

Forschungsstand zu autobio- und choreografischen Perspektivierungen

In der interdisziplinären Autobiografieforschung¹ ist das thematische Auf-fächern eines brüchigen oder instabilen Selbst Ausgangspunkt zahlreicher wissenschaftlicher Untersuchungen.² Hierbei gilt es laut dem Historiker Volker Depkat zwischen ästhetischen Problemstellungen des ›life writing‹ und historiografischer Quellenkritik zu differenzieren. Life writing kann sich auf Selbstentwürfe und Lebenserzählungen jeglicher Art beziehen, während in den Geschichtswissenschaften quellenkritisch zwischen Memoiren, Tagebuchaufzeichnungen, Notizen, Briefen etc. unterschieden wird.³ Vor diesem Hintergrund spreche ich von autobiografischen Perspektivierungen – *Auto_Bio_Grafie*⁴ –, weil der in der Studie vorgestellte historiografische Ansatz im Grenzbereich von ästhetischen und quellenkritischen Problemstellungen

-
- 1 Zur umfangreichen und vielgestaltigen Autobiografieforschung vgl. exemplarisch die Handbücher von Wagner-Egelhaaf, Martina: *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Berlin, Boston: De Gruyter 2019; Marcus, Laura: *Autobiography. A very short introduction*, Oxford, New York: Oxford University Press 2018; Smith, Sidonie und Julia Watson: *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, 2. Aufl., Minneapolis 2010.
 - 2 Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiographie*, 2., aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler 2005, S. 10.
 - 3 Vgl. Depkat, Volker: »1.8 History«, S. 73–81, hier S. 74, sowie ders.: »2.8 Ego-documents«, S. 262–267, beide in: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Bd. 1: *Theory and Concepts of Autobiography/Autofiction*, Berlin, Boston: De Gruyter 2019.
 - 4 Vgl. Thurner, Christina: »Choreo-Graphie als Auto-Bio-Graphie. Kulturtechniken, die Leben ›schreiben‹«, in: Huschka, Sabine und Gerald Siegmund (Hg.): *Choreographie als Kulturtechnik. Neue Perspektiven*, Berlin: Neofelis 2022, S. 253–268, hier S. 254–255. So wie Thurner, Christina: *Erinnerungen tanzen. Autobiografien als Quellen der Tanzhistoriografie*, Bielefeld: transcript Verlag 2024.

angesiedelt ist. Durch die künstlerische Engführung von Choreografie und Autobiografie entstehen Entwürfe des Auto-, Bio- und Choreografischen,⁵ die Thurner mit Bernhard Siegert als Ordnungs- und Repräsentationssysteme und somit als raum-zeitliche Kulturtechniken versteht.⁶ Diese choreografischen oder lebensgeschichtlichen Ordnungs- und Repräsentationssysteme können alle medialen Spielarten umfassen⁷ und be- bzw. erzeugen das Verhältnis von Individuation und Gesellschaft, wie ich mit Depkat⁸ und den *Group Self Interviews* von everybodys in einem Exkurs zwischen dem 1. und 2. Kapitel ausführlicher zeigen werde.⁹

Wie bereits angedeutet, erwies es sich als sinnvoll, diese eher offene Auslegung des Auto_Bio_Grafischen als Perspektivierung mittels dreier weiterer Konzepte zu differenzieren: namentlich sind dies Alltag, Erfahrung und Umbruch. Diese bestimme ich im Folgenden für mein Vorhaben begrifflich, indem der diesbezüglich konsultierte Forschungsstand skizziert wird. Im darauffolgenden Schritt werden die tanzhistoriografischen Untersuchungsgegenstände vorgestellt, welche konzeptuell mit Blick auf (künstlerische) Selbstentwürfe und den zentralen Begriff der Studie, Auto_Choreo_Grafie, erforscht werden. Nach Darlegung der für die Studie relevanten Methoden sind dann die leitenden Forschungsfragen auszuformulieren, die zu den einzelnen Kapiteln überleiten.

Alltag – Erfahrung – Umbruch

Inwiefern das Alltägliche und das Politische miteinander verzahnt sein können, diskutieren Bernhard Groß und Valerie Dirk in der Einleitung zu ihrem

5 Dabei sind weder Auto_Bio_Grafie noch Historiografie, Tanz oder Choreografie als überzeitliche, unveränderliche Konzepte zu verstehen.

6 Vgl. u.a. die kommentierte Gesamtbibliografie *Auto_Bio_Grafie als Performance. Bibliografie zu Autobiografie im Tanz/in der Tanzgeschichte* des gleichnamigen Forschungsprojektes, DOI: 10.48350/196637.

7 Vgl. Thurner: Choreo-Graphie als Auto-Bio-Graphie. Kulturtechniken, die Leben ›schreiben‹, hier S. 254–255.

8 Vgl. Depkat: Lebenswenden und Zeitenwenden.

9 Vgl. everybodys publications: *Everybodys Group Self Interviews*, edited by Alice Chauchat and Mette Ingvarsen, Stockholm: o. A. 2009, <https://www.metteingvartsen.net> (zugegriffen am 13.02.2023).

Sammelband über eine Ästhetik, Geschichte und Medialität des Alltags.¹⁰ Zu diesem »Topos der Moderne«¹¹ heißt es mit Husserl, dass Alltag als »spezifische, individuelle Erfahrung lebensweltlicher Zusammenhänge«¹² zu verstehen sei, wovon – wie zuvor mit Depkat angedeutet – zahlreiche Eintragungen in Tagebüchern, amtlichen Dokumenten, Fotoalben, digitalen Netzwerken etc. zeugen. Dass (Selbst-)Zeugnisse und Erzählungen des Alltäglichen noch bis ins 18. Jahrhundert in den Ästhetik-Diskussionen nur zögerlich als eigenständige Kunstgattungen anerkannt wurden, zeigt Nicolas Pethes im gleichen Band anhand ausgewählter Beispiele der Prosaliteratur der Moderne,¹³ die im 19. Jahrhundert mit Romanen wie Jane Austens *Emma* oder Theodor Fontanes *Stechlin* an die Seite der Ästhetik des Erhabenen eine solche des Alltäglichen stellen.¹⁴

Diese Ästhetiken des Alltäglichen nehmen qua ihrer Form stets selbstreflexiv Bezug auf das Beziehungsgefüge von Kunst und Leben, steht doch im Alltag das Ästhetische und im Ästhetischen das Alltägliche zur Disposition. Wie aber können nun als gegeben geglaubte und in diesem Sinne alltäglich gelebte Entfremdungszustände durch Kunst sichtbar gemacht und erfahrbar werden?¹⁵ Und hätte diese Perspektive nicht zur Folge, »Alltag nicht umstandslos als gemeinschaftlich geteilten Erfahrungsraum« zu begreifen, sondern als Schauplatz und Verhandlungsort von Abweichungen und Deutungshoheiten?¹⁶

Diese Fragen zeigen auf, dass es in der vorliegenden Studie darum gehen wird, ästhetische und alltägliche Erfahrungen nicht als dichotom zu begreifen, sondern als graduelle Abstufungen¹⁷ von potenziell relationalen Erfahrungsgefügen, die trotz unterschiedlicher Auffassung des Alltäglichen »sich als Phänomene des Politischen aufeinander beziehen lassen«.¹⁸ Eine ästhetische Erfahrung wäre ohne deren Einbettung in alltägliche Bezüge nicht denkbar, da sie

10 Vgl. Groß, Bernhard und Valerie Dirk (Hg.): *Alltag. Ästhetik, Geschichte und Medialität eines Topos der Moderne*, Berlin: Vorwerk 8 2022.

11 Ebd.

12 Ebd., S. 5.

13 Vgl. Pethes, Nicolas: »Viele Momente nichtigen Kleinkrams«. Zur Ästhetik des Alltäglichen in der Prosaliteratur der Moderne«, in: Groß, Bernhard und Valerie Dirk (Hg.): *Alltag. Ästhetik, Geschichte und Medialität eines Topos der Moderne*, Berlin: Vorwerk 8 2022, S. 178–190.

14 Vgl. ebd., S. 180.

15 Vgl. Groß/Dirk (Hg.): *Alltag*, S. 8.

16 Ebd., S. 9.

17 Vgl. ebd., S. 17.

18 Ebd., S. 16.

sonst nicht als die wahrnehmungsverschiebende Erfahrung begrifflich gefasst werden könnte, die sie *im Verhältnis zum* Alltäglichen markiert. Es werden also im Folgenden Problemstellungen formuliert und diskutiert, die das Alltägliche als Zusammenspiel von verschiedenen ästhetischen Praktiken verstehen, die politisch aufgeladen sind oder werden.¹⁹ Daraus folgt, dass eine autobiografische Perspektivierung im tänzerischen Kontext potenziell auf diese Erfahrungsgefüge hinweist (oder diese Verweise unterlässt) und daher die mit ihr verbundenen Wahrnehmungsgewohnheiten mehr oder weniger explizit problematisiert.

