

David Castillo

Social Dance Media

Die Kollektivierung von Autorschaft und Körperwissen in *Re:Rosas!*

u^b

^b
UNIVERSITÄT
BERN

Berner Arbeiten zur Theater- und Tanzwissenschaft (BATT)

Herausgegeben von Beate Hochholdinger-Reiterer,
Alexandra Portmann und Christina Thurner
Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern

David Castillo

Social Dance Media

Die Kollektivierung von Autorschaft und
Körperwissen in *Re:Rosas!*



^b
UNIVERSITÄT
BERN

Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Schweiz

Bern Open Publishing BOP
bop.unibe.ch

2025

Impressum

ISBN: 978-3-03917-104-0
DOI: 10.48620/87046

Herausgeberin: Christina Thurner
Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Mittelstrasse 43
CH-3012 Bern

Lektorat: Julia Wechsler
Layout Titelei: Julia Wechsler

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Text © 2025, David Castillo

Titelfoto: Online Community um *Re:Rosas!*

Bildnachweis: David Castillo, Daniel Belasco
Rogers

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	6
2.	Aufführungsgeschichte(n)	10
2.1.	<i>Re:Rosas! The fABULEUS Rosas Remix Project (2013)</i>	10
2.2.	Die Uraufführung (1983)	11
2.3.	Die Wiederaufnahmen (1992, 2009, 2017)	13
2.4.	Der Tanzfilm (1997)	15
2.5.	<i>A Choreographer's Score: Rosas danst Rosas (2012)</i>	16
3.	Autorschaft(en) in Social Media	19
3.1.	Reenactment, Rekonstruktion oder doch Rekreation?	19
3.2.	Wer ist Autorin von <i>Rosas danst Rosas</i> ?	21
3.3.	Rosas und der Remix	26
3.4.	Re:Claiming! – Die Kollektivierung von Autorschaft	29
4.	Webumgebung von <i>Re:Rosas!</i>	34
4.1.	Landingpage	34
4.2.	Tutorials	37
4.3.	Webarchiv	40
4.4.	User Experience	43
5.	Der Transfer von Körperwissen auf Social Media	45
5.1.	Social Dance Media und die Kollektivierung von Körperwissen	45
5.2.	Rosas und der Transfer von Körperwissen	46
5.3.	«for anyone to dance» – Zwischen «Amateurismus» und Elitarismus	49
5.4.	«all over the world» – Zwischen Europa und dem Globalen Norden	54
6.	Schluss	61
7.	Quellenverzeichnis	64
7.1.	Primärquellen	64
7.2.	Sekundärquellen	66
8.	Abbildungsverzeichnis	69

1. Einleitung

Ich bin von Social Media umgeben gross geworden, verbrachte immer schon viel Zeit im World Wide Web und kam früh mit diversen Videoportalen in Berührung. Obwohl ich weder Pauschalisierungen noch Kategorien mag, bin ich wohl das, was einem Digital Native nahekommt, und als solcher begleiten mich Tanzvideos in den Sozialmedien von klein auf. Ich erinnere mich, wie meine Freund:innen und ich unsere Freizeit damit füllten, unermüdlich und entschlossen die neuesten YouTube-Tutorials aufzuspüren. Ob Breaking-, Tutting-, Popping-, Locking- oder Krumping-Tutorials, wir freuten uns über jeden neuen Fund und teilten ihn miteinander. Die choreografischen Prinzipien der jeweiligen Hip-Hop-Technik übten wir auf dem Schulhof mit unseren Mitschüler:innen ein, auf dem Quartiersspielplatz mit unseren Freund:innen und im Schlafzimmer mit unseren Geschwistern. Diese Tanzvideos waren mehr als nur ein Zeitvertreib, denn sie verbanden uns, führten und hielten uns zusammen, halfen uns Freundschaften zu knüpfen und zu pflegen. Für viele meiner Freund:innen, mich eingeschlossen, waren die Tutorials ausserdem lange Zeit die einzige Möglichkeit, Tanztechniken und Bewegungsfolgen zu erlernen – aufgrund der prekären Anstellungsverhältnisse unserer Eltern war Geld knapp und ein Tanzkurs in einem Studio teuer.

Im Schreiben und Nachdenken über meine frühe Begegnung mit Tanzvideos in sozialen Netzwerken erstaunt es mich, dass ich in meinem Studium erst sehr spät erwägte, mich mit ihnen zu beschäftigen. War es in meinem Bachelorstudium noch unüblich, diese Videos als Gegenstand einer tanzwissenschaftlichen Analyse zu fokussieren, so fand das Phänomen während meines Masterstudiums in Lehrveranstaltungen und Forschung verstärkt Beachtung.¹ Eine Entwicklung, die nicht zuletzt mit dem Launch des Kurzvideoportals TikTok zusammenhängt, das 2018 die App musical.ly ablöste.² Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Tanz in den Sozialmedien steht allerdings noch am Anfang, wie ich nach dem Besuch des Symposiums *Digitalitäten und Ökologien im Feld des Tanzes*³ der Gesellschaft für Tanzforschung feststellte. Ich bemerkte, dass die Erforschung von Social Dance Media die Tanzwissenschaft vor theoretische und methodische Herausforderungen stellt. Während die physische Kopräsenz von Zuschauenden und Tanzenden lange das ausschlaggebende Kriterium für tanzwissenschaftliche Untersuchungsgegenstände war, prägten überwiegend historiografische und aufführungsanalytische Zugänge die Forschungspraxis der deutschsprachigen Tanzwissenschaft. Social Dance Media entzieht sich der Ausrichtung einer solchen Theorie- und Methodenpraxis – das Phänomen ist weder ephemer, noch findet es in körperlicher Anwesenheit der Zuschauenden statt. Nebst dieser theoretischen und methodischen Lücke begegnet die deutschsprachige Tanzwissenschaft einer weiteren Herausforderung, wenn sie Social Dance Media als Forschungsfeld wählt: Sowohl in meinem Masterstudium als auch beim Symposium der Gesellschaft für

¹ Mein Bachelorstudium absolvierte ich 2016 bis 2019, mein Masterstudium nahm ich 2021 auf.

² Vgl. Atkin, Elizabeth: A complete history of TikTok. From launch and banning controversy, to best viral trends. In: Metro, 13.02.2021, www.metro.co.uk/2021/01/01/a-complete-history-of-tiktok-launch-us-ban-and-best-viral-dances-13823263/, 03.11.2023.

³ Vgl. Gesellschaft für Tanzforschung: *Digitalitäten und Ökologien im Feld des Tanzes*. (Virtual) Ecologies in the Field of Dance. Symposium, Zentrum für Zeitgenössischen Tanz Köln, 27.–29.10.2023.

Tanzforschung artikulierten einige Studierende und Forschende grosses Misstrauen gegenüber Tanz in den Sozialmedien. Dieses Misstrauen beruht nicht nur auf mangelnden technischen Fähigkeiten der Forschenden im Umgang mit Social Media, sondern fusst auf der Frage nach dem «künstlerischen Wert» eines solchen Tanzvideos. Während fachfremde Wissenschaftler:innen und Studierende sowie Nicht-Akademiker:innen begeistert darauf reagieren, dass sich Forschung mit TikTok und YouTube beschäftigt, hinterfragen Teile der deutschsprachigen Tanzwissenschaft aufgrund subjektiver Eindrücke, ob diese Tanzvideos überhaupt untersuchungswürdig sind.⁴ Die «Widerständigkeit» der Tanzwissenschaft, Social Dance Media als legitimen Untersuchungsgegenstand zu sehen, lässt sich auf eine Denkweise zurückführen, die einem ästhetischen Elitarismus entspringt. Mit der Zuschreibung einer Tanzpraktik in die Kategorien der «Hochkultur» und «Popkultur» gehen Privilegien und Stigmata einher, die – so meine Beobachtung – die deutschsprachige Tanzwissenschaft nach wie vor prägen. Als Reaktion darauf schreibe ich diese Arbeit. Ich will einen Beitrag zur Theoretisierung und Analyse von Social Dance Media leisten, so wie Tanzvideos in den Sozialmedien als künstlerische Praxis und als Form des Transfers von Körperwissen diskursivieren.

Um aufzuzeigen, dass eine Auseinandersetzung mit Social Dance Media wertvolle Erkenntnisse für die Tanzforschung bereithält, wähle ich für diese Untersuchung bewusst einen Gegenstand, der bereits eine prominente wissenschaftliche Rezeption genießt: *Re:Rosas! The fABULEUS Rosas Remix Project*.⁵ Das 2013 durch die Kompanie Rosas lancierte Projekt ermutigte eine Online-Community, einen Teil der Bühnenchoreografie von *Rosas danst Rosas* (1983) zu rekreieren. Bis heute kommen viele User:innen dieser Aufforderung nach, indem sie mithilfe von YouTube-Tutorials das ikonische Tanzstück der belgischen Kompanie einstudieren und nachtanzen. Mit *Re:Rosas!* schreibt sich also die 40-jährige Aufführungsgeschichte des Bühnenstücks *Rosas danst Rosas* fort, weswegen das Social Dance Media-Projekt einen einzigartigen Ausgangspunkt bietet, um die digitale Rekreation einer (Bühnen-)Choreografie zu analysieren und die Funktionsweisen und Gestaltungsprinzipien von Tanzvideos in Sozialmedien exemplarisch zu besprechen. Darüber hinaus ermöglicht die multimediale Aufführungsgeschichte von *Rosas danst Rosas*, einen vergleichenden Blick auf die sich verändernde Rekreationspraxis der Kompanie Rosas zu werfen. Für diese Arbeit sind insbesondere zwei Aspekte dieser Rekreationspraxis zentral: Ich frage einerseits, wie sich das Verständnis von Autorschaft über die Jahre wandelte;

⁴ Als Gegenbeispiele für diese Tendenz lassen sich einige Forschende der deutschsprachigen Tanzwissenschaft nennen, die sich sehr wohl mit Tanzvideos in den Sozialmedien auseinandersetzen. Vgl. Berg, Marisa Joana: «To Feel Connected to Dancers in the Whole World». Digitale Tanzvermittlung – Virtuelle Gemeinschaften und Praktiken des Mit(einander)-Teilens. In: Bayraktar, Sevi u. a. (Hg.): *Tanzen/Teilen – Sharing/Dancing*. Jahrbuch TanzForschung 2021. Bielefeld 2022, S. 213–232; vgl. Liu, Yanru: *Dancing Guangchang wu in Wuhan Fangcang Shelter Hospitals. Remontaging Positive Public Sentiment in the Chinese Media*. In: Hardt, Yvonne u. a. (Hg.): *Virtual Ecologies. Digitalitäten und Ökologien im Tanz*. Jahrbuch TanzForschung 2023. Bielefeld 2024, S. 123–134; vgl. Matthias, Sebastian: *Choreographien der Angleichung. Digitale Kulturtechniken auf TikTok*. In: Huschka, Sabine u. Siegmund, Gerald (Hg.): *Choreographie als Kulturtechnik. Neue Perspektiven*. Berlin 2022, S. 291–311; vgl. Matthias, Sebastian: *#madeyoulook. Demeanor and Movement Reception in TikTok Dance Trends*. In: Hardt, Yvonne u. a. (Hg.): *Virtual Ecologies. Digitalitäten und Ökologien im Tanz*. Jahrbuch TanzForschung 2023. Bielefeld 2024, S. 109–122; vgl. Rosiny, Claudia: *Dorky Dancing auf YouTube*. In: dies.: *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*. Bielefeld 2013, S. 294–298.

⁵ Aufgrund des langen Namens des Social Dance Media-Projekts werde ich in dieser Arbeit darauf verzichten, ihn konsequent in seiner vollen Länge zu nennen. Stattdessen verwende ich die in der Forschungsliteratur gängige Abkürzung «*Re:Rosas!*».

andererseits bin ich daran interessiert, wie Rosas den Transfer von Körperwissen für einzelne Rekreationsprozesse modifizierte.

Damit die Veränderungen im Autorschaftsverständnis und im Transfer von Körperwissen untersucht werden können, zeichne ich in einem ersten Schritt die langjährige Aufführungsgeschichte des Tanzstücks *Rosas danst Rosas* historiografisch nach (vgl. Kapitel 2). Hierfür arbeite ich fünf Re:Kreationen⁶ heraus, die von der Uraufführung (vgl. 2.2), über die Wiederaufnahmen (vgl. 2.3) und dem Tanzfilm (vgl. 2.4), hin zur Publikation des Scores (vgl. 2.5) und dem Social Dance Media-Projekt (vgl. 2.1) reichen. Der tanzhistoriografische Abriss dieser Arbeit gründet auf einer Auswahl an Re:Kreationsmomenten, die ich im Hinblick auf die Fragestellung getroffen habe. Somit stellt er weder Anspruch auf Vollständigkeit noch auf Kausalität oder lineare Kontinuität. Es wäre demnach ungenau, eine solche historiografische Skizze als *die* Aufführungsgeschichte von *Rosas danst Rosas* zu bezeichnen – vielmehr ist sie eine Sammlung von Aufführungsgeschichten. Diese Sammlung legt das Geschichtsverständnis der vorliegenden Arbeit frei, in ihm wird (Tanz-)Geschichte immer als eine «Konstruktion von Vergangenheit» verstanden, die nach impliziten und expliziten Kriterien «im «Jetzt» hergestellt»⁷ und interpretiert wird.

In Kapitel 3 widme ich mich meiner ersten Fragestellung und untersuche das sich wandelnde Autorschaftsverständnis der Kompanie Rosas innerhalb der Aufführungsgeschichte von *Rosas danst Rosas*. Mit einer vergleichenden Analyse destilliere ich dafür zunächst das Autorschaftsverständnis der Uraufführung, der Wiederaufnahmen, des Tanzfilms und des Scores (vgl. 3.2). Anschliessend kontrastiere ich die Ergebnisse mit dem Autorschaftsverständnis von *Re:Rosas!* (vgl. 3.4), indem ich die Videobeschreibungen und Social Media-Kommentare von Nutzer:innen auswerte, die am Projekt teilnahmen. Theoretische Überlegungen zur populärkulturellen Praktik des Remixen, welche die künstlerische Produktion von Online-Communities in den 2010er-Jahren massgeblich prägte (vgl. 3.3), erörtern das Autorschaftsverständnis von *Re:Rosas!* weiterführend. In diesem Kapitel reflektiere und definiere ich zudem die für diese Arbeit gewählte Begrifflichkeit «Re:Kreation», indem ich sie anhand ähnlicher Konzepte – wie dem des Reenactments und der Rekonstruktion – ausdifferenziere (vgl. 3.1).

Um meine zweite Forschungsfrage bezüglich des Transfers von Körperwissen beantworten zu können, skizziere ich in Kapitel 4 den Aufbau der Website von *Re:Rosas!*. Hierfür beschreibe ich die Webumgebung detailliert und gehe auf zwei fürs Projekt wesentliche Unterseiten ein. Die Beschreibung der Webpräsenz orientiert sich dabei an meiner europäischen Lesegewohnheit, Texte von oben nach unten und von links nach rechts zu rezipieren. Auf diese Weise analysiere ich die Landingpage *Home* (vgl. 4.1) und das Webarchiv *Videos* (vgl. 4.3), wobei ich jeweils zuerst den Kopfbereich (Header), dann den Content-Bereich (Body) und anschliessend die Fusszeile (Footer) näher betrachte. Das Transferangebot, das die Kompanie Rosas mit ihrer Tutorial-Reihe zur Verfügung stellt und mit dem Nutzer:innen das Tanzstück einstudieren, wird ebenfalls reflektiert (vgl. 4.2). Eine solche Analyse der Webumgebung von *Re:Rosas!* erlaubt, das Nutzungserlebnis (User Experience) nachvollziehen zu können, das mit dem Besuch der Website einhergeht. Die Aufarbeitung der User Experience verspricht unter anderem, Fragen der Nutzungsfreundlichkeit und Usability zu erörtern, um kritisch zu perspektivieren, für *wen* und zu *welchem* Zweck die Website – und im Umkehrschluss das Projekt – konzipiert und ausgerichtet wurde (vgl. 4.4).

⁶ In der tanzhistoriografischen Auseinandersetzung verwende ich den Begriff «Re:Kreation» für alle *Rosas danst Rosas*-Wiederaufführungen, um darauf zu verweisen, wie untrennbar Kurations- und Rekreationsprozesse in den Proben der Wiederaufführungen zusammenhängen.

⁷ Thurner, Christina: Zeitschichten, -sprünge und -klüfte. Methodologisches zur Tanz-Geschichtsschreibung. In: Forum Modernes Theater, Jg. 23, Bd. 1, 2008, S. 13–18, hier S. 13.

Im letzten Kapitel beschäftige ich mich schliesslich mit meiner zweiten Fragestellung und untersuche den Transfer von Körperwissen auf Social Media. Hierbei vergleiche ich Re:Kreationsprozesse in der Aufführungsgeschichte von *Rosas danst Rosas* und die darin angewandten Formen von Wissenstransfer, um sie der Transferform des YouTube-Tutorials gegenüberzustellen (vgl. 5.2). Eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Phänomen «Social Dance Media» eruiert darüber hinaus die Distributions- und Transferlogiken, nach denen Tanzvideos in den Sozialen Medien kursieren und Körperwissen kollektivieren (vgl. 5.1). Social Dance Media besitzt dabei das Potenzial, tanzkünstlerisches Körperwissen mit einem diversen Publikum zu teilen, das bisher aufgrund unterschiedlicher Lebensbedingungen von einem solchen Transfer ausgeschlossen blieb. Um zu überprüfen, ob *Re:Rosas!* tatsächlich eine heterogene Online-Community zur Teilhabe anregte, analysiere ich die Diversität der Teilnehmenden sowohl in Hinblick auf ihren Professionalitätsgrad (vgl. 5.3) als auch auf ihre geografische Pluralität (vgl. 5.4). Den Professionalitätsgrad untersuche ich anhand von Videobeschreibungen und Social Media-Kommentaren, während ich zur Ermittlung der globalen Verteilung die exakten geografischen Positionen der Teilnehmenden ausmache und sie mit dem digitalen Tool *Palladio*⁸ visualisiere.

⁸ Vgl. Stanford University: Palladio. <http://hdlab.stanford.edu/palladio/>, Software-Version 1.2.4.

2. Aufführungsgeschichte(n)

2.1. *Re:Rosas! The fABULEUS Rosas Remix Project (2013)*

Über drei Jahrzehnte lang war *Rosas danst Rosas* an die berufliche Identität der belgischen Choreografin Anne Teresa De Keersmaeker gebunden. Seit der Uraufführung (1983) wirkte sie als einziges Kompaniemitglied von Rosas in allen Re:Kreationen des Tanzstücks mit, wodurch sich ihre Position als ««chief» author»⁹ der Choreografie sowohl in der europäischen zeitgenössischen Tanzszene als auch in der Tanzgeschichtsschreibung verfestigte. Ihre Stellung als «Hauptautorin» von *Rosas danst Rosas* sollte allerdings spätestens 2011 in Frage gestellt werden, als Beyoncé Knowles das Musikvideo *Countdown*¹⁰ veröffentlichte. Beyoncé's *Countdown* wies starke Ähnlichkeiten mit dem Tanzfilm *Rosas danst Rosas* (1997) auf – einer filmischen Re:Kreation der Bühnenchoreografie, die Thierry De Mey mit De Keersmaeker produzierte und in der 18 Tänzerinnen mitwirkten (vgl. 2.4). De Keersmaeker bezichtigte Beyoncé öffentlich des Plagiats und warf ihr vor, die Choreografie von *Rosas danst Rosas* ohne Erlaubnis in ihrem Musikvideo verwendet zu haben.¹¹ Tatsächlich benutzte die Pop-Sängerin für *Countdown* nicht nur das stilprägende Bewegungsvokabular von *Rosas danst Rosas*,¹² Beyoncé übernahm ganze Bewegungsphrasen aus dem wohl bekanntesten Teil des Bühnenstücks; sie entlehnte Bewegungsfolgen des kultigen *Movement II*, das De Keersmaeker auf Stühlen choreografiert hatte. Beyoncé's «Plagiat» beschränkte sich jedoch nicht aufs Bewegungsmaterial von De Keersmaekers Bühnenchoreografie, auch das Set- und Kostümdesign, die Frisuren der Tänzerinnen sowie Lichteinstellungen, Kamera- und Schnitttechniken des Tanzfilms von 1997 wurden kopiert.¹³ Der öffentliche Plagiatsvorwurf avancierte schnell zur vielbesprochenen Mediensensation, die darin gipfelte, dass De Keersmaeker mit rechtlichen Massnahmen drohte.¹⁴ Da es allerdings nie zu einem offiziellen Verfahren kam,¹⁵ wurde eine mögliche Rechtsverletzung im Fall Beyoncé vs. De Keersmaeker auf gerichtlicher Ebene nicht abschliessend nachgewiesen.¹⁶ Die Gründe für De

⁹ Cvejić, Bojana: A Choreographer's Score. Anne Teresa De Keersmaeker. In: Bleeker, Maaïke (Hg.): *Transmission in Motion. The technologizing of dance*. London 2017, S. 52–61, hier S. 56.

¹⁰ Vgl. Beyoncé: Beyoncé – Countdown (Official Video). In: YouTube, 08.10.2011, www.youtube.com/watch?v=2XY3AvVgDns, 24.11.2023.

¹¹ Vgl. Busuttil, Diane: Choreographic Authorship using two case studies. Anne Teresa De Keersmaeker vs. Beyoncé [sic!] and Ann Van den Broek and Figgis. In: Researchgate, www.researchgate.net/publication/283443361. Sydney 2015, S. 3.

¹² Vgl. Blades, Hetty: Preservation and Paradox. Choreographic Authorship in the Digital Sphere. In: Whatley, Sarah; Cisneros, Rosamaria u. Sabiescu, Amalia (Hg.): *Digital Echoes. Spaces for Intangible and Performance-based Cultural Heritage*. Cham 2018, S. 301–319, hier S. 309.

¹³ Vgl. Callens, Johan: Rosas. Appropriation as Afterlife. In: Cutchins, Dennis; Krebs, Katja u. Voigts, Eckart (Hg.): *The Routledge Companion to Adaptation*. London 2018, S. 117–127, hier S. 122.

¹⁴ Vgl. Yeoh, Francis: The Copyright implications of Beyoncé's choreographic «borrowings». In: *Choreographic Practices*, Jg. 4, Bd. 1, 2013, S. 95–117.

¹⁵ Vgl. Busuttil 2015, S. 5.

¹⁶ Die akademische Tanz- und Rechtsforschung ist sich uneinig, ob Beyoncé's Musikvideo *Countdown* eine Urheberrechtsverletzung darstellt. Einige Stimmen kritisieren De Keersmaekers elitäristisches Autorschaftsverständnis, welches sie in der europäischen zeitgenössischen (Bühnen-) Tanzszene verorten, und verteidigen ein popkulturelles Verständnis von Autorschaft, dessen essenzielles Kreationsmittel das Zitat ist. Vgl. hierzu: Dimitrakopoulou, Styliani: (Il)legitimate performance. Copying, authorship, and the canon. Diss., London 2016; vgl. Kraut, Anthea: Coda. Beyoncé v. De Keersmaeker. In: dies.: *Choreographing Copyright. Race, Gender, and Intellectual Property Rights in American Dance*. Oxford 2016, S. 263–280; vgl. Manley, Pauline: Beyoncé and the Frump. Cover-Versioning in Dance. In: *Journal of Asia-Pacific Pop Culture*, Jg. 3, Bd. 2, 2018, S.

Keersmaekers Entscheidung, den Fall nicht vor Gericht zu führen, lassen sich rückwirkend nicht eruieren. Vermutlich war sie sich aber bewusst, «that the artist with the greater material wealth and resources – in this case, Sony’s legal team – has an advantage in fending off such suits»¹⁷.

Die flämische Choreografin verzichtete also auf eine Rechtsklage, dennoch blieb eine medienwirksame Reaktion aufs Plagiat nicht aus. Im Jahr 2013 lancierte sie gemeinsam mit ihrer Kompanie Rosas und dem belgischen Produktionshaus *fABULEUS* das Social Dance Media-Projekt *Re:Rosas! The fABULEUS Rosas Remix Project*.¹⁸ Bereits im Titel des Projekts verriet die Kompanie ihre Absicht, *Rosas danst Rosas* von User:innen nachtanzen zu lassen. Orientiert an der popkulturellen Praktik des Remixen, die im Unterkapitel 3.3 dieser Arbeit ausführlich besprochen wird, lud das Projekt eine Online-Community ein, alternative Versionen der Originalchoreografie anzufertigen. Rosas forderte dazu auf, das von Beyoncé «plagiierte» *Movement II* der Choreografie *Rosas danst Rosas* einzustudieren, es selbst zu re:kreieren, aufzuzeichnen und über Videoplattformen wie YouTube und Vimeo zu streuen. In den vergangenen zehn Jahren, in denen das Projekt nun schon läuft, reichten so insgesamt 675 User:innen¹⁹ ihre Version von *Movement II* ein. Mit ihren Re:Kreationen solidarisierten sich Nutzer:innen mit De Keersmaeker und positionierten sich in der Plagiatsdebatte, indem sie in den Sozialmedien der «ursprünglichen» Autorin Tribut zollten. Gerade vor dem Hintergrund des ausbleibenden Rechtsverfahrens stellte ein solches Projekt «a creative counter-gesture to this blunt appropriation»²⁰ dar, mit dem De Keersmaeker ihre womöglich bedeutendste Choreografie in einem öffentlichen Prozess verteidigen konnte. Um den komplexen Stellenwert nachvollziehen zu können, den *Re:Rosas!* für die Kompanie Rosas und insbesondere für Anne Teresa De Keersmaeker einnimmt, soll in den folgenden Unterkapiteln das Tanzstück *Rosas danst Rosas* bis zu seiner Uraufführung zurückverfolgt werden. Eine tanzhistoriografische Erkundung der jahrzehntelangen Kurations- und Rekreationsgeschichte des Bühnenstücks gibt einerseits Einblick in die Re:Kurationsprozesse der Kompanie; andererseits zeigt sie auf, dass De Keersmaekers Position als «ursprüngliche» Autorin beziehungsweise als «chief author» des Tanzstücks bereits vor Beyoncé’s «Plagiat» nicht eindeutig zu bestimmen war.

2.2. Die Uraufführung (1983)

Am 06. Mai 1983 fand die Uraufführung des Bühnenstücks *Rosas danst Rosas*²¹ im Rahmen des Kaaitheater-Festivals am Théâtre de la Balsamine in Brüssel statt.²² Auf der Bühne standen vier Tänzerinnen, die sich während ihres Studiums an der Mudra kennengelernt hatten: Anne Teresa De Keersmaeker, Fumiyo Ikeda, Adriana Borriello und Michèle Anne De

258–284; vgl. Sanjuán Astigarraga, José Ignacio: ¿Más allá de la postmodernidad? Countdown, Beyoncé y Keersmaeker [sic!]. In: *Bajo palabra*, Jg. 2, Bd. 14, 2017, S. 143–153.

¹⁷ Gover, K. E.: «You stole my work! And you stole it poorly!» Choreography, Copyright, and the Problem of Inexpert Iterations. In: *Dance Research Journal*, Jg. 53, Bd. 1, 2021, S. 61–77, hier S. 72.

¹⁸ Vgl. Rosas u. *fABULEUS*: *Re:Rosas! The fABULEUS Rosas Remix Project*. In: *Re:Rosas! The fABULEUS Rosas Remix Project*, 15.03.2013, www.rosasdanstrosas.be/en-home/, 29.11.2023.

¹⁹ Da neue Videos in unregelmässigen Abständen der Projekt-Website hinzugefügt werden, ist diese Angabe in einem historischen Kontext zu verstehen. Im Oktober 2023, als ich diese Arbeit zu schreiben begann, hatten 675 Nutzer:innen ihre *Rosas danst Rosas*-Version eingereicht.

²⁰ Karreman, Laura: *The Motion Capture Imaginary. Digital Renderings of Dance Knowledge*. Diss., Ghent 2017, S. 29.

²¹ Vgl. Rosas danst Rosas. Choreografie: De Keersmaeker, Anne Teresa. Théâtre de la Balsamine, Schaarbeek, Premiere: 06.05.1983.

²² Vgl. Collin, Françoise: Théâtre. Anne Teresa De Keersmaeker [sic!]. *Rosas danst Rosas*. In: *Les Cahiers du GRIF*, Nr. 27, 1983, S. 155–156, hier S. 155.

Mey.²³ Obwohl die vier Tänzerinnen massgeblich an der Entwicklung des Tanzstücks beteiligt waren,²⁴ zeichnete einzig Anne Teresa De Keersmaeker als Choreografin der Arbeit²⁵. Remon Fromont erarbeitete das Lichtdesign,²⁶ während Peter Vermeersch und Thierry De Mey die musikalische Komposition übernahmen.²⁷ Das Stück bestand aus vier Teilen, die De Keersmaeker als «Movements» bezeichnete.²⁸ Die vier Movements repräsentierten vier Phasen im Alltag einer jungen Frau: Sie reichten vom Schlafen (I), übers Arbeiten am Vormittag (II) und der Freizeitgestaltung am späten Nachmittag (III), hin zum Vergnügen am Abend (IV). Jedes Movement folgte einer eigenen choreografischen Logik und einer charakteristischen Bewegungsabfolge, die mit Variationen und Mutationen spielte. *Movement I* zeichnete sich durch die Horizontalität der Tänzerinnen aus, die zu Beginn des Stücks auf dem Boden liegend tanzten. Für *Movement II* stellten die Tänzerinnen in einem offenen Umbau Stühle auf die Bühne, auf denen sie später sitzend die Choreografie ausführten. In *Movement III* folgte eine Reihe von Soli; dieser Teil war das einzige Moment im Stück, in dem die Tänzerinnen nicht als Ensemble auf der Bühne standen. Schliesslich erforschte *Movement IV* die Fortbewegung der Tänzerinnen im leeren Bühnenraum und überführte die Bewegungsqualität der Choreografie ins Ekstatische.

Das Tanzstück *Rosas danst Rosas* nahm für die Choreografin Anne Teresa De Keersmaeker aus zwei Gründen einen zentralen Stellenwert in ihrem künstlerischen Schaffen ein: Einerseits gilt der Probenprozess als Gründungsmoment der Kompanie Rosas,²⁹ der Kompanie, mit der De Keersmaeker künftig all ihre Arbeiten durchführen würde; andererseits erlangte die Kompanie erstmalig grosse Aufmerksamkeit in der europäischen zeitgenössischen Tanzszene – die Tanzkritik feierte das Tanzstück wegen seines rebellischen, provokativen Charakters.³⁰ *Rosas danst Rosas* stellte eine Auflehnung gegenüber gängigen europäischen Bühnentanznormen dar, performten nun Tänzerinnen in selbstentworfenen Kostümen³¹ und mit offenem Kurzhaarschnitt. Der Bruch mit Ballettkonventionen «underscored a notion of femininity both playful and functionalized, digging at the binaristic assumptions that supposedly underlie femininity.»³² Die Auflehnung gegen *eine* Vorstellung von Weiblichkeit beschränkte sich allerdings nicht auf binäre Konzeptionen von Weiblichkeit im Bühnenraum: Der laszive, erotisierende Umgang mit dem eigenen Körper – wenn die Tänzerinnen sich an ihre rechte Brust fassten, ihre Schultern entblössten oder sich mit der Hand durchs offene Haar fuhren, – reflektierte und kritisierte heteronormative Vorstellungen von Weiblichkeit, die gesamtgesellschaftliches Ausmass besaßen.³³ Ein weiterer Bruch mit europäischen Bühnentanznormen fand sich im Bewegungsvokabular und -stil des Tanzstücks. Die minimalistische, abstrahierende, mathematische, mechanische Wiederholung von Alltagsbewegungen zu elektronischer Musik war für europäischen Bühnentanz unkonventionell, obschon es in den USA seit den 1960er-Jahren als Minimal Dance etabliert

²³ Vgl. De Keersmaeker, Anne Teresa u. Cvejić, Bojana: *A Choreographer's Score. Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*. Brüssel 2012, S. 79.

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Vgl. Rosas: *Rosas danst Rosas*. In: Rosas, o. D., www.rosas.be/en/productions/378-rosas-danst-rosas, 09.11.2023.

²⁶ Vgl. De Keersmaeker u. Cvejić 2012, S. 114.

²⁷ Vgl. ebd., S. 81.

²⁸ Vgl. De Keersmaeker u. Cvejić 2012, S. 81f.

