 | »Ces *Danses de papier* venaient révéler de surcroît, du fait même de leur écho confidentiel, une méfiance, voire une forte résistance du milieu chorégraphique quant aux possibilités du partitionnel, et au-delà des usages de la citation qu'il permettait.« Vgl. Launey: *Poétiques de la citation* 2010, S. 32.

22 | Das Quatuor erweiterte sich alsbald zu einem Künstlerkollektiv. Bereits für das zweite Programm gehören dazu Alain Buffard, Matthieu Doze, Emmanuelle Huynh, Xavier Le Roy und Martha Moore, die sich später zum Teil selbst mit historischen Choreografien auseinandersetzen. Zu einem mit dem Kollektiv freundschaftlich verbundenen Kreis von Künstlerinnen und Künstlern gehören ebenso Boris Charmatz, der eine Interpretation des *Faune* tanzte, sowie Ève Couturier, Yves Godin, Jennifer Lacey, Laurence Louppe, Pascal Quéneau, Laurence Rondoni, Jean-Jacques Palix, Jean-Christoph Paré, Cécile Proust, Loïc Touzé. Die Zusammenarbeit gestaltete sich als non-hierarchisch, wie Christophe Wavelet betont: »Le mode relationnel adopté dès notre rencontre nous a permis de postuler et de mettre en acte un rapport d'égalité, c'est à dire une co-responsabilité des choix artistiques qui passait par une dynamique conversation faite de dialogues et de débats dans le moment de l'expérience commune.« Vgl. Christoph Wavelet in: Chapuis: *Le Quatuor Albrecht Knust* 2002, S. 19. Diese Form der kollektiven Arbeitsweise ist im Bereich von Rekonstruktionen so nicht üblich. In der Regel definiert hier ein kleines Team von Experten – Notationsspezialistinnen und -spezialisten, Zeit-

Jahrhunderts war lange Zeit, wenn überhaupt, den institutionell gebundenen Ensembles vorbehalten.²³ Christoph Wavelet erklärt das ungewöhnliche Interesse folgendermaßen:

»Nous avons le sentiment d'appartenir à une génération de danseurs amnésique, pour laquelle le rapport à l'histoire (des pratiques ou des projets artistiques), autant qu'à la mémoire et à la transmission, n'était qu'insuffisamment problématisé. D'un côté, un ciel idéal où flottaient quelques noms promus comme fétiche (Graham, Wigman, Humphrey, Limon, Nikolaïs, Cunningham, Bausch...) selon une conception téléologique de l'histoire. De l'autre, son corollaire: un déni des questions léguées par les activités et les projets de ces mêmes noms.«²⁴

Wavelet benennt damit eine entscheidende Voraussetzung, die für die (kritische) Beschäftigung mit Tanzgeschichte in der Freien Szene seit den 1990er Jahren charakteristisch werden soll: Es zeichnet sich ein verändertes Geschichtsbewusstsein ab, das seinen Ausdruck explizit in der künstlerischen Arbeit findet. Auch werden der Anspruch und das Interesse der Tanzschaffenden deutlich, in der Historisierung des eigenen Faches eine Stimme zu bilden.

HISTORISCHES BEWUSSTSEIN IM ZEITGENÖSSISCHEN TANZ

Der Deutsche Tanzwissenschaftler Franz Anton Cramer sieht in der Auseinandersetzung der Gegenwart mit der Vergangenheit grundsätzlich die Dynamik der aktuellen Tanzentwicklungen begründet: Nichts sei so präsent wie die eigene Vergangenheit und deren Eintragungen ins Zukünftige, schreibt er.²⁵ Erst aus dem komplexen und komplizierten Umgang mit den Instanzen der Tradition, der Bewahrung und der Hierarchien würden sich spezifische Positionen, Haltungen und Erkenntnisse entwickeln und den Blick auf ihr ›Anderes‹, auf die Vorlage und ihre geschichtliche Dimensionierung verändern.

zeugen, Choreografinnen und Choreografen – die Art und Weise einer Aktualisierung. Vgl. dazu exemplarisch: Archer, Kenneth; Hodson, Millicent: *Confronting Oblivion: Key-note Address and Lecture Demonstration on Reconstructing Ballets*. In: Jordan, Stephanie (Hg.): *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade*. London 2000, S. 4.

23 | Vgl. beispielsweise Thomas: *Reconstruction and Dance* 2004, S. 32. Auch Gabriele Brandstetter betont: »Natürlich sind es zumeist nur die besonders renommierten und gut ausgestatteten Kompanien, die solche Retrospektiven und solche Transfers [...] finanzieren können.« Vgl. Brandstetter: *Fundstück Tanz* 2005, S. 15.

24 | Wavelet in: Chapuis: *Le Quatuor Albrecht Knust* 2002, S. 19.

25 | Cramer: *Sollbruchstellen* 2005, S. 76.

