

I. AUTO_ Wissensformationen und Selbst-Figurationen: (Um-)Brüche

1.1. Dezentriertes Ich – fragmentierte Selbst-Figurationen

Inbesitznahme ihrer selbst: La Ribots *Socorro! Gloria!* (1991)

Socorro! Gloria! beginnt mit La Ribots beiläufigem Gang über die Tanzbühne: Mit Mantel, Hut und Hose bekleidet, rückt sie sich auf der rechten Bühnenseite einen bereitstehenden Stuhl zurecht, während ihr ein Mikrofonständer gereicht wird.¹ Im Hintergrund erhebt sich ein auf dem Boden liegender Performer und verlässt die Spielfläche, zwei weitere Performer*innen queren zu La Ribots Erstaunen die Bühne (vgl. Abb. 1).

Zu dem Stück bemerkt Marcella Lista, die leitende Konservatorin der Sammlung Neuer Medien im Musée National d'Art Moderne des Centre Pompidou, in einem biografischen Text auf La Ribots Internetseite:

Elle signe pour la première fois en 1991, sous le nom de La Ribot, une pièce chargée d'humour et d'autodérision qui revêt une place séminale dans son œuvre : *Socorro ! Gloria !* Seule sur le plateau, couverte d'une montagne de vêtements, l'artiste, [sic!] danse, joue et performe un interminable strip-tease sur la sonate n°22 de Beethoven.²

1 Das Stück ist als Videoaufzeichnung online abrufbar. Vgl. La Ribot: *Socorro! Gloria!* UA 1991. Videoaufzeichnung von 1991, <https://vimeo.com/76345368> (zugegriffen am 13.02.2023).

2 »Sie signiert das erste Mal im Jahr 1991 unter dem Namen La Ribot, ein Stück voller Humor und Selbstironie, das einen signifikanten Platz in ihrem Werk einnimmt: *Socorro! Gloria!* Allein auf der Bühne, bedeckt von mehreren Kleiderschichten, tanzt, spielt und performt die Künstlerin einen weitschweifigen Striptease zur Sonate Nr. 22 von Beethoven.« Diese und alle weiteren Übersetzungen, NR. Vgl. Lista: La Ribot – Biography.

In obigem Zitat verschränkt Lista die Signatur der Tänzerin La Ribot mit deren Selbstverständnis als Choreografin. Beide Funktionszusammenhänge stehen im Wechselverhältnis mit den Fremd- und Selbstzuschreibungen, die an La Ribot als Künstlerin herangetragen werden.

Abbildung 1: *Socorro! Gloria!, Madrid 1991* © La Ribot, Filmstill



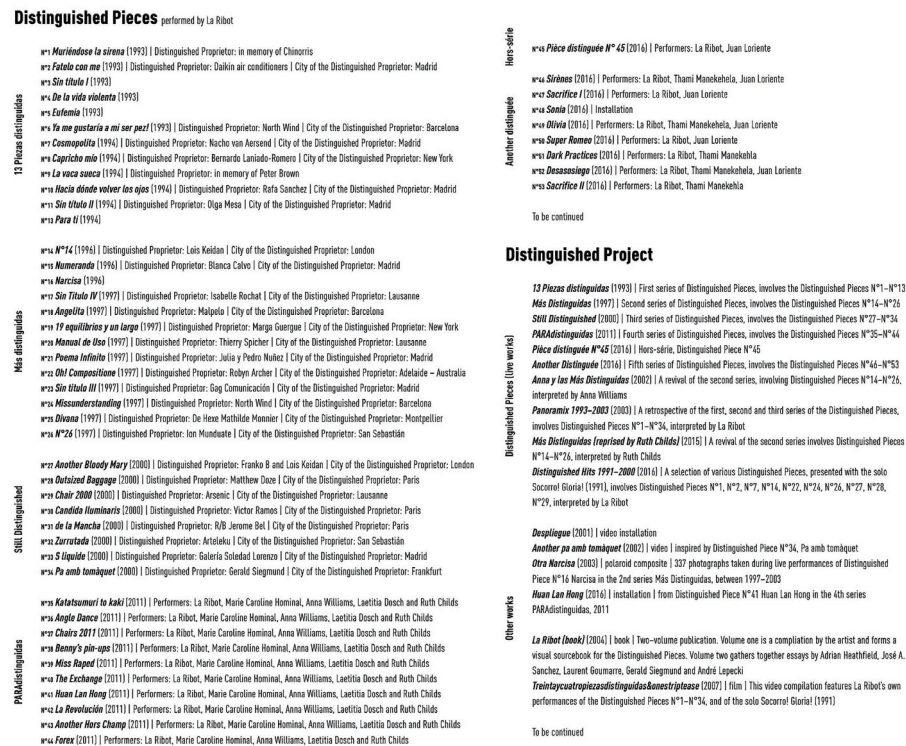
In Anlehnung an Lista deute ich dieses Spannungsverhältnis als grundlegendes künstlerisches Thema der Performerin: La Ribot, mit bürgerlichem Namen María José Ribot Manzano, tritt demzufolge erstmals 1991 unter ihrem Nachnamen *Ribot* auf,³ der durch den beigefügten bestimmten Artikel zu *La Ribot*, also zur Signatur ihrer Künstler-Persona wird. Unter dieser Signatur versammelt sich ein Materialkorpus⁴ aus tänzerischen Miniaturen, die sogenannten *Piezas distinguidas* oder *Distinguished Pieces*, die als komplexes Gebilde

3 Vgl. Libertad Digital: »María José Ribot y Diez&Díez ganan el Premio Nacional de Danza«, 21/11/2000, <https://www.libertaddigital.com/cultura/2000-11-21/maria-jose-ribot-y-diezdiez-ganan-el-premio-nacional-de-danza-9011/> (zugegriffen am 30.10.2024). Im Spanischen ist es üblich, zwei Nachnamen ohne Bindestrich zu führen, wobei jeweils die beiden ersten Nachnamen des Vaters und der Mutter (zumeist in dieser Reihenfolge) übernommen werden.