²⁹ Vgl. ebd., S. 79.

³⁰ Vgl. ebd., S. 140–147.

³¹ Vgl. ebd., S. 79.

³² Haidu, Rachel: *Rosas, the Storyless, and Roles*. In: *Arts*, Jg. 9, Bd. 2, 2020, www.mdpi.com/2076-0752/9/2/44, 11.11.2023, 1–19, hier S. 6.

³³ Vgl. Jung, Soodong: *A Study on the Feminism Represented in Anne Teresa De Keersmaeker's Works*. In: *Trans-*, Jg. 3, Bd. 5, 2018, S. 83–111, hier S. 110.

war.³⁴ Die belgische Kompanie forderte also mit der Ästhetik von *Rosas danst Rosas* die Sehgewohnheiten eines europäischen Bühnentanzpublikums heraus. Das unkonventionelle Bühnenvokabular, der Bruch mit gängigen Bühnennormen und die feministische Gesellschaftskritik sicherten nicht nur den Erfolg des Tanzstücks, sie stiessen darüber hinaus einen formgebenden und stilprägenden Prozess für die Kompanie an: Anne Teresa De Keersmaeker erklärt *Rosas danst Rosas* retrospektiv als «the formative work for the company Rosas»³⁵. Der Stellenwert der Arbeit wird auch deutlich, wenn das Verhältnis von Stücktitel und Kompanienamen in den Fokus rückt. Den Kompanienamen «Rosas» begründet De Keersmaeker damit, dass der Begriff viele Bedeutungen habe, «but most importantly it refers to women, as Rosa is a woman's name.»³⁶ Die neugegründete Kompanie hob durch ihren Namen also dezidiert hervor, dass sie ausschliesslich aus Frauen bestehe – in ihr choreografierten Frauen für Frauen. Im Stücktitel spiegelte sich diese Grundhaltung der Kompanie wider, indem durch die Wiederholung des weiblichen Namens im Plural («Rosas») klar wurde, dass die Kompanie sich selbst tanzte und somit ein Bewegungsvokabular aus den eigenen Körpererfahrungen kreierte und kombinierte. Ein solches Choreografieverständnis kritisierte in den 1980er-Jahren die gegenderten Kreationskonventionen von Bühnentanz, in denen *der* Choreograf schöpfende Instanz von Bewegung war, während *die* Tänzerin die Bewegung lediglich internalisierte und ausführte.³⁷ Als Absolventinnen der Mudra – und somit als ehemalige Schülerinnen des neoklassischen Ballettchoreografen Maurice Béjart – kannten die Tänzerinnen von *Rosas danst Rosas* ein solches gegendertes Kventionsverständnis seit ihrer Ausbildung. Die choreografische Praxis der Kompanie Rosas wies das konventionelle Choreografieverständnis der 1980er-Jahre jedoch nicht gänzlich zurück, denn De Keersmaeker begriff sich weiterhin als Hauptautorin der Arbeit. Obwohl alle Tänzerinnen Bewegung kreierte, war es die Choreografin, die diese Bewegung kombinierte und eine verbindliche Bewegungsabfolge festlegte. In De Keersmaekers Choreografieverständnis wurden die Tänzerinnen erst im Moment der Bewegungsausführung zu Mit-Autorinnen: «The co-creative role of individual dancers is recognized for shaping idiosyncratic movement idioms, and the choreographer demonstrates how she composes *with* the dancers.»³⁸ Der schöpferische Anteil der Tänzerinnen lag für De Keersmaeker demnach im Moment der Ausführung von Bewegung, wenn die Tänzerinnen die Bewegungsabfolgen durch ihren individuellen Aufführungsstil hervorbrachten und mitprägten.

2.3. Die Wiederaufnahmen (1992, 2009, 2017)

Der europaweite Erfolg der Uraufführung von 1983 und der formgebende und stilprägende Stellenwert, der das Tanzstück für die Kompanie einnimmt, erklären die zahlreichen Wiederaufnahmen, die *Rosas danst Rosas* erlebte. In den 21 Jahren, in denen *Rosas danst Rosas* im Repertoire der Kompanie war,³⁹ tanzten über 30 Tänzerinnen⁴⁰ in 215 verzeichneten Aufführungen⁴¹ das ikonische Tanzstück. Dabei zeichnete sich bereits früh eine

³⁴ Vgl. Haidu 2020, S. 3.

³⁵ De Keersmaeker u. Cvejić 2012, S. 79.

³⁶ Ebd., S. 80. Hv. i. O.

³⁷ Vgl. Coates, Emily: Weaving Apollo. Women's Authorship and Neoclassical Ballet. In: Farrugia-Kriel, Kathrina u. Nunes Jensen, Jill (Hg.): The Oxford Handbook of Contemporary Ballet. New York 2021, S. 791–808.

³⁸ Cvejić 2017, S. 59. Hv. i. O.

³⁹ *Rosas danst Rosas* wurde 1983–1987, 1992–1997, 2009–2015 und 2017–2019 aufgeführt.

⁴⁰ Vgl. Kunstendatabank: Resultate voor Rosas danst Rosas. In: Kunstendatabank, o. D., <https://databank.kunsten.be/en/zoeken/?q=rosas+danst+rosas>, 18.11.2023.

⁴¹ Vgl. Rosas: Agenda. In: Rosas, o. D., www.rosas.be/en/agenda/, 18.11.2023.

Aufführungspraxis ab, die künftige Wiederaufnahmen prägen sollte: Die Kompanie Rosas etablierte unmittelbar nach der Uraufführung ein System der rotierenden Besetzung, in dem mehrere Tänzerinnen denselben Part alternierend tanzten. Die rotierende Besetzung erlaubte der Kompanie in den frühen 1980er-Jahren die hohe Anzahl an Vorstellungsterminen wahrzunehmen, gleichzeitig verschaffte sie einzelnen Tänzerinnen Ruhephasen und Regenerationszeiten. Für die erste Aufführungsperiode von *Rosas danst Rosas* (1983–1987) waren es Nadine Ganase und Roxane Huilmand,⁴² die Adriana Boriellos Part lernten und abwechselnd aufführten, da Boriello die Kompanie wenige Monate nach der Uraufführung verlassen hatte.⁴³

Vor dem Hintergrund der Aufführungspraxis von *Rosas danst Rosas*, die sich sowohl durch eine rotierende Besetzung als auch durch die Neubesetzung der Tanzparts auszeichnet, scheint der Begriff ‚Wiederaufnahme‘ bedingt geeignet, um diese Aufführungsperioden des Tanzstücks zu beschreiben. Insbesondere unter Berücksichtigung der Dauer, die zwischen den Aufführungsperioden liegt, wäre es richtiger die ‚Wiederaufnahmen‘ als Re:Kreationen zu verhandeln (vgl. 3.1). Eine erste Re:Kreation fand 1992 statt, während Anne Teresa De Keersmaeker als Hauschoreografin am Brüsseler Opernhaus De Munt/La Monnaie residierte.⁴⁴ Am Re:Kreationsprozess waren zwar zwei Tänzerinnen der Uraufführung beteiligt, allerdings stand keine von ihnen auf der Bühne: De Keersmaeker und Fumiyo Ikeda vermittelten die Choreografie einer neuen Generation von Rosas-Tänzerinnen,⁴⁵ die das Tanzstück bis 1997 aufführen sollte. Cynthia Loemij, Nathalie Million, Johanne Saunier und Samantha van Wissen wurden als Erstbesetzung der Re:Kreation gecastet,⁴⁶ während Muriel Hérault, Joanne Fong, Marion Lévy, Sarah Ludi und Anne Mousselet in rotierender Besetzung das Stückensemble ergänzten.⁴⁷ Diese zweite Generation von Rosas-Tänzerinnen lernte und performte bei der Re:Kreation nicht nur die Tanzparts des Ursprungsensembles, sie interpretierte auch die ‚Rollen‘ der Ursprungstänzerinnen. So sagt De Keersmaeker über die Wiederaufnahmen, dass «several generations of dancers have already approached these dances with respect to the roles they are supposed to learn, i.e. interpret ‚Anne Teresa‘, ‚Fumiyo‘, ‚Michèle Anne‘, ‚Nadine‘, or ‚Roxane‘.»⁴⁸ Hier ist wichtig festzuhalten, dass der ‚Rollen‘-Begriff der Kompanie Rosas nicht in einem narrativen Tanzverständnis zu verorten ist, sondern Aspekte einer Choreografie sublimiert, die nicht zur Bewegungs- und Schrittabfolge gehören. ‚Rolle‘ bezieht sich im Re:Kreationsprozess von *Rosas danst Rosas* immer auf den Aufführungsstil der jeweiligen Tänzerin, die in der Uraufführung tanzte. Wenn neue Tänzerinnengenerationen die ‚Rolle‘ *Michèle Anne* verkörpern, dann versuchen sie charakteristische Merkmale des Aufführungsstils der Tänzerin Michèle Anne De Mey zu re:kreieren, wie beispielsweise ihre Bewegungsqualität, ihre Bühnenpräsenz oder ihren Ausdruck. In der Re:Kreationspraxis von *Rosas danst Rosas* dient die Kategorie ‚Rolle‘ also dem Transfer von Körperwissen, das mit dem Aufführungsstil der ursprünglichen Tänzerinnen

⁴² Vgl. Kunstendatabank: Rosas danst Rosas. 04 jul 1983 – 23 jun 1984. In: Kunstendatabank, o. D., <https://databank.kunsten.be/en/podium/premieres/ent:dkb:prd:446975/rosas-danst-rosas>, 18.11.2023.

⁴³ Vgl. De Keersmaeker u. Cvejić 2012, S. 79.

⁴⁴ Vgl. Karreman, Laura: Repeating *Rosas danst Rosas*. On the transmission of dance knowledge. In: Performance Research, Jg. 20, Bd. 5, 2015, S. 98–107, hier S. 100.

⁴⁵ Vgl. De Keersmaeker u. Cvejić 2012, S. 115.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 145.

⁴⁷ Vgl. Kunstendatabank: Rosas danst Rosas. 04 oct 1992 – 12 jun 1993. In: Kunstendatabank, o. D., <https://databank.kunsten.be/en/podium/premieres/ent:dkb:prd:429459/rosas-danst-rosas/>, 18.11.2023.

⁴⁸ De Keersmaeker u. Cvejić 2012, S. 9.

zusammenhängt. Die ‹Rolle› ist als ‹mode of transmission› zu begreifen, ‹that allows a choreography to be taken up by more than one body›⁴⁹.

Der erste Re:Kreationsprozess von *Rosas danst Rosas* ist exemplarisch für diejenigen, die in den Jahren 2009 und 2017⁵⁰ folgen würden: In der Re:Kreationspraxis der Kompanie wird von Neubesetzungen erwartet, dass sie einerseits die Schritt- und Bewegungsfolgen ihrer Tanzparts einüben, andererseits die Bewegungsqualität und Bühnenpräsenz der jeweiligen Ursprungstänzerin zu verkörpern lernen. Insbesondere für *Movement III* – dem Teil der Tanzstücks, der die vier Soli beinhaltet – gilt es den Aufführungsstils der ersten *Rosas danst Rosas*-Tänzerinnen zu perfektionieren.⁵¹ Das Bestreben der Kompanie, die Tänzerinnen der Uraufführung in ihrem Aufführungsstil zu verkörpern, geht in einigen Fällen sogar so weit, dass ‹a dancer might be cast into a performance of *Rosas danst Rosas* [...] according to body type, style of movement, and sometimes even physical resemblance to the original model for each role›⁵². So eng *Rosas danst Rosas* mit den Ursprungstänzerinnen Fumiyo Ikeda, Adriana Borriello und Michèle Anne De Mey durch eine solche Re:Kreationspraxis verbunden ist, knüpft insbesondere De Keersmaecker ihre berufliche Identität permanent an das Bühnenstück:⁵³ Als ständige Leiterin der Kompanie und allein genannte Choreografin des richtungsweisenden Tanzstücks ist sie nämlich diejenige, die als einziges Kompaniemitglied bei sämtlichen Re:Kreationen am Probenprozess beteiligt ist.

2.4. Der Tanzfilm (1997)

Während Thierry De Mey in der Uraufführung von 1983 noch als musikalischer Komponist zeichnete, konzipierte und produzierte er 14 Jahre später mit Anne Teresa De Keersmaecker den gleichnamigen Film *Rosas danst Rosas*.⁵⁴ Der Tanzfilm stellte keine Reproduktion der Bühnenchoreografie dar, sondern erweiterte die choreografischen Prinzipien des Tanzstücks auf filmische Gestaltungsmittel.⁵⁵ Der minimalistische, rhythmisierte Charakter des Bühnenstücks wirkte sich auf die Kameraeinstellungen, den Schnitt und die Postproduktion aus, womit nun der Blick der Zuschauenden mitchoreografiert wurde.⁵⁶ Dabei übernahm die filmische Re:Kreation von *Rosas danst Rosas* wesentliche Elemente des Bühnenstücks, wie die selbstentworfenen Kostüme, die dramaturgische Struktur, das Bewegungsvokabular und die Bewegungsphrasen der Choreografie. In einzelnen Aspekten wich der Tanzfilm jedoch vom Bühnenstück ab, so wählten De Mey und De Keersmaecker ein neues Setting aus und veränderten die fürs Stück charakteristische Ensemblegröße: Neu führten 18 Tänzerinnen⁵⁷ die Choreografie in einem verlassenen Fabrikgebäude aus. Unter ihnen fand sich De

⁴⁹ Haidu 2020, S. 4.

⁵⁰ Im zweiten Re:Kreationsprozess (2009–2015) gehörten Tale Dolven, Elizaveta Penkóva, Sandra Ortega Bejarano, Sue-Yeon Youn und Moya Michael zum *Rosas danst Rosas*-Ensemble, im dritten Re:Kreationsprozess (2017–2019) Laura Bachman, Amanda Barrio Charmelo, Léa Dubois, Anika Edström Kawaji, Yuika Hashimoto, Laura Maria Poletti, Soa Ratsifandrihana, Jara Vlaeminckx.

⁵¹ Vgl. Haidu 2020, S. 13.

⁵² Ebd. Hv. i. O.

⁵³ Vgl. ebd., S. 7.

⁵⁴ Vgl. *Rosas danst Rosas*. Regie: De Mey, Thierry. BE 1997, 00:57:00.

⁵⁵ Vgl. Crimp, Douglas: Relocating Rosas. In: Filipović, Elena (Hg.): Anne Teresa De Keersmaecker. Work/Travail/Arbeit. Vol. 3 – Essays. Brüssel 2015, S. 81–103, hier S. 83.

⁵⁶ Vgl. Lorente Bilbao, José Ignacio: Pedagogías del cuerpo y la mirada. A propósito de Rosas danst Rosas, de Anne T. De Keersmaecker y Thierry De Mey. In: *AusArt*, Jg. 8, Bd. 1, 2020, S. 117–127, hier 117.

⁵⁷ Vgl. Prinsloo, Tarryn-Tanille; Munro, Marth u. Broodryk, Chris: The efficacy of Laban movement analysis as a framework for observing and analysing space in Rosas danst Rosas. In: *Research in Dance Education*, Jg. 20, Bd. 3, 2019, S. 331–344, hier S. 334.

Keersmaecker selbst, die von bisherigen *Rosas danst Rosas*-Tänzerinnen begleitet wurde.⁵⁸ De Keersmaecker lud ebenfalls einige Schülerinnen ihrer neugegründeten Tanzschule P.A.R.T.S. dazu ein, im Film mitzutanzten. Diese Schülerinnen würden später selbst zu Kompaniemitgliedern werden und zum *Rosas danst Rosas*-Ensemble gehören.⁵⁹ Der Tanzfilm versprach bereits aufgrund der Ensemblekonstellation mehr als eine einfache Verfilmung der Bühnenchoreografie zu sein. Indem ehemalige *Rosas danst Rosas*-Tänzerinnen neben zukünftigen performten, arbeitete der Film sowohl die Geschichte als auch die Zukunft der Kompanie Rosas und des Tanzstücks *Rosas danst Rosas* auf.⁶⁰ Der Tanzfilm führte zudem selbstreflexiv vor, wie die Kompanie das Körperwissen ihrer stilprägenden Choreografie an neue Tänzerinnen übermittelte: War die Ursprungstänzerin Fumiyo Ikeda eben noch dabei, ihr Solo zu tanzen, schneidet der Film blitzartig auf die Tänzerin Cynthia Loemij, die nun Ikedas Solo weitertanzt – Ikeda und Loemij reichen sich das Solo von nun an hin und her.⁶¹ Da Loemij in der ersten Bühnenre:kreation von 1992 Ikedas Part übernahm, macht der Tanzfilm mit dieser Sequenz einen autopoetischen Kommentar zur Re:Kreationspraxis der Kompanie Rosas. Im Wechselspiel zwischen der «ursprünglichen» und der «aktuellen» Tänzerin werden die Aneignungsprozesse thematisiert,⁶² die das Tanzstück seit seiner Uraufführung prägen: Wem gehört dieses Solo, dieses Bewegungsvokabular, dieser Tanz? Wer ist eigentlich Autorin von *Rosas danst Rosas*?

2.5. A Choreographer's Score: Rosas danst Rosas (2012)

2010 entschied die Kompanie, ihre ersten vier Arbeiten in einer Retrospektive am Kaaitheter in Brüssel zu re:kreieren. Anne Teresa De Keersmaecker tanzte an diesem Abend *Rosas danst Rosas* ein (bisher) letztes Mal selbst,⁶³ begleitet wurde sie von Tale Dolven, Elizaveta Penkóva und Sue-Yeon Youn.⁶⁴ Im Re:Kreationsprozess stellte sich De Keersmaecker die Frage: «Is this an occasion to write these choreographies down?»⁶⁵ Bereits während der Proben etablierte sich aus dieser Befragung eine Zusammenarbeit zwischen der Choreografin und der Tanzwissenschaftlerin Bojana Cvejić, die den Beginn des gemeinsamen Projekts *A Choreographer's Score* markierte. Das Projekt griff in drei Publikationen die Kreationsprozesse und Arbeitsweisen von acht Choreografien der Kompanie Rosas auf. Der erste Band⁶⁶ beleuchtete *Fase* (1982), *Rosas danst Rosas* (1983), *Elena's Aria* (1984) und *Bartók* (1986), während sich der zweite Band⁶⁷ mit *En Attendant* (2010) und *Cesena* (2011) und der dritte Band⁶⁸ mit *Drumming* (1998) und *Rain* (2001) auseinandersetzte. *A Choreographer's Score* wurde als multimediales Dokumentations- und Vermittlungsprojekt konzipiert, die Bände setzen sich jeweils aus einem englischsprachigen Buch und einer Sammlung von englischsprachigen DVDs mit französischen und niederländischen Untertiteln zusammen. Im Zentrum des Buches stehen unter anderem die Gespräche zwischen De Keersmaecker und

⁵⁸ Vgl. Crimp 2015, S. 91.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 94.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 92.

⁶² Vgl. ebd., S. 93.

⁶³ Vgl. De Keersmaecker u. Cvejić 2012, S. 7.

⁶⁴ Vgl. Rosas VZW: Rosas danst Rosas. In: YouTube, 10.01.2013, www.youtube.com/watch?v=DVsZlgn0m_4, 22.11.2023, 00:01:55.

⁶⁵ De Keersmaecker u. Cvejić 2012, S. 7.

⁶⁶ Vgl. ebd.

⁶⁷ Vgl. De Keersmaecker, Anne Teresa u. Cvejić, Bojana: *En Attendant & Cesena. A Choreographer's Score*. Brüssel 2013.

⁶⁸ Vgl. De Keersmaecker, Anne Teresa u. Cvejić, Bojana: *Drumming & Rain. A Choreographer's Score*. Brüssel 2014.

Cvejić, in denen sie den Kurationsprozess des jeweiligen Tanzstücks besprechen und reflektieren. Programmhefte, Dokumente der Antragsförderung und Tanzkritiken geben Einblicke in die historische Rezeption des jeweiligen Stücks und kontrastieren in einigen Fällen De Keersmaekers Erinnerungen. Ergänzend zu dieser textbasierten Dokumentation der Stücke finden sich im Buch auch Bewegungsnotationen, Probenskizzen und Aufführungsfotos. Dem Band *A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók* sind ausserdem vier DVDs beigelegt, in denen die Autorinnen komplementär zu ihrem Gespräch die Bewegungsabfolgen der Stücke am eigenen Körper erklären. In den DVDs führt De Keersmaeker Schritt für Schritt durch die Bewegungsphrasen der Choreografie, indem sie Bewegungen vorzeigt, sie in einer Aufführungsaufzeichnung kommentiert oder den entsprechenden Subtext einer Bewegung herleitet. De Keersmaeker sitzt bei ihren Erklärungen in Alltagskleidung auf einem Stuhl, hinter ihr steht eine Wandtafel, auf der sie gelegentlich die Bewegungsfolgen mit abstrakten Symbolen und Diagrammen notiert. Die Vermittlung der Choreografie in den DVDs unterscheidet sich von Formen der Vermittlung in Studiosituationen: In *A Choreographer's Score* findet sie innerhalb eines Settings statt, das vom Feuilleton als analytisch und «rather bizarrely academic»⁶⁹ beschrieben wurde.

Im Vorwort erörtert Bojana Cvejić die beiden Hauptanliegen der Kompanie Rosas, aus denen heraus *A Choreographer's Score* entstand. Das Projekt besitze einerseits einen dokumentarischen Wert, mit dem die Kompanie «the ephemeral nature of movement»⁷⁰ begegne; andererseits wirke es vermittelnd und erlaube der Kompanie, «to reflect on their methods and share them with a broader, more heterogenous readership»⁷¹. Die Kompanie Rosas, und insbesondere Anne Teresa De Keersmaeker, sehen in *A Choreographer's Score* demnach dokumentarisches und vermittelndes Potenzial, um die Choreografie *Rosas danst Rosas* einer breiten, interessierten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die Tanzwissenschaftlerin Cvejić verortet das Potenzial des Projekts ebenfalls in der Dokumentation und Vermittlung der Choreografie, allerdings sieht sie ein anderes Publikum dafür vor: «The transmission of dance repertoire is still much too «technocentric», privileging the technical import of what it means to dance a bodily movement cut from the historical, contextual, and poetical aspects integral to the actual dance form and technique.»⁷² In ihrer Unzufriedenheit mit zeitgenössischen Praktiken der Tanzvermittlung und des Tanzunterrichts entwirft Cvejić mit *A Choreographer's Score* demnach ein Vermittlungsangebot für Tanzschüler:innen, das Körperwissen als ebenso zentral erachtet wie Tanztechnik. Ein solches Transferangebot baue nicht länger ausschliesslich auf der oral-mimetischen Tradition von Tanzunterricht auf, in der eine Lehrperson Bewegung vorzeigt und die Schüler:innen diese nachmachen.⁷³ Die Vermittlung von Choreografie bewegt sich also weg von der mechanischen Imitation, hin zu einem reflexiven Prozess, in dem eine Bewegung sowohl tanzhistorisch als auch körperepistemologisch kontextualisiert wird. Gerade in einem solchen tanzpädagogischen Vermittlungsangebot – das nicht nur Technik und Bewegungsfolgen konserviert und weitertradiert, sondern eben auch (kontextualisierendes) Körperwissen – sieht die Kulturwissenschaftlerin Laura Karreman das wesentliche Eigeninteresse von Anne Teresa De Keersmaeker: «It connects the repetitions *within* De Keersmaeker's work with the question of how these practices themselves can be repeated by dancers in their long-term engagement

⁶⁹ Ellis, Simon: Book Reviews. *A Choreographer's Score. Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók, Anne Teresa De Keersmaeker and Bojana Cvejić* (2012). In: *International Journal of Performance Arts & Digital Media*, Jg. 9, Bd. 1, 2013, S. 217–223, hier S. 218.

⁷⁰ De Keersmaeker u. Cvejić 2012, S. 7.

⁷¹ Ebd.

⁷² Cvejić 2017, S. 53.

⁷³ Vgl. ebd.

with the company's repertoire.»⁷⁴ Karreman beschreibt den Transfer des Körperwissens von *Rosas danst Rosas* an künftige Rosas-Tänzerinnen als ausschlaggebende Motivation dafür, dass De Keersmaeker *A Choreographer's Score* (mit-)verfasste. Die Publikation stellte ein Tool dar, mit dem neue Rosas-Tänzerinnen das stilprägende Tanzstück nicht nur erarbeiten konnten, sondern auch in die Re:Kreationsweisen der Kompanie eingeführt wurden. *A Choreographer's Score* ergänzte mit seiner tanzhistorischen Dimension folglich die Vermittlung der Choreografie *Rosas danst Rosas*, die bisher ausschliesslich mit Fumiyo Ikeda im Tanzstudio stattfinden konnte.

⁷⁴ Karreman 2015, S. 98. Hv. i. O.

3. Autorschaft(en) in Social Media

3.1. Reenactment, Rekonstruktion oder doch Rekreation?

Mit *Rosas danst Rosas* rücke ich ein Tanzstück ins Zentrum meiner Untersuchung, das eine mittlerweile 40-jährige multimediale Aufführungsgeschichte besitzt. Im vorangehenden Kapitel zeichnete ich ausgewählte Schlüsselmomente dieser Aufführungsgeschichte nach, so befasste ich mich mit der Uraufführung (vgl. 2.2), den Wiederaufnahmen (vgl. 2.3), dem Tanzfilm (vgl. 2.4), dem Score (vgl. 2.5) und dem Social Dance Media-Projekt (vgl. 2.1). In der historiografischen Aufarbeitung stellte sich heraus, dass die fünf Schlüsselmomente miteinander verflochten sind, weil in ihnen die Choreografie von *Rosas danst Rosas* auf jeweils spezifische Weise vermittelt, einstudiert und (wieder-)aufgeführt wird. Um diesen Zusammenhang als solchen sichtbar zu machen und hervorzuheben, entschied ich mich, den Begriff «Re:Kreation» zu verwenden, wenn immer ich über einzelne Momente der Aufführungsgeschichte schrieb. Bisher stand in dieser Arbeit eine begriffliche Auseinandersetzung jedoch noch aus, weswegen ich nun erklären will, wie ich den Begriff verstehe und weshalb ich in der vorliegenden Arbeit «Re:Kreation» anderen Konzepten – wie «Reenactment» und «Rekonstruktion» – vorziehe.

Reenactments erfahren in der Performance Art der 1950er- bis 1990er-Jahre eine Blüte, sie ereignen sich vorerst in Ausstellungs- und Museumsräumen.⁷⁵ Mit dem Eingang in die aufführenden Künste werden Reenactments schliesslich Bestandteil der europäischen Bühnenpraxis.⁷⁶ Ob im Museums- oder Bühnenkontext, in künstlerischen Reenactments bringen zeitgenössische Künstler:innen stets ein Kunstwerk der Vergangenheit erneut zur Aufführung. Dabei verhandeln sie oft Fragen der Autorschaft, des Besitzes und der Aneignung von geistigem Eigentum. «Der Begriff des «Reenactments» wurde» für künstlerische Rekonstruktionen «aber erst in den 1990er Jahren aus der populärhistorischen Freizeitkultur [...] übernommen»⁷⁷. Diese sublimiert unter dem Begriff die realistische Nachstellung von Schlachten und historischen Lebenswelten. Die Praktik des Reenactments ist also ursprünglich sowohl in künstlerischen Projekten als auch in der populärhistorischen Freizeitkultur der Living History zu verorten.⁷⁸ Obwohl in künstlerischen und populärhistorischen Reenactments der Bezug zu einem historischen Ereignis beziehungsweise zu einem historischen Kunstwerk essenziell ist, unterscheiden sich die zwei Formen in ihrem konzeptuellen Selbstverständnis: Während populärhistorische Reenactments eine detailgetreue und historisch «korrekte» Nachstellung priorisieren,⁷⁹ thematisieren und reflektieren künstlerische Reenactments «die Verstrickung mehrerer Autorschaften, die sich im und am Körper manifestieren.»⁸⁰ Das Konzept «Reenactment» ist dementsprechend in verschiedenen Aufführungskontexten angesiedelt, welche die Kurationsprozesse der Aufführenden und die Erwartungshaltung der Zuschauenden mitprägen und mitbestimmen. Definitionsversuche des Phänomens bleiben deshalb vage und widersprüchlich. Die

⁷⁵ Vgl. Wehren, Julia: Körper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiografische Praxis. Diss., Bielefeld 2016, S. 87.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 88.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Vgl. Schneider, Rebecca: Performing Remains. Art and War in Theatrical Reenactment. New York 2011, S. 2.

⁷⁹ Vgl. Roselt, Jens u. 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. 7–11, hier S. 11.

⁸⁰ Wehren 2016, S. 91.

Tanzwissenschaftlerin Julia Wehren beobachtet, dass es «angesichts des Facettenreichtums, der dem Phänomen der Reenactments in populären Freizeitreanactments, installativen Kunstformaten und performativen Bühnenergebnissen wie dem Tanz innewohnt» gar nicht sinnvoll ist, «eine allesumspannende Definition»⁸¹ zu etablieren. Und dennoch setzt sich «Reenactment» als Gattungsbegriff in der europäischen Bühnen- und Museumslandschaft durch. Wie Wehren festhält, bezeichnet das Label «Reenactment» in einer zeitgenössischen Kunstpraxis allerdings nicht länger genaue Strategien und explizite Bezugnahmen zur Vergangenheit, «sondern ganz allgemein [...] eine Beschäftigung mit Geschichte»⁸². Reenactments sind demnach als eine Form der Rekonstruktion zu verstehen, mit der ein historisches Ereignis jeglicher Art wiederaufgeführt wird.

Alle Schlüsselmomente der Aufführungsgeschichte von *Rosas danst Rosas* entsprechen einer solchen Minimaldefinition von Reenactment, wird beispielsweise in den Wiederaufnahmen (1992, 2009, 2017) das historische Tanzstück von 1983 zur Aufführung gebracht. Weshalb spreche ich dann nicht von «Reenactment», wenn ich die Aufführungsgeschichte beschreibe? In erster Linie liegt es daran, dass «Reenactment», «Rekonstruktion» und «Rekreation» meiner Ansicht nach dasselbe Bühnenphänomen umschreiben können. Die Konzepte werden von Produzent:innen wie auch Rezipient:innen eines Bühnenstücks verwendet, um unterschiedliche Gesichtspunkte ein und derselben choreografischen Arbeit hervorzuheben und zu perspektivieren. Während «Reenactment» und «Rekonstruktion» den Bezug eines Bühnenstücks zu einem historischen Ereignis in den Vordergrund rücken, unterstreicht «Rekreation» die Kurationsprozesse, in denen die wiederaufführenden Künstler:innen das historische Werk bearbeiten, um zu Mit-Autor:innen der Choreografie zu werden. «Rekreation» akzentuiert die Probenprozesse, in denen die Choreografie vermittelt, erlernt und einstudiert wird – «Reenactment» betont hingegen den Moment der Aufführung selbst. Mit «Rekreation» verlagert sich demnach meine Perspektive auf die Aufführungsgeschichte, so wird *Rosas danst Rosas* vom rezeptionsästhetischen zum produktionsästhetischen Phänomen. Eine solche Betrachtung erlaubt, nach den Rekreationsverhältnissen zu fragen, ob diese den Kurationsverhältnissen der Uraufführung entsprechen, und in welchen Aspekten sie sich unterscheiden. Die Wahl der Begrifflichkeiten spiegelt in dieser Arbeit also gleichzeitig meine Forschungsperspektive, denn meine Analyse interessiert sich nicht primär für die Wiederaufführung der historischen Choreografie *Rosas danst Rosas*, sondern für den sich verändernden Stellenwert von Autorschaft in der langjährigen Aufführungsgeschichte des Bühnenstücks und für die Prozesse des Transfers von Körperwissen. Ich entschloss mich zudem, «Re:Kreation» mit einer typografischen Besonderheit zu schreiben. Diese Schreibweise erinnert an den Ausgangspunkt meiner Auseinandersetzung, dem Projekt *Re:Rosas!*. Die typografische Trennung, die durch den Doppelpunkt entsteht, veranschaulicht darüber hinaus die doppelte Historizität von *Rosas danst Rosas*, denn alle Re:Kreationen des Tanzstücks sind Aufführung und Wiederaufführung zugleich. Oder wie Wehren es pointierter ausdrückt: «Performance ist in dieser Sichtweise immer zu begreifen als eine Konstruktion und Rekonstruktion gleichzeitig, abhängig von der Relation, die wir zu ihr haben.»⁸³

⁸¹ Ebd., S. 93.