Zeitgenössischer Tanz sei deshalb, auch wenn oft das Gegenteil behauptet werde, eine »eminent historische Angelegenheit«.²⁶ Hierzu gehört gemäß Cramer auch die Annahme, dass jede Darstellung eines Körpers in der künstlerischen Gestaltung immer abhängig von biografischen Fakten und ihrer Verdrängung sei. Demnach manifestiert sich das Historische im Tanz immer auch in Form von autobiografischen, sozialgeschichtlichen oder diskursabhängigen Einflüssen. Oder mit den Worten des Tänzers und Choreografen Christophe Wavelet: »Nous ne tombions pas du ciel«.²⁷

Selbstverständlich gilt diese Annahme für jede körperliche Darstellung. In Bezug auf den Tanz ist jedoch besonders, dass dieser Umstand zum Untersuchungsgegenstand der Kunst selbst wird. In diesem Sinne ist das Vorhaben des Quatuor Albrecht Knust ein klar politisches: »Nous voulions en finir avec cette hiérarchisation du discours et du geste dont, comme tant d'autres, nous avions si longtemps pâti.«²⁸ Er und seine Mitstreiter gehören einer Generation von Tänzerinnen und Tänzern an, die in den 1980er und frühen 1990er Jahren alle Engagements in großen Tanzcompagnies innehatten. Sie sammelten ihre frühen beruflichen Erfahrungen entsprechend in einem Umfeld, das eine Rhetorik des Fortschritts pflegte: Auf der Suche nach dem immer Neuen erklärten sie schon das vorjährige Repertoire für hinfällig, wie der britische Tanzhistoriker Ramsay Burt schreibt.²⁹ Gegen dieses Diktum beziehen Wavelet und seine Mitstreiter entschiedene Position. Sie wollen sich aktiv mit der eigenen Fachgeschichte befassen und dieser mittels ihrer eigenen Sprache eine Stimme verleihen:

»L'histoire ne devait plus rester un continent mort, dont l'objet aurait été un éternel renouvellement ou un éternel état natif des choses. Nous partageons cette nécessité de nous confronter à l'histoire, sans très bien savoir ce que cela signifiait, mais de s'y confronter de manière concrète, c'est-à-dire de se confronter à des œuvres par un agi chorégraphique, qui comme toute activité humaine en général et artistique en particulier interroge et donne à penser.«³⁰

So beschreibt Christophe Wavelet das künstlerische Programm des Quatuor auch als eine Form der Konfrontation mit Tanzgeschichte und macht sich stark

26 | Cramer: Sollbruchstellen 2005, S. 76.

27 | Wavelet in: Chapuis: Le Quatuor Albrecht Knust 2002, S. 19.

28 | Wavelet in: Chapuis: Le Quatuor Albrecht Knust 2002, S. 19.

29 | »The promotional rhetoric surrounding much contemporary dance at this time invariably emphasised its pursuit of progress for its own sake, sometimes almost seeming to imply that last year's repertoire was already obsolete.« Vgl. Burt: Revisiting ›No to Spectacle‹ 2008, S. 51.

30 | Wavelet in: Chapuis: Le Quatuor Albrecht Knust 2002, S. 19.

für ein Kunstverständnis von Tanz als ein sich kritisch am gesellschaftlichen Diskurs beteiligender Akteur.

In eine ähnliche Richtung wie Wavelet argumentieren auch andere Choreografinnen und Choreografen, die sich mit der tänzerischen Fachgeschichte befassen. Boris Charmatz, ein weiterer Protagonist der französischen Tanzszene und Leiter des Musée de la danse in Rennes, stellt beispielsweise seine ganze Arbeit unter die Leitfrage: »Où est l'histoire?«³¹ Die Antwort darauf erprobt er derzeit sowohl in seiner Museumsstruktur wie in der choreografischen Arbeit: »L'histoire est dans les corps, les textes, les livres, les images, les mots etc.« Ihr Erkunden gehört für ihn zu den Grundfesten der Tanzkunst, wenn dies auch nicht immer explizit herausgestrichen oder künstlerisch Thema sein müsse.

Jérôme Bel, als beharrlicher In-Fragesteller kultureller und struktureller Begebenheiten, gründet seine Identität als Künstler ebenfalls auf seine Vorgänger: »En fait, j'ai toujours su que tout ce que je pouvais faire dans mon travail n'était possible que grâce au travail de certains collègues et prédécesseurs.«³² Es gebe keine Essenz ›Jérôme Bel‹, nur eine Konstruktion dieses Subjektes, und diese, so sagt er, habe sich im Theater herausgebildet. In all seinen Arbeiten versuche er letztlich herauszufinden, was er selber gemeinsam mit anderen Zuschauenden im Dunkel des Theatersaals alles schon erlebt habe.³³ Allerdings fügt er an: »En parlant comme ça, je me dis que je suis un chorégraphe du passé... Brrrrrrrrrr.«³⁴ Bei allem Beharren auf der Vergangenheit als subjektbildend und als inhaltlicher Impulsgeber für die künstlerische Arbeit, ist der Fokus, so könnte man seinen Ausdruck des Widerstrebens deuten, doch immer klar auf die Gegenwart gerichtet.