Erfahrung

Wie aus den vorherigen Ausführungen zu den Praktiken des Alltäglichen hervorgeht, bleibt eine nähere Bestimmung des hier verwendeten Erfahrungsbegriffs unumgänglich.²⁰ In seiner 1. Vorlesung über die »Regierung des Selbst und der anderen« reflektiert und (re-)formuliert der französische Philosoph Michel Foucault seine Überlegungen zu einer möglichen Erfahrungsgeschichtsschreibung.²¹ Dabei bezieht er sich auf seinen For-

19 Vgl. ebd., S. 10.

20 Die Studie grenzt Erfahrung konzeptionell von Erinnerungsdiskursen und verwandten Ansätzen der Memory Studies ab, wiewohl beide Kategorien einander bedingen und erinnerungspolitische Fragen ebenfalls von Interesse wären. Für die untersuchte Schnittstelle von Autobiografie, Choreografie und Tanzhistoriografie hat sich Erfahrung als Teilaspekt von Auto_Bio_Grafie auch deshalb als stimmige Kategorie erwiesen, weil sie von den Künstlerinnen selbst thematisiert wird und es erlaubt, nicht nur die Art und Weise des Erinnerns, sondern auch den erinnerten Gegenstand zu thematisieren. Zudem fokussieren die drei anderen Teilprojekte des Forschungsprojektes bereits eingehend Problemstellungen der Erinnerung, vgl. Thurner: *Erinnerungen tanzen*; Wehren, Julia: »Erinnerungen erzählen. Mit Oral History auf den Spuren der Tanzenden«, in: Bischof, Margrit und Friederike Lampert (Hg.): *Sinn und Sinne im Tanz: Perspektiven aus Kunst und Wissenschaft*, Bielefeld: transcript Verlag 2020, S. 27–37. Waterhouse, Elizabeth: *Body-Biographies, Our Life Stories in Dance*. Hilary Cartwright, Christine Kono, Chris Lechner, and Marcus Schulkind. [im Erscheinen]

21 Dort heißt es: »Die Ersetzung der Geschichte der Wissensformen durch die historische Analyse der Formen der Veridiktion, der Ersetzung der Geschichte der Herrschaft durch die historische Analyse der Verfahren der Gouvernamentalität, die Ersetzung einer Theorie des Subjekts oder die Geschichte der Subjektivität durch die historische Analyse der Pragmatik des Selbst und der Formen, die diese angenommen hat, das sind die verschiedenen Zugangswege, auf denen ich versucht habe, die Möglichkeit einer Geschichte dessen näher zu bestimmen, was man »Erfahrungen« nennen könn-

schungsgegenstand, den des ›Wahnsinns‹, und fasst diesen als spezifische, historisch zu kontextualisierende Erfahrung, die sowohl Wissensform als auch Verhaltensmatrix darstelle und hinsichtlich der Verfasstheit von ›Seinsmodi‹ des Subjekts eingehender zu betrachten sei.²² Die genannten Aspekte der Wissensform, der Verhaltensmatrix und der Subjektivierung werden als die drei »Dimensionen der Erfahrung des Wahnsinns«²³ bezeichnet, wobei zudem die Rede von »Brennpunkte[n] der Erfahrung« ist, »an denen sich die einen gegenüber den anderen artikulieren«.²⁴ Foucaults Untersuchungsmodi, mit denen die zahlreichen Facetten des Phänomens des Wahnsinns beschreibend eingekreist werden, sollen hier insofern auf jeweils kontextualisierte Erfahrungen von *Auto_Bio_Grafie*²⁵ übertragen werden, als die Studie in den vorliegenden Untersuchungskonstellationen ebenfalls nach Spielräumen in der Lebenshaltung und entsprechenden Momenten der Ermächtigung Ausschau hält. *Auto_Bio_Grafie* umfasst damit sowohl die Momentaufnahme des Gegenwärtigen, des vitalen, inkommensurablen Lebens selbst, als auch jene Eindrücke, die unter dem oftmals diffusen Ausdruck ›Lebenserfahrung‹ subsumiert werden können und deren An- und Umordnung vor sich selbst und anderen verschiedener autobiografischer Strategien bedarf. Beide sind miteinander verschränkt und können erst in Relation zu Zeit, Raum, anderen Lebewesen, Dingen, Konzepten und Gefügen rückblickend auf den Begriff gebracht werden.

Diese beiden Aspekte von Leben-s-Erfahrung konkretisieren sich in der Studie anhand der Bezugnahme auf Alltägliches und den Begriff des ›Umbruchs‹ und können damit als jene ›Brennpunkte‹ der Neuartikulationen präziser gefasst werden, auf die Foucault in seiner Vorlesung anspielt. Das Zusammenspiel von Alltagspraktiken als gegenwärtiges Leben (anordnen) und den in eine (zweite) Ordnung gebrachten Lebensentwürfen²⁶ (umordnen), die

te.« Foucault, Michel: Die Regierung des Selbst und der anderen. Vorlesung am Collège de France 1982/83. Aus dem Französischen von Jürgen Schröder, herausgegeben von François Ewald, Alessandro Fontana und Frédéric Gros, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 18.

22 Vgl. ebd., S. 16.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 15.

25 Die Schreibweise mit den Unterstrichen wird vor allem dann verwendet, wenn auf die Theoreme *Auto_Bio_Grafie* und *Auto_Choreo_Grafie* als Nomen Bezug genommen wird. Bei Adjektiven kommt die hergebrachte Schreibweise zur Anwendung.

26 Welche sich wiederum in der Wechselwirkung mit Alltagspraktiken konstituieren.

ich zuvor als Erfahrung definiert habe, bewirkt, dass andere ereignis- oder erfahrungsbezogene Vorkommnisse in situ relational und variabel zu diesen ins Verhältnis gesetzt werden können (an- und umordnen). Mögliche Vergangenheiten und Zukünfte hallen demnach beständig im Jetzt der Gegenwart wider. Und umgekehrt reicht das gelebte Heute in mögliche Zukünfte und unterschiedliche Auslegungen der Vergangenheit hinein.

Der Historiker Reinhart Koselleck konzipiert in seinen Überlegungen zu einer Erfahrungsgeschichtsschreibung Umbrüche denn auch als »Erinnerungsschleusen und Erfahrungsschichten«, die anhand des »Einfluss[es] der beiden Weltkriege auf das soziale Bewusstsein« erläutert werden.²⁷ Der Autor formuliert diese Annahmen vor dem Hintergrund eines erfahrungsgeschichtlichen Verständnisses, das mit »generationsbedingter« Erfahrung operiert.²⁸ Dieses Verständnis tendiert zu einem evolutionären Verlauf von Erfahrungsgeschichtsschreibung; und obschon Koselleck prägende identitäts- und erfahrungsstiftende Kategorien wie beispielsweise Herkunft, Geschlecht, politische Einstellung und Religiosität berücksichtigt, gesteht er in seiner Konzeption über den Umweg des Anthropologischen allen gleichermaßen Erfahrungsbefähigung zu. Dadurch gerät außer Acht, dass nicht allen Menschen unter gleichen Voraussetzungen Zugang zu Erfahrung und damit die Möglichkeit zur »Nachahmung des Undarstellbaren«²⁹ zuteilwird.

Der Erfahrungsbegriff, mit dem in der vorliegenden Studie operiert wird, versteht hingegen bestimmte Ideen-, Ereignis- und Erfahrungskonstellationen als so grundlegend, dass sie Menschsein konstituieren können, da sie ein kollektives Momentum entfalten, wie es u.a. im Zuge der Aids-Epidemie der

27 Koselleck, Reinhart: *Zeitschichten. Studien zur Historik*, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010, S. 265–284, hier S. 265.

28 Er schreibt: »Soweit also Erfahrungen und ihr Wandel Geschichten generieren, bleiben diese Geschichten immer zurückgebunden an die beiden Vorgaben: dass Menschen Erfahrungen einmalig machen und ebenso, dass sich ihre Erfahrungen generationsbedingt zusammenfügen. Deshalb bleibt es legitim, Geschichten, die über die Annalistik hinausführen, auch nach Herrscherjahren oder nach politischen Ereignissen zu gliedern, die generationsspezifische Schwellen markieren. Und deshalb wird jede Sozialgeschichte auf konkrete Gemeinsamkeiten rekurrieren, die generationsbedingte Erfahrungseinheiten zeitlich umgrenzen.« Ebd., S. 38.

29 Pethes: »Viele Momente nichtigen Kleinkrams«, S. 187. Mit Bezugnahme auf Erich Auerbach und Maurice Blanchot versteht Pethes das Alltägliche als »dasjenige, was unterhalb aller Kategorien oder Gesetze (der Politik oder der Geschichte) liegt, sich deswegen aber auch nicht als Utopie oder Ideologie eigne«. Ebd., S. 185.

1980er und 1990er Jahre der Fall war, bei welcher mit dem HI-Virus Infizierte als Menschen zweiter Klasse behandelt wurden.³⁰ Zwar trägt auch Koselleck diesem kollektiven Moment hinsichtlich der Konstitution von Erfahrung Rechnung, fasst es letztlich aber als »soziales Bewusstsein«.³¹

Jene Grenzbereiche, in denen gelebtes Leben als potenzielle Erfahrung zwischen notwendigen kollektiven Identifikations- und persönlichen Individuationsprozessen oszilliert, lassen sich durch den Fokus auf das Auto_Bio_Grafische besonders gut adressieren, weil sich dort Erfahrung auf ein »kulturelles Gedächtnis«³² bezieht bzw. von ihm abgrenzt. Aus diesem Grund sind für die leitenden Problemstellungen der Studie folgende Fragen von Interesse: Wer oder was entscheidet unter welchen Voraussetzungen, ob ein Erlebnis zur Erfahrung wird?³³ Und welche Erfahrungen bleiben »individuelle Befindlichkeiten«, das heißt, sie werden in historischen Narrativen nicht berücksichtigt?³⁴ Diese Fragen zielen nicht zuletzt auch auf grundlegende

30 Vgl. u.a. Schappach, Beate: *Aids in Literatur, Theater und Film. Zur kulturellen Dramaturgie eines Störfalls*, Zürich: Chronos 2012.