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd., S. 128.

3.2. Wer ist Autorin von *Rosas danst Rosas*?

Die Aufführungsgeschichte von *Rosas danst Rosas* ist die Geschichte eines Tanzstücks, das einer jungen, belgischen Kompanie zu europaweitem und internationalem Erfolg verhalf (vgl. 2.2). Sie ist jedoch auch eine Geschichte über Autorschaft im Tanz. In ihrem Zentrum steht die Re:Kreationspraxis der Kompanie Rosas, die sich in ständigem Wandel befindet und deswegen der Grund dafür ist, dass eine eindeutige Zuordnung von Autorschaft für *Rosas danst Rosas* zunehmend erschwert wird. Mit ihrer Re:Kreationspraxis und ihren Selbstaussagen schreiben sich die Kompaniemitglieder in den Diskurs über Autorschaft im Tanz ein. Sie hinterfragen und strapazieren dabei zwangsläufig ein kulturhistorisches Verständnis von Autorschaft, das sich durch originäre, individuelle Kreativität auszeichnet und eine einzelne Person als Verfasser:in eines gesamtheitlichen Kunstwerks glaubt.⁸⁴ Obwohl die Kompanie kritisch und reflexiv ein solches Verständnis verhandelt (vgl. 2.4), behaupten und verteidigen sie die Choreografin des Tanzstücks kontinuierlich als alleinige Autorin von *Rosas danst Rosas*. In diesem Unterkapitel will ich deshalb einzelne Schlüsselmomente der Aufführungsgeschichte untersuchen, um den Stellenwert von Autorschaft für jede Re:Kreation zu eruieren. Ich will nachzeichnen, wie die jeweilige Re:Kreationspraxis die Autorschaft des Tanzstücks beeinflusste und hervorbrachte.

Die neugegründete Kompanie wies De Keersmaecker bei der Uraufführung von 1983 als Choreografin der Arbeit aus (siehe Abb. 1), dennoch wirkten die Tänzerinnen Fumiyo Ikeda, Adriana Borriello und Michèle Anne De Mey am Kurationsprozess des Tanzstücks mit (vgl. 2.2). Obwohl diese Kurationsphase von der Kompanie kaum dokumentiert wurde, kann die Beteiligung der Tänzerinnen punktuell rekonstruiert werden. Die Website von Rosas verrät nämlich, dass das gesamte Ensemble unter gewissen Aspekten Mit-Autorin des Tanzstücks war.⁸⁵ Ikedas, Borriellos und M. A. De Meys Mitwirkung wird hier am offensichtlichsten belegt, wenn die Tänzerinnen namentlich in der Besetzung erwähnt werden (siehe Abb. 1). Unter dem Label «Created by»⁸⁶ spricht die Website Ikeda, Boriello und M. A. De Mey gleichermassen wie De Keersmaecker zu, an der Kuration des Tanzstücks beteiligt gewesen zu sein. Ihr Anteil am Kurationsprozess wird auf der Website nicht weiter beschrieben, er liegt aber darin, dass die drei Tänzerinnen während der Proben ihre Alltagsbewegungen teilten,⁸⁷ die später zum Bewegungsvokabular der Choreografie ästhetisiert werden sollten. Ausserdem prägten und formten sie mit ihrem Bewegungsstil und ihren körperlichen Idiosynkrasien die *Soli in Movement III* des Tanzstücks.⁸⁸ Trotz dieser Mit-Autorschaft am Bewegungsvokabular und an den *Soli*, die De Keersmaecker den Tänzerinnen durchaus zugesteht,⁸⁹ zeichnen Ikeda, Borriello und M. A. De Mey nicht namentlich als Mit-Autorinnen des Tanzstücks. Gleich unter dem Stücktitel entscheidet sich die Kompanie dazu, die Autorschaft des Stücks mit «Anne Teresa De Keersmaecker/Rosas»⁹⁰ zu bestimmen (siehe Abb. 1). Die Website der Kompanie Rosas weist also De Keersmaecker als Choreografin *und* als Autorin des gesamten Tanzstücks aus, während sie lediglich vage darauf verweist, dass Ikeda, Boriello und M. A. De Mey

⁸⁴ Vgl. Frosio, Giancarlo: A Brief History of Remix. From Caves to Networks. In: Navas, Eduardo; Gallagher, Owen u. burrough, xtine (Hg.): The Routledge Handbook of Remix Studies and Digital Humanities. New York u. London 2021, S. 19–35, hier S. 28.

⁸⁵ Vgl. Rosas: Rosas danst Rosas o. D.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Vgl. Cvejić 2017, S. 59.

⁸⁸ Vgl. De Keersmaecker u. Cvejić 2012, S. 98.

⁸⁹ Vgl. Cvejić 2017, S. 59; vgl. De Keersmaecker u. Cvejić 2012, S. 98.

⁹⁰ Rosas: Rosas danst Rosas o. D.

ROSAS DANST ROSAS

Anne Teresa De Keersmaecker / Rosas



In 1983, Anne Teresa De Keersmaecker had her international breakthrough with *Rosas danst Rosas*, a performance that has since become a benchmark in the history of postmodern dance. *Rosas danst Rosas* builds on the minimalism initiated in *Fase* (1982): abstract movements constitute the basis of a layered choreographic structure in which repetition plays the lead role. The fierceness of these movements is countered by small everyday gestures. *Rosas danst Rosas* is unequivocally feminine: four female dancers dance themselves, again and again. The exhaustion and perseverance that come with it create an emotional tension that contrasts sharply with the rigorous structure of the choreography. The repetitive, "maximalistic" music by Thierry De Mey and Peter Vermeersch was created concurrently with the choreography.

Choreography

Anne Teresa De Keersmaecker

Created by

Adriana Borriello, Anne Teresa De Keersmaecker,
Michèle Anne De Mey, Fumiyo Ikeda

Danced by

Laura Bachman, Amanda Barrio Charmelo, Léa Dubois,
Anika Edström Kawaji, Yuika Hashimoto, Laura Maria
Poletti, Soa Ratsifandrihana, Jara Vlaeminckx

Music

Thierry De Mey, Peter Vermeersch

Musicians

Thierry De Mey, Walter Hus, Eric Sleichim, Peter
Vermeersch

Light Design

Remon Fromont

Costumes

Rosas

Production

1983-Rosas, Kaaithheater

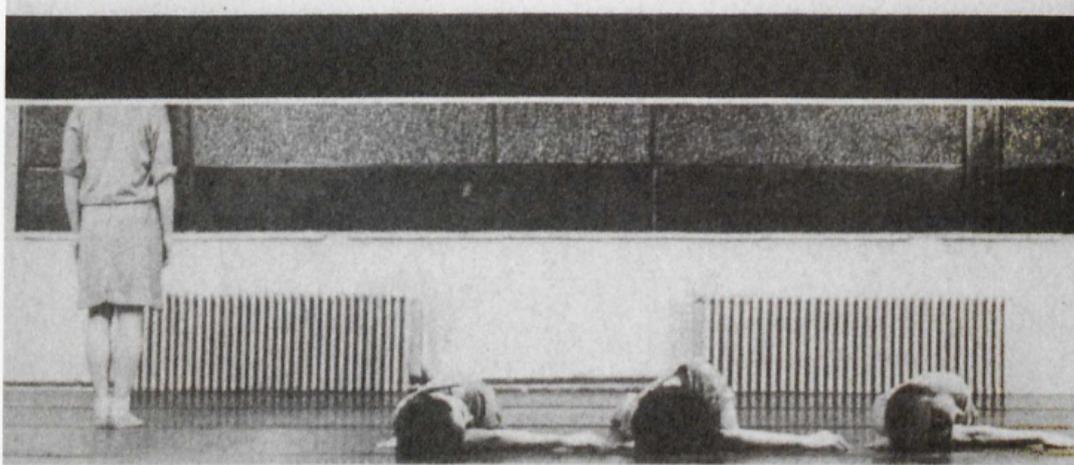
Coproduction

La Monnaie / De Munt, Sadler's Wells (London), Les
Théâtres de la Ville de Luxembourg

Premiere

6 May 1983, Théâtre de la Balsamine (Brussels)
Presentation Kaaithheaterfestival

Abb. 1: Die Produktion Rosas danst Rosas auf der Website der Kompanie Rosas



R O S A S D A N S T R O S A S

CHOREOGRAFIE :

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER

MET : ADRIANA BORRIELLO

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER

MICHELE ANNE DE MEY

FUMIYO IKEDA

MUZIEK : THIERRY DE MEY

MUZIEK MEDEWERKER :

PETER VERMEERSCH

LICHT : REMON FROMONT

BERT DE RAEYMAECKER

TECHNIEK ;BERT DE RAEYMAECKER

R O S A S D A N S T R O S A S

IS EEN PRODUKTIE VAN ROSAS EN

KAAITHEATER, MET MEDEWERKING

VAN 'T KLAPSTUK ,LEUVEN.

FOTO'S:J-L TANGHE.LAY-OUT/LETTERS:GORIK.

Abb. 2: Besetzungsliste im Programmheft der Uraufführung von Rosas danst Rosas

massgeblich am Kurationsprozess involviert waren. Rosas scheint demnach, zumindest in ihrer Webpräsenz, ausschliesslich die Autorin der Choreografie als die Autorin des Tanzstücks anzuerkennen. Ein Blick aufs Programmheft der Urauffhrung⁹¹ unterstreicht diese Bemühung der Kompanie (siehe Abb. 2). Rosas ging darin sogar so weit, dass die Angaben zur Kuration des Bewegungsvokabulars und der Soli ausblieben; hier wurden Ikeda, Borriello und M. A. De Mey nur als Tänzerinnen angeführt. Das Programmheft hob De Keersmaeker jedoch sehr wohl als Choreografin hervor, was dem Publikum irrtmllicherweise suggerierte, dass die Autorin der Choreografie auch gleichzeitig die Autorin des gesamten Tanzstücks sein müsse. Choreograf:innen geniessen in der öffentlichen Wahrnehmung ohnehin schon eine privilegierte Stellung und werden häufig von Zuschauenden und Kritiker:innen als Autor:innen einer Bhnenarbeit rezipiert.⁹² Rosas verstärkte diesen Eindruck, indem sie im Programmheft nicht alle Mit-Autorinnen des Stücks nannte. Die Kompanie konstruierte so die Autorschaft von *Rosas danst Rosas*. ber diskursive Verfahren wurde De Keersmaeker zur alleinigen Autorin erklärt. Der Stcktext der Website verdeutlicht die diskursive Konstruktion der Kompanie Rosas (siehe Abb. 1): Es ist «Anne Teresa De Keersmaeker», die als Choreografin «her international breakthrough with *Rosas danst Rosas*»⁹³ feierte, obwohl das ganze Ensemble an der Kuration mitwirkte. Alle Tänzerinnen stellten ihre Erfahrung von Weiblichkeit, ihre Alltagsbewegungen, ihren Bewegungsstil und ihre physischen Eigenheiten gleichermassen im Kurationsprozess zur Verfügung und brachten das Bewegungsvokabular und den Bewegungsstil hervor. «[F]our female dancers danced themselves»⁹⁴, aber nur eine von ihnen ging als ««chief» author»⁹⁵ des Bühnenstücks in die Tanzgeschichte ein.

In den Wiederaufnahmen von 1992, 2009 und 2017 verfestigte sich De Keersmaekers Position als «Hauptautorin» des Tanzstücks, da sie als einziges Kompaniemitglied in allen Bühnen-Re:Kurationen involviert war (vgl. 2.3). Die stndige Künstlerische Leiterin der Kompanie verfügte über die ungeteilte Entscheidungsgewalt, neue Tänzerinnen für die Re:Kurationen auszuwählen. Nicht selten geschah dies nach Kriterien, die den Aufführungsstil des Ursprungsensembles betrafen: De Keersmaeker suchte gezielt nach Tänzerinnen, die einen ähnlichen Krpertyp und Bewegungsstil wie die Tänzerinnen der Uraufführung hatten.⁹⁶ In einigen Fällen glichen die wiederaufführenden Tänzerinnen den «ursprünglichen» sogar in ihrem Aussehen.⁹⁷ Die auserkorenen Tänzerinnen übten dann im Studio *Rosas danst Rosas* ein, meist übernahm Fumiyo Ikeda diese Vermittlung.⁹⁸ Auch heute noch fungiert Ikeda als Probenleiterin für Wiederaufnahmen.⁹⁹ In den Proben vermittelt sie das Bewegungsvokabular, die Phrasen und das Tempo der Choreografie sowie den Aufführungsstil des Ursprungsensembles. Vor der Wiederaufführung stösst De Keersmaeker üblicherweise zur Re:Kuration hinzu, sie trifft am Ende der Probenphase finale Entscheidungen.¹⁰⁰ Die Autorschaft von *Rosas danst Rosas* entpuppt sich für die Wiederaufnahmen folglich als zunehmend komplexer und verstrickter, wenn Ikeda nun ebenfalls autorisiert ist, das Tanzstück mit neuen Tänzerinnen einzustudieren. In den Proben schöpft sie aus ihrem Körpergedächtnis, um ihr Körperwissen an die wiederaufführenden Tänzerinnen zu

⁹¹ Vgl. De Keersmaeker u. Cvejić 2012, S. 118.

⁹² Vgl. Cvejić 2017, S. 56.

⁹³ Rosas: *Rosas danst Rosas* o. D. Hv. i. O.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Cvejić 2017, S. 56.

⁹⁶ Vgl. Haidu 2020, S. 13.

⁹⁷ Vgl. ebd.

⁹⁸ Vgl. Karreman 2015, S. 103.

⁹⁹ Vgl. Rosas: Team. In: *Rosas*, o. D., www.rosas.be/en/444-team, 13.01.2024.

¹⁰⁰ Vgl. Karreman 2015, S. 103.

übermitteln – auf Videomaterial verzichtet die Kompanie grösstenteils.¹⁰¹ Ikedas Erinnerungen an das Tanzstück unterscheiden sich aber von De Keersmaekers‘ Absichten bei der Kreation der Choreografie 1983.¹⁰² Ikeda vermittelt demnach nicht die Choreografie der Uraufführung, sondern ihre Erinnerung an diese. Die Probenleiterin kann gar nicht alle Bewegungen und Positionen genauso anordnen, wie sie in der Uraufführung waren. Ausserdem muss sie den Bedürfnissen und physischen Eigenheiten der neuen Tänzerinnen gerecht werden und die Choreografie daran anpassen. So entwickelt sich Ikeda in den Wiederaufnahmen zur Mit-Autorin der Choreografie, wodurch De Keersmaeker nicht länger alleinige Choreografin von *Rosas danst Rosas* ist. Die Re:Kreationspraxis der Kompanie legt darüber hinaus eine weitere Mit-Autorschaft frei, sobald neue Tänzerinnen das «ursprüngliche» Ensemble in seinem Aufführungsstil zu verkörpern versuchen. De Keersmaeker besetzt wiederaufführende Tänzerinnen nach der physischen Ähnlichkeit zu den «ursprünglichen», dadurch kristallisieren sich Ikeda, Borriello und M. A. De Mey rückwirkend als Autorinnen der Rollen *Ikeda*, *Borriello* und *De Mey* heraus. Sie erschufen mit ihrer körperlichen Verfasstheit, ihrem Aussehen und ihrem Bewegungsstil die Bühnenfiguren des Tanzstücks, indem sie bei der Uraufführung «sich selbst» tanzten. Die Wiederaufnahmen von *Rosas danst Rosas* prangern also De Keersmaekers Position als «Hauptautorin» des Tanzstücks an. Sie problematisieren die diskursive Konstruktion der Uraufführung, indem die Mit-Autorschaft des Ursprungsensembles immer sichtbarer wird. Die Wiederaufnahmen werfen allerdings neue, verworrenere Fragen auf. So wird undestillierbar, inwiefern die wiederaufführenden Tänzerinnen auch zu Mit-Autorinnen des Tanzstücks werden, prägen sie doch mit ihren *eigenen* physischen Idiosynkrasien und ihrem *eigenen* Aufführungsstil die Re:Kreationen gleichermassen mit, wie das Ursprungsensemble damals bei der Uraufführung.

Die filmische Re:Kreation *Rosas danst Rosas* (1997) verhandelt eben diese Verknotung von Mit-Autorschaften selbstreflexiv und performativ: Im Tanzfilm führen 18 ehemalige, aktuelle und zukünftige *Rosas danst Rosas*-Tänzerinnen die Bewegungssphrasen der Choreografie wieder auf (vgl. 2.4). Dabei springt der Film von einer Tänzerin, die ein Solo tanzt, zur Tänzerin der Folgegeneration, die dasselbe Solo weitertanzt, und wieder zurück. In einem autopoietischen Bildwechsel kommentiert der Film auf diese Weise die multiplen Auteurschaften von *Rosas danst Rosas*, die bereits nach der 14-jährigen Aufführungsgeschichte nicht mehr entknotet werden können. Mit jeder Re:Kreation wird unübersichtlicher, *wer* eigentlich Autorin des Tanzstücks ist: Wem gehört dieser Tanz? Wem hat dieser Tanz aufgehört zu gehören? Der Tanzfilm stellt die Vorstellung einer alleinigen Hauptautorin von *Rosas danst Rosas* radikal in Frage. Darüber hinaus öffnete die Kompanie *Rosas* mit dem Tanzfilm das Narrativ um die «Hauptauthorschaft» von *Rosas danst Rosas* auf der Rezeptionsebene. In der öffentlichen Wahrnehmung teilte sich De Keersmaeker erstmalig die Auteurschaft über das Tanzstück mit jemandem, indem Thierry De Mey nun als Regisseur des Films zeichnete. De Mey übertrug die choreografischen Prinzipien des Bühnenstücks auf filmische Gestaltungsmittel (vgl. 2.4) und wurde, in einem erweiterten Choreografieverständnis, zum Mit-Choreografen der Arbeit: De Keersmaeker entschied nicht länger alleine, wie Bewegung angeordnet wurde – durch Schnitttechniken, Kameraeinstellungen und Kameraführung¹⁰³ bestimmte De Mey die Reihenfolge der

¹⁰¹ Vgl. ebd.

¹⁰² Vgl. ebd.

¹⁰³ Vgl. Guy, Priscilla: Where Is the Choreography? Who Is the Choreographer? Alternate Approaches to Choreography through Editing. In: Rosenberg, Douglas (Hg.): The Oxford Handbook of Screen Dance Studies. Oxford u. New York 2016, S. 591–610.

Bewegung gleichermaßen wie De Keersmaeker. Nichtsdestotrotz wies die Kompanie De Keersmaeker in den Filmcredits weiterhin als alleinige Choreografin des Tanzfilms aus.¹⁰⁴ Während der Tanzfilm das Autorschaftsverständnis der Kompanie hinterfragte, rückte Rosas im Vermittlungs- und Dokumentationsprojekt *A Choreographer's Score: Rosas danst Rosas* (2012) interessanterweise davon ab, um De Keersmaekers Position als «Hauptautorin» zu stabilisieren. In der Publikation berichtet De Keersmaeker von der Kreation der Uraufführung, sie konzentriert sich dabei überwiegend auf die Entstehung der Choreografie, auf die Kombination des Bewegungsvokabulars und auf die Aufteilung der Tanzparts (vgl. 2.5). Über die *Kreation* des Bewegungsvokabulars und über die *Vermittlung* der Tanzparts an neue Tänzerinnen spricht sie nur selten. War der Aufführungsstil des Ursprungsensembles für die Re:Kreationen in den vergangenen Jahren so ausschlaggebend, wird er in der Publikation nur an zwei Stellen kurz erwähnt. Was auf den ersten Blick als konzeptuelle Rahmung wirkt, erweist sich im Kontext des Publikationszeitpunkts als strategische Absicht. Der Score wurde nämlich ein Jahr nach der Plagiatsdebatte mit Beyoncé publiziert. Nachdem De Keersmaekers Position als Autorin des Tanzstücks durch die journalistische Debatte kritisch in Frage gestellt wurde, kontextualisiert sie in der Publikation vorwiegend Kurationsprozesse, in denen sie sich eindeutig als «Hauptautorin» versteht. Umso weniger erstaunt es, dass in der Begleit-DVD die Choreografie nicht von Fumiyo Ikeda vermittelt wird, wie es in vergangenen Re:Kreationen der Kompanie üblich war; De Keersmaeker zeigt die Bewegungen am eigenen Körper vor. Die belgische Kompanie versuchte also mit *A Choreographer's Score* De Keersmaekers Position als alleinige Autorin von *Rosas danst Rosas* in der öffentlichen Wahrnehmung zu verteidigen. Rosas ernannte die Choreografin erneut zum ««chief» author»¹⁰⁵ des Tanzstücks.

3.3. Rosas und der Remix

Der Release von Beyoncé's Musikvideo *Countdown* (2011) markierte eine Zäsur in der Re:Kurationspraxis von *Rosas danst Rosas*. Die Kompanie hatte sich seit der Uraufführung immer weiter von einem Autorschaftsverständnis distanziert, das eine einzelne Person als Autorin des Tanzstücks anerkannte (vgl. 3.2). In den zahlreichen Wiederaufnahmen entfalteten sich so neue und alte Mit-Autorschaften, die im Tanzfilm selbstkritisch thematisiert und performativ verhandelt wurden (vgl. 3.2). Schien die Kompanie ihr Autorschaftsverständnis nach und nach zu öffnen und zu erweitern, beschnitt Beyoncé's «Plagiat» (vgl. 2.1) diese Tendenz. Schon 2012, mit der Publikation von *A Choreographer's Score: Rosas danst Rosas*, zeichneten sich die Auswirkungen der Plagiatsdebatte ab (vgl. 3.2). Im Score kommentierte De Keersmaeker als ««chief» author»¹⁰⁶ die Kurationsprozesse ihrer bedeutendsten Arbeit, wodurch sie in den Augen einer tanzaffinen Öffentlichkeit erneut zur alleinigen Hauptautorin des Tanzstücks wurde. Die Bemühungen der Kompanie, die Autorschaft von *Rosas danst Rosas* ein weiteres Mal exklusiv an die berufliche Identität von De Keersmaeker zu knüpfen, schwappten ebenfalls ins Social Dance Media-Projekt *Re:Rosas! The fABULEUS Rosas Remix Project* über. In diesem partizipativen Projekt lud und lädt Rosas heute noch eine Online-Community ein, *Movement II* der Choreografie zu re:kreieren, aufzunehmen und auf Videoportalen hochzuladen. Wie aber konnte ein solches Vorhaben De Keersmaekers Position als «Hauptautorin» wiederherstellen, bringen die 675 eingereichten *Re:Rosas!*-Videos doch eine unüberschaubare, unvorhersehbare Anzahl neuer Mit-Autorschaften hervor? Eine wesentliche Strategie verbarg sich im Projekttitle, er

¹⁰⁴ Vgl. Rosas VZW: *Rosas danst Rosas*, a film by Thierry De Mey. Trailer. In: YouTube, 22.06.2013, www.youtube.com/watch?v=82pqDvbPtx4, 13.01.2024, 00:02:34.

¹⁰⁵ Cvejić 2017, S. 56.

¹⁰⁶ Ebd.

signalisierte den User:innen, dass sie einen *Remix* von *Movement II* anfertigen würden. Rosas labelte also gleich von Beginn an die Re:Kreationen der Nutzer:innen als «Remixe». Die Kompanie orientierte sich dabei an einer beliebten Re:Kreationspraktik, die überwiegend von Musiker:innen verwendet wird. Diese stellen einen Ausschnitt ihres Liedes im Internet lizenzfrei zur Verfügung, sodass User:innen den Ausschnitt überarbeiten und neu aufmischen (engl. «remix») können.¹⁰⁷ Die Kompanie knüpfte mit *Re:Rosas!* an diese populärmusikalische Praktik an und übernahm das darin tradierte Autorschaftsverständnis, das ich nun ausbreiten und im Hinblick auf die Kollektivierung von Autorschaft in Social Dance Media analysieren will. «Remix» geniesst als populärkulturelles Phänomen eine grosse Begriffsvielfalt, die spätestens seit dem Aufkommen der Remix Studies in den 2010er-Jahren zunehmend erforscht wird.¹⁰⁸ Das junge Forschungsfeld entstand aus dem Bedürfnis, künstlerische Vorgänge im digitalen Raum begreifen zu können. Schnell zeichnete sich ab, dass Nutzer:innen ihre Kreativität mit Verfahren der Aneignung, Wiederverwendung und Transformation von schon bestehenden Inhalten ausleben.¹⁰⁹ Diese kreative Produktion von Online-Communities, häufig als «Remix Culture» bezeichnet, problematisiert konventionelle Paradigmen eines Kunstwerks. Sie konfrontiert beispielsweise die Denkweise, dass sich ein künstlerischer Vorgang immer durch Originalität und Authentizität auszeichne. In anderen Worten macht die Remix Culture die Frage obsolet, inwiefern im digitalen Raum das «Original» einen relevanteren künstlerischen Wert als die «Kopie» besitzt.¹¹⁰ Die kreative Produktion von Online-Communities lehnt somit ein Autorschaftsverständnis ab, das den Moment des künstlerischen Schaffens in der Schöpfung neuer, originärer, bisher noch nicht dagewesener Inhalte verortet.¹¹¹ Dennoch hält die Remix Culture sehr wohl an der Autorschaft eines digitalen Kunstwerks fest, nur wird diese im Moment des Wiederkombinierens von bestehenden Inhalten jeweils neu lokalisiert. Seit der Herausbildung des Forschungsfeldes hat das populärkulturelle Phänomen «Remix» eine immense (metaphorische) Begriffserweiterung erlebt, während es sich in den frühen 2010er-Jahren noch überwiegend auf eine spezifische, populärmusikalische Praktik bezog.¹¹² Da die Kompanie Rosas das Social Dance Media-Projekt *Re:Rosas!* in diesem Zeitraum lancierte, werde ich für die Re:Kreationspraxis des Projekts «Remix» in einem engerfassteren Verständnis begreifen. In einem solchen Verständnis lässt sich das Remixen auf die DJ-Kultur der 1970er-Jahre zurückführen: DJs mischten ein Mehrspuroriginal neu ab, um eine alternative Version eines Musiktitels zu generieren. Ein bereits bestehender Musiktitel konnte so dem persönlichen Geschmack und Musikstil der DJs angepasst werden.¹¹³ Die Praktik bewegte sich über die Jahre von der DJ-Subkultur weg, dank digitaler Kommunikationstechniken war sie ab den späten 2000er-Jahren auch auf Social Media anzutreffen.¹¹⁴ Das Remixen basierte dabei nach wie vor auf den Gestaltungsprinzip des Samplings (dt. «Bearbeitung von

¹⁰⁷ Vgl. Manley 2018, S. 267.

¹⁰⁸ Vgl. Navas, Eduardo; Gallagher, Owen u. burrough, xtine: Introduction. In: dies. (Hg.): *The Routledge Handbook of Remix Studies and Digital Humanities*. New York u. London 2021, S. 1–16, hier S. 2.

¹⁰⁹ Vgl. ebd.

¹¹⁰ Vgl. Walker, Seth M.: Versioning Buddhism. Remix and Recyclability in the Study of Religion. In: Navas, Eduardo; Gallagher, Owen u. burrough, xtine (Hg.): *The Routledge Handbook of Remix Studies and Digital Humanities*. New York u. London 2021, S. 95–108, hier S. 100.

¹¹¹ Vgl. Giancarlo 2021, S. 28.

¹¹² Vgl. Navas, Eduardo: RS (Remix Studies) + DH (Digital Humanities). Critical Reflections on Chance and Strategy for Empathy. In: ders.; Gallagher, Owen u. burrough, xtine (Hg.): *The Routledge Handbook of Remix Studies and Digital Humanities*. New York u. London 2021, S. 140–156, hier S. 145.

¹¹³ Vgl. Navas, Eduardo: Remix. The Bond of Repetition and Representation. In: *Remix Theory*, 2008, <https://remixtheory.net/?p=361>, 18.01.2024.

¹¹⁴ Vgl. Navas 2008.

Ausschnitten») und des Copy-and-paste (dt. «kopieren und einfügen»)).¹¹⁵ Musiker:innen etablierten schliesslich in den frühen 2010er-Jahren das Remixen auf Social Media dadurch, dass sie offizielle Wettbewerbe veranstalteten. Sie luden Ausschnitte ihrer Lieder im Internet hoch und autorisierten eine lizenzfreie Nutzung. Die Online-Community kopierte die zur Verfügung gestellten Samples und fügte sie in eine Musiksoftware ein. User:innen mischten anschliessend das Original ab, indem einzelne Musikspuren verändert, umgestellt, übereinandergelegt oder gänzlich weggelassen wurden.¹¹⁶ Die Intentionen der Neuabmischung waren jedoch nicht länger diejenigen der DJ-Kultur der 1970er-Jahre: Remixer:innen passten ein Original nicht länger ihrem Musikgeschmack an, sondern hoben in ihren Remixen nun einzelne Aspekte des Originals hervor, so versuchten sie beispielsweise ihr individuelles Hörerlebnis zu verstärken und atmosphärische Eindrücke zu potenzieren, die das Lied in ihnen auslöste.¹¹⁷ In den 2010er-Jahren entwickelten sich Remixe somit zu einer Version eines Originals, die gleichzeitig einen Kommentar *über* das Original macht.¹¹⁸ Gerade in dieser Kommentarfunktion, die Remixe in der kreativen Produktion von Online-Communities einnehmen, verdeutlicht sich die Wechselbeziehung zwischen Remix und Original. Obwohl der Remix von anderen Nutzer:innen in seinem künstlerischen Stellenwert als gleichwertig wie das Original empfunden wird,¹¹⁹ ist er ständig darauf angewiesen, dass die Online-Community das Original darin wiedererkennt. Der Digital Humanist Eduardo Navas hält fest: «[T]o be clear – no matter what – the remix will always rely on the authority of the original song.»¹²⁰ Der Remix stellt die Autorschaft des Originals also nicht in Frage. Ganz im Gegenteil, er bezeugt sie, sobald der Remix das Original als ursprüngliches Werk deklariert, das neuabgemischt wurde. Zusammenfassend bringt die Remix Culture demnach viele Mit-Autorschaften hervor, wenn User:innen ein Original remixen – allerdings zementiert die populärmusikalische Praktik die vermeintliche «Hauptautorschaft» des Originals. Insbesondere weil der Remix von der Wiedererkennbarkeit des Originals abhängt, werden die Verfahren der Aneignung, Wiederverwendung und Transformation als solche ausgewiesen und kenntlich gemacht. Oder in den Worten der Musikwissenschaftlerin Ragnild Brøvig: «[A]cknowledged appropriations complement rather than replace the works they use as their sources. And they do so while crediting the authors of the recycled works and furthermore making explicit that this is the user's interpretation of those works»¹²¹.

Das Remixen avanciert in den frühen 2010er-Jahren also zum festen Bestandteil der Netzkultur, zunehmend greifen aber auch Bühnenkünstler:innen auf die populärmusikalische Praktik zurück. Remixe von Tanzstücken unterscheiden sich jedoch in drei wesentlich Punkten von ihren musikalischen Vorläufern: (1) Die Online-Community besteht nicht ausschliesslich im virtuellen Raum;¹²² (2) das zu remixende «Original» ist schwieriger auszumachen; und (3) die typischen Gestaltungsprinzipien für Remixe können nicht direkt übernommen werden. (1) Während sich die Online-Community, die musikalische Remixe anfertigt, überwiegend in den Sozialmedien bewegt, zeichnen sich Remixer:innen von Tanzstücken dadurch aus, dass sie bereits «analogen» Communities angehören, die sich im Tanzunterricht, im Tanzstudium und durch Vorstellungsbesuche bilden und verfestigen. (2) Auch das Verständnis davon, was das «Original» darstellt, das neuabgemischt werden soll, weicht je nach Remix-Praktik ab: Ist für

¹¹⁵ Vgl. ebd.

¹¹⁶ Vgl. ebd.

¹¹⁷ Vgl. ebd.

¹¹⁸ Vgl. ebd.

¹¹⁹ Vgl. Brøvig, Ragnild: Parody in the Age of Remix. Mashup Creativity vs. the Takedown. Diss., Cambridge/MA u. London 2023, S. 218.

¹²⁰ Navas 2008.

¹²¹ Brøvig 2023, S. 221.

¹²² Vielen Dank an Prof. Dr. Christina Thurner für diesen Hinweis.

