

**Werktreue statt Authentizität,  
Tanzten, 2000/1, 11-12. Heroldstatt, Germany, 2000.  
von Alkis Raftis**

Die Geschichte der Volkstanzbewegung, so könnte man feststellen, beginnt etwa zu Anfang des 20. Jahrhunderts, auch wenn Volks-Ensembles wenigstens sporadisch schon früher in Erscheinung getreten sind. Die Idee, daß Tänze aus dem ländlichen Raum als Schauspiel einem städtischen Publikum präsentiert werden könnten, fiel auf fruchtbaren Boden und fand enthusiastische Zustimmung. Tanzgruppen haben sich ohne Pause multipliziert, speziell in der 2. Hälfte dieses Jahrhunderts. Bis heute wird ihre Zahl weltweit auf 250.000 geschätzt.

Ein Phänomen, das uns seit 100 Jahren begegnet, das jeden Erdenwinkel erfüllt, das regelmäßig Dutzende von Millionen Personen als Tänzer erfaßt und noch mehr als Zuschauer betrifft, ist jedoch noch immer nicht hinreichend »studiert« worden. Seine Geschichte ist noch nicht geschrieben, seine vielfachen Auswirkungen auf verschiedenste Sphären des sozialen Lebens (die Künste, Erziehung, Freizeit etc.) sind nicht überprüft worden.

Dieses in seiner zeitlichen wie auch räumlichen Ausdehnung weitläufige Phänomen offenbart sich darin, daß Personen, lokale oder regionale Kollektive bis hin zu Regierungen (immer) auf die Vergangenheit jeder einzelnen Region blicken. Wir haben eine Menge aus der Geschichte des Volkstanzes zu lernen sowohl über die Ausprägung der kollektiven Selbsterkenntnis und des entsprechenden Selbstbewußtseins als auch über die Struktur lokaler sowie nationaler Identität.

Ich benutze den Begriff »Volkstanz« (folk dance) zur Bezeichnung des Tanzes von Ensembles, deren zentrales Anliegen darin besteht, Aufführungen vor und für ein Publikum zu geben unter der Leitung eines Choreographen. Im Gegensatz dazu hat der »traditionelle Tanz« als zentrales Anliegen, der Freude und dem Vergnügen der Tanzenden selbst zu genügen – ohne Leitung und mit Freunden aus dem Dorf als einzigen Zuschauern. Traditioneller Tanz

gehört zur traditionellen Gesellschaft, d.h. zur Gesellschaft des Dorfes, die in ökonomischer und kultureller Selbstgenügsamkeit lebte, bevor dort städtische Lebensformen Einzug hielten. Da eine solche traditionelle Gesellschaft heute praktisch nicht mehr existiert, kann auch traditioneller Tanz nicht mehr existieren, es sei denn in einer abgeleiteten Form, eben als Volkstanz.

Im folgenden will ich mich nur mit einem der zahllosen Aspekte dieses Phänomens befassen, nämlich mit der Frage der Authentizität.

Dieses ganze Jahrhundert durchzieht die Idee von der Authentizität – in allen Ländern, ohne Rücksicht auf das jeweilige politische Regime oder die sozialen Verhältnisse. In Ankündigungen von Aufführungen und in gedruckten Programmen findet man unterschiedslos ausgebreitet, daß Tanz, Musik und Kostüme »authentisch« seien, daß das Ensemble sich der Pflege eines zeitlosen Erbes verpflichtet hat, daß alle Darbietungen charakteristische Schöpfungen sind des Volkes, die seine Seele, seine Identität ausdrücken. Preise bei Festivals werden vergeben im Hinblick auf Authentizität (in der Terminologie von Festivals nennt man das Gegenteil von authentisch: »stilisiert«), obwohl es auf der Hand liegt, dass die Preisrichter selbst nicht wissen (können), was authentisch ist.