Der Schweizer Choreograf Foofwa d'Imobilité wiederum spricht im Zusammenhang mit Tanzgeschichte von der künstlerischen ›DNA‹, als dem Rückgrat, auf dem jede choreografische und tänzerische Arbeit fußt: »J'utilise ce que je connais, qui est un héritage classique, ›cunninghamien‹ avant tout, mais aussi ce que j'ai vu à New York et en Europe. Ce qui est génial, c'est de ne pas refuser son patrimoine. C'est ça qui fait notre ›ADN‹ en tant que chorégraphe.«³⁵ Auch wenn er damit möglicherweise weniger einem politischen

31 | Dieses und das folgende Zitat stammen aus einem Gespräch mit dem Choreografen, welches ich am 14. November 2012 in Rennes führte.

32 | Bel/Charmatz: Emails 2013, S. 11.

33 | Evident wird dies unter anderem in seinen Tanzbiografien *Véronique Doisneau*, *Isabel Torres*, *Cédric Andrieux*, *Lutz Förster* und *Pichet Klunchun and myself* (2004-2009).

34 | Bel/Charmatz: Emails 2013, S. 12.

35 | Foofwa d'Imobilité in: Lador, Gaëlle: *Mimésix: retour vers le futur*. Interview. In: *Journal de l'Association pour la Danse Contemporaine de Genève*. Nr. 35, 2005, S. 11. Der Choreograf stellt diese Haltung in mehreren seiner Arbeiten explizit aus wie bei-

Anspruch das Wort redet und mehr unter dem Aspekt eines genuin künstlerischen Interesses an Tanzgeschichte als ›Forschungsmaterial‹ argumentiert, so ist doch Foofwa d'Imobilité und dem Quatuor Albrecht Knust gemeinsam, dass sie ihre künstlerische Laufbahn und Identität grundsätzlich als historisch informiert verstehen. Christophe Wavelet sagt dazu:

«Nous [...] savions que nous étions, comme tous, passés par différents processus d'apprentissage institutionnalisés, la famille, l'école, l'enseignement artistique etc. C'est entre autres vis-à-vis des ces ›acquis‹ qu'il s'agissait d'engager un travail critique en réexaminant différents présupposés liés à ce qui nous constituait, comme sujet, comme ›danseurs‹. C'est à cela que nous nous sommes employés, et le plus souvent fort joyeusement...»³⁶

Während das ›Erbe‹ bei Wavelet einen kritischen Umgang geradezu einfordert, so geht es Foofwa d'Imobilité weniger um ein Neuschreiben von Geschichte, sondern mehr um ein Sichtbarmachen und Aufzeigen verschiedener Traditionslinien. Gleichzeitig äußert er ein starkes Votum dafür, sich überhaupt mit Geschichte zu befassen – um die eigene Arbeit besser zu verstehen, aber auch um seinen eigenen künstlerischen Weg zu finden: »Le passé est une passerelle vers le futur. Je le questionne sans nostalgie. Plus on a de connaissances sur ses origines, plus on a conscience du passé, et des choses étonnantes que les autres ont fait avant nous, et plus cela libère notre créativité.«³⁷ An anderer Stelle, in Bezug auf seinen für die zeitgenössische Tanzbühne ungewöhnlichen Einsatz von Pantomime, sagt er weiter: »Man kann diese Mittel und Strategien heute alle verwenden, um über sie hinauszugehen. Im Gegensatz zu Yvonne Rainers ›No‹-Manifest, hätte ich Lust, ein ›Ja‹-Manifest zu schreiben. Im Idealfall bedeutet das, ja zu allem zu sagen, um ein Thema erforschen zu können.«³⁸ Trotz diesem positivistischen Grundgestus schwingt in Foofwa d'Imobilités Arbeiten, wie noch zu zeigen sein wird, auch eine leise Kritik mit oder doch

spielsweise in *Mimésis* (2005), *Musings* (2009), *Histoires condansées* (eine Lecture Performance zur Geschichte des Tanzes, 2011), *Utile/Inutile* (2015-2017). Als Tänzer ist er außerdem in Boris Charmatz' *50 ans de danse* (2009) und in *Un américain à Paris* (2009) von Mathilde Monnier zu sehen.

36 | Wavelet in: Chapuis: *Le Quatuor Albrecht Knust* 2002, S. 19.

37 | Foofwa d'Imobilité, zit.n.: Jaquiéry, Corinne: Foofwa d'Imobilité. Retour vers le futur. In: *Le Courrier*. 18.03.2011 (ohne Seitenangaben), www.lecourrier.ch/foofwa_d_imobilite_retour_vers_le_futur, 21.09.2015.