Remixer:innen von Musiktiteln einfacher identifizierbar, wenn es sich bei einem Lied um ein Original handelt, gestaltet sich diese Bestimmung für Remixer:innen von Tanzstücken deutlich umständlicher. Nutzer:innen, die ein tänzerisches Remix erstellen, sehen sich mit der Frage konfrontiert, nach welchen Kriterien sie das ‹Original›¹²³ definieren. Ist es die Choreografie, der Bewegungs- und Aufführungsstil, das Bewegungsvokabular oder eine Schritt- und Bewegungsfolge, die das ‹Original› ausmacht? (3) Wenn die Online-Community ein ‹Original› bestimmt hat, so lassen sich die Gestaltungsprinzipien, mit denen musikalische Werke gremixt werden, nicht ohne Weiteres auf den tänzerischen Remix übertragen. Die Nutzer:innen können zwar Ausschnitte einer Choreografie festlegen, die sie überarbeiten wollen, allerdings unterscheidet sich das Verfahren des Copy-and-paste erheblich von demjenigen der musikalischen Remix Culture. Die Medialität von Bühnentanz verhindert nämlich, dass User:innen die Bewegungen mit einem Mausklick kopieren und in ein Schnittprogramm einfügen können. Das Bewegungsmaterial kann nicht maschinell übernommen werden, Nutzer:innen müssen die Bewegungen erst in ihrem eigenen Körper aktivieren.¹²⁴ Dadurch bringt die Online-Community das Bewegungsmaterial des ‹Originals› in unterschiedlichsten Körperlichkeiten zuerst analog hervor.¹²⁵ Wenn Remixer:innen also das Sample-Material eines Tanzstücks ‹kopieren›, schreiben sie sich mit ihrem Körper in die Bewegungen ein. Lag in musikalischen Remixen die ‹Hauptautorschaft› beim Original, bezogen die Remixer:innen ihre Mit-Autorschaft ausschliesslich aus der Neukombination des Sample-Materials. In tänzerischen Remixen wird die Mit-Autorschaft der Remixer:innen allerdings erweitert: Sie erlangen ihre Autorschaft nicht länger nur aus der Neukombination des Sample-Materials, sondern aus der Hervorbringung desselben, das sie durch ihre physischen Eigenheiten prägen und mitformen.¹²⁶ Anders als bei musikalischen Remixen variiert in tänzerischen das Sample-Material des ‹Originals› von User:in zu User:in, da die körperliche Verfasstheit und die tanztechnische Schulung der Remixer:innen mitbestimmen, *welche* Bewegungen zu *welchem* Grad ausgeführt werden können und welche nicht.

3.4. Re:Claiming! – Die Kollektivierung von Autorschaft

Tänzerische Remixe bringen durch die Aneignung, Wiederverwendung und Transformation eines bereits existierenden ‹Originals› mehrere Autorschaften hervor (vgl. 3.3). Zum einen eröffnen sie die Mit-Autorschaft von Remixer:innen, die das Bewegungsmaterial verkörpern und neukombinieren, zum anderen konstituieren Remixe immer die ‹Hauptautorschaft› eines ‹Originals›, weil sie dieses als Vorlage ihrer Neukombination ausweisen (vgl. 3.3). Dieses polyzentrische Autorschaftsverständnis von tänzerischen Remixen vertritt auch das Social Dance Media-Projekt *Re:Rosas!*, wenn Nutzer:innen mittels diskursiver Verfahren die Autorschaft(en) von Remix und ‹Original› verhandeln. Insbesondere in der Infobox – dem Textbereich, der nähere Auskünfte über ein Video gibt – und im Kommentarfeld der YouTube-Videos definiert die Online-Community die Autorschaften der jeweiligen Re:Kreation. Viele Remixe weisen in ihren Infoboxen einen ähnlichen Aufbau auf, so platzieren sie darin eine

¹²³ Der tanzwissenschaftliche Diskurs setzte sich bisher kritisch mit der Vorstellung auseinander, dass es im Tanz ein ‹Original› gibt (vgl. Thurner, Christina u. Wehren, Julia (Hg.): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*. Zürich 2010; vgl. Thurner, Christina: *Bewegte Referenzen. Bei-/Spiele re-/produktiver Abweichung im Tanz*. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitung*, Jg. 3, Bd. 3, 2019, S. 63–76.). Für meine Argumentation gehe ich dennoch von einem Original aus, das ich im nächsten Unterkapitel reflektiere und kontextualisiere.

¹²⁴ Vgl. Blades 2018, S. 311.

¹²⁵ Vgl. ebd.

¹²⁶ Vgl. Kappenberg, Claudia: *The Logic of the Copy, from Appropriation to Choreography*. In: *The International Journal of Screendance*, Jg. 1, Bd. 1, 2010, S. 27–40, hier S. 40.

Besetzungsliste, die Angaben zu den Mitwirkenden des Remixes macht. Die Erwähnung der Mitwirkenden findet in allen Remixen, die eine Besetzungsliste enthalten, nach demselben Muster statt: Nebst den aufführenden Tänzer:innen, der Kameraperson und der Postproduktion weisen die Remixe die Choreografin des «Originals» aus, nämlich Anne Teresa De Keersmaeker (siehe Abb. 3).

563 Aufrufe 10.05.2016

Inspired by Anne Teresa De Keersmaeker' Rosas Danst Rosas to show women who are powerful

Dancers: Melissa Barrow, Caroline Deery, Terra Frye, Reagan Reynolds

Creative Director: Savannah Martin

Editor: Savannah Martin

Choreographed by: Anne Teresa De Keersmaeker

Abb. 3: Infobox des Re:Rosas!-Videos Nr. 352

Im *Re:Rosas!*-Video Nr. 352¹²⁷ wird der Bezug zum «Original» beispielsweise dadurch kenntlich gemacht, dass die Choreografin von *Rosas danst Rosas* genannt wird. Die Remixer:innen gehen aber einen Schritt weiter und führen De Keersmaeker nicht nur als Choreografin an, sondern als Autorin des Tanzstücks: «Inspired by Anne Teresa De Keersmaeker' [sic!] *Rosas Danst* [sic!] *Rosas*»¹²⁸. Mit dieser Zuschreibung greifen die Remixer:innen auf das Autorschaftsverständnis der Uraufführung zurück, als die Kompanie De Keersmaeker diskursiv zur alleinigen Autorin von *Rosas danst Rosas* einsetzte (vgl. 3.2). Remix Nr. 352 positioniert sich damit, exemplarisch für die anderen Remixe des Projekts, in der öffentlichen Plagiatsdebatte zwischen De Keersmaeker und Beyoncé. Der Remix kommentiert die Autorschaft des «Originals», indem die Remixer:innen die Person als Autorin ausweisen, die in ihren Augen das Bewegungsvokabular «ursprünglich» angeordnet hatte. Obwohl die Remixer:innen De Keersmaeker als «Hauptautorin» von *Rosas danst Rosas* verteidigen und ihre Stellung als solche (re-)konstruieren, ist ihnen ihre eigene Mit-Autorschaft am Remix mehr als bewusst. So nennt Remix Nr. 352 unter anderem die aufführenden Tänzerinnen und Savannah Martin, die als «Creative Director» fungierte.

Die meisten *Re:Rosas!*-Remixe bezeugen die Autorschaft von *Rosas danst Rosas* mit der Angabe aller Mitwirkenden (samt De Keersmaeker) in der Infobox. In wenigen Fällen beinhaltet die Infobox jedoch keine Besetzungsliste, sondern eine historiografische Skizze der Aufführungsgeschichte des Tanzstücks (siehe Abb. 4). Remix Nr. 166¹²⁹ verfolgt auf diese Weise mit einer geschichtlichen Kontextualisierung die Bühnenarbeit bis zur Uraufführung zurück. Damit versuchen die Remixer:innen eine historische Begründung dafür zu präsentieren, dass De Keersmaeker die «ursprüngliche», alleinige Autorin des Tanzstücks sei. Durch das Zitieren eines wissenschaftlichen Beitrags am Ende des zweiten Abschnitts und durch die Referenz auf Rosas' Website wird dieser Eindruck verstärkt: Der Remix legitimiert De Keersmaekers «Hauptautorschaft», indem er vorgibt, einen fundierten Beleg dafür gefunden und angegeben zu haben.

¹²⁷ Vgl. SAVage Productions: Re-Rosas Running Rosas. In: YouTube, 10.05.2016, www.youtube.com/watch?v=-nqiaDpAYQ, 24.01.2024, 00:02:10.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Vgl. vermelharamos: ROSAS DO CERRADO. In: YouTube, 30.09.2013, www.youtube.com/watch?v=oWtg30Hs1qg, 24.01.2024, 00:02:53.

1.359 Aufrufe 30.09.2013

Rosas do Cerrado é um vídeo produzido para comemorar os trinta anos da coreografia Rosas danst Rosas da bailarina e coreógrafa belga Anne Teresa de Keersmaeker, coreógrafa da companhia de dança Rosas.

A coreografia Rosas danst Rosas foi concebida para palco e apresentada por dez anos. Após esta temporada ela foi recriada e adaptada para o vídeo pelo artista multimídia Peter Greenaway, ou seja, trata-se de uma proposta que foi pensada para o palco e depois adaptada para a tela. Este trabalho extrapola a função de registro pela câmera e possibilita a investigação em diferentes ângulos e cortes, ritmos de edição e locação. No caso específico desta proposta, estruturou-se "matematicamente a edição, relacionando-a ao minimalismo da trilha sonora e aos movimentos" (SPANGHERO, 2003, p.36).

Na página da Cia Rosas está presente o convite para que interessados de todo o mundo remontem este vídeo-dança e enviem seus vídeos antes do dia primeiro de outubro para que os mesmos sejam mostrados no Kaaitheter em Bruxelas para acompanhar as performances ao vivo de Rosas danst Rosas.

Frente a isto o grupo Acessos ao Movimento sentiu-se provocado a jogar com a proposta realizando o vídeo intitulado Rosas do Cerrado. Para tanto, juntaram-se seis mulheres que buscam dialogar com movimentos da coreografia Rosas danst Rosas e as especificidades do clima do cerrado em seu momento de seca, vivido e sentido nas células de cada mulher e de cada ser vivo que compõe o cerrado brasileiro. Colorindo tal investigação estão os diferentes traços pessoais de cada uma destas mulheres, com suas diferentes personalidades/histórias que se materializam na maneira de experienciar cada gesto /movimento da proposta.

Na feitura deste trabalho o grupo contou com a participação da artista plástica e figurinista Cris Alves que em diálogo com a proposta do grupo desenvolveu seis vestidos, seis cores, cada tom dialogando com a pele de cada mulher e com a pele que encobre o solo goiano do mês de agosto e setembro. O processo contou com a colaboração e a percepção aguçada de Débora Augusta da Silva mais nova integrante do grupo, que ficou responsável pelo estudo da relação entre movimento e música acompanhando e potencializando os encontros do grupo. E teve também a participação da equipe da Fundação RTVE (Rádio e Televisão Educativa e Cultural) que, na figura de Michael Valim e Vanessa Bandeira dirigiram as questões relacionadas a produção do vídeo. O grupo agradece imensamente a Fernando Brás que com seu olhar e sua lente potencializou este trabalho.

O grupo agradece a participação de todos que se envolveram no projeto e que de alguma forma contribuíram para o desdobrar do mesmo.

Abb. 4: Infobox des Re:Rosas!-Videos Nr. 166

Während die Remixer:innen entweder durch eine Besetzungsliste oder durch eine historische Aufarbeitung De Keersmaekers Autorschaft in der Infobox bestätigen, äussert sich die Online-Community in den Kommentaren viel direkter zur Plagiatsdebatte. In ihnen kritisieren und verurteilen User:innen die Popsängerin für ihr Handeln, nicht selten geschieht das durch zynische Bemerkungen (siehe Abb. 5). scroggins5000 spitzt beispielsweise in seinem Kommentar unter dem Remix Nr. 579¹³⁰ Beyoncé's Plagiatsvorlieben zu. Er bezichtigt sie, dass sie sogar einen Remix des «Originals» klauen würde. Damit ridiculisiert scroggins5000 Beyoncé's Kreativepraxis, die stark von einem popkulturellen Kunstverständnis geprägt ist. Beyoncé arbeitet mit dem Zitat, einer Praktik der Popkultur, die ikonische Kunstwerke oder Persönlichkeiten nachahmt¹³¹ – und die scroggins5000 missbilligt.

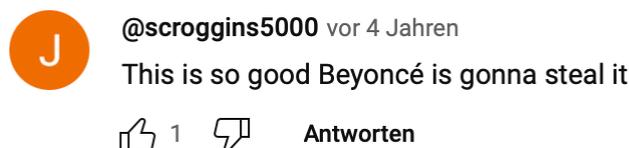


Abb. 5: Kommentar unter dem Re:Rosas!-Video Nr. 579

Die Mehrheit der Re:Rosas!-Remixe solidarisiert sich mit der Kompanie Rosas, indem sie De Keersmaeker als «ursprüngliche» Autorin des Tanzstücks bezeugt. Vereinzelt werden aber auch Remixe veröffentlicht, die De Keersmaekers Position nicht nur in Frage stellen, sondern herausfordern. Solche Remixe sind selten anzutreffen, was damit zusammenhängen könnte, dass die Kompanie die Projekt-Website kuratiert (vgl. 4.1). Rosas entscheidet demnach,

¹³⁰ Vgl. Meredith Dances at UTA: Re: Rosas - UTA Maverick Dance Company. In: YouTube, 21.05.2020, www.youtube.com/watch?v=QD4FyoMRvpA, 24.01.2024, 00:04:28.

¹³¹ Vgl. Bench, Harmony: Screendance 2.0. Social Dance-Media. In: Participations Journal of Audience & Reception Studies, Jg. 7, Bd. 2, 2010, S. 183–214, hier S. 199.

welche Remixe für die Online-Community sichtbar sind. Nichtsdestotrotz veröffentlichte die Kompanie den Remix Nr. 358¹³², der De Keersmaekers Stellung als Autorin des Stücks anprangert und den Plagiatsvorwurf kritisch reflektiert. Im Remix wird die Choreografie von *Rosas danst Rosas* nämlich zur Musik von Beyoncé wiederaufgeführt, die Musikauswahl setzt sich aus Beyoncé's Liedern *Pray you catch me* und *Denial* zusammen. Bereits die Liedtitel können als provokative Aufforderung gelesen werden, mit der die Userin Erika Williams aussagt, dass De Keersmaeker nur hoffen könne, die Popsängerin einzuholen (engl. «pray you catch me»). Weiter solle die belgische Choreografin aufhören, den künstlerischen Wert von Beyoncé's Zitat zu leugnen (engl. «to deny») und als Plagiat darzustellen. Durch die Kombination von De Keersmaekers Choreografie und Beyoncé's Song verhandelt die Neuabmischung die Grenzen zwischen Plagiat und Zitat. Die Remixer:innen loten in ihrer Re:Kreation aus, wann De Keersmaeker ein Remix beziehungsweise ein Zitat als solches anerkennt und wann nicht. Gerade weil die Online-Community von *Re:Rosas!* nichts anderes tut, als Beyoncé 2011 mit *Countdown*, führt Remix Nr. 358 die ambivalente Haltung der Kompanie Rosas ad absurdum: *Countdown* hätte von De Keersmaeker ebenfalls als Remix gewertet werden können, koptierte und remixte es das Bewegungsvokabular von *Rosas danst Rosas* doch gleichermassen wie die *Re:Rosas!*-Videos. Die Userin Erika Williams führt vor Augen, dass Rosas in einem Fall das Remixen autorisierte, in einem anderen jedoch abmahnte. Die Remix Culture ist aber nicht auf die Autorisierung der Künstler:innen eines Originalwerks angewiesen, worauf der Remix Nr. 358 in seiner Infobox verweist (siehe Abb. 6). Dieser Remix beabsichtige und vollziehe keine Urheberrechtsverletzung, als Beweis dafür wird die entsprechenden Gesetzestexte des US-amerikanischen Urheberrechtsgesetzes angeführt. Mit der schriftlichen Erklärung, dass ein Remix oder ein Zitat nicht plagiiere – sondern im legalen Rahmen der «fair use»-Nutzung *kommentiere* – beugt die Userin den rechtlichen Schritten vor, die De Keersmaeker damals bei Beyoncé angekündigt hatte.

"Pray you catch me" by Beyoncé choreography

E Erika Williams
1 Abonnent

Abonnieren

6

Teilen

Clip

463 Aufrufe 08.10.2016

A piece of contemporary dance theatre created by Erika-Jayne Williams. Inspired by Rosas danst Rosas (lit. Thranlation: Roses Dances Roses, a contemporary dance choreographed by Anne Teresa de Keersmaeker)

Pray you catch me listening (by Beyoncé including the "Denial" transcript from her visual album Lemonade)

No copyright infringement intended. I do not own this music. "Copyright Disclaimer Under Section 107 of the Copyright Act 1976, allowance is made for "fair use" for purposes such as criticism, comment, news, reporting, teaching, scholarship and research. Fair use is a use permitted by copyright statue that might otherwise be infringing. Non-profit, educational or personal use tips the balance in favour of fair use.

Abb. 6: Titel und Infobox des *Re:Rosas!*-Videos Nr. 358

Ein Remix ist nicht nur eine Version des Originals, es ist immer auch ein Kommentar *über* das Original.¹³³ Im Projekt *Re:Rosas!* kommentieren die Remixe die durch Beyoncé angezweifelte Autorschaft von *Rosas danst Rosas*, indem sie De Keersmaeker als Autorin des «Originals» ausweisen. Auch wenn vereinzelt Remixe De Keersmaekers Position anzweifeln, so bindet der Grossteil der Online-Community das Tanzstück erneut an die berufliche Identität der belgischen Choreografin (vgl. 3.2). Die User:innen erheben mit ihren Remixen Anspruch auf das von Beyoncé «plagiierte» Bewegungsvokabular, um es sich wieder anzueignen. Der Titel

¹³² Vgl. Erika Williams: *Pray you catch me* by Beyoncé choreography. In: YouTube, 08.10.2016, www.youtube.com/watch?v=_2hfTCEsRcl, 24.01.2024, 00:03:09.

¹³³ Vgl. Navas 2008.

des Remixes Nr. 369¹³⁴ veranschaulicht eben diese Wirkung, die *Re:Rosas!* in der öffentlichen Wahrnehmung erzielte: *Reclaiming Rosas*. Es sind jedoch nicht nur die Remixe, die De Keersmaekers Position als alleinige, «ursprüngliche» Autorin von *Rosas danst Rosas* wiederherstellen. Die Kompanie Rosas ermöglichte eine solche Wiederherstellung erst dadurch, dass sie den Rahmen für das Social Dance Media-Projekt *Re:Rosas!* vorgab. Nutzer:innen wurden von Anfang an dazu angehalten, Remixe eines *bestimmten* «Originals» zu erstellen. Das Projekt übernimmt so einerseits das Autorschaftsverständnis der Remix Culture, andererseits entscheidet die Kompanie – und nicht die Online-Community –, was das «Original» von *Rosas danst Rosas* ist. Nur weil *Re:Rosas!* in seiner Tutorial-Reihe vorab definierte, dass das Bewegungsvokabular, die Bewegungsphrasen und der Rhythmus des Bühnenstücks das «Original» konstituieren (vgl. 4.2), konnten sich die Remixer:innen einheitlich auf dasselbe «Original» beziehen und seine Autorschaft zu bezeugen. Dass die Online-Community sich einig darüber ist, welches «Original» sie kopiert und remixt, hängt demnach massgeblich mit der Rahmung des Projekts zusammen. Die Kompanie steuert zudem über die Projekt-Website, welche Remixe für die Online-Community sichtbar sind (vgl. 4.4), so wäre es möglich, dass vor allem Remixe veröffentlicht wurden, die De Keersmaekers Position nicht herausfordern. *Re:Rosas!* öffnet also zwar einen Reflexions- und Verhandlungsraum, in dem sich die Online-Community zur Plagiatsdebatte verhalten kann, allerdings wird dieser Raum von Rosas reguliert und kontrolliert.¹³⁵ Wie Harmony Bench in ihrer Untersuchung des Social Dance Media-Projekts festhält, verpasst De Keersmaeker so den Moment, die Autorschaft von *Rosas danst Rosas* zu kollektivieren und einer Online-Community als Gemeingut (engl. «the common») zur Verfügung zu stellen.¹³⁶ Die Kompanie entscheidet nämlich eigenmächtig darüber, was das «Original» ist und welche Remixe sichtbar werden. Sie überwacht und beaufsichtigt damit nicht nur die Verbreitung von *Movement II*, sondern auch wer Mit-Autor:in von *Rosas danst Rosas* werden darf und wer nicht. Obwohl die Remix Culture und Social Dance Media eine Kollektivierung von Autorschaft durchaus begünstigen, verhindert die Re:Kreationspraxis von *Re:Rosas!* ein solches Vorhaben und führt die entgegengesetzte Wirkung herbei. Hierzu findet Harmony Bench: «De Keersmaeker paradoxically reasserted her authorship by giving a simplified version of the work to the public for remixing, thereby submitting her choreography to the common herself.»¹³⁷ *Re:Rosas!* entpuppt sich als strategisches Bestreben, um die Autorschaft des Tanzstücks in einem öffentlichen Prozess abermals an De Keersmaeker zu knüpfen.

¹³⁴ Vgl. Magnani, Gabriella: *Reclaiming Rosas*. In: Long Lost Daughter, 08.06.2017, www.gabriellamagna.com/reclaimingrosas/, 24.01.2024.

¹³⁵ Vgl. Kuntzelman, Ana: *Re: Rosas!*, del homenaje pop a la propuesta interactiva. Emergencias artísticas a partir de la documentación de originales efímeros y re-apropiación. In: *Secuencias*, Jg. 47, Bd. 1, 2018, S. 75–92, hier S. 86.

¹³⁶ Vgl. Bench, Harmony: *Perpetual Motion. Dance, Digital Cultures, and the Common*. Minneapolis u. London 2020, S. 181.

¹³⁷ Ebd.

4. Webumgebung von *Re:Rosas!*

Im vorangehenden Kapitel zeichnete ich nach, wie sich das Autorschaftsverständnis von *Rosas danst Rosas* während der 40-jährigen Aufführungsgeschichte der Kompanie Rosas veränderte (vgl. 3.2). Dabei kristallisierte sich heraus, dass die öffentliche Debatte um Beyoncé's «Plagiat» folgenschwere Auswirkungen auf *Re:Rosas!* hatte (vgl. 3.4). Obwohl das Projekt als Teil der Remix Culture und als Social Dance Media-Phänomen das Potenzial gehabt hätte, die Autorschaft der Choreografie weiter zu öffnen, zu vervielfachen und zu kollektivieren,¹³⁸ bewirkte es das genaue Gegenteil: Die Online-Community bezeugte, bestärkte und rekonstruierte in den 675 Remixen De Keersmaekers Stellung als alleinige, «ursprüngliche» Autorin des Tanzstücks (vgl. 3.4). Rosas gelang mit dem Social Dance Media-Projekt also keine Kollektivierung von Autorschaft, möglicherweise verfolgte sie nie diese Absicht. Nichtsdestotrotz scheint die belgische Kompanie mit *Re:Rosas!* sehr wohl einen Prozess der Kollektivierung angestoßen zu haben, der auf Ebene des Körperwissens zu verorten ist. Um nachzuvollziehen, wie Rosas die Kollektivierung von Körperwissen förderte, werde ich im Folgenden die Nutzungserfahrung analysieren, die User:innen beim Besuch der projekteigenen Website von *Re:Rosas!* machen.

4.1. Landingpage

Re:Rosas! wird seit März 2013¹³⁹ von der Kompanie Rosas und dem Produktionshaus *fABULEUS* über die Website www.rosasdanstrosas.be gehostet. Die eigens fürs Projekt eingerichtete Plattform ist in den Sprachen Niederländisch, Englisch und Französisch zugänglich,¹⁴⁰ womit sie sich sowohl an eine lokale wie auch internationale Online-Community richtet. Beim Aufrufen der Webadresse gelangen User:innen auf die Landingpage *Home*, die erste der vier Unterseiten, die die Website strukturieren (siehe Abb. 7). Der Kopfbereich der Startseite *Home* besteht aus einem Headerbild, das eine Momentaufnahme aus *Movement II* der Bühnenchoreografie *Rosas danst Rosas* zeigt. Links unterhalb des Headerbilds befindet sich die Hauptnavigation, auf der gegenüberliegenden Seite die Sprachauswahl. Für die meisten Besucher:innen dürfte allerdings die kleine weiße Schaltfläche interessant sein, die rechts oberhalb des Headerbilds zu finden ist. Wenn Nutzer:innen auf den Button «Take part! Submit your own movie» klicken, springt die Webumgebung aufs Einsendeformular in der Fusszeile der Startseite. Diese Verlinkung zwischen Kopfbereich und Fusszeile ist für Besucher:innen zentral, denn die Fusszeile liegt unter der Falzlinie und somit nicht mehr im Above-the-Fold-Bereich – das heisst, dass sich das Einsendeformular beim Aufrufen der Startseite ausserhalb des sichtbaren Bereichs befindet. Nutzer:innen können das Formular also nicht auf den ersten Blick sehen. Ich entdeckte es beispielsweise nur zufällig, als ich für einen Screenshot den Webseiten-Zoom veränderte. Die Verlinkung im Kopfbereich ist darüber hinaus deswegen essenziell, da der Kopfbereich auf jeder Unterseite gleich aussieht, die

¹³⁸ Vgl. ebd.

¹³⁹ Vgl. Rosas u. *fABULEUS*: Archives. March 2013. In: *Re:Rosas! The fABULEUS Rosas Remix Project*, 15.03.2013, www.rosasdanstrosas.be/en/2013/03/, 21.12.2023.

¹⁴⁰ Die Website unterscheidet sich nur geringfügig in den drei Sprachversionen. Insbesondere beim Webarchiv (vgl. 4.3) finden sich Abweichungen in der Nummerierung der Remixe. In Anbetracht der Menge an Remixen werde ich die Abweichungen als Flüchtigkeitsfehler. Um Missverständnissen vorzubeugen, beziehe ich mich in dieser Arbeit stets auf die Nummerierung der englischsprachigen Version.

[TAKE PART! →](#)
Submit your own movie

The
fABULEUS
Rosas
Remix
Project

Re:Rosas!

Nederlands English Français

[HOME](#) [BACKGROUND](#) [VIDEOS](#) [EXTRA](#)

30 years ago, dance company Rosas put itself on the map with the production *Rosas danst Rosas*. This choreography has since been staged all over the world. And now it's your turn. Dance your own *Rosas danst Rosas*, make a video film of it and post it on this site. In the following videos choreographer Anne Teresa De Keersmaeker and dancer Samantha van Wissen will teach you the moves, step by step, from the second part of the performance. After that it becomes your dance: *you dance Rosas*. In a different setting, with a huge number of dancers... any way you like!

WELCOME

1

MOVEMENTS

2

STRUCTURE

3

CHOREOGRAPHY

4

Rosas
Re:Rosas! / The fABULEUS Rosas Remix Project
Teilen

Ansehen auf YouTube

DOWNLOAD THE ORIGINAL MUSIC

▶

Rosas Dance Company

Rosas danst Rosas - tweede beweging

[Share](#)

Privacy policy
▶ 82.4K

JOIN IN!

Upload your own movie on YouTube and send us the URL.

Name

Email address

Title

© 2013-2014 Rosas / fABULEUS -
 mail@rosas.be - website by Wies Hermans (Fuut)

674. Re:Rosas! by Arthur

673. Rosas danst Rosas remix

672. Rosas / Escuela de Danza ALma M. Garcia

Re:Rosas! is a project by Rosas and fABULEUS and will be produced in association with Danspunt.

Rosas

Abb. 7: Gesamtansicht der Startseite von Re:Rosas!

Fusszeile aber nur auf der Startseite mit dem Einsendeformular ausgestattet ist. Die Verlinkung im Kopfbereich ist so beim Durchstöbern der Website für Besucher:innen ständig abrufbar, das Formular zur Einsendung von Remixen hingegen nur auf der Startseite vorzufinden. Die Landingpage verfügt über einen überschaubaren Content-Bereich (siehe Abb. 7). User:innen stossen erst auf einige begrüssende Worte der Kompanie, um dann zu einer Reihe von Tutorials zu gelangen, die über YouTube mit dem offiziellen Kanal der Kompanie verlinkt sind. Schliesslich erscheint beim Herunterscrollen der Downloadlink für die Originalmusik von *Rosas danst Rosas*. Auf der rechten Seite befindet sich zudem ein Feed, in dem die letzten Aktivitäten der Website verbucht sind. In diesem Feed erscheinen vor allem die zuletzt hinzugefügten Remixe oder kürzlich verfasste Kommentare, die durch Besucher:innen unter die eingereichten Tanzvideos gepostet wurden. Der Willkommenstext liest sich folgendermassen:

30 years ago, dance company Rosas put itself on the map with the production *Rosas danst Rosas*. This choreography has since been staged all over the world. And now it's your turn. Dance your own *Rosas danst Rosas*, make a video film of it and post it on this site. In the following videos choreographer Anne Teresa De Keersmaeker and dancer Samantha van Wissen will teach you the moves, step by step, from the second part of the performance. After that it becomes your dance: *you dance Rosas*. In a different setting, with a huge number of dancers... any way you like!¹⁴¹

In der Begrüssung verdeutlicht Rosas mit dem Verweis auf die zum Zeitpunkt des Projektstarts 30-jährige Aufführungsgeschichte ihren Bezug zum Tanzstück *Rosas danst Rosas*. Die Kompanie lädt dann User:innen dazu ein, mithilfe der Tutorials ihre eigene Version von *Movement II* zu tanzen, aufzuzeichnen und auf der Website zu posten. Abschliessend übergibt der Willkommenstext die Autorschaft des Tanzstücks an die Besucher:innen – sie seien es nun, denen *Rosas danst Rosas* gehört: «After that it becomes your dance».

In der Fusszeile der Startseite befindet sich, wie bereits erwähnt, das Einsendeformular, mit dem User:innen ihre Remixe einreichen können (siehe Abb. 8). In den Feldern «Name», «Email adress», «Title» und «YouTube movie URL» sollen Nutzer:innen die entsprechenden Daten eingeben und an die Kompanie versenden. Während der Willkommenstext dazu aufgefordert hatte, die Re:Kreationen selbstständig auf dieser Plattform zu posten, wird spätestens beim Ausfüllen des Formulars klar, dass dies für User:innen technisch gar nicht möglich ist. Sie können und sollen ihre Remixe zwar auf eine Videoplattform wie YouTube oder Vimeo hochladen – wofür sie zuerst einen Social Media-Kanal eröffnen müssen –, die Beiträge auf der Website werden allerdings in einem Zwischenschritt vom Projektteam kuratiert. Bevor also ein:e Nutzer:in einen Remix auf der Projekt-Website mit der Online-Community teilen kann, prüft ein:e Mitarbeiter:in das auf YouTube oder Vimeo hochgeladene Video. In diesem Zwischenschritt ist das Team von *Re:Rosas!* nicht transparent genug, sodass einige Fragen auftauchen: Wer kuratiert die eingereichten Remixe? Werden tatsächlich alle Einsendungen auf der Website veröffentlicht? Und nach welchen Kriterien werden sie ausgewählt? Diese Fragen können kaum beantwortet werden, bloss ist die Tatsache festzuhalten, dass alle Remixe kuratiert sind und einige von ihnen möglicherweise nie auf der Website zu sehen sein werden.

¹⁴¹ Rosas u. *fABULEUS*: Home. In: *Re:Rosas! The fABULEUS Rosas Remix Project*, 15.03.2013, www.rosasdanstrosas.be/en-home/, 29.11.2023. Hv. i. O.

© 2013-2014 Rosas / fABULEUS - mail@rosas.be - website by Wies Hermans (Fuut)

JOIN IN!
Upload your own movie on YouTube and send us the URL.

Name

Email address

Title

YouTube movie URL

SEND

Abb. 8: Einsendeformular auf der Startseite von Re:Rosas!

4.2. Tutorials

Die Startseite ist der wohl wichtigste Anlaufpunkt für Nutzer:innen, die am Projekt *Re:Rosas!* teilnehmen und *Movement II* des Stücks *Rosas danst Rosas* re:kreieren wollen. Hierfür stellt die Kompanie Rosas nicht nur die Originalmusik des Tanzstücks zur Verfügung (vgl. 4.1), sie bietet ausserdem eine vierteilige Tutorial-Reihe an, in der Anne Teresa De Keersmaecker und Samatha van Wissen durch die Choreografie führen. Jedes Tutorial trägt eine Nummer und eine eigene Überschrift, so ist das erste Tutorial mit 1) *Welcome*, das zweite mit 2) *Movements*, das dritte mit 3) *Structure* und das vierte mit 4) *Choreography* betitelt (siehe Abb. 9).