31 Koselleck: *Zeitschichten*, S. 265. Dieses »soziale Bewusstsein« stellt meines Erachtens jedoch kein überzeitliches Konzept dar, sondern steht für die identitätsstiftende und ideologisch aufgeladene Vorstellung von einer einheitlichen Gesellschaft (im Falle Kosellecks die BRD des Kalten Krieges), welche von vermeintlich eindeutigen Zugehörigkeiten geprägt ist.

32 Vgl. exemplarisch Assmann, Aleida: »Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses«, 4., durchges. Aufl., München: Verlag C.H. Beck 2009.

33 Dabei geht es mir nicht um eine Typisierung verschiedener Arten und Weisen von Erfahrungen, noch soll systematisch zwischen (körperlichen) Empfindungen und (gesellschaftlich vermittelter) Erfahrung unterschieden werden. Vielmehr interessiert »die Veränderung der Bedingungen von Erfahrungen«, wie beispielsweise Katharina Lux anhand der Debatten um den Erfahrungsbegriff in der autonomen Frauenbewegung der BRD der 1970er Jahre nachzeichnet. Lux arbeitet heraus, dass die Zeitschrift *Die Schwarze Botin* Erfahrung als Frage der »Darstellung und Wahrnehmung« begreift, wodurch sich der Diskurs diesbezüglich in den Bereich der Ästhetik verlagert. Lux, Katharina: *Kritik und Konflikt. Die Zeitschrift »Die Schwarze Botin« in der autonomen Frauenbewegung*, Wien: Mandelbaum 2022, S. 216.

34 Lux u.a. diskutieren Erfahrung entsprechend als »umkämpfte Kategorie«. Mein Dank gilt hier insbesondere Anne Hofmann und Alexandra Ivanova, die mich mit ihren Einwänden und Erzählungen beständig an diesen Diskussionen teilhaben lassen. Vgl. »Podiumsdiskussion »(Un-)Consciousness Rising! Erfahrung als umkämpfte politische Kategorie« (2022), <https://soundcloud.com/otb-295032100/podiumsdiskussion-un-consciousness-rising-erfahrung-als-umkampfte-politische-kategorie> (zugegriffen am 06.09.2023).

Probleme der Autobiografieforschung: Welches Leben gilt als erzählenswert und welches nicht? Welche Aspekte werden unter welchen Voraussetzungen erwähnt, welche ausgelassen?

Die sich aus diesen Fragen ergebende Fokusverlagerung in den Bereich des Ästhetischen bezeichnet genau jene Schnittstelle, an welcher ich mein Verständnis von **Auto_Bio_Grafie** als das Zusammenwirken von Alltag, Erfahrung und Umbruch situiere.³⁵ Dieses Verständnis fasst das Begehren und die Befähigung, Begriffe zu bilden, als emanzipatorisch und zugleich als Voraussetzung, um Erfahrungen zuallererst machen zu können.³⁶ Eine mögliche Entsprechung findet dieser Ansatz im englischsprachigen Diskurs um ›Autotheory‹³⁷, der sich ebenfalls als anschlussfähig erwies, meines Wissens aber in der Autobiografieforschung bisher kaum rezipiert wurde.³⁸ Da mein Vorhaben jedoch gerade das **Auto_Bio_Grafische** mit dem **Choreografischen** und der Tanzgeschichtsschreibung (**Grafie**) zusammendenkt, habe ich mich für eine Begriffsdiskussion von **Auto_Choreo_Grafie** entschieden.³⁹

-
- 35 Aufgrund dieses Erkenntnisinteresses, das nicht auf die abschließende Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion fokussiert, operiert die Studie auch nicht mit der Kategorie ›Autofiktion‹. Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina: »Introduction: Autobiography/Autofiction Across Disciplines«, in: dies. (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction*, De Gruyter 29.01.2019, S. 1–8, hier S. 3.
- 36 Zu empfehlen ist diesbezüglich die Lektüre der Polemiken der Schwarzen Botin (hier ein Text von Elfriede Jelinek), die Lux produktiv diskutiert. Zwar entbehrt der Text Jelineks nicht einer gewissen Härte, die zugleich selbstentblößend wie treffend kritisiert, dennoch ist ihre Kritik gerade im Hinblick auf heutige Fragen bzgl. Identitätspolitiken von Interesse und zeigt, dass damalige Debatten in ihren Dynamiken den heutigen ähneln. Vgl. Lux: Kritik und Konflikt, S. 224–227.
- 37 Vgl. u.a. Cavitch, Max: »Everybody's Autotheory«, *Modern Language Quarterly: A Journal of Literary History* 83/1 (03.03.2022), S. 81–116; Fournier, Lauren: *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press 2021.
- 38 Das fehlende gleichnamige Lemma in dem von Martina Wagner-Egelhaaf 2019 herausgegebenen *Handbook of Autobiography/Autofiction* deutet auf diese Leerstelle hin. Vgl. u.a. Wagner-Egelhaaf: *Handbook of Autobiography/Autofiction*.
- 39 Inwiefern sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Autotheorie und **Auto_Choreo_Grafie** ausmachen lassen, ist daher Gegenstand einer eigenständigen weiterführenden Arbeit. Ähnlich verhält es sich mit autoethnografischen Ansätzen, die ich aus denselben Gründen für meine Forschung nur punktuell berücksichtige.

Umbruch

Umbrüche – oder mit Foucault gesprochen: »Brennpunkte der Erfahrung«⁴⁰ – sollen in der Studie als Einführung der Konzepte Alltag und Erfahrung in autobiografischen Diskursformationen verstanden werden. Diese Formationen werden hier als mehrdimensional, multiperspektivisch und ergebnisoffen gedacht, die auf quellenkritischer Ebene als Gefüge bzw. als Konzepte analysiert und auf produktionsästhetischer bzw. gesellschaftspolitischer Ebene als Modi Operandi zu verstehen sein werden. Umbrüche – wie auch Krisen⁴¹ – lassen sich als Übergangsmomente fassen, bei denen bestehende Ordnungen zur Disposition stehen und in unterschiedliche Richtungen »kippen« können.⁴² Für die vorliegende Studie habe ich mich jedoch gegen offenere Begriffe wie »Transition«, »Krise« oder »Transformation« entschieden, weil sich diese im Verlauf meiner Forschung als zu ideologisch belegt (Transition und Transformati-

40 Foucault: Die Regierung des Selbst und der anderen, S. 15.

41 Stellvertretend für die umfangreich konsultierte Krisenforschung soll hier das 2023 erschienene Kompendium *Krisen anders denken* (Hg. von Ewald Frie und Mischa Meier) genannt werden sowie auf einige ausgewählte Publikationen der aufmerksam gemacht werden. Vgl. Balme, Christopher: *Theatre institutions in crisis: European perspectives*, London: Routledge 2021; Ebert, Olivia u.a. (Hg.): *Theater als Kritik: Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*, Bielefeld: transcript Verlag 2018; Frie, Ewald und Mischa Meier (Hg.): *Krisen anders denken. Wie Menschen mit Bedrohungen umgegangen sind und was wir daraus lernen können*, Berlin: Propyläen 2023; Mandel, Birgit und Annette Zimmer (Hg.): *Cultural Governance: Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*, Wiesbaden: Springer VS 2021; Warstat, Matthias: *Krise und Heilung: Wirkungsästhetiken des Theaters*, München: Wilhelm Fink 2011.

42 Solche und ähnliche, ästhetisch perspektivierte Positionierungen hinsichtlich »Krisenerfahrungen« untersuchen auch die tanzwissenschaftlichen Beiträge des Bandes *Routinen im Tanz*. Vgl. Schneider, Katja (Hg.): *Routinen im Tanz – Künstlerische Praktiken zwischen Stabilisierung und Destabilisierung*, Bielefeld: transcript Verlag 2023.

on)⁴³ oder zu vage (Krise)⁴⁴ erwiesen haben. Der Begriff des Umbruchs erlaubt es hingegen, autobiografische Perspektivierungen insofern präziser zu benennen, als der Begriff sowohl für gesellschaftspolitische bzw. ereignishistorische Erzählungen anschlussfähig ist als auch aus autobiografischer Perspektive eine Zäsur beschreibt. Diese Multiperspektivierung trifft auf die Begriffe ›Alltag‹ und ›Erfahrung‹ nicht gleichermaßen zu, weshalb sie mit dem Konzept des Umbruchs zusammengeführt und im Hinblick auf eine autobiografisch perspektivierte Tanzgeschichtsschreibung ausdifferenziert werden.

Mit Blick auf die Unschärfen des Krisenbegriffs⁴⁵ plädieren die Musik-, Theater- und Kulturwissenschaftler*innen Elfi Vomberg, Sebastian Stauss und Anna Schürmer in ihrem 2020 erschienenen Sammelband *Krise – Boykott – Skandal. Konzertierte Ausnahmezustände*⁴⁶ dafür, den Begriff in Sinneinheiten wie ›Boykott‹ und ›Skandal‹ zu unterteilen. Entlang dieser Sinneinheiten untersuchen die Beitragenden ihre Gegenstände exemplarisch als spezifische (historische und/oder mediale) Konstellationen.⁴⁷ Auf dieses für die Stu-

43 Dies trifft insbesondere auf die DDR-Geschichtsschreibung nach 1990 zu, in der die Rede von der Transition vom (Post-)Sozialismus in die Demokratie oder auch von der ›Transformationsgesellschaft‹ nachdrücklich bemüht wird. Wobei diese selten, wie Boris Buden argumentiert, als teleologisches bzw. hegemoniales Narrativ ausgewiesen wird. Ähnliches gilt auch für Spanien, wo der Begriff der ›transformación‹ für die Zeit der 1970er Jahre und den Übergang aus der Diktatur in die Demokratie verwendet wird und den die Tänzerin La Ribot ebenfalls aufgreift und performativ kommentiert. Vgl. Buden, Boris: Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, hier S. 35–45.