4 Inwiefern La Ribot etablierte Institutionen des Kunstbetriebs wie Werkverzeichnis, Autor-Persona, Beschaffenheit der verwendeten Materialien und Besitzverhältnisse in ihrer künstlerischen Praxis reflektiert, wird ausführlicher in Abschnitt 1.3. diskutiert.

die Auseinandersetzung der Künstlerin mit sich als Tänzerin und der Autorfunktion vergegenständlichen.

Abbildung 2: *Distinguished Pieces*, Berlin 2017, Katalog-Doppelseite zu *Occupatiooon! Berlin @ Tanz im August*



Die Miniaturen bewegen sich zwischen zeitgenössischem Tanz, Performance und Visual Arts, wobei sich <distinguido/a> übersetzen lässt mit berühmt, nobel, vornehm, ausgezeichnet, angesehen, geachtet, aber auch mit erkennbar, unterschieden, anders bzw. sich in besonderer Weise abhehend. Auf die verschiedenen Formate der einzelnen Miniaturen wird in 1.3. anhand von *Panoramix 1993–2003* noch genauer eingegangen, das 2017 anlässlich von La Ribots Retrospektive *Occupatiooon! Berlin* im Rahmen des internationalen Festivals *Tanz im August* aufgeführt wurde. Neben *Panoramix* greift eine Reihe

anderer Formate das Prinzip der *Piezas distinguidas* (vgl. Abb.2) auf, sodass sich ein komplexes Geflecht aus Verweisen, Zitaten und Referenzen zwischen den verschiedenen künstlerischen Arbeiten und verwendeten Medien aufspannt. Die leitende These für die folgenden Ausführungen lautet, dass das Gefüge der *Piezas distinguidas* verschiedene Selbst-Figurationen La Ribots konstellierte und hervorbringt. Diese Selbst-Figurationen konstituieren sich u.a. durch die Übertragung autobiografischer Topoi in verschiedene Medien.

Socorro! Gloria!

La Ribot, die zunächst klassisches Ballett lernt und dann eine zeitgenössische Tanzausbildung absolviert,⁵ zeichnet sich als Künstlerin dadurch aus, dass sie ihren (mittleren) Eigennamen *Ribot* mit ihrer tänzerischen Körperlichkeit und grundlegenden Aspekten ihrer konstellativen Selbst-Figurationen verbindet. Fluchtpunkt dieser Selbstinszenierung ist das eingangs beschriebene Stück *Socorro! Gloria!*, bei dem die Tänzerin zu Beethovens 22. Klaviersonate sieben Minuten lang verschiedene Kleidungsstücke Schicht um Schicht ablegt. Die zahlreichen übereinander gezogenen Kostüme kommen jeweils für einen Augenblick zur Geltung, sobald die äußerste Schicht abgelegt wurde. La Ribot zögert so den in Aussicht gestellten Höhepunkt eines konventionell ausgeführten Striptease hinaus – der Blick auf den sich entblößenden, weiblich konnotierten (Tanz-)Körper wird durch die nächste unerwartete Schicht aus Kleidungsstücken abgelenkt. Mit diesen Setzungen geht sie auf etablierte Wahrnehmungsgewohnheiten und damit verbundene Erwartungen ein und unterläuft sie zugleich.

Zwischen *Socorro! Gloria!* und den *Piezas distinguidas* lassen sich inhaltliche und formale Parallelen feststellen: Laut einer Selbstaussage hat La Ribot es sich zum Ziel gesetzt, 100 der *Piezas* mit einer Dauer zwischen 30 Sekunden und sieben Minuten zu realisieren. *Socorro! Gloria!* entspricht mit seinen sieben Minuten der maximalen Länge eines *Piezas distinguidas*.⁶ Eine weitere formale Ähnlichkeit besteht in der Fokussierung der tänzerischen Körperlichkeit, die in *Socorro! Gloria!* als ironischer Kommentar auf stereotype Vorstellungen von Tanzkörpern zu erkennen ist. Die im Solo unternommenen, vielfältigen

5 Vgl. Lista: La Ribot – Biography.

6 Vgl. Tanz im August, HAU Hebbel am Ufer, Andrea Niederbuchner und Virve Sutinen (Hg.): Occuupatioon! Berlin. Eine Retrospektive von La Ribots Arbeiten (1993–2017), Katalog, Berlin 2017, S. 7–8.

Versuche La Ribots, unter dem bereits sichtbaren Kostüm eine weitere Kleidungsschicht freizulegen, erzeugen allerlei ungewöhnliche, bisweilen groteske Verrenkungen, beispielsweise wenn ihr eine Ansammlung abgenutzter Ballettschläppchen aus der Bauchfalte eines Kleides herausfällt oder unter der ausgezogenen Trainingshose an ihrem rechten Bein eine weiße Bluse zum Vorschein kommt, deren Kragen über dem Knie zugeknöpft wurde (vgl. Abb. 3). La Ribots Verrichtungen in *Socorro! Gloria!* erinnern nicht von ungefähr auch an diejenigen von Tänzer*innen beim Training oder vor einer Tanzaufführung, bei denen die oftmals in eigens angefertigte Tanzkleider und Trainingsanzüge gehüllten Körper gleichermaßen gewärmt werden und in ihren Konturen dennoch sichtbar bleiben sollen.