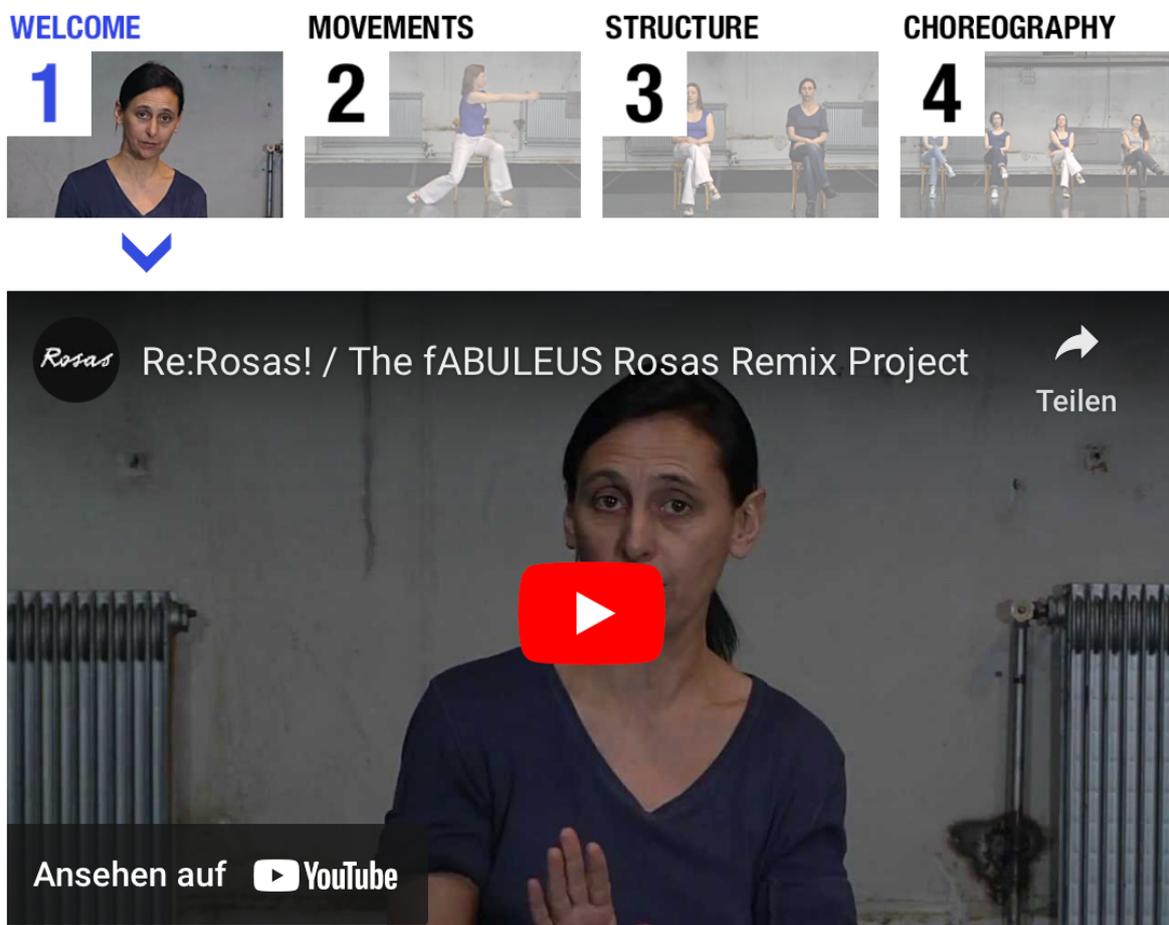


Abb. 9: Ansicht der Tutorial-Reihe beim Aufrufen der Startseite von Re:Rosas!

Das erste Tutorial *Welcome* ist mit einer Dauer von 1 Minute und 22 Sekunden gleich der kürzeste Teil der Reihe. De Keersmaecker sitzt auf einem Stuhl und begrüsst die Nutzer:innen, indem sie sich vorstellt und ihre Position als Autorin der Choreografie *Rosas danst Rosas* betont. De Keersmaecker beschreibt das Bühnenarrangement von *Movement II* und unterstreicht die Wichtigkeit der Stühle, bevor sie die nachfolgenden Tutorials inhaltlich umreißt: «In the first video, I will show you the movements. In the second video, I will explain you the structure, the combination, [and] how that dance was made.»¹⁴² Mit der gewählten Formulierung verspricht De Keersmaecker einerseits *Movement II* persönlich zu vermitteln, andererseits untermauert sie, dass *sie* – als ursprüngliche Autorin der Choreografie – dazu autorisiert und befähigt ist. Anschliessend führt De Keersmaecker ins Projekt *Re:Rosas!* ein und erwähnt die Bedingungen für den Re:Kreationsprozess der User:innen. Unter anderem erklärt sie sich damit einverstanden, dass Nutzer:innen die Bewegungsphrasen ändern, die Struktur von *Movement II* neu kombinieren und zur Musik ihrer Wahl tanzen.¹⁴³ Die einzige Voraussetzung für die Re:Kreation ist, dass die Remixer:innen auf Stühlen tanzen: «You don't need anything. The only thing you need is a chair.»¹⁴⁴

Obwohl De Keersmaecker eben noch versprach, selbst als Autorin der Choreografie durch die Bewegungsphrasen von *Movement II* zu führen, ist es im zweiten Teil der Tutorial-Reihe nun Samantha van Wissen, die User:innen ins Bewegungsvokabular einführt. Mit knapp 180'000 Abrufen ist das 11-minütige Tutorial das am häufigsten angesehene der ganzen Reihe.¹⁴⁵ Das Tutorial *Movements* wurde mit sechs Zeitmarkern versehen, die jeweils eine Bewegungsphrase von der nächsten trennen (siehe Abb. 10). Damit wird die Nutzungsfreundlichkeit erhöht, da Nutzer:innen leichter zur Phrase gelangen können, die sie repetieren oder überprüfen wollen.

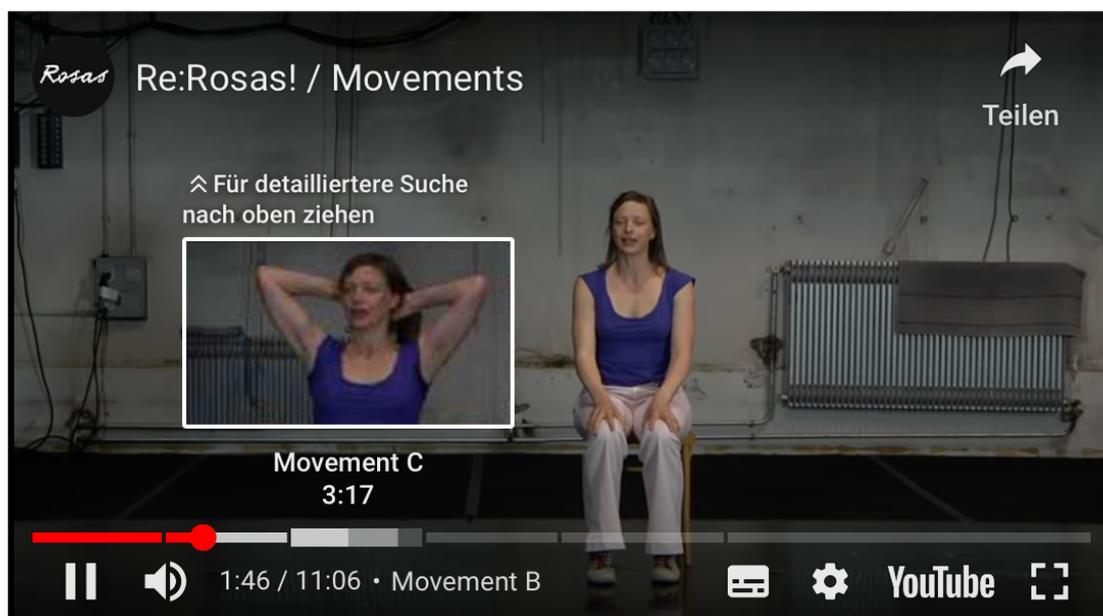


Abb. 10: Zeitmarker für die einzelnen Bewegungsphrasen des Tutorials 2) Movements

¹⁴² Rosas VZW: Re:Rosas! The fABULEUS Rosas Remix Project. In: YouTube, 22.06.2013, www.youtube.com/watch?v=ZFtU0VnJoyk, 27.12.2023, 00:01:21, hier 00:00:26–00:00:39. Hv. D. C.

¹⁴³ Vgl. ebd., 00:00:40–00:00:55.

¹⁴⁴ Ebd., 00:00:56–00:00:59.

¹⁴⁵ Das erste Tutorial wurde 70'000-mal, das dritte 100'000-mal und das vierte 125'000-mal aufgerufen.

Das Tutorial beginnt, ohne dass van Wissen sich vorstellt. Sie geht direkt in die Beschreibung des Aufbaus von *Movement II* über, indem sie jeder Bewegungsphrase einen Buchstaben gibt (A bis F). Im Folgenden vermittelt van Wissen alle Phrasen nach einem identischen Schema: Zuerst zeigt sie die jeweilige Bewegungsfolge drei- bis viermal vor, um dann jede Bewegung isoliert und verlangsamt auszuführen, während sie diese verbal kommentiert. Van Wissens Anmerkungen sind schlicht und beziehen sich bloss auf die Ausführung der Bewegung, so fällt ihre Erklärung für die Phrase A eher nüchtern aus: «So, that's the A. To explain you briefly the movements: You go here, right hand to your right hip. Then, you fold your arms, right and left. You bend over. Then, you come up, and the right hand you place on the right leg.»¹⁴⁶ Nachdem van Wissen die Bewegungsphrasen A bis F kurz vorgezeigt, in einzelne Bewegungen aufgeteilt und verbal die technische Ausführung erläutert hat, nutzt sie die letzte Minute des Tutorials um alle Phrasen aneinanderzuhängen. YouTube wertet diese Stelle als diejenige, die von User:innen am häufigsten mehrfach wiederholt wird (siehe Abb. 11), während die Sequenzen, in denen van Wissen die Bewegungsphrasen A bis F erläutert und kommentiert, seltener für das Erlernen der Choreografie herangezogen werden.



Abb. 11: Videostatistik mit Auskunft über die am häufigsten wiederholte Stelle des Tutorials 2) Movements

Im 13-minütigen Tutorial *Structure*¹⁴⁷ sind sowohl De Keersmaecker und van Wissen als auch die *Rosas danst Rosas*-Tänzerinnen Tale Dolven, Elizaveta Penkóva und Sandra Ortega Bejarano zu sehen. Aufbauend auf dem vorangehenden Tutorial erläutern die Choreografin und die Tänzerinnen nun, wie die bereits erlernten Bewegungsphrasen für jede Tänzerin spezifisch kombiniert und variiert werden. Das Tutorial ist, wie schon das vorangehende, durch Zeitmarker gegliedert, die das Wiederauffinden einzelner Momente in der Choreografie erleichtern. *Movement II* besteht aus insgesamt sechs Variationen und Mutationen, die alle im Tutorial nach dem gleichen Schema vermittelt werden: Zu Beginn sitzen van Wissen und De Keersmaecker zu zweit vor der Kamera und zeigen die jeweilige Kombination der Phrasen vor. Während beide die Bewegungen am eigenen Körper demonstrieren, ist es ausschliesslich De Keersmaecker, die verbal sowohl die Ausführung wie auch die Qualitäten der Bewegungen kommentiert. Nachdem van Wissen und De Keersmaecker durch die jeweilige Variation geführt haben, ändert sich die Kameraeinstellung. Nun erscheinen van Wissen, Dolven, Ortega Bejarano und Penkóva, die die Variationen zur Originalmusik und im Originaltempo performen. Die Verlaufskurve der Stellen, die durch User:innen am häufigsten wiederholt werden, verrät, dass Nutzer:innen überwiegend diesen Teil des Tutorials konsultieren, in dem die vier Tänzerinnen die Bewegungsphrasen ohne Unterbrechung performen (siehe Abb. 12). User:innen scheinen beim Erlernen der Choreografie überwiegend auf De Keersmaeckers verbale Anmerkungen zu verzichten und die Ausführung der Phrasen mit Originalmusik und im Originaltempo zu bevorzugen.

¹⁴⁶ Rosas VZW: Re:Rosas! Movements. In: YouTube, 22.06.2013, www.youtube.com/watch?v=I2LyQono6rk&t=149s, 27.12.2023, 00:11:05, hier: 00:00:36–00:00:51.

¹⁴⁷ Rosas VZW: Re:Rosas! Structure. In: YouTube, 22.06.2013, www.youtube.com/watch?v=W24oOKW2RkY&t=104s, 27.12.2023, 00:13:01.



Abb. 12: Videostatistik mit Auskunft über die am häufigsten wiederholte Stelle des Tutorials 3) Structure

Im letzten Teil der Tutorial-Reihe führen die Tänzerinnen Samantha van Wissen, Tale Dolven, Elizaveta Penkóva und Sandra Ortega Bejarano *Movement II* mit der Originalmusik und im Originaltempo, ohne Unterbrechungen oder verbale Äußerungen auf. Das 4-minütige Tutorial *Choreography*¹⁴⁸ ist insofern als Muster einer Re:Kreation zu verstehen, an dem sich User:innen orientieren können. Auch hier markiert die Kompanie zur erleichterten Nutzung die Bewegungsphrasen mit Zeitmarkern. Zusätzlich zu den bisher verwendeten Vermittlungstools greift das Tutorial auf schriftliche Annotationen zurück, um sowohl die Phrasen als auch ihre Variationen zu benennen (siehe Abb. 13). Die schriftliche Annotation kontextualisiert so die jeweils gezeigte Bewegung, ohne die Choreografie zu unterbrechen, und trägt zu einer nutzungsfreundlichen Vermittlungsumgebung bei.

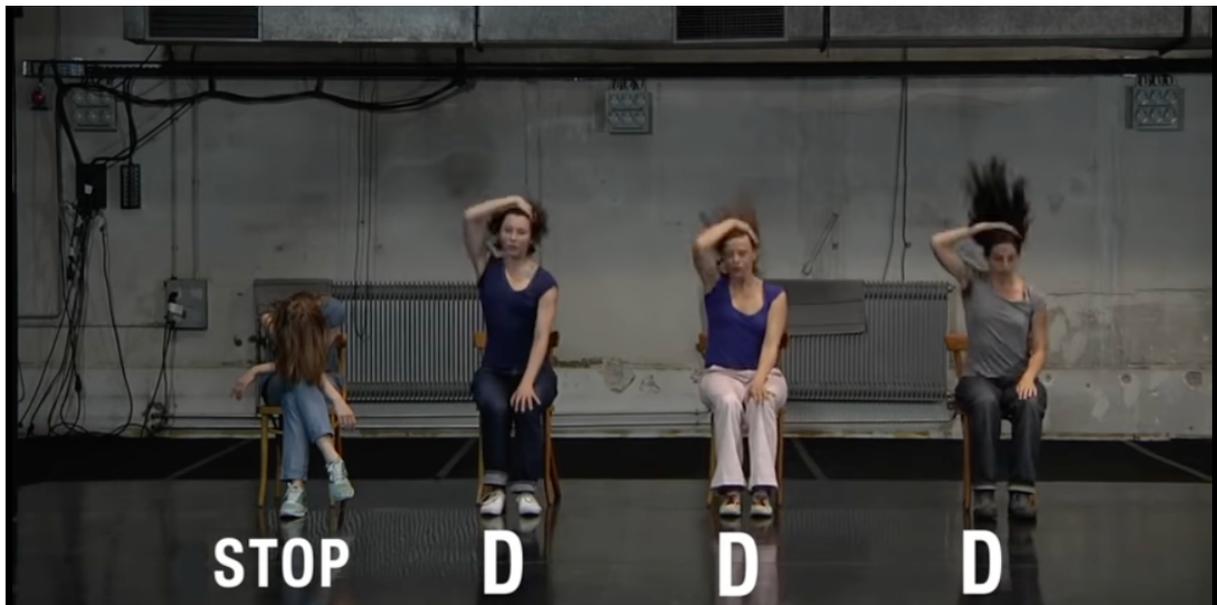


Abb. 13: Schriftliche Annotation im Tutorial 4) Choreography

4.3. Webarchiv

Die Webumgebung von *Re:Rosas!* zeichnet sich nicht nur durch ein Vermittlungsangebot aus (vgl. 4.2), es umfasst zusätzlich ein integriertes Archiv, das die von Nutzer:innen eingereichten Re:Kreationen sammelt. Wie im Unterkapitel 4.1 erörtert, ist das Webarchiv kuratiert und bildet höchstwahrscheinlich nicht die Gesamtheit aller Remixe ab, die jemals erstellt wurden. Das Webarchiv ist in der Unterseite *Videos*¹⁴⁹ eingebettet, wo die einzelnen Beiträge in absteigender Reihenfolge präsentiert werden (siehe Abb. 14). Auch heute noch lädt die Kompanie in unregelmässigen Abständen neue Remixe hoch und inventarisiert sie mittels

¹⁴⁸ Vgl. Rosas VZW: *Re:Rosas! Choreography*. In YouTube, 22.06.2013, www.youtube.com/watch?v=PlyLxiK-o0&t=62s, 27.12.2023, 00:03:37.

¹⁴⁹ Vgl. Rosas u. *fABULEUS: Videos*. In: *Re:Rosas! The fABULEUS Rosas Remix Project*, 15.03.2013, www.rosasdanstrosas.be/en-videos/, 28.12.2023.

The
FABULEUS
Rosas
Remix
Project

Re:Rosas!

Nederlands English Français

TAKE PART! →
Submit your own movie

HOME
BACKGROUND
VIDEOS
EXTRA



674. Re:Rosas! by Arthur
25/08/2023



673. Rosas danst Rosas remix
25/08/2023



672. Rosas / Escuela de Danza ALma M. Garcia
25/08/2023



671. Jyväskylä Dance Institute - Rosas remix
25/08/2023



670. Tiyatrohane performs Rosas
25/08/2023



669. IBEN123YONAH
08/03/2022



668. Es-dans Växjö 2022
21/02/2022

Abb. 14: Webarchiv von Re:Rosas!

einer Kennzahl. Die Metadatierung des Archivs ist sehr rudimentär und erweist sich als nutzungsunfreundlich. Es führt Metadaten wie den Titel der Re:Kreation, den Direktlink zum Videoportal und dem Datum des Uploads auf der Website von *Re:Rosas!*. Die Informationen im Webarchiv weichen allerdings nicht selten von den Informationen des Originalposts auf YouTube oder Vimeo ab. So sind die Titel der Remixe im Webarchiv häufig anders als diejenigen der Originalposts auf den Videoplattformen; heisst der Remix Nr. 672 im Webarchiv *Rosas/Escuela de Danza ALma M. Garcia*¹⁵⁰, lautet das entsprechend YouTube-Video *Verano en Danza 2022 Rosas Semana 4*¹⁵¹. Dasselbe gilt für die Datumsangabe, die sich im Webarchiv auf den Zeitpunkt des Uploads durch die Kompanie Rosas bezieht. In einigen Fällen liegen zwischen dem Upload auf der Website und dem Upload auf eine Videoplattform grosse Zeitabstände. Um beim eben herangezogenen Beispiel zu bleiben; der Remix Nr. 672 wurde am 25.08.2023 auf das Webarchiv hochgeladen, während es auf YouTube bereits seit dem 31.07.2022 verfügbar ist. Die divergierenden Angaben zum Stücktitel und zum Upload-Datum stellen jedoch nicht den ausschlaggebenden Grund dafür dar, dass das Webarchiv von *Re:Rosas!* wenig nutzungsunfreundlich ist. Da die Kompanie die eingereichten Re:Kreationen nicht als Datei auf ihre Seite hochlädt, sondern nur mit einem Direktlink einbettet, sind insbesondere ältere Videos nicht länger abrufbar. Dies hängt unter anderem mit den Sichtbarkeitseinstellungen der Videoplattformen zusammen, auf denen die Remixe ursprünglich veröffentlicht wurden. Viele User:innen löschen nämlich ihr YouTube-Video nach einer gewissen Zeit, sodass andere Nutzer:innen nicht länger darauf zugreifen können. Trotz der relativ nutzungsunfreundlichen Metadatierung des Archivs ist die Unterseite *Videos* mit zwei Funktionen ausgestattet, die Nutzer:innen erlauben, den Bestand schnell und bequem zu sichten. Das primäre Gestaltungsprinzip des Webarchivs orientiert sich an der altbekannten und erprobten Webpraktik des Scrollens. Durchs Herunterscrollen können Besucher:innen intuitiv und niederschwellig den ganzen Archivbestand durchsuchen. Beim Remix Nr. 454 stossen Besucher:innen allerdings an eine Grenze, ein Programmfehler verhindert das Anschauen älterer Re:Kreationen. Während des Mailverkehrs mit Rosas' Kommunikationsmanagerin Emma Hermans erfuhr ich, dass ihnen der Programmfehler bekannt ist.¹⁵² Die Kompanie riet mir alternativ die Suchfunktion zu nutzen, die sich im oberen rechten Rand des Content-Bereichs befindet (siehe Abb. 14). Mithilfe des Such-Widgets können Nutzer:innen gezielt nach der Kennzahl oder nach dem Titel der gewünschten Re:Kreation suchen und diese sichten. Sobald sie den gewünschten Remix ausgewählt haben, gelangen sie auf eine weitere Seite, welche die eigentliche Einbettung des Videos beinhaltet (siehe Abb. 15). Jeder Remix verfügt über eine eigene Seite, in der Besucher:innen nun nebst der Sichtung des Videos auch einen Kommentar hinterlassen können, ohne einen Account dafür erstellen zu müssen.

¹⁵⁰ Vgl. Rosas u. *fABULEUS*: 672. *Rosas/Escuela de Danza ALma M. Garcia*. In: *Re:Rosas! The fABULEUS Rosas Remix Project*, 25.08.2023, www.rosasdanstrosas.be/671-rosas-escuela-de-danza-alma-m-garcia/, 28.12.2023, 00:03:45.

¹⁵¹ Vgl. *Alma_Danza: Verano en Danza 2022 Rosas Semana 4*. In: YouTube, 31.07.2022, www.youtube.com/watch?v=upPMFHccxVY, 28.12.2023, 00:03:44.

¹⁵² Vgl. Hermans, Emma: *Research material for Re:Rosas! Mailverkehr mit David Castillo*, 24.05.2023.

< PREVIOUS

NEXT >

The screenshot shows a website interface. At the top left, there are navigation links '< PREVIOUS' and 'NEXT >'. Below them is a blue header bar with the date '28/06/2013' and the title '4. Istanbul doing Re:Rosas'. The main content area features a video player with a red play button. The video title is 'Rosas danst Rosas workshop in Istanbul' and the description is 'After an evening of manifestation debate in Abbasaga park'. A 'Teilen' (Share) icon is visible in the top right of the video player. Below the video player is a 'Comment' form with a text input field and a 'Leave a Reply' button. The form includes a disclaimer: 'Your email address will not be published. Required fields are marked *'.

Abb. 15: Videoeinbettung und der Reply-Funktion des Re:Rosas!-Videos Nr. 4¹⁵³

4.4. User Experience

Die Webumgebung von *Re:Rosas!* ist in ihrer Nutzungsfreundlichkeit und Usability sehr ambivalent. Die User Experience unterscheidet sich insbesondere je nach Art der Nutzung der Website. Die Startseite des Social Dance Media-Projekts erweist sich durch drei unterschiedliche Sprachversionen und das ausführliche Material zur Re:Kreation der Choreografie als sehr nutzungsfreundlich. Sowohl der Downloadlink zur Originalmusik als auch die Tutorial-Reihe versprechen und ermöglichen einen simplen Zugang zu *Movement II*. Da der Grossteil der Tutorials mit Zeitmarkern versehen ist, können Nutzer:innen einfacher und schneller durch das Vermittlungsangebot navigieren. Die Videostatistiken von YouTube (siehe Abb. 11; 12) belegen, dass die Zeitmarker tatsächlich eine Hilfestellung darstellen, um spezifische Sequenzen gezielt aufzusuchen und zu repetieren. Was das Erlernen und Einstudieren der Choreografie also anbelangt, begünstigt die Webumgebung von *Re:Rosas!* eine komfortable User Experience. Ganz anders sieht es mit dem Nutzungserlebnis von Besucher:innen aus, die die Choreografie re:kreiert und aufgenommen haben. Wenn sie nun ihren Remix einreichen wollen, bietet die Webumgebung keine idealen Bedingungen. Da das Formular zum Einsenden der Remixe ausserhalb des Above-the-Fold-Bereichs und somit unter der Falzlinie liegt, ist es für User:innen nicht auf den ersten Blick sichtbar. Damit verfehlt die Startseite seine wohl wichtigste Aufgabe, wenn die Übermittlung der Re:Kreationen an die Kompanie erschwert wird. Es stimmt zwar, dass der Kopfbereich jeder Unterseite einen Direktlink zu diesem Einsendeformular aufweist, die weisse Schaltfläche ist jedoch verhältnismässig klein und unauffällig gestaltet. In meiner User Experience dauerte es mehrere Wochen, bis ich die Verlinkung als solche überhaupt wahrnahm. Finden Nutzer:innen endlich das Formular, setzt sich das ungünstige Einsendeverfahren fort: Sie werden dazu aufgefordert, einen Social Media Kanal zu erstellen und können das Video nicht selbstständig auf der Website von *Re:Rosas!* veröffentlichen. Das sind zwei weitere Hürden, die das

¹⁵³ Vgl. Rosas u. *fABULEUS*: 4. Istanbul doing Re:Rosas. In: *Re:Rosas! The fABULEUS Rosas Remix Project*, 28.06.2013, www.rosasdanstrosas.be/istanbul-doing-rosas/, 28.12.2023.

Nutzungserlebnis trüben. User:innen müssen sich damit einverstanden erklären, die Datenschutzerklärung von YouTube zu akzeptieren. Sie erlauben damit der Dachgesellschaft Google, Daten zu erheben,¹⁵⁴ erst dann können Nutzer:innen ihre Remixe einreichen. Damit ist das Einsendeverfahren aber noch nicht abgeschlossen, ein:e Rosas-Mitarbeiter:in prüft den Remix nach unbekanntem Kriterien, ehe er auf der Website veröffentlicht wird. Da dieser Auswahlprozess unregelmässig stattfindet, müssen sich User:innen gelegentlich bis zu einem Jahr gedulden, bevor ihre Re:Kreation auf der *Re:Rosas!*-Website für andere Besucher:innen zugänglich ist. Remixer:innen sind jedoch darauf angewiesen, dass ihre Re:Kreation in der Webumgebung der Kompanie verlinkt wird, um sichtbar zu sein. Aufgrund der hohen Anzahl an ähnlich lautenden Videotiteln sind viele Remixe für die Online-Community auf Videoplattformen wie YouTube kaum auffindbar.

Das Webarchiv von *Re:Rosas!* zeichnet sich ebenfalls durch eine ambivalente User Experience aus. Besucher:innen, die am Durchstöbern der Re:Kreationen interessiert sind, finden sich mit bekannten Webpraktiken im digitalen Archiv zurecht. Durch vertraute und anwendungsfreundliche Gestaltungsprinzipien, wie das Scrollen und das Such-Widget, ermöglicht das Webarchiv eine angenehme Sichtung seines Bestandes. Die selbsterklärende Inventarisierung der Remixe mit Kennzahlen unterstützt das positive Nutzungserlebnis. Dem gegenüber steht die User Experience von Nutzer:innen, die ihre Re:Kreation auf der Website langzeitarchivieren wollen. Zumal die Videos im Webarchiv nur eingebettet sind (und nicht als Datei hochgeladen), laufen Nutzer:innen Gefahr, ihren Remix aus Versehen unzugänglich zu machen. Denn wenn sie die Sichtbarkeitseinstellungen des Original-Uploads auf YouTube ändern oder ihren YouTube-Kanal löschen, ist das Video nicht länger im Webarchiv einsehbar. Die Art der Nutzung der *Re:Rosas!*-Website beeinflusst also die User Experience, die Besucher:innen in der Webumgebung machen. Der Vergleich dieser variierenden Nutzungserfahrungen legt nahe, dass die Webumgebung gewisse Nutzungsformen mehr als andere zu fördern und zu favorisieren scheint. Während sich das Einstudieren der Choreografie sowie das Sichten der Remixe durch eine hohe Nutzungsfreundlichkeit und Usability auszeichnen, erweisen sich das Einsenden der Remixe und die Langzeitarchivierung derselben als deutlich nutzungs- und anwendungsunfreundlich. Die Kompanie Rosas konzipierte die Webumgebung folglich als eine Plattform, die vor allem Besucher:innen priorisiert, die *Movement II* von Rosas *danst Rosas* erlernen und anschauen wollen. Das Social Dance Media-Projekt *Re:Rosas!* ist in erster Linie auf die Vermittlung der Choreografie angelegt, nicht auf die Streuung und Archivierung der eingereichten Remixe.

¹⁵⁴ Vgl. Google: Datenschutzerklärung und Nutzungsbedingung. In: Google, 15.11.2023, <https://policies.google.com/privacy?hl=de#infocollect>, 30.12.2023.

5. Der Transfer von Körperwissen auf Social Media

Die Analyse der Webumgebung von *Re:Rosas!* zeigte, dass die Projekt-Website unterschiedliche User Experiences hervorbringt (vgl. 4.4). Sie fördert gewisse Nutzungsverhalten mehr als andere und gestaltet sich so für User:innen, je nach Art ihrer Nutzung, als mehr oder weniger nutzungsfreundlich. Unterschiedliche Besucher:innen machen also unterschiedliche Erfahrungen, wenn sie sich in der Webumgebung von *Re:Rosas!* bewegen. Für User:innen, die beispielsweise einen Remix einreichen wollen, gestaltet sich die Website als anwendungsunfreundlich (vgl. 4.1). Auch Nutzer:innen werden enttäuscht, die sich eine (Langzeit-)Archivierung ihrer Remixe erhoffen (vgl. 4.3). Die Projekt-Website bietet demnach keine nutzungsfreundliche Umgebung für die Dokumentation von Re:Kreationen. Die Zurschaustellung der in den Remixen entfalteten, multiplen Mit-Autorschaft der Online-Community gehört folglich nicht zu den primären Absichten der Webumgebung. Für User:innen hingegen, die *Movement II* von *Rosas danst Rosas* erlernen und einstudieren wollen, präsentiert sich die Projekt-Website als äusserst anwendungsfreundlich (vgl. 4.2). Die Webumgebung scheint somit als eine Plattform konzipiert zu sein, die in erster Linie ein spezifisches Körperwissen zugänglich macht und mit einer Online-Community teilt. *Re:Rosas!* favorisiert also User:innen, die dieses Wissen am eigenen Körper erfahren und hervorbringen möchten, mehr als solche, die eine Re:Kreation einreichen wollen. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die Kollektivierungsbestrebungen der Kompanie Rosas in die Nutzungserfahrung(en) der Besucher:innen einschreiben. Während die Webumgebung auf den Transfer von Körperwissen bedacht ist, fördert sie die Streuung und Archivierung der in den Remixen hervorgebrachten Mit-Autorschaften in geringerem Ausmass. Die Plattform begünstigt die Kollektivierung von Körperwissen,¹⁵⁵ nicht aber von Autorschaft.

5.1. Social Dance Media und die Kollektivierung von Körperwissen

Die Webumgebung von *Re:Rosas!* ist – wie gesagt – so konzipiert und gestaltet, dass sie den Transfer von Körperwissens unterstützt (vgl. 4.2; 4.4). Es ist allerdings die Medialität des digitalen Projekts, die dieses Körperwissen kollektiviert. Sämtliche Videos (sowohl die Tutorials als auch die Remixe) sind nämlich im Kontext sozialer Netzwerke entstanden, denn sie wurden auf Videoplattformen wie YouTube oder Vimeo hochgeladen, bevor Rosas sie auf der Projekt-Website verlinkte. Mit *Re:Rosas!* liegt also nicht bloss ein digitales Phänomen vor, das Projekt erweist sich als «Social Dance Media»-Phänomen.¹⁵⁶ Unter diesem Begriff sublimiert die Tanzwissenschaft alle Formen von Tanz, die in den Sozialmedien kursieren.¹⁵⁷ Tanz auf Social Media-Plattformen unterscheidet sich grundlegend von anderen digitalen Tanzphänomenen, denn Social Dance Media übernimmt die «modes of composition and circulation», die charakteristisch für «social media environments»¹⁵⁸ sind. Social Dance Media orientiert sich dabei an zwei wesentlichen Paradigmen von sozialen Medien; es folgt ihren

¹⁵⁵ Vgl. Bench 2020, S. 181.