44 Vgl. Raphael, Lutz: »Gescheiterte Krisen«. Geschichtswissenschaftliche Krisensemantiken in Zeiten postmoderner Risikoerwartung und Fortschrittsskepsis«, in: Hanke, Edith, Friedrich Wilhelm Graf und Barbara Picht (Hg.): *Geschichte intellektuell. Theorie-geschichtliche Perspektiven*, Tübingen: Mohr Siebeck 2015, S. 78–92, hier S. 88.

45 Der Historiker Lutz Raphael konstatiert gar eine »Inflation der Krisensemantik«, die das Krisentheorem für die historische Analyse unbrauchbar mache. Vielmehr gelte es, wie in der Soziologie, eigene Teildisziplinen um Begriffe wie Katastrophe, Sicherheit und Risiko zu etablieren. Raphael: »Gescheiterte Krisen«. Geschichtswissenschaftliche Krisensemantiken in Zeiten postmoderner Risikoerwartung und Fortschrittsskepsis«, S. 88.

46 Vgl. Vomberg, Elfi, Sebastian Stauss und Anna Schürmer (Hg.): *Krise – Boykott – Skandal: Konzertierte Ausnahmezustände*, München: edition text + kritik 2021.

47 Die »sozio-temporale, geschichtsphilosophische und ökonomische Gemengelage des Krisengefüges« sei demzufolge »um eine medientechnische Beobachtungsebene zu erweitern, welche die ›Temporalen Dimensionen der Eklatanz‹ konkret mit ›Medienumbrüchen‹ zusammendenkt«. Ebd., S. 18.

die leitende Verständnis von Konstellationen gehe ich im Abschnitt 3.2. zur ›Konstellativen Tanzgeschichtsschreibung‹ ausführlicher ein. Eine Untergliederung des Umbruchs begriff in Konzepte wie Skandal und Boykott greift für die vorliegende Studie nur punktuell. Einzelne der untersuchten Umbruchs- und Selbsterzählungen mögen Bezug nehmen auf solche oder ähnliche Begriffe, andere unterlassen diese Bezugnahme bzw. weisen explizit auf andere zu diskutierende Leerstellen hin.

Instabile (künstlerische) Selbstentwürfe sollen also zugunsten einer tanzhistoriografischen Perspektive auf ihre Verfasstheit, auf gesellschaftliche Bezüge, Tanzverständnisse und Umbruchserzählungen hin untersucht werden. Basierend auf Warstats Prämisse, dass »Theaterdiskurse der Moderne [...] eng auf gesellschaftliche Krisen«⁴⁸ Bezug nehmen, gehe auch ich davon aus, dass eine tänzerische Wissensproduktion nicht ohne Untersuchung von gesellschaftlichen Verhältnissen zu analysieren ist und umgekehrt auch das Verständnis von gesellschaftlicher Verfasstheit mit einem Blick durch die Linse der Tanzkunst vertieft und erweitert werden kann; weil beide Episteme einander formen und informieren.⁴⁹

Für eine mögliche konstellative Tanzgeschichtsschreibung lässt sich als Zwischenfazit festhalten, dass die begriffliche Trias von Alltag, Erfahrung und Umbruch die hier diskutierten Theoreme präziser absteckt und als operationale Begrifflichkeiten das Erkenntnisinteresse der Studie leiten. Alltag und

48 »Theaterdiskurse der Moderne waren und sind – insbesondere in ihren avantgardistischen Ausprägungen – eng auf gesellschaftliche Krisen bezogen. Diese einfache Erkenntnis gibt Anlass zu erheblichen Zweifeln an Vorstellungen von einer Autonomie der Kunst, zumindest auf dem Feld des Theatralen. Autonomie bedeutet: nach selbst gesetzten Regeln leben, nur den eigenen Gesetzen gehorchen – hehre Ansprüche, die insofern selten erfüllt werden, als dessen Regeln fast immer von Wirkungen geprägt sind, die im Leben der Menschen erreicht werden sollen.« Warstat: *Krise und Heilung*, S. 14.

49 Vgl. Thurner, Christina: »Tanzwissenschaft und Kunsttanz – reziprok?«, in: Bischof, Margrit und Regula Nyffeler (Hg.): *Visionäre Bildungskonzepte im Tanz. Kulturpolitisch handeln – tanzkulturell bilden, forschen und reflektieren*, Zürich: Chronos 2014, S. 167–178, hier S. 169. Sowie Giersdorf, Jens: »Is It OK to Dance on Graves? Modernism and Socialist Realism Revisited«, in: Kowal, Rebekah J., Randy Martin und Gerald Siegmund (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, Oxford University Press 2017, S. 167–178; Thurner, Christina: »Wissen macht Augen oder wie der Diskurs den Blick lenkt«, in: Huschka, Sabine (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 225–237.

Erfahrung werden hierbei nicht als dichotome Gegenüberstellung (oder Auslassung) zur ›großen‹ Kunst, zu Geschichte oder Politik verstanden, sondern als Teil desselben relationalen Erfahrungsgefüges.⁵⁰ Hierbei wird es darum gehen, herauszuarbeiten, *wie* die jeweils diskutierten Umbrüche von den Künstlerinnen problematisiert werden, und nicht darum, sie auszudeuten.

Auto_Bio_Grafie, als Zusammenwirken von Alltag, Erfahrung und Umbruch, verweist neben der im Vorwort geschilderten Gegenwart, von der aus ich forsche und schreibe, also auf eine weitere grundlegende Begriffskonstellation, die für die vorliegende Studie konstitutiv sein wird. Das jeweils thematisierte vitale Leben versteht sich demzufolge als Anordnung, und die multimedialen Lebens- und Selbstentwürfe sind als Umordnungen zu denken.⁵¹ Dieses Verhältnis von An- und Umordnen kann neu bestimmt und zeitlich variiert werden, weshalb nach der Skizzierung des Forschungsstandes zu Choreografie der Bogen zur konstellativen Tanzhistoriografie gespannt werden soll.⁵²

Künstlerischer Tanz als choreografierte Wissensformationen

Wie u.a. am Beispiel von Michael Turinskys *Precarious Moves* skizziert, ist Zeitlichkeit sowohl für autobiografische als auch tänzerische und tanzhistoriografische Wissensformationen konstitutiv. Aus tanzhistoriografischer Sicht können in einer Aufführung wie der von *Precarious Moves* ›ästhetische Eigenzeiten‹⁵³ als ›Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹⁵⁴ aufeinandertref-

50 Vgl. Groß/Dirk (Hg.): *Alltag*, S. 10.

51 Aus der tanzdramaturgischen Zusammenarbeit mit den beiden Tänzerinnen Susanne Mueller Nelson und Katja Münker ergaben sich im Rahmen der Erarbeitung des Stückes *Unordnen* bereichernde Einsichten in themenverwandte choreografische Prinzipien. Vgl. Mueller Nelson, Susanne und Katja Münker: *Unordnen*, UA 2022/2023.

52 Da es in diesem Teilabschnitt darum ging, mittels der Konzepte Alltag, Erfahrung und Umbruch das Verständnis von Auto_Bio_Grafie genauer auszudifferenzieren, kann und soll der Diskurs über Alltagsbewegungen als Stilmittel im zeitgenössischen Tanz an anderer Stelle referiert werden. Dem Desiderat der Erforschung von Alltagsbewegungen und Auto_Bio_Grafie muss entsprechend in einer anderen Studie nachgegangen werden.

53 Vgl. Gamper/Hühn: *Ästhetische Eigenzeiten*.

54 Vgl. Thurner: »Zeitschichten, -sprünge und -klüfte. Methodologisches zur Tanz-Geschichts-Schreibung«.

fen.⁵⁵ Im Referenzsystem des Stückes werden verschiedene Zeitschichten aneinander konturiert, indem z.B. historisch-tänzerische Bezüge zu Doris Humphreys Tanzverständnis mit der körperlichen Präsenz des Tänzers kollidieren oder die Tanz-Persona Turinskys konventionelle Vorstellungen von Tänzerinnen und ihren Tanzautobiografien unterläuft. Die konstitutive Funktion von Zeitlichkeit spiegelt sich auch in tanzwissenschaftlich kontrovers diskutierten Konzepten wie z.B. dem ›Reenactment‹⁵⁶ oder den ›historiografischen Choreografien‹.⁵⁷ Vor dem Hintergrund dieser Diskussionen erzeugt der Topos der Im-/Mobilität in *Precarious Moves* zahlreiche Synergien und Effekte, wenn er zusammengedacht wird mit dem Nimbus vom anhaltenden Bewegungsfluss der Tanzmoderne⁵⁸ sowie mit gegenwärtigen Diskursen über soziale⁵⁹ und erweiterte Choreografie bzw. Choreografie als produktionsästhetisches⁶⁰ und institutionelles Organisationsprinzip.⁶¹

Die Referenzen auf die Tanzmoderne in *Precarious Moves* lassen an den zunehmenden Ausbau der Verkehrsnetze ab dem 19. Jahrhundert denken. Durch neue Zug-, Schiffs- und später auch Luftverkehrsverbindungen werden grenzübergreifende künstlerische Produktionsweisen überhaupt erst