Abbildung 3: *Socorro! Gloria!*, Madrid 1991 © La Ribot, Filmstill



Die derart entstandenen Assoziationen zu Tanztraining und Bühnentanz verdeutlichen, dass dessen Produktionsbedingungen nicht unabhängig von der Tanz-Rezeption zu denken sind, beispielsweise wenn Publikumserwartungen von den Künstler*innen antizipiert werden, um auf ästhetischen Märkten sichtbar und erfolgreich zu sein. Ähnlich gelagerte Erwartungen, wie jene, dass Tänzerinnen in körperbetonten Kostümen auftreten, werden in *Socorro! Gloria!* unterlaufen, indem La Ribot eine Körperlichkeit inszeniert, die sich im Grenzbereich zwischen tanzstilistisch überformten und alltäglichen

Bewegungen abspielt.⁷ Aufgrund der zahlreichen übereinander gezogenen Kleider bewegt sich La Ribot in *Socorro! Gloria!* zunächst unbeholfen, während sie in einem Großteil der anderen *Piezas* unbekleidet auftritt. Ihre Nacktheit versteht sie als »autre objet« und als »autre chose tangible«⁸ – also als Körper, den sie wie andere Requisiten auch als Objekt ansieht – nicht als Marker für Authentizität.⁹ Trotz dieser objekthaft inszenierten Körperlichkeit¹⁰ bleibt die Wirkung von La Ribots Performances doch auch eng mit nicht-künstlerischen Aspekten ihrer Persönlichkeit verschränkt und lässt sich nie gänzlich von autobiografischen Lesarten abgrenzen. Vielmehr entstehen quasi (auto-)biografische Grenzbereiche, z.B. wenn sich die körperliche Verfasstheit der Performerin durch Alter oder Krankheit verändert. Aufgrund der veränderten körperlichen Gegebenheiten ergeben sich Variationen für die Scores, und doch gehorchen die sich daraus ergebenden abweichenden Lesarten nicht allein den ästhetischen Setzungen der Performerin – auch wenn sie eng mit deren Körperlichkeit verbunden sind. Daher argumentiere ich, dass in diesen (auto-)biografischen Grenzbereichen individuelle und kollektive Lesarten verschwimmen, weshalb sich deren Thematisierung in zahlreichen *Piezas* findet, wie beispielsweise in *N°5 Eufemia* (vgl. Abb. 4.1 bis 4.2).

-
- 7 Zur Wechselwirkung von hybriden Identitäten, Selbstentwürfen und Tanzstilen vgl. auch exemplarisch Thurner, Christina: »my dance! my style!«. Self-Fashioning, Selbstreflexion und Stil im zeitgenössischen Tanz«, in: Schneider, Katja (Hg.): *Das Rauschen unter der Choreographie: Überlegungen zu »Stil«*, Forum Modernes Theater Bd. 52, Tübingen: Narr Francke Attempto 2019, S. 77–87.
- 8 So beschreibt La Ribot ihren künstlerischen Umgang mit Nacktheit am Beispiel des *Piezas N° 26* im Filmporträt von Luc Peter. La Ribot distinguida, Min. 51:00–55:00.
- 9 Ähnlich formuliert es auch die Performerin und Theaterwissenschaftlerin Annemarie Matzke mit Referenz auf die Body Art der 1970er Jahre: »Die Aktionen der Body Artists zielen auf keine Ganzheitlichkeit, sondern suchen nach Grenzerfahrungen, indem sie ihren Körper zum Objekt machen und sich davon distanzieren.« Dies impliziere wiederum eine »Distanzierung des Performers von sich selbst«, um eine »größtmögliche Distanz zum Körper aufzubauen.« Matzke, Annemarie: *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbst-Inszenierung im zeitgenössischen Theater*, Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 2005, S. 80–82. Weiterführend vgl. u.a. Jones, Amelia: *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1998.
- 10 Das Argument von einer als Objekt inszenierten Körperlichkeit wurde zuletzt u.a. mit Blick auf das Obszöne und das Abjekte in Performances von der Theaterwissenschaftlerin Lea-Sophie Schiel ausführlicher diskutiert. Vgl. Schiel, Lea-Sophie: *Sex als Performance. Theaterwissenschaftliche Perspektiven auf die Inszenierung des Obszönen*, Bielefeld: transcript Verlag 2020, S. 113–123.