38 | Foofwa d'Imobilité, zit.n.: Siegmund, Gerald: Foofwa d'Imobilité. In: *ballett international – tanz aktuell*, Nr. 10, 2006, S. 58. Ein derartiges »Yes Manifesto« erstellte beispielsweise Mette Ingvarstsen 2004, vgl. www.metteingvarstsen.net/2011/09/50-50, 21.09.2015.

wenigstens ein Appell für einen pragmatischen Umgang mit Vorbildern und Vorgaben. Als vormals klassischer Tänzer beim Stuttgarter Ballett und später als Tänzer in der Merce Cunningham Dance Company pflegt er selbst einen spielerischen, wenn auch respektvollen Ansatz. Wiewohl sich seine Erfahrungen gewissermaßen in seine ›Gene‹ eingetragen haben, um bei seinem Bild der ›DNA‹ zu bleiben, fordert er, gerade daraus eine jeweils eigene künstlerische Sprache zu finden.

Der US-amerikanische Tanzwissenschaftler André Lepecki spricht anstelle der DNA von einem gemeinsamen ›Fundament‹, einem »common ground of concerns«,³⁹ auf dem jede Bewegung immer schon ein Wieder-Begehen bekannter Wege sei, ein ›Stolpern‹ über Entdeckungen, wie Geschichte potentiell auch sein könnte. Das Erkennen und Annehmen dieser Gemeinsamkeit erachtet er als konstitutiv für den zeitgenössischen europäischen Tanz:

»Much of dance history has been caught in the webs of self-contained narratives of family feuds and lines of transmission. Rather, I would like to make it clear that I am indeed mapping a common ground of concerns, a ground that has been stepped on and explored before by previous generations of dancers, performers, visual artists, performance artists and choreographers whose bodies, weight and impacts defines the grooves of the terrain where contemporary European dance currently strolls and stumbles on.«⁴⁰

Tradition werde nicht länger als glatte, klar konturierte und abgeschlossene Grundlage verstanden, auf der das Zukünftige als immer ›Neues‹ aufbaue, sondern Geschichte rücke ins Bewusstsein als ein ›Nährboden‹ für Ereignisse, Haltungen, Ästhetiken, Topologien, historische Bewegungen und zeitgenössische Trends: »By mapping and accepting this common ground, by extending it across time and space, the past loses its ephemeral gloss and becomes literally alive at the present moment – whenever one moves on it.«⁴¹

Ein solches »Bewusstwerden der eigenen Geschichte«⁴², das Bedürfnis nach Teilhabe und Mitsprache an tanzhistoriografischen Prozessen zeigt sich in den genannten Beispielen auf ganz unterschiedliche Weisen. Selbstverständlich schreiben sie sich mit ihren Arbeiten alle selbst in die Geschichte des Tanzes

39 | Vgl. Lepecki: *Concept and Presence* 2004, S. 170; Lepecki legt sein Augenmerk vor allem auf denjenigen »common ground«, der die Haltung des Fragens im zeitgenössischen Tanz seiner Meinung nach initiierte: die Performance Art der 1960er und 1970er Jahre, der Minimalismus und die Concept Art sowie das Tanztheater von Pina Bausch, wie er anhand von La Ribot, Jérôme Bel und Vera Mantero herausarbeitet.

40 | Lepecki: *Concept and Presence* 2004, S. 172.

41 | Lepecki: *Concept and Presence* 2004, S. 172f.

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

ein. Ihre Recherchepraktiken und Darstellungsmodi stellen aber auch historische Forschungsmethoden aus, die es näher zu betrachten gilt.

Die Mitglieder des Quatuor Albrecht Knust beispielsweise vergleichen ihren Umgang mit Notationen als Quellenmaterial mit der Entzifferung von Karten oder Schriftzeichen, welche nie dasselbe seien wie die Landschaft oder das bezeichnete Ding an sich; entsprechend sei auch Geschichte in einer Notationsschrift nur in Form einer möglichen Auslegung festgehalten, die in der Lektüre schon wieder eine Veränderung erfahre.⁴³ Stets finde ein Übersetzungsprozess statt, dem sie in den choreografischen Arbeiten Sichtbarkeit verleihen wollen, ohne dabei zu vernachlässigen, dass sie selbst Teil des Systems und gerade im Begriff seien, ein ›Werk‹ in den Kanon der Geschichte einzuschreiben. »Une partition est un vecteur de transmission qui articule le témoignage d'un événement et un protocole d'action qu'il faudra *interpréter* et non *appliquer*«, betont Simon Hecquet.⁴⁴ Notationen würden nie eine Realität abbilden, sondern als abstrakte Gebilde nur auf die Möglichkeitsbedingungen einer Version eines Werkes verweisen. Wenn Le Quatuor Albrecht Knust mit seinen Arbeiten den Vorgang der Übersetzung von einer Partitur zurück in eine Choreografie hinterfragt, stellt es das daraus gewonnene ›Produkt‹ als eine Re-Konstruktion aus, die grundlegend auf dem Vorgang der Interpretation und damit der subjektiven Auslegung beruht. Christoph Wavelet beschreibt die Anforderungen folgendermaßen:

»À la fois dispositif d'inscription et de prescription, chaque partition chorégraphique est d'abord un texte, qui appelle un travail de lecture. Au fil de nos pratiques, il nous a fallu problématiser, préciser et complexifier les modalités de ce travail, qui engage des conduites conjointement kinesthétiques, cognitives et discursives. Nous nous proposons d'ouvrir l'espace d'un questionnement [...].«⁴⁵

Die Notationen, die in Form von Texten die choreografische Dimension eines Werkes abbilden, unterliegen also vielfältigen Interpretationen und lösen eine ganze Reihe von anschließenden Fragestellungen aus, die nicht nur in und durch die Notation eine Antwort finden, sondern weitere Forschungsarbeiten nach sich ziehen, zu denen Wavelet auch die Arbeit an der Bewegung zählt. So geben Notationen beispielsweise keine Auskunft über die Entstehungsbedingungen einer Choreografie und auch nicht über ›das Tanzen‹ an sich – die Bewegung, den Akt. Die Notation stellt für das Quatuor denn auch weniger ein Analyseobjekt dar, als vielmehr eine Art Wegweiser für mögliche Erfahrungs-

43 | Vgl. hierzu und zum Folgenden Simon Hecquet: In: Chapuis: Le Quatuor Albrecht Knust 2002, S. 19.

44 | Hecquet in: Chapuis: Le Quatuor Albrecht Knust 2002, S. 19.

45 | Wavelet in: Chapuis: Le Quatuor Albrecht Knust 2002, S. 16.

werte: »[N]otre projet aura moins visé le partitionnel en tant qu'objet d'analyse qu'en tant que vecteur d'expérience et fraying de possibles.«⁴⁶ Sie wird nicht analysiert im Hinblick auf die Wiederherstellung eines Werkes, sondern gelesen als eine Praktik, die es im Prozess selber zu problematisieren, präzisieren und in ihrer Komplexität gar noch zu stärken gilt.

Dieses Aufzeigen von Möglichkeitsbedingungen ausgehend von einer Notation ist eine weitere, mögliche Ausprägung der choreografischen Reflexion von Tanzgeschichte und Tanzgeschichtsschreibung. Ein exemplarischer Blick auf ...*d'un faune (éclats)* von Le Quatuor Albrecht Knust und *histoire(s)* von Olga de Soto zeigt, welche Formen die Darstellung von ›Original‹ und ›Revival‹ auf der Bühne schließlich annehmen können.

TANZ ALS MENTALER RAUM

Für ...*d'un faune (éclats)* verwenden Le Quatuor Albrecht Knust verschiedene dokumentarische Materialien.⁴⁷ Einerseits schriftliche, visuelle und grafische Aufzeichnungen, die bereits vielfältige Interpretations- und Übertragungsprozesse durchlaufen haben wie Nijinskys eigene Notation von *L'après-midi d'un faune* von 1915, die Entschlüsselung und Übertragung in Labanotation von Ann Hutchinson Guest und Claudia Jeschke von 1989, Stephan Mallarmés gleichnamiges, der musikalischen Komposition zugrundeliegendes Gedicht von 1876, verschiedene Stadien der Komposition Claude Debussys und die ikonisch gewordenen Fotografien von Adolf de Meyer.⁴⁸ Andererseits werden auch Legenden, welche sich um die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte und die damit in Verbindung stehenden Versionen und Interpretationen des Stückes ranken, sowie Improvisationen ausgehend von der Erinnerung der Tanzenden beigezogen. Sie werden auf verschiedene und wechselnde Arten zu der Notation und deren Umsetzung in ein Spannungsverhältnis gesetzt. Tänzerinnen und Tänzer, die den *Faune* live gesehen, selbst getanzt oder sonst einen Bezug dazu haben, erzählen aus dem Off ihre Erinnerungen. Weiter werden histori-

46 | Wavelet in: Chapuis: Le Quatuor Albrecht Knust 2002, S. 16.

47 | Die Darstellung erfolgt aufgrund des gleichnamigen halbstündigen Films (2000) von Christophe Wavelet und Simon Hecquet mit Emmanuelle Hyunh, Jean-Christophe Pare, Boris Charmatz, Loïc Touzé, Jennifer Lacey; Musik: Claude Debussy, Frederic Chopin (mit Ausschnitten der Bühnenversion) sowie den Beschreibungen von Launey: *Poétiques de la citation* 2010, und Siegmund: *Affekt, Technik, Diskurs* 2012, S. 24-26.