-
- 55 Die Tanzwissenschaftlerin Susanne Foellmer reflektiert in ihren Überlegungen zur »Aufführungsanalyse in Zeiten der Wiederholung« die zunehmend komplexen methodischen Anforderungen, die mit Aufführungsformaten wie Reenactments oder Rekonstruktionen einhergehen können. Vgl. Foellmer, Susanne: »Aufführungsanalyse in Zeiten der Wiederholung«, in: Wihstutz, Benjamin und Benjamin Hoesch (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, Bielefeld: transcript Verlag 2020, S. 87–106, hier S. 87.
- 56 Vgl. exemplarisch Franko, Mark (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York: Oxford University Press 2017.
- 57 Vgl. Wehren, Julia: *Körper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiografische Praxis*, Bielefeld: transcript Verlag 2016.
- 58 Aufgrund der Vielzahl von Begrifflichkeiten, die verschiedene ›moderne‹ Tanzstile, Techniken und Episoden bezeichnen, habe ich mich im Folgenden für die allgemeine Bezeichnung der Tanzmoderne entschieden und formuliere diese je nach Untersuchungskonstellation und Fragestellung unterschiedlich aus.
- 59 Vgl. u.a. Lepecki, André: »Choreopolice and Choreopolitics: Or, the Task of the Dancer«, *TDR: The Drama Review* 57/4 (2013), S. 13–27.
- 60 Vgl. u.a. Leon, Anna: *Expanded Choreographies – Choreographic Histories*, Bielefeld: transcript Verlag 2022; Hilari, Johanna: *Expanded Choreography – Expanded Cinema. Choreografische Verfahren der Erweiterung*, Dissertationsschrift, Universität Bern (03/2022), <https://boris.unibe.ch/181340/> (zugegriffen am 06.05.2024).
- 61 Vgl. u.a. Hardt, Yvonne und Martin Stern (Hg.): *Choreographie und Institution*, Bielefeld: transcript Verlag 2011; Waterhouse, Elizabeth: *Processing Choreography: Thinking with William Forsythe's Duo*, Bielefeld: transcript Verlag 2022.

möglich.⁶² Es formiert sich ein mobiles europäisches bzw. transatlantisches Tanzschaffen, das sich zugleich im Kontext neuer nationalstaatlicher Ordnungen etabliert. Parallel dazu konstituiert sich vor allem in der Zwischen- und Nachkriegszeit des 20. Jahrhunderts eine deutschsprachige Tanzhistoriografie, welche von zahlreichen nationalstaatlichen Denkkategorien geprägt ist.⁶³ Auch zahlreiche Tänzerinnen der Tanzmoderne agierten transatlantisch und ihre Arbeiten waren an ein spezifisches Selbstverständnis gekoppelt, welches die Tanz- und Literaturwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter in ihrem Handbuchbeitrag *Autobiography in/as Dance* erläutert.⁶⁴ Dort stellt die Autorin fest, dass sich um 1900 der Modus der (Selbst-)Darstellung im künstlerischen Bühnentanz verändert und damit auch der Umgang mit autobiografischen Bezügen. Dieser gestaltet sich zusehends performativ, wobei Brandstetter zufolge die ›modernen‹ Tanzstücke eine neue, weiblich konnotierte Autorschaft hervorbringen.⁶⁵ Im Unterschied zu den Balletten des 19. Jahrhunderts, die mit einer Art geteilten Autorschaft operierten,⁶⁶ basiert das Autorschafts-

62 In der jüngeren Tanzwissenschaft werden diese Verflechtungen als ›translokale‹, ›transnationale‹ oder ›transatlantische‹ Topoi besprochen. Vgl. exemplarisch Dogramaci, Burcu, Berenika Szymanski-Düll und Wolfgang Rathert (Hg.): *Leave, left, left. Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive*, Berlin: Neofelis Verlag 2020; Haitzinger, Nicole und Alexandra Kolb (Hg.): *Dancing Europe. Identities, Languages, Institutions*, München: epodium 2022; De Laet, Timmy: »Expanding Dance Archives: Access, Legibility, and Archival Participation«, *Dance Research* 38/2 (2020), S. 206–229.

63 Vgl. u.a. Ruprecht, Lucia: »IV.1.2 Tanzhistoriografie«, in: Hochholdinginger-Reiterer, Christina Thurner und Julia Wehren (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden: Nomos 2023, S. 361–370.

64 Dies u.a. am Beispiel von Isadora Duncan und ihrer autobiografischen Schrift *My Life* von 1927. Neben Duncan veröffentlichen eine Reihe anderer Tänzerinnen ebenfalls autobiografische Texte u.a. Maud Allan (1908), Colette Andris (1933), Josephine Baker (1927), Loïe Fuller (1908), Armen Ohanian (1918), Ruth St. Denis (1939). Vgl. Duncan, Isadora: *My Life. The Restored Edition. With a New Introduction by Joan Acocella*, New York: Liveright Publishing 2013, S. 26–27. Vgl. Brandstetter, Gabriele: »3.13 Autobiography in/as Dance«, in: *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Bd. 1: *Theory and Concepts*, Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 542–546.

65 Diese Überlegungen beruhen auf einem Vortrag Gabriele Brandstetters, vgl. *Autobiografie als Performance. Dancing the Self?*, gehalten am 19.11.2019 an der Universität Bern.

66 Sie erläutert dies anhand des Balletts *Schwanensee*, bei dem Marius Petipa (Choreografie) und Peter Tschaikowsky (Musik) zwar üblicherweise in ihrer jeweiligen Funktion als Autoren ausgewiesen sind, deren Zusammenarbeit sich jedoch so differenziert und verflochten gestaltet, dass sie sich eindeutigen Zuschreibungen entzieht (zumal

verständnis dieser Tänzerinnen nun auf einer Betonung der ›Erfindung‹ von Bewegung, welche die Erarbeitung und Ausführung der jeweiligen Tänze in der Funktion einer Tänzer-Choreografin vereint. Daraus folgt eine unauflösbare Verflechtung von Tanzpraxis und Autor-Persona,⁶⁷ die es in den vorliegenden tanzhistoriografischen Konstellationen zu untersuchen gilt.⁶⁸

Diese mit Brandstetter erläuterte Verflechtung von Tanz- und Autor-Persona bzw. von künstlerischer Praxis und Leben⁶⁹ tritt noch deutlicher zutage, wenn Fragen hinsichtlich möglicher tänzerischer Berufsautobiografien als epistemisches Problem adressiert werden. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht sind der Germanistin Katharina Lammers⁷⁰ zufolge autobiografisch grundierte Texte als Fortschreibung der jeweiligen künstlerischen Praxis⁷¹ zu verstehen. Wie sich dies für die entsprechenden tanzkünstlerischen Herangehensweisen in den untersuchten Konstellationen verhält, wird im 1. und 2.

Lew Iwanow bei der Fertigstellung des Stückes für den erkrankten Petipa einspringt). Vgl. Brandstetter, Gabriele: »Signatur des Tanzens. Autorschaft und Zeichnung der Bewegung mit einer Performance von Amos Hetz: I am drawing you are dancing. You are drawing I am dancing«, in: Haitzinger, Nicole und Karin Fenböck (Hg.): *Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden. Für Claudia Jeschke*, München: epodium 2010, S. 38–53, hier S. 42.

67 Zum Verhältnis von Tanzen und Schreiben bzw. Choreografie und Autorschaft: ebd., S. 40.

68 »Wie aber«, fragt der Tanzwissenschaftler Gerald Siegmund angesichts dieser Ausgangslage, »kann man dieses Erbe pflegen, wenn die Bewegungen notgedrungen unlösbar an die Körper ihrer Erzeugerinnen gebunden bleiben müssen?« Siegmund, Gerald: »Affekt, Technik, Diskurs. Aktiv passiv sein im Angesicht der Geschichte«, in: Thurner, Christina und Julia Wehren (Hg.): *Original und Revival: Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich: Chronos 2010, S. 15–26, hier S. 15.

69 Vgl. Rippl, Gabriele: »2.18 Life and Work«, in: *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Bd. 1: Theory and Concepts, Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 327–335.

70 Vgl. Lammers, Katharina: *Lebenswerke. Zur Berufsautobiographie in der Gegenwart*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2019.

71 Den Praxisbegriff benutze ich hier oftmals äquivalent zu Praktiken und Diskursen, welche gleichermaßen diskursive wie nicht-diskursive Aspekte desselben Artikulationsgeschehens umfassen. Zur Begriffsverwendung im zeitgenössischen Tanz und der Tanzwissenschaft vgl. u.a. Cvejić, Bojana und Ana Vujanović: *Public Sphere by Performance*, Berlin: B-books 2012, S. 151; Husemann, Pirkko: *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 28; Schuh, Anne: »Having a Personal (Performance) Practice: Dance Artists' Everyday Work, Support, and Form«, *Dance Research Journal* 51/1 (2019), S. 79–94.