Abbildung 4: 4.1 bis 4.2 *Piezas N°5 Eufemia*, Genf 2004, Filmstills aus *La Ribot distinguida* von Luc Peter © La Ribot



Die Piezas distinguidas

Zur Disposition steht mit diesen Beobachtungen die Frage, inwiefern La Ribots *Piezas distinguidas* als Auto_Bio_Grafie gelesen werden könnten, obschon sich die Künstlerin von autobiografischen Werkauslegungen tendenziell distanziert. Dieses Problem wird im Teilkapitel 1.3. anhand des Moments der Wiederholung und damit der Zeitlichkeit vertieft, nachdem hier Fragen des Eigennamens, der Signatur und der Autorschaft verhandelt wurden. Vorab festhalten lässt sich, dass La Ribot bei der Inszenierung ihres Eigennamens und ihrer Körperlichkeit auf autobiografische Topoi zurückgreift und diese sowohl multiperspektivisch als auch multimedial einsetzt. Dieses Zwischenfazit entspricht dem gegenwärtigen Forschungsstand zu Auto_Bio_Grafie im zeitgenössischen Tanz, zu dem die Tanz- und Literaturwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter in ihrem Handbuchbeitrag *Autobiography in/as Dance* konstatiert:

Since the emergence of Performance Art in the 1960s and the breakdown of barriers between the arts as well as between artistic and everyday movements as material for the dance, self-presentation has changed through the incorporation of speech, text, media, film, and video. Questions of the linking of individual and collective history and the possibilities of recollecting and archiving have become topics and dramaturgies for autobiographical performance and its time structures.¹¹

Dieser Konnex zu kollektiven historischen Narrativen als eine Variante von Auto_Bio_Grafie, den Brandstetter im Handbucheintrag benennt, soll im Folgen-

11 Brandstetter: 3.13 *Autobiography in/as Dance*, S. 545.

den bei La Ribot nochmals eingehender fokussiert werden. Lista deutet im biografischen Abriss über die Performerin an, dass deren künstlerische Praxis im Kontext der *Transición* im Spanien der 1980er Jahre zu situieren sei:

La Ribot est chorégraphe, danseuse et artiste. Son œuvre, apparue au sortir de la transition démocratique dans l'Espagne des années 1980, a profondément modifié le champ de la danse contemporaine. Elle défie les cadres et les formats de la scène comme du musée, empruntant librement aux vocabulaires du théâtre, des arts visuels, de la performance, du cinéma et de la vidéo pour opérer un déplacement conceptuel de la chorégraphie. Soli, explorations collaboratives, recherches avec des amateurs, installations et images en mouvements présentent dès lors les facettes d'une pratique protéiforme, qui ne cesse de mettre en jeu le droit du corps.¹²

Die Präzisierung Listas erlaubt es, eine Verbindung zwischen Ich-bezogenen Aspekten (z.B. La Ribots beruflichen Werdegang betreffend) und überindividueller Umbruchserzählung (hier die *Transición* im Nachklang der Franco-Diktatur) herzustellen, die ich an dieser Stelle für meine Überlegungen hervorheben und genauer herausarbeiten möchte. Besagter Konnex bleibt an zitierter Stelle eine Andeutung, es finden sich jedoch zahlreiche Belege in den *Piezas distinguidas*, die für eine solche Einordnung sprechen (vgl. ebenfalls das Teilkapitel 1.3.).¹³

-
- 12 Die Beschreibung hebt La Ribots interdisziplinäres Agieren als Choreografin, Tänzerin und Künstlerin hervor, bei dem sie dezidiert mit verschiedensten künstlerischen Mitteln die Diskursformation Choreografie untersucht: »La Ribot ist Choreografin, Tänzerin und Künstlerin. Ihr Werk, das sich am Ende des demokratischen Überganges im Spanien der 1980er Jahre formiert, hat das Feld des zeitgenössischen Tanzes zutiefst verändert. Sie setzt sich über die Vorgaben und Formate der Bühne und des Museums hinweg, indem sie freimütig Anleihen beim Theater, den Visuellen Künsten, der Performance, dem Kino und dem Video nimmt, um eine konzeptionelle Verschiebung von Choreografie zu betreiben. Soli, gemeinsame Recherchen mit Amateuren, Installationen und bewegten Bildern bilden eine vielgestaltige Praxis, die nicht aufgibt, das Recht des Körpers ins Spiel zu bringen.« Übersetzung NR. Vgl. Lista: La Ribot – Biography.
- 13 Der Andeutungscharakter ist hier insofern für das Erkenntnisinteresse der Studie relevant, als La Ribot politische Aussagen in ihren *Piezas* tendenziell vermeidet. Die andeutungsweise miteinander verschränkten überindividuellen und individuellen Narrative legen nahe, dass es La Ribot bei diesen Referenzen nicht um eine Positionierung geht, sondern darum, Konstellationen aus historischen Situationen und die darauf bezogenen Individuen situativ neu anzuordnen.

Denn aus geografischer und zeitlicher Perspektive liegt es nahe, die 1962 in Madrid geborene Künstlerin im Kontext der sogenannten *Movida Madrileña*¹⁴ zu rezipieren, die in etwa auf die Jahre 1977–1985 datiert wird.¹⁵ Trotz La Ribots Altersabstand von etwa 20 Jahren zu deren prominenten Akteur*innen lassen sich Parallelen zwischen ihrer künstlerischen Praxis und der jener Künstler*innen ziehen, welche von der Medien- und Literaturwissenschaftlerin Julia Nolte der *Movida* zugerechnet werden.¹⁶ Dies betrifft insbesondere ästhetische Strategien der Selbstinszenierung, die mit Grenzverschiebungen zwischen Leben und Kunst operieren, als auch Unbekümmertheit und Dilettantismus als subversive Taktiken.¹⁷ Zudem konstatiert Nolte der *Movida* ein spezifisches Verhältnis zum Politischen, das sie als »antipolitisch« fasst.¹⁸

Dieses Verhältnis zum Politischen spiegelt sich in der subtilen Bezugnahme zum ›Eigenen‹ wider, die im Folgenden am Beispiel des *Pieza N°31 de la Man-*