48 | Vgl. zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte von *L'après-midi d'un faune* auch Nectoux, Jean-Michel; Jeschke, Claudia (Hg.): *Mallarmé – Debussy – Nijinskij – De Meyer. Nachmittag eines Fauns. Dokumentation einer legendären Choreographie*. München 1989.

sche Texte gelesen, Referenzen an die griechische Vasenmalerei in einer kleinen Lecture Performance vorgeführt, ikonisch gewordene Posen aus Nijinskys Œuvre getanzt und mit Auszügen aus Schwarz-Weiß-Filmen Bilder der damaligen Zeit evoziert. Von der Partitur werden zuerst einzelne Fragmente durch verschiedene Tänzerinnen und Tänzer interpretiert, beispielsweise der Part der Großen Nymphe durch drei männliche Tänzer (Jean-Christoph Paré, Loïc Touzé, Boris Charmatz) in Stille. Sie weisen unter anderem darauf hin, dass sich anhand der Notation das Geschlecht nicht ablesen lasse, weil sich dieses nicht aus der notierten Bewegungsabfolge allein erschließe. Es folgen verschiedene Varianten von Rekonstruktionen (beispielsweise in Alltagskleidern) sowie Filmausschnitte und Projektionen. Auch die Rekonstruktion der gesamten Notation ist in ...*d'un faune (éclats)* zu sehen, allerdings im Rollentausch bei jeder Aufführung. Dadurch eröffnet sich über die gesamte Serie der Aufführungen hinweg ein Panorama an Interpretationen, wie sie auch die Aufführungsgeschichte des *Faune* historisch prägt. Das Verhältnis der 1989 von Ann Hutchinson Guest und Claudia Jeschke entzifferten Notationsschrift zum ›Original‹ 1912, der Grad an Authentizität der Partitur gegenüber der oralen Tradition der Erinnerungsleistung, die ›Wahrheit‹ des Geschriebenen und die Vagheit des Erzählten – all dies sind Themen, die Le Quatuor Albrecht Knust auf der Bühne zur Debatte stellt, indem es der geschriebenen Geschichte diejenige eines dynamisch-choreografischen und kollektiven Erinnerungsprozesses gegenüberstellt.

Wiewohl die Erinnerungsarbeit auch im Zentrum von Olga de Sotos *histoire(s)* steht, geht es bei ihr nicht um die Auseinandersetzung mit einer Notation, mit Übersetzungsleistungen und der Auswahl von Quellenmaterial. Sie konzentriert sich vielmehr ganz auf eine Oral History des Tanzes, als andere, nicht tänzerische Form der Rekonstruktion eines historischen Tanzereignisses.⁴⁹ Damit ist implizit auch die Rekonstruierbarkeit von Tanz zur Diskussion gestellt. Ihr Zugang zielt jedoch weniger auf die Vermittlung eines historischen Originals, sondern stellt mehr einen Kommentar auf die Erinnerungsleistung als solche dar.

So stehen kurz vor Schluss des Stückes auf der linken Bühnenseite zwei kleine Leinwände, eine auf dem Boden, die andere auf einen Ständer montiert. Daneben ist eine große Leinwand angebracht, die vom Boden fast bis zur Decke reicht, während eine kleinere davor in der Luft hängt. Diese Anordnung wird von einem Projektor beleuchtet, so dass die vordere Leinwand einen Schatten auf die hintere wirft. Es sind keine Bilder zu sehen, nur ein bläuliches Licht, das zunehmend verblasst. Zu hören sind jetzt, nach all den Anekdoten und Erinnerungsfetzen, die Eckdaten der Zeitzeugen, aufgezählt von deren Stimmen

49 | Vgl. dazu auch Wehren, Julia: Tanz in den Köpfen. Wie Olga de Soto aus Erinnerungen Vergangenheit konstruiert. In: Burkhard, Helga; Walsdorf, Hanna (Hg.): Tanz vermittelt – Tanz vermitteln. Hg. v. der Gesellschaft für Tanzforschung. Leipzig 2010, S. 35-44.

aus dem Off: Wo sie geboren sind, welchen Beruf sie ausgeübt haben und in welcher Familiensituation sie leben. Einzig anhand der Stimmen lassen sich die gehörten Daten einzelnen Personen zuordnen. Dabei sehen die beleuchteten Flächen aus wie Fenster, die hinaus gerichtet sind in eine große Leere, oder, nach all dem Gehörten, in eine ferne Vergangenheit, die letztlich unerreichbar bleibt, aber doch reich angefüllt ist mit Erinnerungen. Diese, nicht die Ereignisse selbst, werden in dem räumlich-visuell-auditiven Arrangement vergegenwärtigt. Olga de Soto verzichtet in ihrer Videoperformance gänzlich auf eine Verkörperung des Vergangenen.⁵⁰ Dieses wird als unwiederbringlich Abwesendes nicht dargestellt oder präsent gemacht, trotzdem aber ständig verhandelt. Es handelt sich nicht um eine Ausstellung, sondern um ein Bühnenstück mit einer beweglichen Installation, die durch die Choreografin selbst und einen weiteren Tänzer, beide weiß gekleidet, auf der Bühne abermals inszeniert wird. Sie verstellen die Leinwände, halten sie in den Händen vor sich und werden selbst zu Projektionsflächen; sie rücken Videoprojektoren zurecht, drücken auf die Playtaste und schauen und hören, dem Publikum gleich, den Erzählungen zu. Ihre Anwesenheit weist direkt in die Gegenwart der Aufführung hinein.

Abbildung 4: *histoire(s)* (2004) von Olga de Soto.