Die unvermeidliche Rivalität unter den Ensembles, ihren Leitern und den Tänzern drückt sich ebenfalls aus in Begriffen, die sich auf Authentizität beziehen, etwa: »Unser Tanz ist authentisch, euer Tanz ist deformiert bzw. verfälscht.«

Das Streben nach Authentizität grenzt bei Volkstänzern allerorten fast an Besessenheit, während es bei anderen Tanzbereichen und -formen (fast) völlig fehlt (klassisches Ballett, Modern, Gesellschaftstanz, Disko etc.). Wie kann diese Besonderheit erklärt werden? Ich möchte vier Antworten auf diese Frage anbieten:

1. Volkstanz ist historisch geprägt, er stellt einen Versuch dar, die Vergangenheit zu porträtieren. Die anderen Tanzarten – wenn sie auch ihre eigene lange Geschichte haben – erscheinen als Tänze des Heute, nicht als Tänze des Gestern. Sie stellen bei Tänzern und Zuschauern aktuelle

**Bedürfnisse zufrieden mit aktuellen Kreationen. Im Gegensatz dazu stützt sich der Volkstanz – erfolgreich – auf das Argument, daß aktuelle Bedürfnisse erfüllt werden können mit Kreationen vergangener Zeiten.**

**2. Es besteht permanent die Gefahr, daß die Öffentlichkeit den Verdacht hegen könnte, die dargebotenen Tänze seien nicht authentisch. Die Ensembles versuchen, die Zuschauer mit sich wiederholenden Zusicherungen ihrer Glaubwürdigkeit zu überzeugen – aber sie haben keine objektiven Argumente, keine Beweise. Die Darbietungen basieren nicht auf Felduntersuchungen mit ethnographischen Methoden, kein Wissenschaftler an der Seite des Choreographen übernimmt die Verantwortung.**

**3. Der Nachweis der Authentizität ist ein Gebot von Berechtigung und Legitimation. Ohne Verbindung zu auch nur einem Punkt solchen Nachweises verliert der Volkstanz auf der Bühne seine Daseinsberechtigung. Außerhalb der Bühne fungiert der Volkstanz phantastisch in der Rekreation, in der Erziehung oder sogar in der Therapie. Aber wenn jemand ihn auf der Bühne zur Darstellung bringen will, muß er glaubwürdige Beweise für die Ursprünglichkeit des Tanzes vorweisen. Andernfalls wird Volkstanz aufgenommen als eine weitere Form moderner Choreographie – und einer armseligen dazu.**

**4. Die Vorfahren, das (Volks-) Erbe, die nationale Identität und/oder die Volksseele zu beschwören sowie zu behaupten, dass all diese authentischen Elemente die Darstellung von Volkstanzensembles durchdringen – das alles ist nichts anderes als ein Bekenntnis zum Patriotismus, als eine Demonstration und Deklaration von Patriotismus. Patriotismus, wenn er denn aufrichtig ist, ist Garant dafür, das Publikum emotional zu fesseln. In der Konsequenz fungiert also der Diskurs über Authentizität als Verstärkung, die den Zuschauer leitet bei der Interpretation des Programms und damit Emotionen weckt. Zudem dient eine Deklarartion von Patriotismus dazu, die (ideelle, vor allem aber materielle oder finanzielle) Unterstützung aus lokalen oder überregionalen öffentlichen Quellen zu sichern.**

In der Erläuterung der sich regelmäßig wiederholenden Verweise auf die Authentizität zeigen sich die oben genannten vier Dimensionen; weitere kann es nicht geben. Die verbleibende Dimension hat zu tun mit der Auffassung von Welt schlechthin.

Die charakteristische Qualität von Authentizität besteht darin, daß etwas authentisch ist. Also: Ein Gemälde von Edgar Degas ist nur dann authentisch, wenn der Meister es eigenhändig gemalt hat. Sonst ist es eine Kopie oder sogar eine Fälschung. Das authentische Werk ist einmalig. Es kann kein mehr oder weniger authentisch geben, es gibt auch keinen Grad von Authentizität, ein Kunstwerk ist entweder authentisch oder nicht.