-
- 14 Vgl. exemplarisch Lechado, José Manuel: *La movida. Una crónica de los 80*, Madrid, México, Buenos Aires, San Juan, Santiago: Algaba Ediciones 2005; Links, Frank Reza, Claudia Jünke und Alexander Gropper (Hg.): *La Movida revisitada. Perspectivas actuales sobre un fenómeno cultural y transmedial*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014; Pérez-Sánchez, Gema: *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture. From Franco to La Movida*, New York: State University of New York Press 2007.
- 15 In der Einleitung zu ihrer Studie nimmt die Autorin im Ansatz ebenfalls eine konstelative Verortung ihres Untersuchungsgegenstandes vor, indem sie ihn innerhalb einer komplexen Gemengelage aus politischen und kulturellen Ereignissen und einer damit verbundenen Aufbruchsstimmung nach dem Ende der Diktatur Francos, der sogenannten *Transición* verortet. Vgl. Nolte, Julia: *Madrid bewegt, die Revolution der Movida: 1977–1985*, Frankfurt: Iberoamericana Vervuert 2009, S. 12–18.
- 16 Zur Begriffsklärung schreibt Julia Nolte: »›Movida‹ heißt nicht Bewegung. Bewegung heißt auf Spanisch ›movimiento‹. ›Movida‹ ist ursprünglich die weibliche Partizipform von ›mover‹ (bewegen) und bedeutet verwickelt (Foto), schnell (Musik) und bewegt/lebhaft. Aus dem spanisch-deutschen Wörterbuch von 2003 geht außerdem hervor, dass ›movida‹ umgangssprachlich für ›el ambiente‹ (die Szene) verwendet wird oder im Ausruf ›¡Qué movida!‹, um zu sagen: ›Was für ein Durcheinander!‹ und ›Was für eine Bombenstimmung!‹ Bis heute heißt ›ausgehen‹ in Spanien ›ir de movida‹. Sowohl Adjektiv als auch die Verwendungskontexte des Substantives enthalten eine dynamische Komponente, die darauf hinweist, dass es in der *Movida* um das Sich-Bewegen, Aktivsein, Für-Wirbel-Sorgen geht.« Ebd., S. 49.
- 17 Vgl. ebd., S. 72–73.
- 18 Nolte entwickelt dieses Argument in Abgrenzung zum Vorwurf des politischen Desinteresses, das der *Movida* unterstellt wurde, weil sie sich nicht auf ein gemeinsames Manifest einigt und im Zuge des Putschversuches vom 23.02.1981 keine politischen Forderungen formuliert. Ebd., S. 58.

cha veranschaulicht wird; wobei das konstitutive Prinzip der *Piezas distinguidas* darin besteht, dass die Künstlerin solche Bezüge von einem *Pieza* ins andere überträgt und/oder in anderen Medien wiederholt (vgl. Abschnitt 1.3.). Das *Pieza N°31* (dt. der Fleck) bezieht sich auf Miguel de Cervantes' Erzählung *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*,¹⁹ die als Identitätsstiftend für den spanischen Nationalstaat gilt und die 1869 von Marius Petipa²⁰ am Moskauer Bolschoi-Theater als Ballett adaptiert und seitdem vielfach (re-)interpretiert und rekonstruiert wurde.²¹ Mit ihrem Protagonisten Don Quijote – einem begeisterten Leser von Ritterromanen, dem es nur mühselig gelingt, zwischen Wirklichkeit und Poesie zu unterscheiden – ist die Erzählung Teil des kulturellen Gedächtnisses Westeuropas und wird als Ballett²² zur Projektionsfläche folkloristischer und nationaler Stereotype.²³ Don Quijotes Irrungen und Wirrungen werden im *Pieza N°31 de la Mancha* ins Heute übertragen, ohne dass La Ribot explizit auf die Inhalte der Erzählung Bezug nimmt.

Im *Pieza N°31 de la Mancha* liegt La Ribot bäuchlings am Boden, während sie aus Cervantes' Buch vorliest (vgl. Abb. 5). Mit Knie- und Ellbogenschützern ausgestattet, balanciert sie die Sitzfläche eines Klappstuhls auf dem Becken, häkelt an einem Kleidungsstück in den Farben der spanischen Flagge und deutet mit den Unterschenkeln abwechselnd links- und rechtsseitig Ballettexerzitionen an. Doch schon nach wenigen Minuten löst La Ribot die Miniatur genauso

-
- 19 Vgl. de Cervantes, Miguel: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605). Introd. y notas de Joaquín Casaldueiro, Madrid: Alianza editorial 1984.
- 20 Zur *Auto_Bio_Grafie* von Marius Petipa vgl. das Teilkapitel 3.2. »(An-)Eignung von Geschichte(n): Marius Petipa (1818–1910)«, in Thurner: *Erinnerungen tanzen*, S. 138–151.
- 21 Vgl. u.a. Minkus, Ludwig: *Don Quixote. Ballet in three acts, six scenes and a prologue by Marius Petipa revised by Alexander Gorsky and Rostislav Zakharov* (Moscow version), Facsimile, Newcastle: Cambridge Scholars 2010; Staatsoper Unter den Linden: *Don Quixote. Ballett in drei Akten mit Prolog. Libretto nach Episoden aus Miguel de Cervantes' gleichnamigem Roman von Marius Petipa. Musik von Ludwig Minkus. Choreographie von Patrice Bart nach Petipa*, Berlin: Staatsoper Unter den Linden 1993.
- 22 Vgl. Meisner, Nadine: »Questions of Style and Structure«, in: *Marius Petipa. The Emperor's Ballet Master*, Oxford, New York: Oxford University Press 2019, S. 135–158, <https://doi.org/10.1093/oso/9780190659295.003.0007> (zugegriffen am 27.05.2024).
- 23 Vgl. die exemplarische Diskussion um Rekonstruktionen und Postkolonialismus im Ballett von Claudia Jeschke: »Exhumierte Exotik«, in: *Tanz. Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance*, Heft 6/2019, S. 50. Sowie beispielhaft erörtert anhand der Rezeption der Ballet Russes in Europa in der Monografie von Hanna Järvinen: »An Audience for Ballet«, in: *Dancing Genius. The Stardom of Vaslav Nijinsky*, London: Palgrave Macmillan 2014, S. 25–55, https://doi.org/10.1057/9781137407733_2.