© Dolorès Marat



50 | Nach einem ähnlichen Prinzip verfährt de Soto in *Débords. Reflections on the Green Table* (2012), in dem sie die Rezeption und Wirkung des Balletts von Kurt Jooss nachzeichnet, vgl. www.tanzfonds.de/de/projekte/debords-documentation, 21.09.2015.

Als Arrangeurin der Leinwände und Projektoren rückt so auch die Choreografin immer wieder ins Bild als sammelnde und ordnende Instanz.⁵¹ Ihre Rolle könnte man sinnbildend bezeichnen als die einer Historikerin, die in ihrer Tätigkeit als Forscherin zwar hinter ihr Material zurück tritt, dabei aber trotzdem sichtbar bleibt. Nicht nur hat Olga de Soto aus den Gesprächen ausgewählt, was überhaupt zu den Zuschauenden gelangt, sie hat ihre Auswahl überdies nach bestimmten – hier: choreografischen – Kriterien aufbereitet und damit die Wahrnehmung der Zuschauenden beeinflusst. Ihre angewendeten Ordnungsmuster, die Zugänge und Quellenstudien könnte man in der Folge auch als historiografische Methode *sui generis* bezeichnen. Olga de Soto hat *histoire(s)* durch das inszenierte Setting in jene Präsentationsform gebracht, in der 1946 auch *Le jeune homme et la mort* stattgefunden hatte: Ort des Geschehens ist die Theaterbühne, mit einem Mann und einer Frau als Akteure. Die Vorstellung von einem sogenannten historischen Original scheint aber trotzdem nie auf, weder in Form von Bewegungen, Bildern, Dekor noch Kostümen. Die Bühne bleibt, bis auf die Bildschirme und Projektoren, Kassettengerät und die beiden weiß gewandeten »Bühnentechniker« leer. Es geht nicht so sehr um die Aufführung von *Le jeune homme et la mort* selbst als vielmehr um die Erinnerungstätigkeit an sich, um die individuelle Konstruktion von Geschichte, und darüber hinaus um die politische und gesellschaftliche Situation nach dem Krieg in Paris, vor deren Hintergrund nicht nur die Aufführung, sondern auch die Aussagen der Befragten in der Gegenwart zu betrachten sind. Anhand der unterschiedlichen Zeitebenen von *histoire(s)* – derjenigen des erinnerten Ereignisses, der Inszenierung auf der Bühne, der Erzählsituation der Zeitzeugen sowie derjenigen der Vorstellungswelt des Publikums – eröffnen die auf der Bühne an- und abwesenden Körper auf der inszenatorischen Ebene einen mentalen Raum.

Als Einstieg in den Erinnerungsprozess wählt die Choreografin das Dekor des historischen Stückes, ein Künstleratelier. Ein Zeitzeuge beschreibt es als Dach-

51 | Für Olga de Soto handelt es sich dabei lediglich um zwei Tänzer, einen Mann und eine Frau, im Sinne der kleinstmöglichen und doch notwendigen Präsenz zweier Körper: »Il a fallu [...] que je fasse le deuil de la danse, de «ma danse», incarnée sur scène et que je me refuse l'utilisation de toute icône liée directement ou indirectement au ballet. La forme de la parole a réduit les mouvements des danseurs, un homme et une femme, jusqu'à les reléguer à un rôle discret dont la présence, les actions et les déplacements me semblent indispensables.« Vgl. Soto, Olga de: »Mettre la mémoire à l'épreuve«. In: Thurner, Christina; Wehren, Julia (Hg.): Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz. Zürich 2010, S. 195. Gerade wegen ihrer Funktion für die »Präsenz«, »Handlung« und »Verschiebung«, wie de Soto sagt, bietet sich meiner Meinung nach jedoch eine weiterführende Interpretation ihrer Rollen an.

boden mit Dachschrägen, ein nächster erinnert sich an eine schmale Bühne mit minimalistischem Bühnenbild, auf der der Tänzer Jean Babilée mit nackten Füßen und Oberkörper in einer blauen Latzhose tanzt. Wieder ein anderer glaubt, ein einziges Durcheinander auf der Bühne gesehen zu haben. Nach und nach tauchen in den Beschreibungen auch ein Tisch und Stühle auf. Je mehr die Zeitzeugen erzählen, desto mehr Details fördern sie zu Tage. Die Körper der Tanzenden werden plastischer: Der Mann wird als groß und muskulös beschrieben; die Tänzerin, die den Tod verkörpert, als Figur mit langen Beinen, weißem Gesicht und schwarzen Haaren. Mal wird sie als ein unsympathischer Vamp geschildert, mal als stolze, provozierende Frau. »Très Carmen«, wie Françoise Olivaux sagt, oder aber, gemäß Brigitte Evellin: »Comme une étoile de mer«. Nicht nur die Tänzerkörper der Hauptdarsteller Jean Babilée und Nathalie Philippart erhalten in der Beschreibung Gestalt, auch ihre Bewegungssprache nimmt Form an. Jean Babilée verschiebe immer wieder Objekte, bewege sich rastlos und sehr schnell von einer Seite zur anderen, akrobatisch und mit vielen hohen Sprüngen, unter anderem auf Tisch und Stühle. Ein Zeuge bemerkt, dass Babilée über ein erstaunliches Gleichgewicht verfügt habe. Insgesamt sind sich alle Befragten einig: Der Solist war ein expressiver und technisch erstaunlich versierter Tänzer. So nehmen Bilder der Körper und des Tanzes in der Vorstellung der Zuschauenden allmählich Form an; eine Wirkung, die Olga de Soto entsprechend beabsichtigte:

»La danse pourrait s'inscrire, ou en tout cas être fabulée, imaginée, projetée, dans la tête des spectateurs qui regardent *histoire(s)*. Fait qui est rendu possible grâce aux mots qui composent les souvenirs de ces témoins d'un autre temps et à la manière dont ces même mots rebondissent d'une bouche à l'autre, choquent les uns contre les autres, se répondent, se confondent, composent le film et sa décomposition dans l'espace.«⁵²

Die Erfahrung, welche die Choreografin während der Interviews mit den Zeitzeugen machte (sie sah das Ballett selbst auch nie), ist vergleichbar mit derjenigen, die sich beim Zuschauen und -hören der Videoperformance einstellt: »En cumulant les rencontres et en écoutant leurs souvenirs, mais aussi leurs hésitations, leurs oublis, leurs trous de mémoire, le project a commencé à se dessiner dans ma tête.«⁵³

Auf den Bildschirmen evozieren die Zeitzeugen das vergangene Tanzereignis lediglich in der Erzählung, die Zuschauenden folgen ihnen mental, gesteuert durch die Montage. Selbst die nur medial anwesenden Zeitzeugen werden durch die Zuschauenden imaginiert. Wie die Zeitzeugen als Erzähler

52 | Soto: »Mettre la mémoire à l'épreuve« 2010, S. 195.

53 | Soto: »Mettre la mémoire à l'épreuve« 2010, S. 194.

werden so auch die Zuschauenden zu Autoren, indem sie selbst Produzenten ihrer Vorstellungsbilder und derer Bedeutungen sind. Gleichzeitig versetzt die Anwesenheit der Akteure das Publikum immer wieder in die Rahmung des Theaters. Die verschiedenen Vorstellungs- und Zeitebenen können durchaus jederzeit auseinander gehalten werden. Die lückenhafte Erinnerung, die szenische Montage, aber auch die Präsenz der zwei Performerinnen und Performer brechen die Vorstellungswelten auf und verweisen mitten in die Gegenwart, die Aufführungssituation von *histoire(s)*. Hier treffen die anwesenden Körper auf medial abgebildete und diskursiv vermittelte Körperbilder. Das heißt, ›real‹ Körper und sichtbare Bewegungen sind in diesem Fall nicht nur flüchtig, sondern gar nicht erst vorhanden beziehungsweise lediglich ein Vehikel, um die Bilder in den Köpfen in Bewegung zu bringen. In der Gegenüberstellung von Erzähltem und Imaginiertem, von tatsächlich Anwesendem und immer schon Abwesendem führt Olga de Soto vor Augen, dass Vergangenes nie einfach gegenwärtig wird, sondern immer als Konstruktion aufscheint und als eine potentielle Geschichte in das Bewusstsein rücken kann.

Das historische ›Original‹ und sein ›Revival‹⁵⁴ stellen einen historiografischen Prozess aus, der das Verhältnis von Partitur zu Original, die Frage nach Authentizität und ›Wahrheit‹ ad absurdum führt.⁵⁵ Widersprüche, Ungereimtheiten, Lücken, Leerstellen, blinde Flecken und neue Interpretationen – all dies ist den Oral Histories eigen. Olga de Soto macht mit ihrer konsequenten Fokussierung auf das orale Quellenmaterial das Verhältnis von Vergangenem und Gegenwärtigem, Erlebtem und Erzähltem, subjektiver Erfahrung und objektiver Berichterstattung in einer scheinbar einfachen Form – primär einer Reihung verschiedener Aussagen – auf der Bühne deutlich. Außerdem wendet sie damit eine Methode an, welche für die Übertragung in der Geschichte des Tanzes insgesamt konstitutiv ist: die orale – körperliche und mündliche – Überlieferungspraxis.

54 | Vgl. der gleichnamige Buchtitel: Thurner/Wehren: Original und Revival 2010.

55 | Zur Authentizitäts-Debatte im Zusammenhang mit Rekonstruktionen vgl. exemplarisch: Hutchinson Guest, Ann: Is Authenticity to be Had? In: Jordan, Stephanie (Hg.): Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade. London 2000, S. 65-71, sowie Thomas, Helen: Reconstructing the Dance: In Search of Authenticity? In: Dies.: The Body, Dance and Cultural Theory. London 2003, S. 121-145. Vgl. weiter auch die Diskussion zur tänzerischen Überlieferungspraxis im Kapitel *Überlieferung und Rekonstruktion*.