Welcher Tanz ist demnach noch authentisch zu dem Zeitpunkt, an dem er bei den Ensembles ankommt? Das kann nur ein »traditioneller« Tanz sein, einer, der von ihren eigenen Großvätern getanzt wurde, als diese noch ihre eigenen Tänze ausarbeiten konnten – eher jedenfalls, als sie solche aus der Stadt kopieren konnten. In Europa betrifft das die Zeit vor 50 bis 150 Jahren, je nach Region.

Wir können heute auch nicht mehr dieselben Trachten herstellen wie damals, auch wenn wir wissen, wie sie ausgesehen haben. Kein Musikant kann exakt so spielen, wie zur damaligen Zeit gespielt wurde, weil sein Ohr schon »kontaminiert« wurde von der temperierten Notenskala, die er heute überall hört. Sogar wenn wir traditionelle Trachten und Musikanten für unsere Ensembles finden, müßten wir auch Tänzer aus dieser Zeit finden – Tänzer von gleichem Körperbau, mit gleichen geistigen Eigenheiten, mit derselben Lebensweise, Tänzer, die nur die Tänze ihres eigenen Dorfes kennen.

Der Prototyp in unserem Fall ist demnach nicht mehr einmalig, da Tänze, Musik und Trachten mit den Zeiten sich verändert haben – damals wie heute, mit dem Unterschied, dass sie sich damals in langsamerem Tempo änderten als heute. Auch wenn wir ein einzelnes Jahr als Bezugspunkt auswählen würden, wäre es unmöglich, die Tanzszenen exakt zu reproduzieren mit dem Ziel, authentisch zu werden.

**Aus diesem Grund sollten wir den Begriff »Werktreue« (fidelity) benutzen statt Authentizität. Werktreue drückt den Grad der Annäherung an das Original aus. In der Musik ist es allgemein anerkannt, daß ein Klang nicht ohne einige Verluste (auf Tonträger) aufgenommen und wiedergegeben werden kann. So gibt es »low« und »high fidelity«, niedrige und hohe Werktreue, aber absolute Werktreue ist unmöglich. Das sollten wir auch für den Volkstanz akzeptieren: absolute Werktreue im Hinblick auf den authentischen traditionellen Tanz ist unmöglich.**

**Wenn man den Begriff Werktreue (fidelity) übernimmt, besteht die Hoffnung, daß die Ensembles in einen Prozess eintreten, der die Werktreue ihrer Aufführungen wachsen läßt. Sie müssen nur (wieder) abkommen von dem Weg des stalinistischen Tanzes der Moissejew-Schule, die während der letzten 50 Jahre so viel Schaden angerichtet hat. Das nämlich ist eine Art von Tanz, die, obwohl sie zum Ballett gehört – zu einer rein bürgerlichen Tanzgattung –, heuchlerisch als Volkstanz (popular dance) angekündigt wurde. Die Dorfbevölkerung in jedem Land hat aber sich selbst nur durch ihre eigenen Tanzschöpfungen ausgedrückt.**

**Ohne den reizvollen Charme ihrer Darbietungen zu mindern, können Ensembles sich an die Quellen wenden (alte Menschen und alte Bücher) mit dem Ziel, sich dem »traditionellen« Prototyp jedes einzelnen ihrer Tänze anzunähern. Wenn Tanzlehrer und Choreographen mit Tanzethnologen und Historikern zusammenarbeiten, wird Volkstanz in eine Phase eines neuen Booms eintreten.**

**Alkis Raftis**

*Über den Autor: Alkis Raftis, geb. in Athen, Prof. an der Universität Patras, Lehraufträge in Paris und vielen anderen Universitäten, hat mehr als ein Dutzend Bücher zu Tanz und Kultur geschrieben, ist heute Präsident des Nationalen Griechischen Tanztheaters »Dora Stratou«, Präsident der*

*griechischen Sektion der I.O.V. und Mitglied im Internationalen Tanzrat  
(intern. Dance Council).*

*(Übertragung aus dem Englischen: Klaus Kramer)*