beiläufig auf, wie sie begonnen wurde, und die Performerin begibt sich im begehren, museumsähnlichen Aufführungsraum zu den Objekten des nächsten *Pieza*.

Abbildung 5: *Pieza N°31 de la Mancha*, Genf 2004, Filmstill aus *La Ribot distinguida* von Luc Peter © La Ribot



Weder kommentiert die Künstlerin ihr Tun, noch geht sie näher auf Cervantes' Erzählung oder andere kulturelle Bezüge zu Spanien ein. Dadurch, dass die mit Don Quijote assoziierten Narrative nicht auserzählt werden, geht es weniger um deren Inhalte als um den spielerisch-variablen Umgang mit ihnen. Das Häkeln ist dabei eine in den bildenden Künsten oft zitierte, weiblich konnotierte Verrichtung, die im Zusammenhang mit den Ballettexerzitien für eine soziale Disziplinierung steht, die der »eigentlichen großen« Kunst (beispielsweise dem Lesen von Don Quijote) nicht zuträglich ist. Umgekehrt verschiebt sich mit der Alltagsreferenz auf das Häkeln jedoch auch der Blick auf die Erzählung Don Quijote – solche Effekte werden noch eingehender anhand der Konstellation von Gabriele Stötzer betrachtet (vgl. Abschnitt 1.2.).

Von Interesse für das *Pieza N°31 de la Mancha* sind hier die Synergien zwischen dem Sujet Don Quijote und La Ribots Themen: Nicht Don Quijote wird choreografiert, sondern die Bezugnahme der Künstlerin auf übergeordnete Narrative, die mit der Erzählung und ihrer Herkunft verflochten sind, wobei kollektive Erfahrungen anklängen, die jedoch nicht ausbuchstabiert werden.

Dieses Vorgehen findet seine formale Entsprechung in dem zuvor beschriebenen Solo *Socorro! Gloria!*. Der dort inszenierte Striptease bedeutet den Zuschauenden, dass sich unter den abgelegten Kleidern nichts Geheimnisvolles oder Aufreizendes verbirgt, das es zu entdecken gebe. Damit wird der Striptease zur Metapher für einen in Aussicht gestellten, sich letztlich nur bedingt einlösenden Lustgewinn, der das Spiel mit dem Begehren in die Art und Weise verlagert, wie sich die Performerin entkleidet, und den Umstand, dass sie sich entkleidet, in den Hintergrund rückt. Die in diesem Sinne virtuos choreografierten Miniaturen La Ribots kommen scheinbar improvisiert daher und werden von Lista als selbstironischer Kommentar auf einen fortwährend andauernden künstlerischen Striptease für das Publikum verstanden, welcher der Performerin sowohl Authentizität als auch Hingabe und Anpassungsfähigkeit abverlange, um diesen Erwartungen zu entsprechen:

La déconstruction des codes de la danse pointe du doigt l'économie du spectacle, le voyeurisme et l'acte de consommation de l'artiste par le public qui président au rituel vivant du théâtre.²⁴

Listas Einordnung von La Ribots Tanzästhetik zielt u.a. auf jenen zuletzt sowohl in Theorie und Ästhetik als auch in der Tanzwissenschaft prominent referierten Diskurs rund um die Ökonomie des Spektakels.²⁵ Die von mir hier skizzierten Überlegungen vor dem Hintergrund von *Auto_Bio_Grafie* rücken diese Einordnung allerdings nochmals in ein anderes Licht, weil sie das emanzipatorische Moment von La Ribots künstlerischer Praxis nicht allein in der Dekonstruktion verorten, sondern genauso auf Aspekte hinweisen, die sich im Verlauf der Rezeption der choreografischen Deutungshoheit entziehen und die sich La Ribot mittels künstlerischer, autobiografischer Verfahrensweisen erneut aneignet. Durch Listas Fokus auf den voyeuristischen Spielimpuls des Solos, sich vor Publikum zu entkleiden, gerät aus dem Blick, dass das Stück nachträglich als autobiografisches Vorzeichen im Gebilde der *Piezas* platziert

24 »Die Dekonstruktion der Tanzcodes weist auf die Ökonomie des Spektakels, den Voyeurismus und die Konsumation des Künstlers durch das Publikum hin, die das lebendige Ritual des Theaters prägen.« In: Lista: La Ribot – Biography.

25 Zur Einordnung sei hier auf Constanze Schellows erhellende Relektüre von Guy Debords für die Tanzwissenschaft relevanten Thesen hingewiesen, insbesondere was das Buch *Die Gesellschaft des Spektakels* (1967) anbelangt, vgl. Schellow: *Diskurs-Choreographien*, S. 121–126.

wurde. Dadurch weist La Ribot auf Selbstaussagen hin, welche die Miniaturen in eigens abgesteckten Konstellationen konstituieren und resignifizieren (vgl. Abb. 6). In dieser Argumentationslinie könnte *Panoramix 1993–2003* bzw. *Occuuppatioon! Berlin 1993–2017* tatsächlich als *eine* von verschiedenen seriellen Auto_Bio_Grafien den tänzerischen Werdegang La Ribots konstellativ umsetzen.