¹⁵⁶ Vgl. Bench 2010; vgl. Oh, Chuyun: K-pop Dance. Fandoming Yourself on Social Media. London u. New York 2023.

¹⁵⁷ Vgl. Bench 2010, S. 184; vgl. Oh 2023, S. 12.

¹⁵⁸ Bench 2010, S. 184.

Logiken der Partizipation und Distribution.¹⁵⁹ So bindet Social Dance Media beispielsweise die gesamte Online-Community in die Produktion von Tanzvideos ein, unabhängig ihrer tanzkünstlerischen und körpertechnischen Vorkenntnisse. Tausende User:innen, die den analogen Tanzunterricht noch nie besucht haben, laden Tanzvideos in den Sozialmedien hoch. In ihnen kreieren sie eine neue Choreografie, tanzen eine bestehende nach oder nehmen an einer Tanzchallenge teil, wie Kirsten Pullen beobachtet: «Amateurs dance next to Martha Graham and Beyoncé Knowles and are as available and often more popular than historically important or ‹aesthetically nuanced› videos.»¹⁶⁰ Die hochgeladenen Tanzvideos werden schliesslich mit der Online-Community geteilt und durch dieselbe verteilt. Auf Social Media-Plattformen sind es also die Nutzer:innen, die Tanz partizipativ kreieren und distribuieren. Die Online-Community verwandelt so die sozialen Medien in ein Archiv an Körperwissen, das von und mit User:innen gepflegt wird. Dieses Archiv akquiriert Körperwissen durch kollektive Partizipation, sein Bestand wird durch gemeinschaftliche Distribution zugänglich gemacht. Ein tanzkünstlerisches und berufsspezifisches Körperwissen, wie im Fall von *Re:Rosas!*,¹⁶¹ zirkuliert dadurch nicht länger innerhalb einer kleinen Expert:innengruppe. Harmony Bench fasst zusammen, dass «works of social dance-media present themselves as evidence that dance should be shared, copied, embodied, manipulated, and recirculated rather than preserved for the professional and elite dancer.»¹⁶² *Re:Rosas!* gliedert sich mit seiner medialen Verfasstheit in die Distributions- und Partizipationslogiken sozialer Netzwerke ein.¹⁶³ Das tanzkünstlerische Wissen, das bisher einer kleinen Berufsgruppe (nämlich den Kompaniemitgliedern von Rosas) vorbehalten blieb, wird mit der Online-Community geteilt. Damit «prägt» die belgische Kompanie «das digital verfügbare Archiv»¹⁶⁴ und aktualisiert das Repertoire an Körperwissen, das einer potenziellen ‹globalen› Online-Community zur Verfügung steht. *Re:Rosas!* besitzt als Social Dance Media-Projekt demnach das Potenzial, «in niedrigschwelligen, zugänglicheren und flexiblen Angeboten eine größere Diversität an Teilnehmenden»¹⁶⁵ zu erreichen, die bisher von diesem Körperwissen ausgeschlossen blieben. Die Kompanie Rosas teilt so ein tanzkünstlerisches Körperwissen mit denjenigen, die sich entweder aufgrund prekärer Lebenssituationen keinen Tanzunterricht leisten können,¹⁶⁶ oder die in einem Umfeld aufwachsen, in dem Tanzunterricht keinen Stellenwert hat,¹⁶⁷ oder die durch ihre geografischen Aufenthaltsorte den analogen Tanzunterricht nicht in Präsenz besuchen können.

5.2. Rosas und der Transfer von Körperwissen

Das Projekt *Re:Rosas!* stösst sowohl mit seiner Webumgebung als auch aufgrund seiner medialen Verfasstheit einen Prozess der Kollektivierung von Körperwissen an, das bisher

¹⁵⁹ Vgl. ebd.

¹⁶⁰ Pullen, Kirsten: If Ya Liked It, Then You Shoulda Made a Video. Beyoncé Knowles and the public sphere of images. In: Performance Research, Jg. 16, Bd. 2, 2011, S. 145–153, hier S. 146.

¹⁶¹ *Re:Rosas!* teilt ein tanzkünstlerisches und berufsspezifisches Körperwissen mit der Online-Community. Dieses Wissen betrifft einerseits das Bewegungsvokabular, die Bewegungsphrasen, den Rhythmus und den Aufführungsstil von *Movement II* des Tanzstücks *Rosas danst Rosas*; andererseits umfasst dieses Wissen berufsspezifische Aspekte wie die Kombination, Variation und Mutation von Bewegungsphrasen zu einer Choreografie.

¹⁶² Bench 2010, S. 184.

¹⁶³ Vgl. Kuntzelman 2018, S. 87.

¹⁶⁴ Berg 2022, S. 213.

¹⁶⁵ Ebd., S. 214.

¹⁶⁶ Natürlich setzt das Transferangebot von *Re:Rosas!* voraus, dass Teilnehmende über eine Internetverbindung und ein Endgerät verfügen.

¹⁶⁷ Vielen Dank an Julia Wechsler für diesen Hinweis.

exklusiv einer kleinen Berufsgruppe disponibel war (vgl. 5.1). Als Social Dance Media weitet es die Zugänglichkeit des tanzkünstlerischen Körperwissens aus und erreicht eine Online-Community, die bis anhin wenig oder gar keinen Kontakt mit tanzkünstlerischen Re:Kreationsprozessen hatte. Das Social Dance Media-Projekt kann folglich als eine Form der institutionellen Öffnung seitens der Kompanie gewertet werden, die es sich zum Ziel setzt, ein breiteres, diverseres und internationales Publikum zu erreichen. Diese Bestrebungen, den Transfer von Körperwissen zu optimieren und neue Vermittlungsangebote zu erproben, spielen jedoch seit der Uraufführung von *Rosas danst Rosas* (1983) eine wesentliche Rolle in der Re:Kreationspraxis der belgischen Kompanie.¹⁶⁸ Insbesondere für De Keersmaeker kristallisiert sich der Transfer von Körperwissen als ein zentrales Anliegen heraus, da sie sowohl ständige Künstlerische Leiterin von Rosas als auch Leiterin einer Tanzschule ist: In beiden Positionen ver- und übermittelt De Keersmaeker *Movement II* von *Rosas danst Rosas* an neue Tänzerinnengenerationen.¹⁶⁹ In diesem Unterkapitel will ich deshalb beleuchten, inwiefern sich *Re:Rosas!* von früheren Transferformaten und Vermittlungsangeboten unterscheidet, die während der 40-jährigen Aufführungsgeschichte des Tanzstücks eingesetzt wurden. Besitzt der Transfer von Körperwissen auf Social Media andere Potenziale als analoge Vermittlungspraktiken? Und gehen Aspekte des Körperwissens im partizipativen, digitalen Raum möglicherweise verloren?

Der erste Transfer von Körperwissen ist während der Vorstellungen nach der Uraufführung von 1983 vorzufinden. Bereits kurze Zeit nach der Premiere etablierte die Kompanie Rosas ein System der rotierenden Besetzung, das den Tänzerinnen längere Regenerationszeiten versprach und den intensiven, internationalen Vorstellungsbetrieb des Repertoirestücks *Rosas danst Rosas* ermöglichte (vgl. 2.3). Diese frühe Phase des Wissenstransfers ist kaum dokumentiert, umso besser ist die Transferpraxis der Kompanie während der Wiederaufnahmen von 1997, 2009 und 2017 überliefert. Die Übermittlung von Körperwissen wurde in den Wiederaufnahmen überwiegend durch Fumiyo Ikeda als ständige Probenleiterin der Kompanie geprägt (vgl. 2.3). Ikeda vermittelte im Studio «choreografisches Wissen»¹⁷⁰ an neue Tänzerinnen, indem sie Bewegungen vorzeigte, die Phrasen, die Positionen und den Rhythmus der Choreografie erklärte und ins Bewegungsvokabular einführte. Wichtiger aber war für De Keersmaeker, dass den neuen Tänzerinnen nicht nur das choreografische Wissen übermittelt wurde, sondern auch der Aufführungsstil der Ursprungstänzerinnen. Ikeda transferierte deshalb unter dem Begriff «Rolle» ein Körperwissen, das an die Bühnenpräsenz, den Bewegungsstil und die Bewegungsqualität des Ursprungsensembles gebunden war. Dieses «Aufführungswissen»¹⁷¹ konnte – anders als das choreografische Wissen – nicht in schriftlichen Dokumenten festgehalten werden, weshalb die Kompanie Rosas ein geeignetes Vermittlungsangebot entwarf: Das Aufführungswissen wurde in einem körperlich-oralen Transferprozess übermittelt, der nach der physischen Kopräsenz der neuen Tänzerinnen und der Probenleiterin verlangte. Die Probenleitung übernahm dabei immer eine Tänzerin der Uraufführung, die über das Aufführungswissen aus erster Hand verfügte. Da die Choreografie von *Movement II* seit der Eröffnung der Tanzschule P.A.R.T.S. zum Curriculum gehörte und zukünftige Rosas-Tänzer:innen ins Bewegungsvokabular und in die Tanztechnik der

¹⁶⁸ Vgl. Karreman 2017, S. 23.

¹⁶⁹ Vgl. ebd.

¹⁷⁰ Unter «choreografischem Wissen» verstehe ich alle Aspekte eines Tanzstücks, welche die Bewegungskonstellationen betreffen. Das Bewegungsvokabular, die Bewegungssphrasen, der Rhythmus und die räumliche Anordnung der Tänzerinnen fallen in diese Kategorie.

¹⁷¹ Das «Aufführungswissen» umfasst in meinem Verständnis alle Aspekte eines Tanzstücks, die mit der Bewegungsausführung zusammenhängen. Die Bewegungsqualität, der Bewegungsstil, die Intensität, der Ausdruck und die Bühnenpräsenz der Tänzerinnen zählen zum Aufführungswissen.

Kompanie einzuführen sollte,¹⁷² schwappte diese Form des Wissenstransfers ebenfalls auf den schulischen Tanzunterricht über.

Für die nächsten 30 Jahre dominierte der körperlich-orale Wissenstransfer die Re:Kreationspraxis von Rosas. Weil die Kopräsenz von Probenleitung und neuen Tänzerinnen Voraussetzung für die Vermittlung war, blieb das Körperwissen in dieser Zeit einer spezifischen Berufsgruppe vorbehalten. Diese setzte sich aus professionellen und auszubildenden Tänzer:innen zusammen, die für De Keersmaeker arbeiteten oder ihre Tanzschule besuchten. Eine erste institutionelle Öffnung erlebte die Transferpraxis von Rosas 2012 mit *A Choreographer's Score* (vgl. 2.5). Als multimediale Publikation war das Vermittlungsangebot nicht länger an die Kopräsenz von Fumiyo Ikeda und den Tänzerinnen gebunden, an die das Körperwissen transferiert wurde. Ein Teil der Publikation, nämlich das Buch, vermittelte das choreografische Wissen nun durch Probenskizzen und Notationen, ergänzend verbildlichten Aufführungsfotos und Tanzkritiken die in der Uraufführung erzeugte Wirkung des Tanzstücks. In der Begleit-DVD erklärte De Keersmaeker die Bewegungsphrasen und den Rhythmus der Choreografie, indem sie abstrakte mathematische Formeln an eine Wandtafel schrieb. Diese oral-schriftlichen Ausführungen wurden mithilfe von Aufführungsaufzeichnungen veranschaulicht. War in den Anfängen der Transferpraxis von Rosas die Vermittlung des Aufführungsstils genauso zentral wie die der choreografischen Elemente gewesen, verlagerte sich dieser Fokus in *A Choreographer's Score*. Ikeda war in der multimedialen Publikation nicht länger am Transferprozess beteiligt, auch die körperliche Vorführung wurde zugunsten mündlicher Erklärungen stark minimiert. Dadurch ging ein wesentlicher Teil des Körperwissens verloren, das die Kompanie bisher als «Rolle» definiert hatte – die Vermittlung des choreografischen Wissens wurde der Vermittlung des Aufführungswissens vorgezogen. Dennoch versprach die Publikation eine erhöhte Zugänglichkeit, konnten nun interessierte Menschen die Choreografie erlernen, ohne in einem Studio mit einer Tänzerin des Ursprungsensembles sein zu müssen.

Auch wenn De Keersmaekers abstrahierende Notationen gewisse Fähigkeiten voraussetzten, um das choreografische Wissen nachvollziehen zu können, und die DVD technologisch bald überholt und nicht länger einsehbar sein würde, so erreicht die Dreisprachigkeit der Publikation und ihre finanziell erschwingliche Anschaffung ein breiteres Publikum. Der Wunsch der Kompanie, das Körperwissen von *Rosas danst Rosas* mit einem heterogenen Publikum zu teilen,¹⁷³ löste sich damit ein. In der bisherigen Transferpraxis wurde das Körperwissen überwiegend an Tänzerinnen übermittelt, die zuvor nach physischen Ähnlichkeiten zum Ursprungsensemble ausgesucht wurden (vgl. 2.3). Da der Aufführungsstil des Ursprungsensembles im Score nicht transferiert wurde, öffnete sich zwar das choreografische Wissen nun neuen Körpern und Körperlichkeiten, nichtsdestotrotz waren es aber immer noch tänzerisch geschulte Körper, die das Projekt ansprach. Der Transfer von Körperwissen blieb in einem tanzpädagogischen Kontext situiert, nicht zuletzt weil Bojana Cvejić über das multimediale Vermittlungsangebot aussagte, dass es als Gegenbewegung zu traditionellen Tanzunterrichtsformen konzipiert wurde.¹⁷⁴ In ihrer Unzufriedenheit mit zeitgenössischen Praktiken der Tanzvermittlung und des Tanzunterrichts entwarf Cvejić mit dem Score ein Transferangebot für Tanzschüler:innen, das nicht länger ausschliesslich auf der oral-mimetischen Tradition aufbaute, in der eine Lehrperson Bewegungen vorzeigt und die Schüler:innen diese nachzuahmen versuchen.¹⁷⁵ Die Tanzvermittlung bewegte sich also weg

¹⁷² Vgl. Karreman 2017, S. 27.

¹⁷³ Vgl. De Keersmaeker u. Cvejić 2012, S. 7.

¹⁷⁴ Vgl. Cvejić 2017, S. 53.

¹⁷⁵ Vgl. ebd.

von der technischen Imitation hin zu einem reflexiven Prozess, indem eine Bewegung sowohl tanzhistoriografisch als auch körperepistemologisch kontextualisiert wurde. Obwohl *A Choreographer's Score* das Publikum erweiterte, das am Transferprozess teilhaben durfte, so blieb das Körperwissen weiterhin überwiegend einer Berufsgruppe vorbehalten, wenngleich diese nicht länger nur aus Tänzerinnen der Kompanie Rosas oder der Tanzschule P.A.R.T.S. bestand. Dies sollte sich mit einer zweiten institutionellen Öffnung und dem Launch des Projekts *Re:Rosas!* ändern. Das Social Dance Media-Projekt erlaubte, wie *A Choreographer's Score* auch, ein breiteres Publikum anzusprechen, das von überall auf der Welt den Transfer mitmachen konnte.¹⁷⁶ Waren bisherige Transferangebote der Kompanie jedoch ausschliesslich auf die Berufsgruppe «Tänzer:in» ausgelegt, so entwarf *Re:Rosas!* erstmalig ein Transferformat, bei dem auch explizit tänzerisch ungeschulte Körper angesprochen wurden. Dies beobachtet auch Harmony Bench:

In the course of their dance education, college students frequently learn the «chair scene» as repertory – the embodied history of concert dance – so this choreography is already widely shared within a global community of modern dance practitioners. De Keersmaeker's response to Beyoncé's use of her material was to further open access to the choreography¹⁷⁷.

Das Social Dance Media-Projekt erweiterte aufgrund seiner medialen Verfasstheit das Zielpublikum des Wissenstransfers um ein Vielfaches; die Gesamtzahl der Aufrufe der Tutorial-Reihe auf YouTube bezeugt, dass das Angebot 482'000-mal beansprucht wurde. Wie schon bei *A Choreographer's Score* übermittelten die YouTube-Tutorials nur das choreografische Wissen des Tanzstücks, dem Aufführungswissen räumte *Re:Rosas!* keinen Platz ein. Während beim Score allerdings das choreografische Wissen des gesamten Stücks vermittelt wurde, so entschied die Kompanie für ihr Social Dance Media-Projekt lediglich die von Beyoncé «plagierten» Bewegungsphrasen tänzerisch ungeschulten Teilnehmenden zur Verfügung zu stellen. Mit *Re:Rosas!* entwickelte die belgische Kompanie also ein Transferangebot, das – ungeachtet seiner Instrumentalisierung zur Wiederherstellung von De Keersmaekers Position als «Hauptautorin» des Tanzstücks (vgl. 3.4) – ein globales Publikum zu erreichen vermochte, welches bisher keinen oder wenig Zugang zu tanzkünstlerischem Körperwissen hatte. Ob es tatsächlich dieses Publikum ist, das *Re:Rosas!* erreichte, soll in den nächsten Unterkapiteln überprüft werden.

5.3. «for anyone to dance» – Zwischen «Amateurismus» und Elitarismus

Re:Rosas! besass durch seine Einbettung in Social Media das Potenzial, «eine größere Diversität an Teilnehmenden»¹⁷⁸ zu erreichen als bisherige Transferangebote der Kompanie Rosas (vgl. 5.1; 5.2). Das Projekt ermöglichte unter anderem die Teilhabe eines Publikums, das bisher aus sozioökonomischen Gründen vom tanzkünstlerischen Unterricht ausgeschlossen wurde. Damit stiess die belgische Kompanie nicht nur die Kollektivierung von Körperwissen an, sie reflektierte und enthierarchisierte die eigenen Praktiken des Wissenstransfers.¹⁷⁹ Unabhängig von tanzkünstlerischem und körpertechischem Vorwissen oder finanziellen Mitteln konnten nun alle, die über einen Internetanschluss und ein Endgerät

¹⁷⁶ Vorausgesetzt, dass Teilnehmende über eine Internetverbindung und ein Endgerät verfügen.

¹⁷⁷ Bench 2020, S. 182.

¹⁷⁸ Berg 2022, S. 214.

¹⁷⁹ Vgl. Kuntzelman 2018, S. 89.

verfügten, das Transferangebot beanspruchen. Diese enthierarchisierende Wirkung, die Rosas mit ihrem Social Dance Media-Projekt versprach, wurde insbesondere in der journalistischen Rezeption von *Re:Rosas!* hervorgehoben. Die Tanzkritikerin Judith Mackrell betitelte beispielsweise ihren Artikel programmatisch «Beyoncé, De Keersmaeker, and a dance reinvented by everyone»¹⁸⁰. In der Überschrift des Artikels beschrieb Mackrell das Transferangebot folgendermassen: «When Anne Teresa de [sic!] Keersmaeker set a challenge for anyone to dance a section of her work *Rosas Danst* [sic!] *Rosas*, 1,500 people responded, and in the process entirely changed the piece»¹⁸¹. Die Tanzkritikerin machte sowohl im Titel als auch in der Überschrift implizit darauf aufmerksam, dass mit *Re:Rosas!* ein Tanz vorliege, der nicht länger von wenigen Berufskünstler:innen aufgeführt werde: In ihren Augen wurde *Movement II* zu einer «challenge for anyone to dance»¹⁸². Während die Tanzkritikerin Mackrell auf die enthierarchisierende Wirkung von *Re:Rosas!* hinwies, betont die Tanzwissenschaftlerin Ana Kuntzelman diese Wirkung vehement. Ihrer Ansicht nach gelang es der belgischen Kompanie mit ihrem Social Dance Media-Projekt, ein tanzkünstlerisches Körperwissen mit Bevölkerungsgruppen zu teilen, denen der Zugang dazu in der Regel verwehrt bleibt: «[P]ermite nuevas formas de relación [...] con el público en una realidad que, de pasar inadvertida o ignorada, amenaza con dejar a la danza recluida en un entorno cerrado de creación elitista y diseminación reducida.»¹⁸³ Mit *Re:Rosas!* präsentiert sich für Kuntzelman ein Projekt, das über gängige Transferpraktiken im Bühnentanz weiss und diese kritisch reflektiert.¹⁸⁴ Als Social Dance Media-Phänomen entwarf es ein Transferangebot, das die «elitären» Distributions- und Zirkulationslogiken von (europäischem) Bühnentanz in Frage stellte,¹⁸⁵ womit es der bisherigen Re:Kreationspraxis von Rosas entgegenwirkte. War der Transfer von Körperwissen vor *Re:Rosas!* eingeschränkt und ausschliesslich der kleinen Berufsgruppe «Tänzer:in/Tanzschüler:in» vorbehalten, so eröffnete das Projekt laut Kuntzelman die Möglichkeit, neue Rezipient:innen anzusprechen, die nicht zu dieser Bevölkerungsgruppe gehören.¹⁸⁶ *Re:Rosas!* hievte tanzkünstlerisches Körperwissen so aus einer elitären Transferpraxis und machte es für diversere Bevölkerungsgruppen zugänglich, die bislang wenig oder gar keine Erfahrungen mit Bühnentanz gemacht hatten.

Die Tanzkritik und -wissenschaft nahmen *Re:Rosas!* insbesondere in seiner enthierarchisierenden Wirkung wahr, die einem diverseren, tanzkünstlerisch ungeschulten Publikum den Zugang zu Körperwissen versprach. Das Social Dance Media-Projekt manifestierte sich dabei als Transferformat, das an «alle» gerichtet war – an bereits tanzkünstlerisch trainierte Körper wie auch an «Lai:innen». Zahlreiche Kommentare, Infoboxen und Remixtitel bezeugen, dass dieses Transferangebot tatsächlich von tänzerisch ungeschulten Menschen beansprucht wurde, wenngleich ebenso viele Remixe auf der Projekt-Website von professionellen Tanzkompanien oder Tanzschulen eingereicht wurden. In der Infobox¹⁸⁷ des Remix Nr. 213 macht die Userin Clemency Thorburn beispielsweise deutlich,

¹⁸⁰ Mackrell, Judith: Beyoncé, De Keersmaeker, and a dance reinvented by everyone. In: The Guardian, 09.10.2013, www.theguardian.com/stage/2013/oct/09/beyonce-de-keersmaeker-technology-dance, 05.02.2024. Hv. D. C.

¹⁸¹ Ebd. Hv. D. C.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Kuntzelman 2018, S. 89. Dt.: «Das Projekt ermöglicht neue Formen der Beziehung zum Publikum in einer Realität, die – wenn sie nicht unbemerkt oder ignoriert bleibt – den Tanz in ein geschlossenes Umfeld elitären Schaffens und eingeschränkter Verbreitung zu drängen droht.» Übers. v. David Castillo.

¹⁸⁴ Vgl. ebd.

¹⁸⁵ Vgl. ebd.

¹⁸⁶ Vgl. ebd.

¹⁸⁷ Die Infobox ist der Textbereich, der nähere Auskünfte über ein Video gibt. Videoplattformen wie YouTube oder Vimeo stellen dieses Textfeld gleich unterhalb des Videos zur Verfügung.

dass diese choreografische Arbeit ihre erste war: «My First Project»¹⁸⁸. Auch die Userin Paula Mor verkündet mit ihrem Kommentar unter dem Remix Nr. 343, dass Studierende «in South Korea learn[ed] contemporary dance for the first time using this project.»¹⁸⁹ Mit solchen Äusserungen unterstreichen einige Nutzer:innen, dass sie dank *Re:Rosas!* zum ersten Mal mit choreografischen Verfahren in Berührung kamen. Die Tanzwissenschaftlerin Karremann hält ebenfalls fest, dass *Re:Rosas!* «introduced a (young) audience, the majority of whom were not professional dancers, to the broad range of issues and choices that present themselves in the process of learning and staging a choreography.»¹⁹⁰ Der User Lamberty Yves kommentiert diese ersten choreografischen Versuche der tänzerisch ungeschulten Nutzer:innen unter dem Remix Nr. 458, indem er festhält: «Quel magnifique projet citoyen-culturel, j'en reviens pas. Tout le monde peut y participer, l'art sur la place publique avec le quidam.»¹⁹¹ Der Kommentar ist exemplarisch für einen Grossteil der Online-Community, der sich gegenseitig in seinen ersten Tanzversuchen bestärkt. Unterstützung finden tänzerisch ungeschulte Nutzer:innen jedoch nicht nur untereinander, auch Teile der Online-Community, die bereits über tanzkünstlerisches Körperwissen verfügen, ermutigen die tänzerisch ungeschulten Teilnehmer:innen. Trotz der Anteilnahme von tanzkünstlerisch ausgebildeten Nutzer:innen, akzentuiert dieser Teil der Online-Community immer wieder den Aufführungsstil der «Lai:innen»: «What I like is the «*dancers*» are ordinary women you meet on the sidewalk every day – so the perfection is within imperfection! refreshing!»¹⁹² Mit diesem Kommentar bemerkt die Userin Frieda Groffy beispielsweise, dass der Remix Nr. 197 nicht von «richtigen» Tänzerinnen performt wurde, allerdings wertet sie diesen Umstand sehr positiv. Für die Userin Katharina Mastromarino liegt die Stärke des Projekts ebenfalls darin, dass sowohl «Lai:innen» als auch professionelle Tänzer:innen daran teilnehmen: «Dear Anne Teresa, [...] Thank you so much for sharing it! It can motivate everyone to just dance – dance in his personal way no matter if professional or hobby dancer – older, younger or even handicapped»¹⁹³. Die bereits bestehende, analoge Tanzgemeinschaft (vgl. 3.3) scheint die tänzerisch ungeschulten Teilnehmenden in ihren ersten choreografischen Erfahrungen zu begleiten, wodurch sich eine neue digitale Tanzgemeinschaft um *Re:Rosas!* herausbildet: «Featuring professionals and non-professionals it was an opportunity to form a [sic!] online, global, dancing community!»¹⁹⁴ Diese digitale Tanzgemeinschaft ist heterogener und diverser, sie hält jedoch weiterhin an der elitären Unterscheidung von «Lai:innen» und Berufstänzer:innen fest. Auch wenn die Remixe einen gleichwertigen künstlerischen Wert haben (vgl. 3.3), so meint die Online-Community auseinanderhalten zu können, welche Tänzer:innen ausgebildet wurden und welche nicht. In den meisten Fällen zeigt sich die Online-Community begeistert über die vielen Remixe der tänzerisch ungeschulten Nutzer:innen, die Kommentare sind beinahe durchgehend affirmativ und solidarisch. Anders hingegen verhalten sich vereinzelt User:innen, die sich regelrecht

¹⁸⁸ Clemency Thurnborn: Beyond Acting. In: YouTube, 18.10.2013, www.youtube.com/watch?v=pxL4EeylDd8, 13.02.2024, 00:01:24.

¹⁸⁹ Rosas u. *fABULEUS*: 343. Studying' Re:Rosas! In: *Re:Rosas! The fABULEUS Rosas Remix Project*, 04.03.2016, www.rosasdanstrosas.be/343-studying-rosas-2/, 13.02.2023.

¹⁹⁰ Karremann 2017, S. 29.

¹⁹¹ Rosas u. *fABULEUS*: 458. re:rosas! Venice in Quarantine. In: *Re:Rosas! The fABULEUS Rosas Remix Project*, 02.04.2020, www.rosasdanstrosas.be/459-rerosas-venice-in-quarantine-2/, 13.02.2024, 00:02:39.

¹⁹² Rosas u. *fABULEUS*: 197. Majoretteketet. In: *Re:Rosas! The fABULEUS Rosas Remix Project*, 02.10.2013, www.rosasdanstrosas.be/majoretteketet/, 13.02.2024. Hv. D. C.

¹⁹³ Rosas u. *fABULEUS*: 606. Ageless Theatre. ROSAS Project. In: *Re:Rosas! The fABULEUS Rosas Remix Project*, 17.08.2020, www.rosasdanstrosas.be/606-ageless-theatre-rosas-project-2/, 13.02.2024, 00:03:55.

¹⁹⁴ Sophie Thorpe: *Re:Rosas – The Rosas Remix Project*. In: YouTube, 18.04.2021, www.youtube.com/watch?v=oN-UGxoiu70, 13.02.2024.

über die ‹laienhaften› Re:Kreationen echauffieren. Guylaine kommentiert beispielsweise gleich unter fünf aufeinanderfolgenden Remixen, dass die Videos von ‹amateurs› erstellt wurden, mit ‹la prétention de vouloir faire croire dans les mentions à la fin du clip que c'est Anne Teresa De Keersmaecker qui les a dirigés...›¹⁹⁵ In den Remixen sieht Guylaine nicht die ersten choreografischen Versuche von tänzerisch ungeschulten Teilnehmenden, vielmehr versucht sie ein tanzkünstlerisches Körperwissen zu verteidigen, das in ihren Augen nach wie vor einer spezifischen Berufsgruppe vorbehalten bleiben sollte. Guylaine bezichtigt schliesslich, zusammen mit anderen gleichgesinnten User:innen, den Remix Nr. 116¹⁹⁶ des ‹Amateurismus› (siehe Abb. 16a; 16b).

Guylaine (01/10/2013)
le top du top c'est là !:
<http://www.jukebox.fr/anne-teresa-de-keersmaecker/clip,rosas-danst-rosas,qk3z05.html>
revolving chair c'est gentillet mais ça ne dégage pas de la même manière. OK les débutants ont le droit de s'essayer...
Tous ceux qui ont posté une vidéo ont le droit de mentionner à la fin Anne Teresa De Keersmaecker comme la chorégraphe de leur petit clip ? c'est pas dangereux pour la bonne image de la compagnie Rosas ?

Pauline (01/10/2013)
parmi d'autres versions que je viens de visionner, ça se veut la plus copie conforme mais ça n'est vraiment qu'un ersatz de la chorégraphie originale. Là on ne joue pas dans la même cour que les danseuses de la compagnie Rosas, côté talent. Pourtant Anne Teresa de Keersmaecker est citée à la fin de la vidéo comme la chorégraphe de ce petit remake...?

Sylvain (01/10/2013)
Anne Teresa De Keersmaecker a accepté d'être mentionnée comme chorégraphe sur cette vidéo ? Hé bé c'est surprenant. C'est surtout dommage pour tous ceux qui tomberont sur cette vidéo sur le net et qui ne connaîtront pas la chorégraphie d'origine !

Jean-Christophe (01/10/2013)
Bonjour, bravo pour l'initiative RE Rosas. je viens de voir cette première vidéo "REvolving chairs" déjà sur You tube et probablement les réseaux sociaux et je trouve bizarre qu'elle ne soit pas recontextualisée clairement dans le projet RE Rosas. Cela prête à confusion car on pourrait croire que ces danseurs (sympas mais pas de haut niveau) sont ceux de la compagnie de Anne Teresa De Keersmaecker...ce qui pose problème pour la notoriété et l'excellence de celle-ci

Abb. 16a: Kommentare unter dem Re:Rosas!-Video Nr. 116

¹⁹⁵ Rosas u. fABULEUS: 114. Re:Rosas @ Tacktoeren. In: Re:Rosas! The fABULEUS Rosas Remix Project, 01.10.2013, www.rosasdanstrosas.be/rerosas-tacktoeren-3/, 13.02.2024.

¹⁹⁶ Vgl. Rosas u. fABULEUS: 116. Revolving Chairs. In: Re:Rosas! The fABULEUS Rosas Remix Project, 01.10.2013, www.rosasdanstrosas.be/revolving-chairs-3/, 13.02.2024.

Jean-Paul (01/10/2013)

Bonjour, je trouve inconvenant le fait que cette vidéo ne mentionne pas le projet Re Rosas! mais se présente comme une chorégraphie de Anne Teresa De Keersmaeker

Vu le faible niveau technique de ces danseurs (amateurs?) Anne Teresa De Keersmaeker a-t-elle donné son accord pour être nommée à la fin de la vidéo en tant que chorégraphe alors que de toute évidence, le niveau de ces danseurs-là n'est pas le même que ceux avec lesquels elle travaille habituellement...? Le fait qu'il ne soit pas fait référence au projet Re Rosas n'est-il pas préjudiciable à la renommée de Anne Teresa De Keersmaeker, alors que cette vidéo circule déjà sur Facebook et sur You Tube ?