Kapitel ausführlicher diskutiert. Das erwähnte ›neue‹ tänzerische Selbstverständnis findet dabei sein Echo mittlerweile in einer Reihe jüngerer Tanzstücke, die sowohl autobiografische Wirkweisen und Autorschaft thematisieren als auch tanzhistoriografische und epistemische Fragen (selbst-)reflexiv verhandeln.⁷² Anders als bei literarischen Autobiografien, in welchen in der Regel ein Ich retrospektiv erzählt (wird), realisieren sich *Auto_Choreo_Grafien* in einer Aufführungssituation, die mit dem Spannungsfeld von individueller, fiktionalisierter und inszenierter Tanz-Persona operiert. Diese Tanz-Persona bringt andere ästhetische Eigenzeiten hervor als ein schriftlicher Text, z. B. löst die online vermittelte, filmische Präsenz Turinskys im Falle der Erstaufführung von *Precarious Moves* bei mir als Zuschauerin zahlreiche widersprüchliche Empfindungen aus. In einer Szene fädelt der Tänzer beispielsweise in der ihm eigenen Körper-Zeit die Schienen einer Holzseisenbahn ineinander, wobei das Spielzeug eine intime Atmosphäre erzeugt. Zugleich fordern die stockenden, konzentriert greifenden, schnabelartigen Handgriffe, mit denen Holzpuzzle- und Holzpuzzleteile für Holzpuzzleteile aneinandergefügt werden, mich als Zuschauerin dazu auf, den Impuls zu reflektieren, in den Bewegungsablauf des Tänzers eingreifen zu wollen. Eine ästhetische Erfahrung, die sich durch die physische Nähe zu Turinsky bei meinem zweiten ko-präsenten Aufführungsbesuch in der Berner Dampfzentrale erheblich intensiviert, obwohl ich die Szene bereits von der Live-Übertragung und einer Videoaufzeichnung kenne.

Precarious Moves befragt mit diesen Setzungen jene Ästhetiken der Tanzmoderne, die behinderte Körper als abweichende Andere vom Ideal eines ungehinderten Bewegungsflusses ausschließen und einen virtuellen Um-

72 Entsprechend nachdrücklich diskutierte die deutsch- und englischsprachige Tanzwissenschaft der letzten beiden Jahrzehnte Themenfelder wie Erinnerung, Erfahrung, Flüchtigkeit und Reenactment im künstlerischen Bühnentanz. Vgl. exemplarisch Franco, Susanne: »The Motion of Memory, the Question of History«, in: Franko, Mark (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York: Oxford University Press 2017, S. 143–162; Huschka, Sabine: »Wiederholen als Strategie des Erinnerns. Reflexionen über ›historiographische‹ Tanzpraktiken«, in: Dobbe, Martina und Francesca Raimondi (Hg.): *Serialität und Wiederholung: revisited*, Köln: August Verlag 2021, S. 125–148.

gang mit körpererweiternden Hilfsmitteln wie Krücken oder dem Rollstuhl⁷³ anderen Disziplinen zuschreiben, wie beispielsweise dem Varieté oder dem Zirkus.⁷⁴ Turinskys Auseinandersetzung mit dem emanzipatorischen Potenzial von Crip Choreografie⁷⁵ wird zwar nicht unmittelbar als biografisch ausgewiesen, kann jedoch aufgrund der zuvor beschriebenen dramaturgischen Setzungen als autobiografischer Kommentar verstanden werden. Für eine solche Lesart spricht Turinskys Umgang mit der vierten Wand sowie das pandemiebedingt fallengelassene Ausgangsvorhaben des Tänzers, die Zuschauer*innen zu Beginn des Stückes einzeln per Handschlag im Publikum zu begrüßen. So gesehen erhöht die Pandemie bei den Zuschauer*innen die Sensibilität für Turinskys Verfasstheit, wodurch dessen tägliche Erfahrung des Angewiesenseins vermutlich ansatzweise auch jenen Menschen zugänglicher wird, die sich bisher für unabhängig von der Unterstützung anderer hielten. Insofern lässt sich argumentieren, dass die pandemiebedingt erschwerten Produktionsbedingungen der Rezeption von *Precarious Moves* zuarbeiten. Dabei fällt das Stück bei seiner digitalen Erstaufführung zunächst hinter diesen Anspruch zurück, denn die vermeintliche Erweiterung des Publikumsraums ins Digitale bleibt auf das Kameraauge reduziert, was mich als Zuschauende wiederum von den möglichen Konsequenzen einer körperlich spürbaren Nähe zum Tänzer entbindet. Das daraus resultierende Spannungsverhältnis von Aufführung, Produktions- und Rezeptionskontext veranschaulicht eine konstellative Gemengelage, die für die vorliegende Studie exemplarisch ist: Sie begreift tänzerische, persönliche und gesellschaftliche Umbrüche als bewegliche Gefüge, die von diskursiven *und* nicht-diskursiven Elementen

73 Turinsky kommentiert diesen oft zitierten Topos des Disabled Dance humorvoll im Stück. Der besagte Topos stellt heraus, dass Menschen im Rollstuhl nicht nur benachteiligt werden, sondern sich unter bestimmten Bedingungen auch schneller und weniger bewegen können als Menschen ohne Rollstuhl. Der Tänzer greift diese diskursive Bewegung auf, indem er in einem rosafarbenen Cadillac-Autoscooter mehrere Runden auf der Bühne dreht.

74 Wie sich diese Abgrenzungsgesten konkret ausgestalten, bildet meines Wissens ein tanzwissenschaftliches Desiderat, kann aber ansatzweise an den Werdegängen von Josephine Baker oder Loie Fuller nachvollzogen werden, die beide zeitweise eher im Varieté denn auf Theaterbühnen zu sehen sind. Vgl. u.a. die Teilkapitel 3.3. und 3.6. in Christina Turners »Tanzhistoriografische Re-Visionen«, in: *Erinnerungen tanzen*, S. 111–217.

75 Vgl. Turinsky, Michael: »Über« (o. A.), <https://www.michaelturinsky.org/de/bio.html> (zugegriffen am 20.05.2025).

gestaltet sind und deren Dynamiken es anhand des jeweiligen Fallbeispiels herauszuarbeiten gilt.⁷⁶ Doch welche Choreografiebegriffe kommen in einer solchen konstellativen Tanzgeschichtsschreibung zum Tragen?

Das komplexe Wechselverhältnis zwischen Choreografie als (Vor-)Schrift⁷⁷ und einer durch sie performativ hervorgebrachten tänzerischen Körperlichkeit⁷⁸ erweitert sich in der Tanzhistoriografie noch um die bewegt-bewegende Konfiguration der dokumentierten Aufführungssituation, an der mehrere mit-imaginierende, sich erinnernde und somit im historiografischen Sinne mitschreibende Akteure teilhaben,⁷⁹ wie sich einleitend bereits anhand der Überlegungen zu *Precarious Moves* andeutete. Entsprechend vielfältig sind die begrifflichen, formalen und künstlerischen Übertragungen zwischen den beiden Disziplinen Choreografie und Historiografie.⁸⁰ 1995 publiziert Susan Leigh Foster eine Konferenzschrift unter dem Titel *Choreographing History*, in der tänzerische Körperlichkeit mithilfe von Ansätzen der ›Embodied Theory‹ untersucht und verhandelt werden soll.⁸¹ Manche Herangehensweisen, wie

76 Vgl. Siegmund, Gerald und Lorenz Aggermann: »Von der Aufführung zum Dispositiv«, in: Balme, Christopher und Berenika Szymanski-Düll (Hg.): *Methoden der Theaterwissenschaft*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2020, S. 131–152, hier S. 131.

77 »Die Choreografie ist das, was in Zeichen notiert und lesbar ist. Der Tanz ist eine performative Handlung auf der Grundlage der Schrift«, so argumentiert Siegmund. Je nach Tanzverständnis handelt es sich dann bei Choreografien um Scores, die immer schon in sich ein Negativ der gedachten Norm bergen. Von den damit verbundenen, unerreichbaren, aber gleichwohl begehrenswerten Idealen gilt es alsdann produktiv abzuweichen. Vgl. Siegmund: »Affekt, Technik, Diskurs. Aktiv passiv sein im Angesicht der Geschichte«, S. 24.

78 Vgl. u.a. Ahrens: »Nicht nur die Menschen am Sonntag«; Egert: »Macht bewegt sich, Macht bewegt«; Lepecki: »Choreopolice and Choreopolitics«.

79 Vgl. Albright: »Auto-Body Stories. Blondell Cummings and Autobiography in Dance«, S. 99.

80 Eine detaillierte Aufarbeitung des Verhältnisses von Tanzhistoriografie und Diskursanalyse, in der einige der hier genannten Titel eingehender besprochen werden, leistet die Tanzwissenschaftlerin Constanze Schellow im Teilkapitel *Tanzgeschichte versus kritische Tanzforschung – Diskursanalyse als historiografische Praxis* in ihrer Studie *Diskurs-Choreographien*. Meine Arbeit stützt sich auf die dort von ihr formulierten Beobachtungen und Thesen, verschiebt aber den Fokus hin zu Auto_Bio_Grafie. Vgl. Schellow: *Diskurs-Choreographien*, S. 82–91.