Abbildung 6: *El PROYECTO de Piezas Distinguidas* © La Ribot, in: https://www.laribot.com/distinguished_pieces/66

EL PROYECTO de Piezas Distinguidas

VIVO

Series de Piezas distinguidas

13 Piezas distinguidas 1993 1° serie (P.d. n°1-n°13)

Más distinguidas, 1997 2° serie (P.d. n°14-n°26)

Still Distinguished, 2000 3° serie (P.d. n°27-n°34)

PARAdistinguidas, 2011 4° serie (P. d. n°35-n°44)

Pièce distinguée n°45, 2016 Hors série

Another Distinguée 2016 5° serie (P.d. n°46-n°53)

Anna y las Más distinguidas 2002
Reposición de la 2° serie con Anna Williams

Panoramix 1993-2003
Recopilación de la 1, 2 y 3° series (P.d. n°1 a n°34) con La Ribot

Más distinguidas (con Ruth Childs) 2015
Reposición de la 2° serie con Ruth Childs

Distinguished Hits (1991-2000) 2016
Selección de Piezas distinguidas con el solo *Socorro! Gloria!* (1991) (P.d. n°1, n°2, n°7, n°14, n°22, n°24, n°26, n°27, n°28 y n°29) con La Ribot)

Despliegue 2001 Video-instalación

Another pa amb tomàquet 2002 Video inspirado en la Pieza distinguida n°34, *Pa amb tomàquet*

Otra Narcisa 2003 Polaroid composite ; 337 fotografías tomadas entre 1997 y 2003 durante la actuación de la Pieza distinguida n°16, *Narcisa* en la serie *Más distinguidas*

Huan Lan Hong 2016 Instalación de la Pieza distinguida n°41 *Huan Lan Hong* de la serie *PARAdistinguidas*, 2011.

La Ribot (libro) 2004 Publicación en dos volúmenes. El volumen I es un libro de artista que comprende el universo visual de las Piezas distinguidas hasta 2003. El volumen II reúne ensayos sobre la obra de La Ribot de Adrian Heathfield, José A. Sanchez, Laurent Goumarre, Gerald Siegmund y André Lepecki.

Treintaycuatropiezasdistinguidas&onestriptease, 2007 Película dirigida por La Ribot en la que reúne los archivos de las Piezas distinguidas n° 1 a la n° 34 y del solo *Socorro! Gloria!* 1991.

Wenn sich *Panoramix 1993–2003* als serielle Auto_Bio_Grafie lesen lässt, dann ist das Solostück *Socorro! Gloria!* folgerichtig als Reflexion über die Funktion des Ichs in La Ribots Miniaturen zu verstehen, die mit einem abwesenden inneren Wesenskern spielt. Indem La Ribot in *Socorro! Gloria!* über diesen fehlenden Wesenskern reflektiert, lenkt sie das Augenmerk auf die zwar erfolglosen, aber künstlerisch produktiven Bestrebungen, dieses Ichs habhaft zu werden. Im Folgenden werden die theoretischen Grundlagen für das damit verbundene Ich-Verständnis erläutert, und es gilt weiterführend zu fragen, inwiefern es sich bei La Ribots Umgang mit Eigennamen, Signatur und Autorschaft um An- und Umordnungen verschiedener Selbst-Figurationen handeln

könnte. Diese Selbstentwürfe sind aufeinander bezogen zu denken, weil sich je nach Blickwinkel die Zusammensetzung und Dynamik von La Ribots Konstellationen verändert und abweichende, teils widersprüchliche Erkenntnisse daraus resultieren können.

Eigenname, Signatur und Autorschaft

Das hier anklingende, komplexe Verhältnis zwischen Tänzerin, Autorin und Werk weckt Assoziationen zum gespaltenen dreigliedrigen Subjekt, das der Tanzwissenschaftler Gerald Siegmund mit Rückgriff auf die psychoanalytische Theoriebildung nach Jacques Lacan in seiner »performativen Ästhetik des Tanzes« mittels der Denkfigur der Abwesenheit entwickelt.²⁶ Siegmund zufolge begegnen sich tanzendes und zuschauendes Subjekt in der Aufführung von künstlerischem Tanz vor einem dritten Anderen, das Siegmund als »den Horizont« beschreibt, der »Sprache und Gedächtnis auszulösen vermag«.²⁷ Gemeint ist hier mit Bezug auf die psychoanalytische Subjekttheorie dasjenige, was Lacan mit der »Symbolischen Ordnung«²⁸ zu fassen suchte: also Ordnungssysteme und Repräsentationssysteme, die uns durchziehen und zugleich als eigenständige Individuen hervorbringen, wie dies bereits in der Einleitung mit Foucault angerissen wurde. Lacans »Imaginäres« findet sich, werden diese Denkschritte weiter verfolgt, auf Ebene der erzeugten und erlebten Bilder wieder und das »Reale« im Inkommensurablen der ästhetischen Erfahrung bzw. in dem, was nicht darstellbar ist.²⁹ Ob und inwiefern dieses Subjektverständnis auf La Ribot zutrifft, soll im Folgenden anhand der Verwendung ihres Eigennamens Ribot erläutert werden.