<http://www.youtube.com/watch?v=abE4aVFlqck&feature=youtu.be>

Martine (01/10/2013)

tout a fait d'accord avec le commentaire précédent. Je suis une grande admiratrice de Anne Teresa De Keersmaeker et je trouve anormal qu'une telle vidéo soit diffusée sur des réseaux sociaux en mentionnant à la fin la chorégraphe comme si elle avait choisi ces danseurs-là (de bonne volonté mais pas d'un talent extrême c'est vrai)! la mention et l'explication du projet Re Rosas est indispensable pour ne pas tromper les publics.

PS : Je trouve l'idée Re Rosas très belle, je n'ai pas encore eu le temps de regarder les autres vidéos mais je vais le faire avec plaisir

Cyrille (03/10/2013)

ça se laisse regarder, ce n'est pas déplaisant et les danseurs ont suivi à la lettre les indications de la chorégraphe. Mais je suis choqué aussi, comme ceux qui ont déjà laissé un commentaire, c'est vraiment jouer avec l'ambiguïté que de noter à la fin Anne Teresa De Keersmaeker. Les autres vidéos que j'ai vus étaient plus honnêtes sur ce point. si ces danseurs essayent de se faire connaître comme ça, c'est contreproductif

Caroline (01/10/2013)

REvolving chairs ? Ouais bof, vraiment rien à voir avec la chorégraphie d'origine et surtout avec le talent, la puissance des danseuses de 2003. Please repassez-nous plutôt en boucle la magnifique vidéo d'origine au lieu de ce médiocre succédané. J'espère que les autres vidéos postées sont d'un meilleur niveau, je vais voir de ce pas, mais elles sont super nombreuses. en tout cas le projet Re Rosas est beau mais il faut mieux communiquer dessus, bien faire écrire sur les vidéos que ce sont des remakes et que Anne Teresa De Keersmaeker n'est pas l'auteur de ces chorégraphies-là et du choix de ces danseurs-là !

Abb. 16b: Kommentare unter dem Re:Rosas!-Video Nr. 116

Die Kommentare unterstellen dem Remix Nr. 116 allesamt, dass es nicht deutlich genug darauf aufmerksam mache, im Kontext des Projekts *Re:Rosas!* entstanden zu sein. Tatsächlich erwähnt die Re:Kreation im Abspann nicht explizit, dass sie einen Remix von *Movement II* darstellt: In den Filmcredits wird De Keersmaeker ohne nähere Angaben als Choreografin der Arbeit ausgewiesen. Dennoch ist das Video über die offizielle Projekt-Website von *Re:Rosas!* verlinkt was den Entstehungskontext der Re:Kreation eindeutig kennzeichnet. Darüber hinaus gibt sich das Video in der Infobox der Plattform, auf die es ursprünglich hochgeladen wurde, als Remix von *Rosas danst Rosas* zu erkennen. Nichtsdestotrotz stürzen sich gleich acht User:innen auf die mangelnde Kontextualisierung im Abspann und weiten ihre Kritik an der Re:Kreation aus: Der Aufführungsstil der Tänzer:innen, welche die acht Nutzer:innen als augenscheinliche «Amateur:innen» zu identifizieren glauben (obwohl keine Anhaltspunkte im Video dafür zu finden sind), wird zunehmend diskreditiert. Jean-Paul lamentiert das geringe technische Niveau der «amateurs», das nicht dasselbe sei wie dasjenige der Tänzer:innen, mit denen De Keersmaeker üblicherweise arbeite. Für Martine seien die Tänzer:innen des Remix «pas d'un talent extrême». Pauline sieht in ihrer Leistung nichts anderes «qu'un ersatz de la chorégraphie originale», Caroline einen «médiocre succédané». Die acht User:innen befürchten, De Keersmaekers Ruf und Ansehen in der zeitgenössischen Tanzszene könne durch die in ihren Augen «mittelmässige» künstlerische Qualität der Remixer:innen geschädigt werden. Dieser Teil der Online-Community zieht also eine klare Grenze: Für sie ist es in Ordnung, wenn «Lai:innen» das tanzkünstlerische Körperwissen für sich beanspruchen und Teil einer neuen digitalen Tanzgemeinschaft werden (Guylaine: «OK les débutants ont le droit de s'essayer...»). Allerdings sollen sich diese tänzerisch ungeschulten Nutzer:innen nicht einbilden, auch Teil der analogen Tanzgemeinschaft zu werden – dafür seien ihre technischen und körperlichen Fähigkeiten zu gering oder gar nicht erst vorhanden. Mit dieser Trennung geht ein elitärer Gestus einher, der das tanzkünstlerische Körperwissen «bewahren» und vor «Amateurismus» hüten will. Obwohl tänzerisch ungeschulte Teilnehmende das explizite Zielpublikum des Social Dance Media-Projekts sind, lehnt sich dieser kleine Teil der Online-Community dagegen auf, indem es elitäre Strukturen und Denkweisen aus der analogen (Bühnen-)Tanzgemeinschaft übernimmt.¹⁹⁷ Selbst wohlgesinnte Nutzer:innen, die tänzerisch ungeschulte User:innen als Teil der digitalen Tanzgemeinschaft akzeptieren, unterteilen die Mitglieder ihrer Online-Community nach wie vor in «Lai:innen» und Berufskünstler:innen. Social Dance Media bietet im Fall von *Re:Rosas!* demnach beides; es ist ein Ort der Vergemeinschaftung zwischen tänzerisch ungeschulten Teilnehmenden und Berufstänzer:innen, allerdings ist es auch ein Ort, an dem elitäre Denk- und Verhaltensmuster der analogen Tanzgemeinschaft aufrechterhalten werden. *Re:Rosas!* entpuppt sich so als Transferangebot, das Körperwissen zwischen «Amateurismus»-Vorwürfen und Elitarismus vermittelt.

5.4. «all over the world» – Zwischen Europa und dem Globalen Norden

Social Dance Media besitzt das Potenzial, tänzerisch ungeschulte Menschen am Transfer von Körperwissen teilhaben zu lassen (vgl. 5.1; 5.2). *Re:Rosas!* löst dieses Potenzial ein, indem es nachweislich für viele User:innen die erste choreografische Arbeit ermöglichte (vgl. 5.3). Um das Projekt der Kompanie Rosas entfaltete sich so eine Online-Community, die sich aus ausgebildeten beziehungsweise auszubildenden Berufstänzer:innen und tänzerisch ungeschulten Teilnehmer:innen zusammensetzt. Die Beobachtung der Tanzwissenschaftlerin

¹⁹⁷ Vgl. Berg 2022, S. 222.

Marisa Joana Berg stimmt also für *Re:Rosas!*, denn das digitale Transferangebot erreicht hier «eine größere Diversität an Teilnehmenden»¹⁹⁸ als analoge Formate – vorausgesetzt «Diversität» bezieht sich auf den heterogenen Professionalitätsgrad der Remixer:innen. Wie sieht es aber aus, wenn «Diversität» auch über geografische Pluralität definiert wird? Ist die Online-Community um *Re:Rosas!* dann immer noch divers und heterogen? Diese Frage beantwortet die Kompanie Rosas entschlossen: «We received 250 films *from all over the world*: from Australia to Burkina Faso and from Mexico to Shanghai.»¹⁹⁹ Auch die journalistische Auseinandersetzung mit dem Projekt teilt diese Auffassung: In einem Blogbeitrag erklärt Claire Frisbie beispielsweise, dass «De Keersmaeker and Rosas» vier YouTube-Tutorials hochluden, «inviting *the world* to make their own dance «remixes».»²⁰⁰ Frisbie hebt in ihrer Formulierung hervor, dass die ganze Welt dazu aufgefordert wurde, *Movement II* wiederaufzuführen und am eigenen Körper zu aktualisieren. Die Tanzkritikerin Roslyn Sulcas schliesst sich dieser Aussage an, wenn sie über das Projekt schreibt: «Now, a part of Anne Teresa de [sic!] Keersmaeker’s seminal *Rosas danst Rosas* [...] has been replicated by more than 1500 people *all over the world*»²⁰¹. Die Kompanie Rosas und die journalistische Rezeption sind sich also einig darüber, dass die Teilnehmenden des Social Dance Media-Projekts auf der ganzen Welt verteilt sind. Ein Blick auf die Tanzforschung zeigt, dass auch im tanzwissenschaftlichen Diskurs ausnahmslos der Konsens besteht,²⁰² dass Menschen aus der ganzen Welt an *Re:Rosas!* teilnahmen.²⁰³ Keine der Untersuchungen, die sich mit den Distributionslogiken des Social Dance Media-Projekts beschäftigt, kann diese Aussage jedoch belegen. Die Tanzwissenschaftler:innen führten weder qualitative noch quantitative Auswertungen durch, sie verwiesen überwiegend auf die journalistische Rezeption des Projekts²⁰⁴ oder auf die Selbstaussage der Kompanie Rosas.²⁰⁵

War es nun wirklich die «ganze» Welt, die an *Re:Rosas!* teilnahm? Um mich dieser Fragestellung zu nähern, habe ich versucht, die geografische Position aller Remixe zu ermitteln, die über die Webumgebung verlinkt sind. Zum Zeitpunkt, an dem ich diese Arbeit schreibe, waren 675 Re:Kreationen auf der Projekt-Website eingebettet. 10 dieser Re:Kreationen wurden von den Website-Betreiber:innen versehentlich doppelt verknüpft, womit das Webarchiv von *Re:Rosas!* richtigerweise «nur» 665 Remixe umfasst. Anhand des Videovorspanns, des Abspanns, der Infobox, der Kommentare, der Kanalinformation oder des Videotitels war es möglich, für viele Re:Kreationen eine geografische Position auszumachen. So eruierte ich für insgesamt 585 Remixe jeweils die Städte, in denen *Movement II* wiederaufgeführt wurde. Obwohl nicht alle Remixe des Webarchivs geografisch lokalisiert werden konnten, liegt damit trotzdem ein repräsentatives Analysekorpus vor. Bevor ich dieses

¹⁹⁸ Ebd., S. 214.

¹⁹⁹ Rosas VZW: *Re:Rosas, the trailer (extended version)*. In: YouTube, 08.10.2013, www.youtube.com/watch?v=winhUJUgSMg, 05.02.2024, 00:07:52. Hv. D. C.

²⁰⁰ Frisbie, Claire: *The Internet Danst Rosas. Anne Teresa de [sic!] Keersmaeker for the YouTube Generation*. In: BAMblog, 16.10.2013, <https://blog.bam.org/2013/10/the-internet-danst-rosas-anne-teresa-de.html>, 05.02.2024. Hv. D. C.

²⁰¹ Sulcas, Roslyn: *De Keersmaeker’s Famous Rosas Dance Gets the Fan Treatment*. In: *The New York Times*, 08.10.2013, <https://archive.nytimes.com/artsbeat.blogs.nytimes.com/2013/10/08/de-keersmaekers-famous-rosas-dance-gets-the-fan-treatment/>, 05.02.2024. Hv. D. C.

²⁰² Meiner Kenntnis und Sprachfähigkeiten nach gibt es keine wissenschaftliche Studie, welche die globale Verteilung der Remixer:innen nach wissenschaftlichen Standards analysiert hat.

²⁰³ Vgl. Bench 2020, S. 183; vgl. Blades 2018, S. 313; vgl. Callens 2018, S. 126; vgl. Kraut 2016, S. 280; vgl. Kraut, Anthea: *Beyoncé, Anne Teresa De Keersmaeker, and Choreographic Property*. In: Giersdorf, Jens Richard u. Wong, Yutian (Hg.): *The Routledge Dance Studies Reader*. London u. New York 2019, S. 317–329, hier S. 327.

²⁰⁴ Vgl. Callens 2018, S. 126; vgl. Kraut 2016, S. 280; vgl. Kraut 2019, S. 327.

²⁰⁵ Vgl. Bench 2020, S. 183.

Korpus aber auswerte und interpretiere, gilt es, ihn kritisch zu reflektieren. Mithilfe des Korpus können Aussagen zur globalen Verteilung der Teilnehmenden getroffen werden, die *Movement II* einstudierten und wiederaufführten; *und* die danach die Wiederaufführung filmisch festhielten und einreichten; *und* deren Video von der Kompanie Rosas akzeptiert und über die offizielle Webumgebung erfolgreich verlinkt wurde. Das Korpus gibt aber keinen Einblick in die globale Verteilung *aller* Teilnehmenden, die jemals eine Wiederaufführung filmisch dokumentierten – es reichten nämlich nicht alle Nutzer:innen ihre Remixe ein, genauso wenig wie die Kompanie Rosas alle eingesandten Videos auch annahm (vgl. 4.1). Das Korpus gibt ausserdem keine Auskunft über die globale Verteilung der Teilnehmenden, die bloss das Transferangebot wahrnahmen und *Movement II* re:kreierten, ohne es jemals aufzuzeichnen. Die Aufrufzahlen der Tutorials (482'000) verweisen darauf, dass durchaus mehr Leute den Transfer von Körperwissen beanspruchten, als Remixe erfolgreich einreichten. In anderen Worten spiegelt die folgende Korpusanalyse die globale Verteilung aller Teilnehmenden, deren Remix auf der Projekt-Website von *Re:Rosas!* archiviert ist.

Für die Auswertung des Korpus werde ich nachstehend zwei unterschiedliche Darstellungsformen nutzen, um die Ergebnisse zu veranschaulichen: Eine Weltkarte bildet die exakten geografischen Positionen der 585 Remixe ab (siehe Abb. 17), zwei Kreisdiagramme visualisieren die proportionale Verteilung der Remixe in der Welt (siehe Abb. 18; 19). Das erste Kreisdiagramm zeigt die kontinentale Verteilung der Re:Kreationen (siehe Abb. 18). Die Weltkarte und das andere Kreisdiagramm sind in Global South und Global North²⁰⁶ unterteilt (siehe Abb. 17; 19), womit ich – nebst der geografischen – eine sozioökonomische und realpolitische Analysekatgorie hinzuziehe. Dies tue ich, weil das Kreisdiagramm mit der kontinentalen Verteilung irreführende Interpretationen zulässt, so sind beispielsweise alle Teilnehmenden aus Ozeanien in Australien und die meisten Teilnehmenden aus Asien in Israel, Japan und Südkorea wohnhaft. Umgekehrt ist in Mexiko ein wesentlicher Teil der nordamerikanischen Remixe entstanden, wenngleich dort die finanziellen Lebensumstände durchschnittlich anders sind als in den USA und Kanada. Um kenntlich zu machen, dass Teilnehmende eine privilegierte Lebenssituation besitzen können, auch wenn sie nicht auf dem europäischen Kontinent leben; oder dass Teilnehmende in einer prekären Lebenssituation sein können, obwohl sie auf dem nordamerikanischen Kontinent wohnen, beschloss ich zwei Kreisdiagramme mit unterschiedlichen Analysekatgorien anzufertigen. Ein Kreisdiagramm dokumentiert die Verteilung der Teilnehmenden nach geografischen Gesichtspunkten, das andere nach sozioökonomischen.

²⁰⁶ Das Begriffspaar «Globaler Süden»/«Globaler Norden» führe ich in dieser Arbeit ein, um ähnliche sozioökonomische und realpolitische Lebenssituationen auf globaler Ebene vergleichen zu können. Diese Analysekatgorie löst unscharfe und irreführende Begrifflichkeiten wie «Industriation»/«Entwicklungsland» oder «Westen»/«Osten» ab, ermöglicht aber nach wie vor die Betrachtung postkolonialer struktureller Ungleichheiten. Wie bei allen geisteswissenschaftlichen Analysekatgorien handelt es sich auch bei dieser um eine konstruierte, die es zu problematisieren gilt. Vgl. Hollington, Andrea u. a. (Hg.): *Voices from around the World. Concepts of the Global South*. In: *Global South Studies Center Cologne*, 2015, <https://web.archive.org/web/20160823073556/http://kups.ub.uni-koeln.de/6399/>, 30.11.2024.

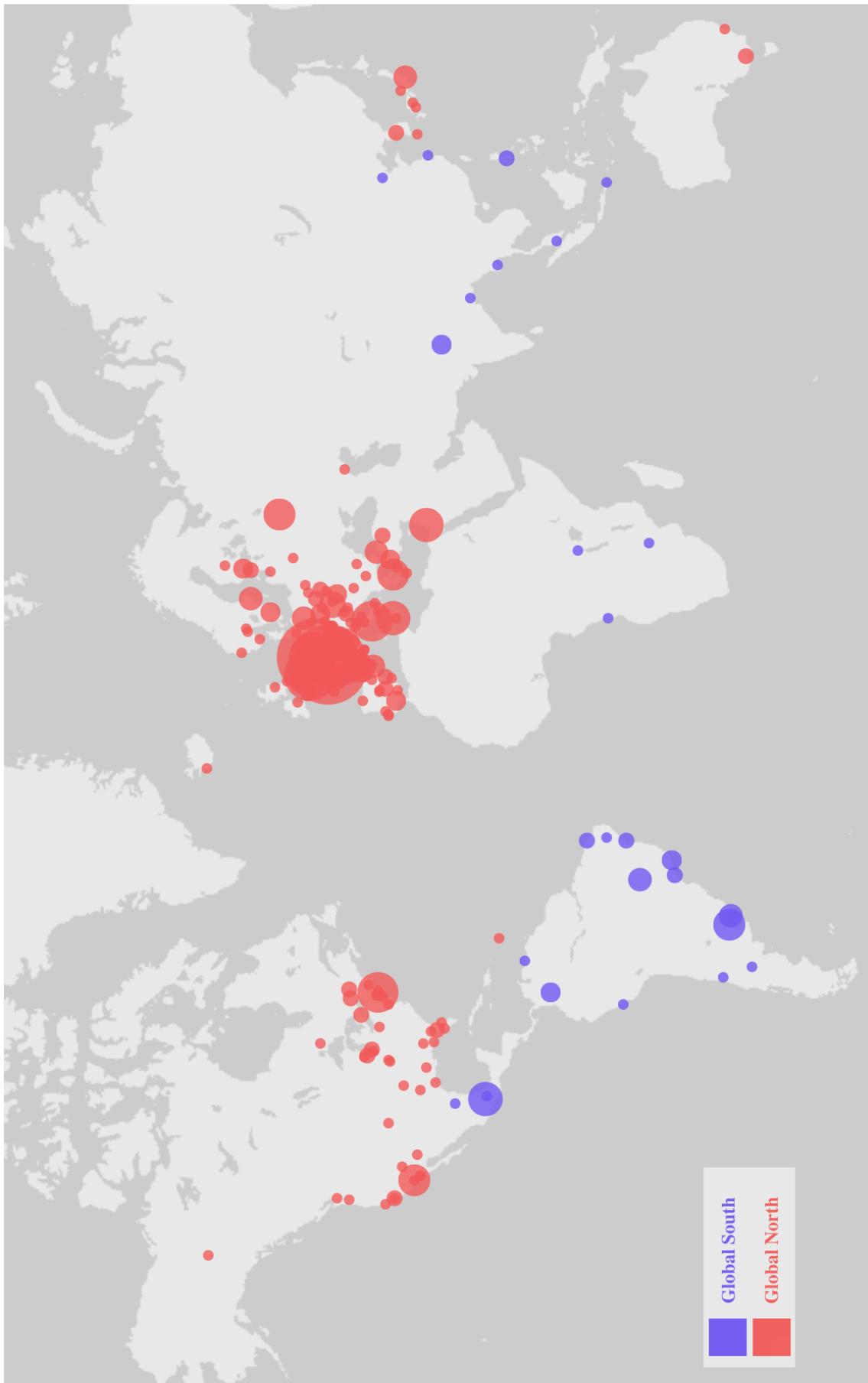


Abb. 17: Karte mit exakten geografischen Positionen der Re:Rosas!-Remixe

Die Karte zeigt die globale Verteilung von 585 Remixen des Projekts *Re:Rosas!* anhand exakter geografischer Positionen (siehe Abb. 17). Remixe von Teilnehmenden des Globalen Südens sind blau eingefärbt, diejenigen von Teilnehmenden des Globalen Nordens rot. Die Markierung von Städten, in denen mehrere Remixe erstellt wurden, sind in ihrer Grösse relativ zur Markierung von Städten, in denen weniger angefertigt wurden. Hierbei sticht auf den ersten Blick eine Tendenz prominent heraus: In europäischen Städten wurde *Movement II* deutlich häufiger wiederaufgeführt als in anderen Erdteilen. So stammen 442 Remixe aus Europa, was rund 75% der gesamten Online-Community ausmacht (siehe Abb. 18). Allein Frankreich und Belgien stellen 53% der europäischen und 40% der weltweiten Remixer:innen. Paris und Brüssel bilden dabei mit jeweils 40 Remixen die Städte mit den meisten Teilnehmenden. Aus Nordamerika stammen 13% der Remixe, aus Südamerika und Asien jeweils 5%. Am wenigsten Teilnehmende verbuchen ozeanische und afrikanische Städte, auf diesen Kontinenten nahmen jeweils 3 Nutzer:innen teil – weniger als 1% der Online-Community. Sowohl die Karte (Abb. 17) als auch das erste Kreisdiagramm (Abb. 18) zeigen eine unproportionale Verteilung der Online-Community von *Re:Rosas!*. Es sind überwiegend europäische User:innen, gefolgt von nordamerikanischen, die *Movement II* einstudieren und wiederaufführen. Betrachtet man aber die globale Verteilung der Remixe nicht nach geografischen Gesichtspunkten, sondern nach sozioökonomischen und realpolitischen, so kristallisiert sich eine zweite Tendenz heraus: Teilnehmende aus dem Globalen Süden machen nur 10% der weltweiten Remixer:innen aus, während der Globalen Norden 90% der Re:Kreationen stellt (siehe Abb. 19).

Diese unproportionale Verteilung der Remixer:innen legt frei, dass sich die Online-Community um *Re:Rosas!* überwiegend aus User:innen zusammensetzt, die vom Globalen Norden aus wirken; spezifischer halten sich die meisten Teilnehmenden in europäischen Städten auf. Die Gründe für eine solche geografische Verteilung können im Rahmen dieser Arbeit nur vermutet werden. Unter anderem könnte die unterschiedliche Verbreitung der europäischen zeitgenössischen Tanzpraxis starken Einfluss auf die Verteilung der Online-Community haben. Die regionale Bekanntheit der Kompanie Rosas spielt bestimmt auch eine zentrale Rolle, nicht zuletzt, weil sie mit dem Bühnenstück *Rosas danst Rosas* vier Jahrzehnte auf Tournee war. Denkbar wäre auch, dass die Analyseergebnisse aufgrund technischer Faktoren zustande kommen, hängt die Einsendung der Remixe grundsätzlich davon ab, *welchen* Internetzugang ein:e User:in hat: Die Verbindung zum Internet variiert nämlich je nach realpolitischer Situation einer geografischen Region, so können nicht alle Nutzer:innen weltweit auf dieselben Inhalte und Plattformen zugreifen. Einige Länder verfügen beispielsweise über eigene Sozialmedien und verbieten insbesondere die Nutzung von YouTube.²⁰⁷ Ein weiterer Grund für die unproportionale Verteilung der Online-Community ist vermutlich auch darin zu finden, dass es technischer Voraussetzungen bedarf, um ein Video aufzuzeichnen und hochzuladen. Ein Endgerät und eine stabile Internetverbindung sind wesentlich für die Teilnahme am Projekt. Zwei Variablen also, die je nach geografischem Standort variieren. Oder aber die Verteilung der Teilnehmenden ist damit zu erklären, dass das Phänomen «Social Dance Media» ein «westliches» Phänomen ist, das vor allem in Regionen des Globalen Nordens Anklang findet.

²⁰⁷ Vgl. Liu 2024.

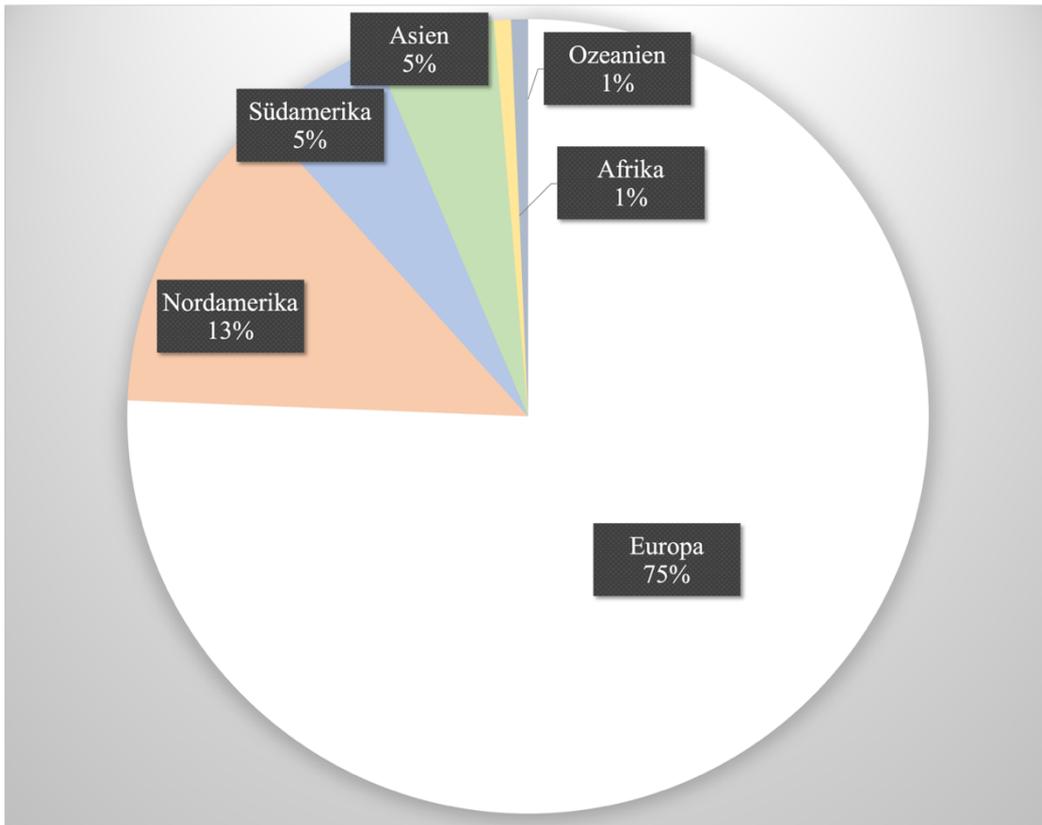


Abb. 18: Kreisdiagramm mit geografischer Verteilung der Re:Rosas!-Remixe

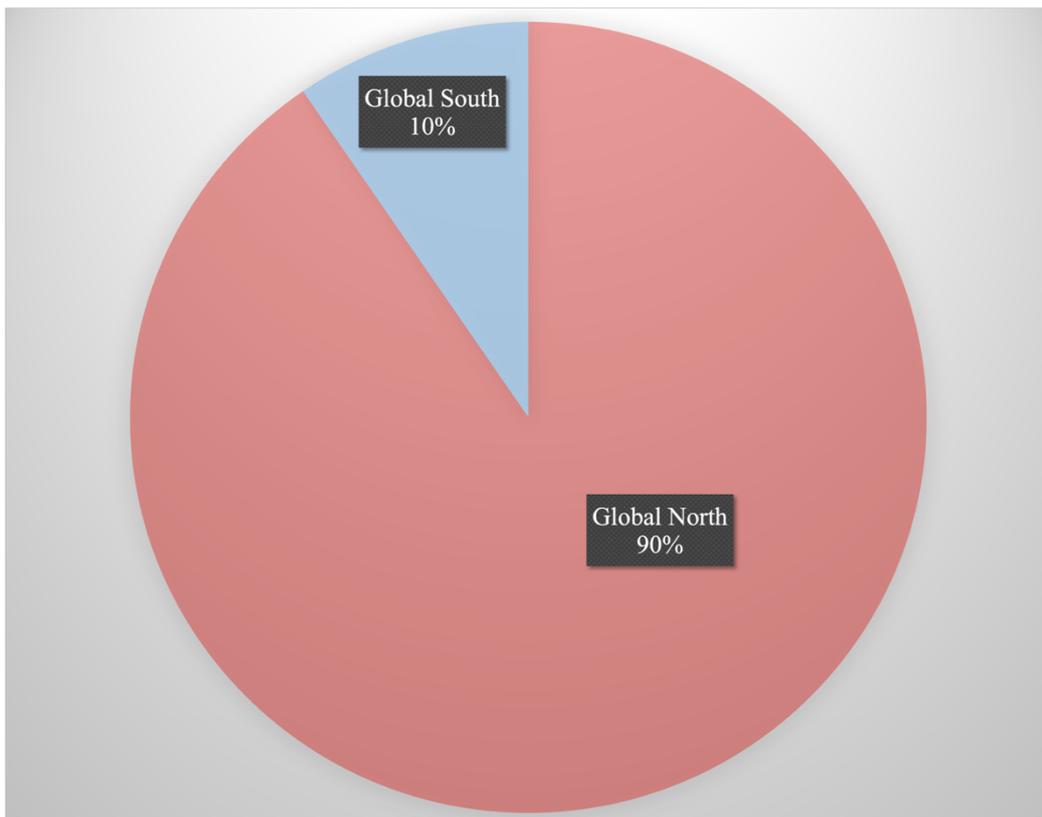


Abb. 19: Kreisdiagramm mit sozioökonomischer Verteilung der Re:Rosas!-Remixe

Die Kompanie Rosas, die Tanzkritik und die Tanzwissenschaft beschrieben die Online-Community von *Re:Rosas!* bisher durchgehend als ‹global›. Die Auswertung der geografischen Positionen von 585 Remixen zeigte allerdings, dass dies nur bedingt zutrifft. Es stimmt zwar, dass *Movement II* mindestens 3 Mal auf jedem bewohnten Kontinent re:kreiert wurde, jedoch gibt es eindeutig Erdteile, in denen das Körperwissen häufiger rezipiert wurde als in anderen. Rosas, die Tanzkritik und Tanzwissenschaft sprachen davon, dass die Online-Community ‹all over the world›²⁰⁸ verteilt sei; richtiger wäre aber auszusagen, dass sie ‹all over the Global North› verstreut ist – oder noch präziser ‹all over Europe›. *Re:Rosas!* hätte als Social Dance Media-Projekt das Potenzial gehabt, Körperwissen zu kollektivieren und es einem diverseren Publikum zugänglich zu machen. Dieses Potenzial löste das Projekt nur teilweise ein, so fand die Kollektivierung von Körperwissen überwiegend im Globalen Norden statt. Wenn digitale Transferformate also ‹eine größere Diversität an Teilnehmenden›²⁰⁹ versprechen, dann ist die Online-Community um *Re:Rosas!* vor allem bezüglich ihres Professionalitätsgrades divers, und nicht aufgrund ihrer geografischen Zusammenstellung. *Re:Rosas!* teilt tanzkünstlerisches Körperwissen mit Menschen im Globalen Norden, die bis anhin keinen Zugang dazu hatten. Die Kompanie Rosas erweitert damit ‹das digital verfügbare Archiv›²¹⁰ und aktualisiert das Repertoire an Körperwissen insbesondere für eine spezifische Bevölkerungsgruppe, deren Lebensumstände substantiell von ähnlichen sozioökonomischen und realpolitischen Faktoren geprägt sind. Wenn ich in der Einleitung dieser Arbeit behauptete, dass Social Dance Media Menschen die Teilhabe an tanzkünstlerischem Körperwissen ermögliche, die bis dahin davon ausgeschlossen blieben (vgl. 1; 5.1), dann muss ich diese Aussage für den vorliegenden Untersuchungsgegenstand revidieren. Social Dance Media besitzt das *Potenzial*, Menschen ein Körperwissen zu übermitteln, von dem sie aufgrund unterschiedlicher Lebensumstände ausgeschlossen blieben; das Phänomen *Re:Rosas!* löst dieses Potenzial jedoch ‹nur› partiell ein.

²⁰⁸ Sulcas 2013; Rosas VZW: *Re:Rosas*, the trailer 2013.

²⁰⁹ Berg 2022, S. 214.

²¹⁰ Ebd., S. 213.