81 Vgl. Foster, Susan Leigh (Hg.): *Choreographing history*, Bloomington: Indiana University Press 1995.

jene von Franco/Nordera,⁸² Thurner/Wehren⁸³ oder Layla Zami⁸⁴, betonen in der Zusammenschau von Historiografie und Choreografie das performative Moment des Erinnerns.⁸⁵ Andere nehmen einen Umweg über das Politische oder übertragen die Denkfigur des Choreografierens teilweise metaphorisch auf die Formierung von Diskursen.⁸⁶ Zahlreiche jüngere wissenschaftliche und künstlerische Neologismen zeugen zudem von der konzeptuellen Trias Autobiografie, Historiografie und Choreografie: »Choreobiographies«,⁸⁷ »Auto-bio-narratives«⁸⁸ oder »Auto-bio-choréo-graphie«.⁸⁹ Diese Begriffe gewichten die Interdependenzen von Choreografie, Autobiografie, Historiografie und/oder Diskurs unterschiedlich,⁹⁰ wobei für die vorliegende Studie vor allem Fragen der Wissensproduktion von Interesse sein werden. Demnach bewegt sich der hier verfolgte Ansatz im Übergangsbereich zwischen den zwei von Susan Leigh Foster in *Choreographing History* identifizierten historiografischen Modellen: zwischen einem kulturwissenschaftlich-diskursanalytischen, welches Daly zufolge mit dem Übergang von einer klassischen Tanzhistoriografie zu einer neuen kritischen Tanzforschung in Verbindung

-
- 82 Vgl. Franco/Nordera (Hg.): *Handbook of Dance and Memory*. [im Erscheinen]
- 83 Vgl. Thurner, Christina und Julia Wehren (Hg.): *Original und Revival: Geschichtsschreibung im Tanz*, Zürich: Chronos 2010.
- 84 Vgl. Zami, Layla: *Contemporary PerforMemory: Dancing Through Spacetime, Historical Trauma, and Diaspora in the 21st Century*, Bielefeld: transcript Verlag 2020.
- 85 Damit gemeint sind u.a. narrative Kreationen und Konstruktionen eines sich erinnernden Selbst.
- 86 Vgl. Franko, Mark und Alessandra Nicifero: *Choreographing discourses. A Mark Franko reader*, London: Routledge 2019; Franko, Mark: »Toward a Choreo-Political Theory of Articulation«, in: ders. (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, New York: Oxford University Press 2017.
- 87 Zami: *Contemporary PerforMemory*, S. 60.
- 88 Thurner, Christina: »Dancing Life Stories. Embodied Auto-bio-narratives«, in: Gianvittorio-Ungar, Laura und Karin Schlapbach (Hg.): *Choreonarratives. Dancing stories in Greek and Roman antiquity and beyond*, Leiden, Boston: Brill 2021, S. 214–233.
- 89 Ich nenne hier bewusst tanzwissenschaftliche Konzepte neben künstlerischen Herangehensweisen und Terminologien, da es mir in der Dissertation um die produktiven Dynamiken zwischen den Wissensfeldern geht. Vgl. Bel, Jérôme, Tomas Gonzalez und Igor Cardellini: Jérôme Bel, UA 2021.
- 90 Beispielsweise verschiebt die Tanzwissenschaftlerin Dominika Cohn mit ihrem Begriff der »taktilen Choreografien« wiederum das Verhältnis zwischen räumlich-sinnlicher und visueller Wahrnehmung von Bewegung. Vgl. Cohn, Dominika: *Choreografien des Taktilen. Berührung als partizipative ästhetische Praxis im zeitgenössischen Tanz*, Bielefeld: transcript Verlag 2025, S. 70–76.

gebracht wird,⁹¹ und dem hergebrachten Verständnis einer objektivierenden, interpretierenden Tanzhistorie, von dem sich u.a. Foster mit *Choreographing History* absetzt.⁹² Die von Foster getroffene Unterscheidung zwischen der Stillstellung des Untersuchungsgegenstands durch die Arretierung der Forschungsperspektive einerseits und der eigensinnigen beweglich-bewegenden Dynamik von Forschungsfeld und Forschungsgegenstand andererseits⁹³ soll in der vorliegenden Studie in ihrer Verschränkung gedacht werden (vgl. 3. Kapitel).

Damit wird auch die Frage nach dem Verhältnis zur Tanztheoriebildung virulent, und es gilt auszuloten, ob der jeweils choreografierte und aufgeführte Tanz als eine Art Bewegungsautobiografie zu verstehen sein könnte, welche dem Begriff *Auto_Choreo_Grafie* eine doppelte Reflexivität verleihen würde. Im Kontext dieser Problemstellung weist die damit verbundene künstlerische Wissensproduktion weit über eine bloße Ästhetisierung von Leben hinaus; sie enthält vielmehr einen ästhetischen Überschuss,⁹⁴ der sich eindeutigen Genre-Zuweisungen entzieht und die Produktivität von Genres bzw. Perspektivierungen wie diejenige der *Auto_Bio_Grafie* herausstreicht.

Das hier im Abgleich mit *Auto_Bio_Grafie* artikuliert Konzept der *Auto_Choreo_Grafie* ergibt zudem eine weitere Schnittstelle mit jüngst vermehrt unternommenen tanzwissenschaftlichen Überlegungen hinsichtlich offener Choreografie-Verständnisse.⁹⁵ *Auto_Choreo_Grafie* operiert sowohl als tanzhistoriografisches Konzept als auch als Referenzpunkt für gegenwärtige Choreografie-Praktiken und Diskurse. Um dieser komplexen Ausgangslage gerecht zu werden, folge ich dem methodischen Vorschlag von Constanze

91 Vgl. Daly, Ann: »What Revolution? The New Dance Scholarship in America.« In: *Ballett International, Jahrbuch Tanz*, Nr. 1, 1991, S. 49–53.

92 Vgl. Schellow: *Diskurs-Choreographien*, S. 85.

93 Vgl. Foster: *Choreographing history*, S. 3–21.

94 Vgl. exemplarisch Mersch, Dieter: »Ästhetisches Denken: Kunst als Theoria«, in: Mersch, Dieter, Sylvia Sasse und Sandro Zanetti (Hg.): *Ästhetische Theorie*, Zürich: Diaphanes 2019, S. 241–259, hier S. 242.

95 Vgl. u.a. Cvejić, Bojana: *Choreographing Problems. Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2015; Huschka/Siegmund (Hg.): *Choreographie als Kulturtechnik. Neue Perspektiven*; Leon: *Expanded Choreographies – Choreographic Histories*; Morris, Gay und Jens Richard Giersdorf: *Choreographies of 21st century wars*, New York: Oxford University Press 2016.

Schellows *Diskurs-Choreographien*,⁹⁶ indem ich analog die Wissensfelder Autobiografie, Historiografie und Choreografie als diskursive Konfigurationen verstehe und ihnen methodisch als Diskursformationen begegne. Mithilfe des Arbeitsbegriffs der Auto_Choreo_Grafie sollen die hier skizzierten Ansätze also durchdacht und in einer möglichen konstellativen Tanzhistoriografie zueinander ins Verhältnis gesetzt werden. Dabei wird zu erörtern sein, inwiefern der Terminus eine produktive Ausdifferenzierung tanzhistoriografischer Diskurse darstellen könnte.

Mit diesem Vorgehen steht abermals der Begriff der Choreografie zur Disposition, den Schellow als eine (An-)Ordnung versteht, die eine »Brücke zum Diskurs schlägt«⁹⁷ und außerdem über die Formierung des Diskurses selbst nachzudenken anregt. Letzteres ist bei Schellow in Anlehnung an Foucault als »Ein- und Ausschlusspraxis« zu verstehen, die mit »realisierenden Lokalisierungsgesten und (Selbst-)Disziplinierungen« einhergeht.⁹⁸ Damit wird Choreografie als künstlerische und wissenschaftliche Praxis der organisierenden An- und Umordnung herausgestellt – ein Begriffsverständnis, das auch in der vorliegenden Arbeit zum Tragen kommt und sich mit meinen Annahmen zu den untersuchten, stets im Werden begriffenen fragmentarischen (biografischen) Selbstentwürfen überlagert.

Schellow versteht und verhandelt den Diskursbegriff in der Folge mit Foucault und Laclau/Mouffe⁹⁹ als »eigenmächtiges und eigengesetzliches Artikulationsgeschehen«.¹⁰⁰ Daran anschließend bezeichnet auch in der vorliegenden Studie Diskurs ein »von internen Regulierungen sowie Ein- und Ausschließungsmechanismen durchzogenes«¹⁰¹ Gefüge, das nicht als bloße

96 Schellow begreift dort Diskurs, Choreografie und Philosophie als entsprechende Wissensformationen. Vgl. Schellow: *Diskurs-Choreographien*.

97 Ebd., S. 259.

98 Ebd.

99 Vgl. Laclau, Ernesto und Chantal Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, 6., überarbeitete Auflage, Wien: Passagen Verlag 2020, S. 143. Schellow argumentiert: »Was ihr Diskursverständnis so anschlussfähig macht, ist, dass es von einer untrennbaren Verwobenheit der sprachlichen und materiell-physischen bzw. der sozialen und ökologischen Welt im Diskursiven ausgeht.« Schellow, Constanze: »III.1.5 Diskursanalyse«, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate, Christina Thurner und Julia Wehren (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden: Nomos 2023, S. 195–200, hier S. 199.

100 Schellow: *Diskurs-Choreographien*, S. 260.

101 Ebd., S. 117.

Versprachlichung von Tanz misszuverstehen ist. Vielmehr wird es darum gehen, das Ineinanderwirken der Disziplinen, ihre gegenseitigen Abhängigkeiten, Abgrenzungen und Bezüge durch das Dispositiv *Auto_Bio_Grafie* fundiert zu verstehen und im Sinne von Schellows ›interdiskursiven Bewegungen‹ einen Beitrag zur tanzwissenschaftlichen und tanzhistoriografischen Forschung zu leisten.¹⁰² Vorläufig lässt sich dieses Vorhaben treffend mit einem Vorschlag Albrights zusammenfassen: »But what if we switch tracks and look at instability as motion—as the beginning of a dance.«¹⁰³

Graphé: Choreía/Chorós, Bíos und Autós

Das Affix ›Choreo‹ leitet sich aus dem Griechischen ab und kann sich sowohl auf Choreía, also den Chortanz, als auch auf Chorós, den Tanzplatz beziehen,¹⁰⁴ auf dem der Tanz aufgeführt wird.¹⁰⁵ Mit dem Begriff werden räumliche *und* zeitliche Dimensionen angesprochen,¹⁰⁶ wobei sich Choreía auf die Darbietung u.a. den Reigen, bezieht, während Chorós den tatsächlichen Tanzplatz, die tanzende Gruppe und die einzelnen Chortänzerinnen beschreibt.¹⁰⁷ Daraus folgt, dass je nach Fragestellung zwischen Chorós und Choreía unterschieden und beide in Verbindung mit konkreten Raum-Zeit-Gefügen betrachtet werden müssen. Besagtes Spannungsverhältnis ist um Autós zu ergänzen und umfasst die entsprechenden Bewegungen des An- und Umordnens eines oder mehrerer Selbst, welche als Graphé, als Schreiben, zu verstehen sind.