6. Schluss

Diese Masterarbeit beschäftigte sich mit dem Social Dance Media-Phänomen *Re:Rosas! The fABULEUS Rosas Remix Project*. Das Projekt wurde 2013 von der Kompanie Rosas lanciert und lädt bis heute eine Online-Community dazu ein, *Movement II* des Tanzstücks *Rosas danst Rosas* einzustudieren, zu re:kreieren, aufzuzeichnen und in den Sozialmedien hochzuladen. Mit diesem Anliegen reiht sich *Re:Rosas!* in die jahrzehntelange Re:Kreations- und Vermittlungspraxis der Kompanie Rosas ein, weswegen die historiografische Aufarbeitung der 40-jährigen Aufführungsgeschichte von *Rosas danst Rosas* (vgl. 2) wertvolle Erkenntnisse für die Untersuchung des Social Dance Media-Projekts bereithielt. Im diachronen Vergleich ausgewählter Re:Kreationen konnte so einerseits das sich mit der Zeit verändernde Autorschaftsverständnis der belgischen Kompanie analysiert werden (vgl. 3.2; 3.4), andererseits war es möglich nachzuvollziehen, wie Rosas den Transfer von Körperwissen stufenweise modifizierte und selbstkritisch reflektierte (vgl. 5.2). Während die tanzwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Social Dance Media bisher davon ausging, dass Tanzvideos in sozialen Netzwerken aufgrund ihrer partizipativen Medialität sowohl die Kollektivierung von Autorschaft (vgl. 3.4) als auch die Kollektivierung von Körperwissen herbeiführen (vgl. 5.1), konnte die vorliegende Arbeit mithilfe von *Re:Rosas!* einen nuancierten Blick auf eben diese Prämissen geben. Der historische Entstehungskontext des Social Dance Media-Phänomens (vgl. 2.1), die konzeptuelle Rahmung der Re:Kreationen der Online-Community als «Remixe» (vgl. 3.3) und die Webumgebung des Projekts (vgl. 4) erwiesen sich dabei als zentrale Analysekatoren, denn sie beeinflussten und regulierten die Kollektivierungsprozesse in *Re:Rosas!* auf spezifische Art und Weise. Der methodische Apparat dieser Untersuchung ermöglichte jedoch nicht nur die differenzierte Analyse von Kollektivierungsprozessen in *Re:Rosas!*, er verwies darüber hinaus darauf, dass nicht alle Social Dance Media-Phänomene dieselben Wirkungen und Funktionsweisen hervorbringen. Tanz in den Sozialmedien ist immer von den soziokulturellen, historischen und (kommunikations-)technischen Kontexten geprägt, in denen er eingebettet ist.

Der erste Teil dieser Arbeit beleuchtete die Autorschaft(en) der Choreografie *Rosas danst Rosas*, dabei führte die Analyse des Autorschaftsverständnisses von *Re:Rosas!* zu einem überraschenden Ergebnis. Obwohl sich das Social Dance Media-Projekt an der populärkulturellen Praktik des Remixen orientierte und ein polyzentrisches Autorschaftsverständnis vertrat (vgl. 3.3), gelang es der Kompanie Rosas damit, die Autorschaft der Choreografie nach dem Rechtsstreit mit Beyoncé in einem öffentlichen Prozess zu verteidigen (vgl. 2.1; 3.4). *Re:Rosas!* brachte mit seinen 675 Remixen also zwar eine unüberschaubare Anzahl neuer Mit-Autorschaften hervor, allerdings knüpften diese Remixe die «Hauptautorschaft» der Choreografie *Rosas danst Rosas* exklusiv an Anne Teresa De Keersmaeker: In Infoboxen und Kommentarfeldern positionierte sich die Online-Community zur Plagiatsdebatte und ernannte De Keersmaeker zur legitimen, «ursprünglichen», alleinigen Autorin des Tanzstücks (vgl. 3.4). Die Remixe konnten De Keersmaekers Autorschaft jedoch nur deswegen bezeugen, weil die Kompanie Rosas in ihrer Tutorial-Reihe von Anfang an definierte, was das «Original» der Choreografie *Rosas danst Rosas* ist (vgl. 4.2). Die Kompanie steuerte zudem mit der Projekt-Website, welche Remixe für die Online-Community sichtbar wurden (vgl. 4.4). Die Annahme ist berechtigt, dass vor allem Remixe veröffentlicht wurden, die De Keersmaekers Autorschaft nicht herausforderten. *Re:Rosas!* öffnete folglich zwar einen Reflexions- und Verhandlungsraum, in dem sich die Online-Community zum Plagiatsvorwurf verhalten konnte, allerdings wurde dieser Raum von der

Kompanie ständig überwacht und beaufsichtigt.²¹¹ Das Social Dance Media-Phänomen verpasste so den Moment, die Autorschaft der Choreografie tatsächlich zu kollektivieren und einer Online-Community als Gemeingut zur Verfügung zu stellen.²¹²

Der zweite Teil dieser Arbeit widmete sich dem Transfer von Körperwissen und untersuchte die Transferformate, die während der langjährigen Aufführungsgeschichte von *Rosas danst Rosas* erprobt und entwickelt wurden (vgl. 5.2). Dabei zeichnete sich *Re:Rosas!* aufgrund seiner Medialität als Transferangebot ab, das «eine größere Diversität an Teilnehmenden als der bisherige analoge Unterricht»²¹³ erreichte. Das Social Dance Media-Projekt teilte ein tanzkünstlerisches Körperwissen, das bis anhin ausschliesslich einer kleinen Berufsgruppe zugänglich war (vgl. 5.2), mit Nutzer:innen, die zuvor wenig oder gar keinen Kontakt mit Tanz gehabt hatten (vgl. 5.1). Um *Re:Rosas!* wuchs so eine Online-Community heran, die aus tänzerisch ungeschulten Teilnehmer:innen und (auszubildenden) Berufstänzer:innen besteht (vgl. 5.3). Diese Community unterstützte die tänzerisch ungeschulten Teilnehmenden in ihren ersten choreografischen Versuchen, allerdings markierte sie diese Remixer:innen in den Kommentaren kontinuierlich als «Lai:innen» – damit übernahm die Online-Community elitäre Strukturen, Denk- und Verhaltensweisen der analogen (Bühnen-)Tanzgemeinschaft (vgl. 5.3). Obwohl das Social Dance Media-Projekt Körperwissen also erfolgreich kollektiviert und so «eine größere Diversität an Teilnehmenden»²¹⁴ bewirkte, stellte sich die *Re:Rosas!*-Community vor allem bezüglich ihres Professionalitätsgrades als divers heraus, und nicht aufgrund ihrer geografischen Zusammenstellung (vgl. 5.4). Die Auswertung der geografischen Positionen von 585 Remixen ergab, dass überwiegend Menschen im Globalen Norden, insbesondere in Europa, das Transferangebot wahrnahmen (vgl. 5.4). Die Forschungsergebnisse legen demnach nahe, dass die Kompanie Rosas mit ihrem Social Dance Media-Projekt zwar das digital verfügbare Repertoire an Körperwissen aktualisierte und erweiterte,²¹⁵ womit es tänzerisch ungeschulten Nutzer:innen die Teilhabe an einem bisher exklusiven Körperwissen ermöglichte, jedoch profitierten hauptsächlich User:innen des Globalen Nordens davon.

Die vorliegende Arbeit leistete einen Beitrag zur Theoretisierung und Analyse von Social Dance Media, indem sie Kollektivierungsprozesse erforschte, die durch Tanz in den Sozialmedien hervorgebracht werden. Am Beispiel von *Re:Rosas!* zeigte die Untersuchung exemplarisch, dass das theoretische Potenzial von Social Dance Media nicht immer mit der tatsächlich entfalteten Wirkung von einzelnen Social Dance Media-Phänomenen übereinstimmt. Auch wenn der (tanz-)wissenschaftliche Diskurs davon ausgeht, dass geistiges Eigentum und Körperwissen in den Sozialmedien zu einem «globalen» Gemeingut werden, sollten künftige Untersuchungen konkrete Phänomene kritisch auf diese Wirkung hin analysieren. Um postkoloniale Implikationen zu unterlaufen, ist es zentral, die Behauptung einer «globalen» Kollektivierung zu hinterfragen und für jedes Phänomen einzeln zu überprüfen. Eine zukünftige Beschäftigung mit Social Dance Media könnte so der Frage nachgehen, ob *Re:Rosas!* einen Einzelfall bildet, oder ob Tanz in sozialen Netzwerken nicht doch eine populärkulturelle Praktik darstellt, die vornehmlich im Globalen Norden ausgeübt wird. Hierfür müssten natürlich nicht nur unterschiedliche Phänomene miteinander verglichen werden, sondern auch die Sozialmedien, in denen sie zirkulieren. Aufgrund des gewählten Untersuchungsgegenstandes beschäftigte sich diese Arbeit ausschliesslich mit dem Videoportal YouTube. Weil aber jedes soziale Netzwerk über eine andere Affordanz verfügt

²¹¹ Vgl. Kuntzelman 2018, S. 86.

²¹² Vgl. Bench 2020, S. 181.

²¹³ Berg 2022, S. 214.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 213.

– das heisst, jede soziale Plattform besitzt einen spezifischen Angebotscharakter und begünstigt durch ihren Aufbau gewisse Nutzungsverhalten mehr als andere –, wäre die Gegenüberstellung von Phänomenen aus verschiedenen Social Media-Umgebungen fruchtbar. Ein weiteres Forschungsvorhaben, das diese Masterarbeit nicht abdecken konnte, liegt in der Analyse und Interpretation der geografischen Verteilung von *Re:Rosas!*-Remixen (vgl. 5.4). Weiterführende Auseinandersetzungen mit *Re:Rosas!* könnten die Anfertigung einer zweiten Weltkarte beinhalten, die Auskunft über die internationalen Gastspiele von *Rosas danst Rosas* gibt, um sie mit den geografischen Positionen der Remixe zu kontrastieren. Dadurch wäre es möglich, zu beleuchten, ob die regionale Bekanntheit des Tanzstücks beziehungsweise der Kompanie Rosas dazu beitrug, dass Nutzer:innen im Globalen Norden häufiger am Projekt *Re:Rosas!* teilnahmen als solche im Globalen Süden.

7. Quellenverzeichnis

7.1. Primärquellen

- Alma_Danza: Verano en Danza 2022 Rosas Semana 4. In: YouTube, 31.07.2022, www.youtube.com/watch?v=upPMFHccxVY, 28.12.2023, 00:03:44.
- Clemency Thurborn: Beyond Acting. In: YouTube, 18.10.2013, www.youtube.com/watch?v=pxL4EeylDd8, 13.02.2024, 00:01:24.
- De Keersmaeker, Anne Teresa u. Cvejić, Bojana: A Choreographer's Score. Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók. Brüssel 2012.
- De Keersmaeker, Anne Teresa u. Cvejić, Bojana: En Atendant & Cesena. A Choreographer's Score. Brüssel 2013.
- De Keersmaeker, Anne Teresa u. Cvejić, Bojana: Drumming & Rain. A Choreographer's Score. Brüssel 2014.
- Erika Williams: *Pray you catch me* by Beyoncé choreography. In: YouTube, 08.10.2016, www.youtube.com/watch?v=_2hfTCEsRcl, 24.01.2024, 00:03:09.
- Google: Datenschutzerklärung und Nutzungsbedingung. In: Google, 15.11.2023, <https://policies.google.com/privacy?hl=de#infocollect>, 30.12.2023.
- Kunstendatabank: Resultate voor Rosas danst Rosas. In: Kunstendatabank, o. D., <https://databank.kunsten.be/en/zoeken/?q=rosas+danst+rosas>, 18.11.2023.
- Kunstendatabank: Rosas danst Rosas. 04 jul 1983 – 23 jun 1984. In: Kunstendatabank, o. D., <https://databank.kunsten.be/en/podium/premieres/ent:dkb:prd:446975/rosas-danst-rosas>, 18.11.2023.
- Kunstendatabank: Rosas danst Rosas. 04 oct 1992 – 12 jun 1993. In: Kunstendatabank, o. D., <https://databank.kunsten.be/en/podium/premieres/ent:dkb:prd:429459/rosas-danst-rosas/>, 18.11.2023.
- Magnani, Gabriella: Reclaiming Rosas. In: Long Lost Daughter, 08.06.2017, www.gabriellamagna.com/reclaimingrosas/, 24.01.2024.
- Meredith Dances at UTA: Re: Rosas - UTA Maverick Dance Company. In: YouTube, 21.05.2020, www.youtube.com/watch?v=QD4FyoMRvpA, 24.01.2024, 00:04:28.
- Rosas: Agenda. In: Rosas, o. D., www.rosas.be/en/agenda/, 18.11.2023.
- Rosas: Rosas danst Rosas. In: Rosas, o. D., www.rosas.be/en/productions/378-rosas-danst-rosas, 09.11.2023.
- Rosas: Team. In: Rosas, o. D., www.rosas.be/en/444-team, 13.01.2024.
- Rosas u. fABULEUS: 4. Istanbul doing Re:Rosas. In: Re:Rosas! The fABULEUS Rosas Remix Project, 28.06.2013, www.rosasdanstrosas.be/istanbul-doing-rerosas/, 28.12.2023, 00:00:43.
- Rosas u. fABULEUS: 114. Re:Rosas @ Tacktoeren. In: Re:Rosas! The fABULEUS Rosas Remix Project, 01.10.2013, www.rosasdanstrosas.be/rerosas-tacktoeren-3/, 13.02.2024, 00:06:21.
- Rosas u. fABULEUS: 116. Revolving Chairs. In: Re:Rosas! The fABULEUS Rosas Remix Project, 01.10.2013, www.rosasdanstrosas.be/revolving-chairs-3/, 13.02.2024, 00:04:01.
- Rosas u. fABULEUS: 197. Majoretteketet. In: Re:Rosas! The fABULEUS Rosas Remix Project, 02.10.2013, www.rosasdanstrosas.be/majoretteketet/, 13.02.2024, 00:08:05.

Rosas u. *fABULEUS*: 343. Studying' Re:Rosas! In: Re:Rosas! The *fABULEUS* Rosas Remix Project, 04.03.2016, www.rosasdanstrosas.be/343-studying-rerosas-2/, 13.02.2023.

Rosas u. *fABULEUS*: 458. re:rosas! Venice in Quarantine. In: Re:Rosas! The *fABULEUS* Rosas Remix Project, 02.04.2020, www.rosasdanstrosas.be/459-rerosas-venice-in-quarantine-2/, 13.02.2024, 00:02:39.

Rosas u. *fABULEUS*: 606. Ageless Theatre. ROSAS Project. In: Re:Rosas! The *fABULEUS* Rosas Remix Project, 17.08.2020, www.rosasdanstrosas.be/606-ageless-theatre-rosas-project-2/, 13.02.2024, 00:03:55.

Rosas u. *fABULEUS*: 672. Rosas/Escuela de Danza ALma M. Garcia. In: Re:Rosas! The *fABULEUS* Rosas Remix Project, 25.08.2023, www.rosasdanstrosas.be/671-rosas-escuela-de-danza-alma-m-garcia/, 28.12.2023, 00:03:45.

Rosas u. *fABULEUS*: Archives. March 2013. In: Re:Rosas! The *fABULEUS* Rosas Remix Project, 15.03.2013, www.rosasdanstrosas.be/en/2013/03/, 21.12.2023.

Rosas u. *fABULEUS*: Home. In: Re:Rosas! The *fABULEUS* Rosas Remix Project, 15.03.2013, www.rosasdanstrosas.be/en-home/, 29.11.2023.

Rosas u. *fABULEUS*: Videos. In: Re:Rosas! The *fABULEUS* Rosas Remix Project, 15.03.2013, www.rosasdanstrosas.be/en-videos/, 28.12.2023.

Rosas VZW: Re:Rosas! Choreography. In: YouTube, 22.06.2013, www.youtube.com/watch?v=PlyLxiK-_o0&t=62s, 27.12.2023, 00:03:37.

Rosas VZW: Re:Rosas! Movements. In: YouTube, 22.06.2013, www.youtube.com/watch?v=l2LyQono6rk&t=149s, 27.12.2023, 00:11:05.

Rosas VZW: Re:Rosas! Structure. In: YouTube, 22.06.2013, www.youtube.com/watch?v=W24oOKW2RkY&t=104s, 27.12.2023, 00:13:01.

Rosas VZW: Re:Rosas! The *fABULEUS* Rosas Remix Project. In: YouTube, 22.06.2013, www.youtube.com/watch?v=ZFtU0VnJoyk, 27.12.2023, 00:01:21.

Rosas VZW: Re:Rosas, the trailer (extended version). In: YouTube, 08.10.2013, www.youtube.com/watch?v=winhUJUgSMg, 05.02.2024, 00:07:52.

Rosas VZW: Rosas danst Rosas. In: YouTube, 10.01.2013, www.youtube.com/watch?v=DVsZlgn0m_4, 22.11.2023, 00:01:55.

Rosas VZW: Rosas danst Rosas, a film by Thierry De Mey. Trailer. In: YouTube, 22.06.2013, www.youtube.com/watch?v=82pqDvbPtx4, 13.01.2024, 00:02:34.

Rosas danst Rosas. Choreografie: De Keersmaeker, Anne Teresa. Théâtre de la Balsamine, Schaerbeek, Premiere: 06.05.1983.

Rosas danst Rosas. Regie: De Mey, Thierry. BE 1997, 00:57:00.

SAVage Productions: Re-Rosas Running Rosas. In: YouTube, 10.05.2016, www.youtube.com/watch?v=-n_qiaDpAYQ, 24.01.2024, 00:02:10.

Sophie Thorpe: Re:Rosas – The Rosas Remix Project. In: YouTube, 18.04.2021, www.youtube.com/watch?v=oN-UGxoiu70, 13.02.2024, 00:04:29.

vermelharamos: ROSAS DO CERRADO. In: YouTube, 30.09.2013, www.youtube.com/watch?v=oWtg30Hs1qg, 24.01.2024, 00:02:53.

7.2. Sekundärquellen

- Atkin, Elizabeth: A complete history of TikTok. From launch and banning controversy, to best viral trends. In: Metro, 13.02.2021, www.metro.co.uk/2021/01/01/a-complete-history-of-tiktok-launch-us-ban-and-best-viral-dances-13823263/, 03.11.2023.
- Bench, Harmony: Perpetual Motion. Dance, Digital Cultures, and the Common. Minneapolis u. London 2020.
- Bench, Harmony: Screendance 2.0. Social Dance-Media. In: Participations Journal of Audience & Reception Studies, Jg. 7, Bd. 2, 2010, S. 183–214.
- Berg, Marisa Joana: <To Feel Connected to Dancers in the Whole World>. Digitale Tanzvermittlung – Virtuelle Gemeinschaften und Praktiken des Mit(einander)-Teilens. In: Bayraktar, Sevi u. a. (Hg.): Tanzen/Teilen – Sharing/Dancing. Jahrbuch TanzForschung 2021. Bielefeld 2022, S. 213–232.
- Blades, Hetty: Preservation and Paradox. Choreographic Authorship in the Digital Sphere. In: Whatley, Sarah; Cisneros, Rosamaria u. Sabiescu, Amalia (Hg.): Digital Echoes. Spaces for Intangible and Performance-based Cultural Heritage. Cham 2018, S. 301–319.
- Brøvig, Ragnhild: Parody in the Age of Remix. Mashup Creativity vs. the Takedown. Diss., Cambridge/MA u. London 2023.
- Busuttil, Diane: Choreographic Authorship using two case studies. Anne Teresa De Keersmaeker vs. Beyonce [sic!] and Ann Van den Broek and Figgis. In: Researchgate, www.researchgate.net/publication/283443361. Sydney 2015.
- Callens, Johan: Rosas. Appropriation as Afterlife. In: Cutchins, Dennis; Krebs, Katja u. Voigts, Eckart (Hg.): The Routledge Companion to Adaptation. London 2018, S. 117–127.
- Coates, Emily: Weaving Apollo. Women's Authorship and Neoclassical Ballet. In: Farrugia-Kriel, Kathrina u. Nunes Jensen, Jill (Hg.): The Oxford Handbook of Contemporary Ballet. New York 2021, S. 791–808.
- Collin, Françoise: Théâtre. Anne Teresa De Keersmaeker [sic!]. Rosas danst Rosas. In: Les Cahiers du GRIF, Nr. 27, 1983, S. 155–156.
- Crimp, Douglas: Relocating Rosas. In: Filipović, Elena (Hg.): Anne Teresa De Keersmaeker. Work/Travail/Arbeid. Vol. 3 – Essays. Brüssel 2015, S. 81–103.
- Cvejić, Bojana: A Choreographer's Score. Anne Teresa De Keersmaeker. In: Bleeker, Maaïke (Hg.): Transmission in Motion. The technologizing of dance. London 2017, S. 52–61.
- Dimitrakopoulou, Styliani: (Il)legitimate performance. Copying, authorship, and the canon. Diss., London 2016.
- Ellis, Simon: Book Reviews. A Choreographer's Score. Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók, Anne Teresa De Keersmaeker and Bojana Cvejić (2012). In: International Journal of Performance Arts & Digital Media, Jg. 9, Bd. 1, 2013, S. 217–223.
- Frisbie, Claire: The Internet Danst Rosas. Anne Teresa de [sic!] Keersmaeker for the YouTube Generation. In: BAMblog, 16.10.2013, <https://blog.bam.org/2013/10/the-internet-danst-rosas-anne-teresa-de.html>, 05.02.2024.
- Frosio, Giancarlo: A Brief History of Remix. From Caves to Networks. In: Navas, Eduardo; Gallagher, Owen u. burrough, xtine (Hg.): The Routledge Handbook of Remix Studies and Digital Humanities. New York u. London 2021, S. 19–35.

- Gover, K. E.: «You stole my work! And you stole it poorly!» Choreography, Copyright, and the Problem of Inexpert Iterations. In: *Dance Research Journal*, Jg. 53, Bd. 1, 2021, S. 61–77.
- Guy, Priscilla: Where Is the Choreography? Who Is the Choreographer? Alternate Approaches to Choreography through Editing. In: Rosenberg, Douglas (Hg.): *The Oxford Handbook of Screendance Studies*. Oxford u. New York 2016, S. 591–610.
- Haidu, Rachel: Rosas, the Storyless, and Roles. In: *Arts*, Jg. 9, Bd. 2, 2020, www.mdpi.com/2076-0752/9/2/44, 11.11.2023, S. 1–19.
- Hollington, Andrea u. a. (Hg.): *Voices from around the World. Concepts of the Global South*. In: *Global South Studies Center Cologne*, 2015, <https://web.archive.org/web/20160823073556/http://kups.ub.uni-koeln.de/6399/>, 30.11.2024.
- Jung, Soodong: A Study on the Feminism Represented in Anne Teresa De Keersmaecker's Works. In: *Trans-*, Jg. 3, Bd. 5, 2018, S. 83–111.
- Kappenberg, Claudia: The Logic of the Copy, from Appropriation to Choreography. In: *The International Journal of Screendance*, Jg. 1, Bd. 1, 2010, S. 27–40.
- Karreman, Laura: Repeating *Rosas danst Rosas*. On the transmission of dance knowledge. In: *Performance Research*, Jg. 20, Bd. 5, 2015, S. 98–107.
- Karreman, Laura: *The Motion Capture Imaginary. Digital Renderings of Dance Knowledge*. Diss., Ghent 2017.
- Kraut, Anthea: Beyoncé, Anne Teresa De Keersmaecker, and Choreographic Property. In: Giersdorf, Jens Richard u. Wong, Yutian (Hg.): *The Routledge Dance Studies Reader*. London u. New York 2019, S. 317–329.
- Kraut, Anthea: Coda. Beyoncé v. De Keersmaecker. In: *dies.: Choreographing Copyright. Race, Gender, and Intellectual Property Rights in American Dance*. Oxford 2016, S. 263–280.
- Kuntzelman, Ana: Re: Rosas!, del homenaje pop a la propuesta interactiva. Emergencias artísticas a partir de la documentación de originales efímeros y re-apropiación. In: *Secuencias*, Jg. 47, Bd. 1, 2018, S. 75–92.
- Liu, Yanru: Dancing Guangchang wu in Wuhan Fangcang Shelter Hospitals. Remontaging Positive Public Sentiment in the Chinese Media. In: Hardt, Yvonne u. a. (Hg.): *Virtual Ecologies. Digitalitäten und Ökologien im Tanz. Jahrbuch TanzForschung 2023*. Bielefeld 2024, S. 123–134.
- Lorente Bilbao, José Ignacio: Pedagogías del cuerpo y la mirada. A propósito de Rosas danst Rosas, de Anne T. De Keersmaecker y Thierry De Mey. In: *AusArt*, Jg. 8, Bd. 1, 2020, S. 117–127.
- Mackrell, Judith: Beyoncé, De Keersmaecker, and a dance reinvented by everyone. In: *The Guardian*, 09.10.2013, www.theguardian.com/stage/2013/oct/09/beyonce-de-keersmaecker-technology-dance, 05.02.2024.
- Manley, Pauline: Beyoncé and the Frump. Cover-Versioning in Dance. In: *Journal of Asia-Pacific Pop Culture*, Jg. 3, Bd. 2, 2018, S. 258–284.
- Matthias, Sebastian: Choreographien der Angleichung. Digitale Kulturtechniken auf TikTok. In: Huschka, Sabine u. Siegmund, Gerald (Hg.): *Choreographie als Kulturtechnik. Neue Perspektiven*. Berlin 2022, S. 291–311.
- Matthias, Sebastian: #madeyoulook. Demeanor and Movement Reception in TikTok Dance Trends. In: Hardt, Yvonne u. a. (Hg.): *Virtual Ecologies. Digitalitäten und Ökologien im Tanz. Jahrbuch TanzForschung 2023*. Bielefeld 2024, S. 109–122.

- Navas, Eduardo: Remix. The Bond of Repetition and Representation. In: *Remix Theory*, 2008, <https://remixtheory.net/?p=361>, 18.01.2024.
- Navas, Eduardo; Gallagher, Owen u. burrough, xtine: Introduction. In: dies. (Hg.): *The Routledge Handbook of Remix Studies and Digital Humanities*. New York u. London 2021, S. 1–16.
- Navas, Eduardo: RS (Remix Studies) + DH (Digital Humanities). Critical Reflections on Chance and Strategy for Empathy. In: ders.; Gallagher, Owen u. burrough, xtine (Hg.): *The Routledge Handbook of Remix Studies and Digital Humanities*. New York u. London 2021, S. 140–156.
- Oh, Chuyun: *K-pop Dance. Fandoming Yourself on Social Media*. New York u. London 2023.
- Prinsloo, Tarryn-Tanille; Munro, Marth u. Broodryk, Chris: The efficacy of Laban movement analysis as a framework for observing and analysing space in Rosas danst Rosas. In: *Research in Dance Education*, Jg. 20, Bd. 3, 2019, S. 331–344.
- Pullen, Kirsten: If Ya Liked It, Then You Shoulda Made a Video. Beyoncé Knowles and the public sphere of images. In: *Performance Research*, Jg. 16, Bd. 2, 2011, S. 145–153.
- Roselt, Jens u. 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. 7–11.
- Rosiny, Claudia: Dorky Dancing auf YouTube. In: dies.: *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*. Bielefeld 2013, S. 294–298.
- Sanjuán Astigarraga, José Ignacio: ¿Más allá de la postmodernidad? Countdown, Beyoncé y Keersmaeker [sic!]. In: *Bajo palabra*, Jg. 2, Bd. 14, 2017, S. 143–153.
- Schneider, Rebecca: *Performing Remains. Art and War in Theatrical Reenactment*. New York 2011.
- Sulcas, Roslyn: De Keersmaeker's Famous Rosas Dance Gets the Fan Treatment. In: *The New York Times*, 08.10.2013, <https://archive.nytimes.com/artsbeat.blogs.nytimes.com/2013/10/08/de-keersmaekers-famous-rosas-dance-gets-the-fan-treatment/>, 05.02.2024.
- Turner, Christina: Zeitschichten, -sprünge und -klüfte. Methodologisches zur Tanz-Geschichts-Schreibung. In: *Forum Modernes Theater*, Jg. 23, Bd. 1, 2008, S. 13–18.
- Turner, Christina: Bewegte Referenzen. Bei-/Spiele re-/produktiver Abweichung im Tanz. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitung*, Jg. 3, Bd. 3, 2019, S. 63–76.
- Turner, Christina u. Wehren, Julia (Hg.): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*. Zürich 2010.
- Walker, Seth M.: Versioning Buddhism. Remix and Recyclability in the Study of Religion. In: Navas, Eduardo; Gallagher, Owen u. burrough, xtine (Hg.): *The Routledge Handbook of Remix Studies and Digital Humanities*. New York u. London 2021, S. 95–108.
- Wehren, Julia: *Körper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiografische Praxis*. Diss., Bielefeld 2016.
- Yeoh, Francis: The Copyright implications of Beyoncé's choreographic <borrowings>. In: *Choreographic Practices*, Jg. 4, Bd. 1, 2013, S. 95–117.

8. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Die Produktion *Rosas danst Rosas* auf der Website der Kompanie Rosas. Screenshot: D. C. www.rosas.be/en/productions/378-rosas-danst-rosas, 09.11.2023.
- Abb. 2: Besetzungsliste im Programmheft der Uraufführung von *Rosas danst Rosas*, 06.05.1983. © Rosas. In: De Keersmaecker u. Cvejić 2012, S. 118.
- Abb. 3: Infobox des *Re:Rosas!*-Videos Nr. 352. Screenshot: D. C. www.youtube.com/watch?v=-n_qiaDpAYQ, 24.01.2024.
- Abb. 4: Infobox des *Re:Rosas!*-Videos Nr. 166. Screenshot: D. C. www.youtube.com/watch?v=oWtg30Hs1qg, 24.01.2024.
- Abb. 5: Kommentar unter dem *Re:Rosas!*-Video Nr. 579. Screenshot: D. C. www.youtube.com/watch?v=QD4FyoMRvpA, 24.01.2024.
- Abb. 6: Titel und Infobox des *Re:Rosas!*-Videos Nr. 358. Screenshot: D. C. www.youtube.com/watch?v=_2hfTCEsRcl, 24.01.2024.
- Abb. 7: Gesamtansicht der Startseite von *Re:Rosas!*. Screenshot: D. C. www.rosasdanstrosas.be/en-home/, 29.11.2023.
- Abb. 8: Einsendeformular auf der Startseite von *Re:Rosas!*. Screenshot: D. C. www.rosasdanstrosas.be/en-home/, 29.11.2023.
- Abb. 9: Ansicht der Tutorial-Reihe beim Aufrufen der Startseite von *Re:Rosas!*. Screenshot: D. C. www.rosasdanstrosas.be/en-home/, 29.11.2023.
- Abb. 10: Zeitmarker für die einzelnen Bewegungsphrasen des Tutorials 2) *Movements*. Screenshot: D. C. www.youtube.com/watch?v=l2LyQono6rk&t=149s, 27.12.2023.
- Abb. 11: Videostatistik mit Auskunft über die am häufigsten wiederholte Stelle des Tutorials 2) *Movements*. Screenshot: D. C. www.youtube.com/watch?v=l2LyQono6rk&t=149s, 27.12.2023.
- Abb. 12: Videostatistik mit Auskunft über die am häufigsten wiederholte Stelle des Tutorials 3) *Structure*. Screenshot: D. C. www.youtube.com/watch?v=W24oOKW2RkY&t=15s, 27.12.2023.
- Abb. 13: Schriftliche Annotation im Tutorial 4) *Choreography*. Screenshot: D. C. www.youtube.com/watch?v=PlyLxiK-_o0&t=4s, 27.12.2023.
- Abb. 14: Webarchiv von *Re:Rosas!*. Screenshot: D. C. www.rosasdanstrosas.be/en-videos/, 28.12.2023.
- Abb. 15: Videoeinbettung und der Reply-Funktion des *Re:Rosas!*-Videos Nr. 4. Screenshot: D. C. www.rosasdanstrosas.be/istanbul-doing-rosas/, 28.12.2023.
- Abb. 16a: Kommentare unter dem *Re:Rosas!*-Video Nr. 116. Screenshot: D. C. www.rosasdanstrosas.be/revolving-chairs-3/, 13.02.2024.
- Abb. 16b: Kommentare unter dem *Re:Rosas!*-Video Nr. 116. Screenshot: D. C. www.rosasdanstrosas.be/revolving-chairs-3/, 13.02.2024.
- Abb. 17: Karte mit exakten geografischen Positionen der *Re:Rosas!*-Remixe. © D. C.
- Abb. 18: Diagramm mit geografischer Verteilung der *Re:Rosas!*-Remixe. © D. C.
- Abb. 19: Diagramm mit sozioökonomischer Verteilung der *Re:Rosas!*-Remixe. © D. C.