102 Ebd., S. 259.

103 Albright: »Auto-Body Stories. Blondell Cummings and Autobiography in Dance«, S. 112.

104 Erste Überlegungen hierzu finden sich in dem Artikel »Wer bin ich eigentlich?« – *Auto_Choreo_Grafie* in Barbara Lubichs Tanzdokumentation *Im Umbruch*«, in: *Forum Modernes Theater* 35/1-2, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2024, S. 7–22.

105 Vgl. Wörner, Ulrike: »Chorea«, in: Hartmann, Annette und Monika Woitas (Hg.): *Das grosse Tanzlexikon: Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*, Laaber: Laaber-Verlag 2016, S. 148–149.

106 Vgl. Huschka: »Choreografie«, S. 675.

107 Vgl. Frisk, Hjalmar: Griechisches etymologisches Wörterbuch, Bd. 2, 3. Aufl., Heidelberg: Winter Verlag 1991, S. 1112. Mit Dank an den Kultur- und Islamwissenschaftler Frank Lange, der mir mit wertvollen Hinweisen bei der Übertragung aus dem Griechischen ins Deutsche zur Seite stand.

Ein leitender Arbeitstitel der vorliegenden Studie lautete denn auch ›Selbst an- und umordnen mit/als Tanzgeschichtsschreibung‹. Dieser Titel ist mehrdeutig zu verstehen, da *Autós*/selbst sowohl als anaphorisches Pronomen *als auch* als Nomen im Singular und Plural auf die anderen Worte Bezug nimmt (vgl. Teilkapitel 2.1.). So wird herausgestellt, dass die Auseinandersetzung mit dem ›Eigenen‹ – wird sie mit Foucault als Selbstgebrauch verstanden und nicht als Ich-Bezogenheit¹⁰⁸ – gleichsam in die Tanzgeschichtsschreibung eingreifen kann und neue Perspektiven eröffnet, wodurch wiederum Wissen entsteht bzw. artikulierbar wird. Diese an- und umordnende Referenz auf eigene und fremderzählte Selbst-Figurationen eröffnet eine eigenständig gewählte Matrix, durch die Wissen über sich selbst und andere im Tanz produktiv gemacht werden kann.

Das Wort ›*Bíos*‹ stammt ebenfalls aus dem Griechischen und steht für Leben, Lebensführung, Lebensunterhalt oder auch Vermögen.¹⁰⁹ Aus der Relation zwischen *Bíos* und *Chorós/Choreía* ergeben sich folglich Fragen nach dem eigenzeitlichen Als-ob der Kunst.¹¹⁰ Was in den hier diskutierten Produktionsästhetiken gestaltend verhandelt wird, ist die Raum-Zeitlichkeit, mit der Referenzen auf Alltägliches gemacht oder auch ausgelassen werden. Dadurch stehen gestaltende Verfahren von Lebens- und Selbstentwürfen zur Disposition, deren Bezug zur Tanzhistoriografie, auf gesellschaftspolitische Ereignisse und alltagspraktische Belange.

Ein menschliches Leben wird gleichermaßen vom Zufall bestimmt wie gesellschaftlich determiniert, sodass ein möglicher oder gar erwünschter Verlauf zwar präskriptiv formuliert werden kann, jedoch rückblickend deskriptiv stets weiter- und umgeschrieben werden muss (*Graphê*). Mit anderen Worten: Aus den Komponenten *Autós*, *Bíos* und *Chorós/Choreía* ergibt sich ein Spannungsfeld, das durch den Bezug auf Körperlichkeit verstärkt wird und als produktiver Widerstreit figurieren kann. Dieser Widerstreit entfaltet sich beispielsweise entlang der leiblich präsenten Tänzer*innen in zeitgenössischen Tanzauführungen oder durch die performative Weitergabe eines tänzerischen Gestus im Tanzunterricht.¹¹¹

108 Vgl. Foucault: Die Regierung des Selbst und der anderen.

109 Vgl. Frisk: Griechisches etymologisches Wörterbuch, S. 237.

110 Vgl. Gamper/Hühn: Ästhetische Eigenzeiten.

111 Dieser Wissenstransfer kann freilich auch in anderen (Selbst-)Zeugnissen problematisiert werden, wie beispielsweise in stimmlichen Repräsentationen, Interviews, Probenfotos oder Texten.

Die Tanzdokumentation *Im Umbruch* erzeugt einen solchen filmischen Tanzplatz, Chorós, auf dem diese Gemengelage produktiv verhandelt wird: Der Film ist u.a. aufgrund seiner konkreten Medialität, aber auch im metaphorischen Sinne fortwährend im Umbruch – und damit in Bewegung – begriffen. Dies zeigt sich anhand der szenisch montierten Materialien sowie des Filmproduktionsprozesses selbst. Die teils sichtbaren, teils nicht gezeigten Vorarbeiten und die im Film dokumentierten Bewegungsfolgen der Tänzerinnen und Materialien (also assoziative *und* konkrete Querverbindungen zwischen den Protagonistinnen) stehen in dieser Lesart für Choreía. Ein Bezug zu Bíos, Leben, findet sich konstitutiv in allen Elementen des Films, der, wie im Teilkapitel 2.1. ausführlich diskutiert wird, durch die mit-geteilte Perspektive auf den Mauerfall den jeweiligen Geschichtsbezug der einzelnen Tänzerinnen verhandelt und damit die Frage, wie sie ihr (tänzerisches) Leben im Verhältnis zu diesem Ereignis entwerfen. Die perspektivische Engführung auf den Mauerfall fungiert als eine Stillstellung (vgl. Abschnitt 3.2.), die ein Beziehungsgeflecht zwischen den Tänzerinnen aufspannt. Zugleich lenkt sie den Blick aber nicht »einfach nur« auf historische Fotos und Super-8-Aufnahmen des DDR-Tanzschaffens der 1980er Jahre, sondern wirft in einer reflexiven Geste auch Schlaglichter auf mögliche Effekte im zeitgenössischen Tanz der Gegenwart, beispielsweise indem die drei Tänzerinnen bei der Erarbeitung und Aufführung heutiger Stücke gezeigt werden. Mittels dieser Verknüpfung wird den Zuschauenden der Selbstentwurf der Regisseurin und der Tänzerinnen zugänglich gemacht.

Anhand dieser Selbstentwürfe werden die Adressierung und Indienstnahme des Ichs bzw. von Selbst-Figurationen und deren (tanzwissenschaftliche) Historisierung ausgehandelt. Bei dieser Aushandlung erfolgen inhaltliche und formale Transfers zwischen den Wissensfeldern Tanz, Auto_Bio_Grafie, Choreografie und Historiografie, welche teils selbstreflexiv problematisiert werden. Solche Transfers beobachtet auch die Literatur- und Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter in ihren bereits erwähnten beiden Handbuchbeiträgen über Autobiografie im Tanz.¹¹² Dort beschreibt sie, wie der Tänzer und Choreograf Xavier Le Roy in *Product of Circumstances* (1998/1999) akademische Vortragskonventionen mittels autobiografisch-tänzerischer Anekdoten unterläuft.¹¹³ Vor dem Hintergrund der zuvor hier formulierten Fragestellungen verstehe ich Le Roys Setzungen als Ausdruck dynamischer Spannungsverhältnis-

112 Vgl. Brandstetter: 3.13 Autobiography in/as Dance und 55. Xavier Le Roy.

113 Vgl. ebd.

se zwischen den Disziplinen, die weniger auf Interdisziplinarität abzielen als vielmehr darauf, formale Übertragungen von einer Wissensformation in die andere performativ zu nutzen – im Falle Le Roys ist dies z.B. sein Wissen als promovierter Molekularbiologe, das er auf Dispositive des zeitgenössischen Tanzes überträgt und entlang autobiografischer Topoi strukturiert. Aus der Perspektive des Tanzes betrachtet, erfolgen solche Übertragungen, um sich gegenüber anderen Künsten oder Wissensfeldern abzugrenzen und/oder mittels dieser Abgrenzungen den eigenen Standpunkt zu bekräftigen bzw. zu legitimieren.¹¹⁴ Für das auf Auto_Bio_Grafie ausgerichtete Erkenntnisinteresse der vorliegenden Studie stellt sich jedoch eher die Frage, welche Wirkung bei diesen Übertragungen das autobiografische Material als »Akt der Bezüglichkeit«¹¹⁵ entfaltet und welche Probleme durch diese Bezugnahmen choreografierbar werden.

114 Hier stütze ich mich auf Schellows Verständnis von Interdiskursivität. Vgl. Schellow: *Diskurs-Choreographien*, S. 202.

115 Sasse, Sylvia: »Der theoretische Akt«, in: Mersch, Dieter, Sylvia Sasse und Sandro Zannetti (Hg.): *Ästhetische Theorie*, Zürich: Diaphanes 2019, S. 119–136, hier S. 121.