Wie beschrieben, wird ihr bürgerlicher Name durch den beigegefügt bestimmten Artikel zu *La Ribot*, also zur Signatur ihrer Künstler-Persona. Die-

26 Siegmund: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes.

27 Ebd., S. 43.

28 Besagte Begriffsdreierheit stellt Lacan erstmals im Jahre 1953 vor, in einem Vortrag über »Das Symbolische, das Imaginäre und das Reale«. Lacan, Jacques: Namen-des-Vaters, herausgegeben von Jacques-Alain Miller in der Reihe *Lacans Paradoxa*, übersetzt von Hans-Dieter Gondek, Wien: Verlag Turia + Kant 2006, S. 11–63. Bekannt wurde die dreigliedrige Begrifflichkeit durch Lacans Text *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse*, der 1956 veröffentlicht wurde. Vgl. Lacan, Jacques: Schriften I, vollständiger Text. Aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek, Wien, Berlin: Verlag Turia + Kant 2016, S. 278–381.

29 Vgl. Siegmund: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes, S. 132.

ses Verändern und Variieren von Eigennamen weist dem Psychoanalytiker Peter Widmer zufolge über die Dichotomie von ›Wahrheit und Täuschung‹ – wie Widmer es im Kontext der Psychoanalyse nennt – hinaus.³⁰ Vergleichbar mit dem Ablegen der Kleider in *Socorro! Gloria!*, das auf keinen ›wahreren‹, noch zu entdeckenden Kern La Ribots hinführt, sondern immer nur neue Aspekte und repräsentative Schichten ihrer Identitäten als Künstlerin, Tänzerin und Choreografin aufblättert, lädt auch der Eigenname im Pseudonym der Künstlerin nicht zu einem ›unmittelbaren‹ Zugriff auf ihre Person ein.

Die Verwendung und Variierung des Eigennamens ist eher als Hinweis auf objektive Konstellationen zu verstehen, die auf/durch die Subjektivierung wirken und die »Subjekte konfus machen«.³¹ Dies geschieht dadurch, dass beispielsweise der Künstlername La Ribot auf das katalanische Wort ›el ribot‹ anspielt, das im Deutschen Hobel bedeutet. Das Werkzeug weckt einerseits Assoziationen zu den Tätigkeiten eines Tischlers, andererseits ist der spanische Familienname Ribot adlig konnotiert, was wiederum im Zusammenspiel mit ›distinguido/a‹ (im Sinne von Noblesse) zahlreiche Assoziationen zur Oberschicht weckt. Zudem trägt das Nomen im Katalanischen den maskulinen Artikel, sodass das Femininum im Eigennamen La Ribots ein weiteres assoziatives Spannungsfeld in Bezug auf Geschlechterverhältnisse eröffnet, das zusätzlich noch auf Katalonien als eine jener Regionen Spaniens referiert, deren Unabhängigkeit bis heute zur Debatte steht. Denn bei Katalonien handelt es sich um eine Region, in der wiederholt mittels Sprachverbots bzw. Versuchen der ›Hispanisierung‹ (u.a. in der Franco-Diktatur) Macht verhandelt und durchgesetzt wurde.

Der Umstand, dass der Künstlername La Ribots auch mit dem Wort Hobel in Beziehung gesetzt werden kann, erweitert also das assoziierte Ordnungs- und Repräsentationssystem hin zu gesellschaftlichen Zusammenhängen. Eine Identifikation des Namensträgers mit dem (zur Geburt ohne eigenes Zutun) erhaltenen Namen gelingt laut Widmer paradoxerweise eben auch erst dann, wenn die Zufälligkeit des Eigennamens als solche akzeptiert und die auf bzw. durch ihn wirkenden Verhältnisse auf das Selbst als konstitutive Strebungen integriert werden können.³²

30 Vgl. Widmer, Peter: Der Eigenname und seine Buchstaben. Psychoanalytische und andere Untersuchungen, Bielefeld: transcript Verlag 2010, S. 41.

31 Ebd., S. 42.

32 Vgl. Widmer: Der Eigenname und seine Buchstaben, S. 42.

Dieses autobiografische Wissen wird in La Ribots Praxis verhandelt, wenn sie, wie am Beispiel von *Socorro! Gloria!* und der Verwendung ihres Nachnamens gezeigt, in der Ausgestaltung ihrer Tanz-Persona mit selbstreferenziellen Darstellungsweisen experimentiert. Aus dieser Beobachtung lässt sich mit dem Soziologen und Psychoanalytiker Rolf Haubl hinsichtlich autobiografischer Strategien beobachten, dass »das jeweilige Selbst nicht den Geschichten voraus[geht]«³³ respektive im Falle La Ribots auch nicht ihrer Körperlichkeit und den choreografierten Bewegungsabläufen, sondern dass es »die erzählten Geschichten [sind, NR], die es konstituieren«. ³⁴ Mit anderen Worten und um beim Beispiel La Ribots zu bleiben: Den choreografierten Räumen, Bewegungen, Objekten und Selbstentwürfen im Œuvre La Ribots geht nicht ein kohärentes Ich voraus, sondern die Tanz-Persona La Ribot wird erst durch die Choreografien und deren Aufführung hervorgebracht.

Das heißt, dass sich La Ribots verschiedene Selbst-Figurationen als Austragungsorte autobiografischer Verhandlungen konstitutiv in die Rezeption und Produktionsästhetik der Miniaturen einschreiben. Das in diesem Abschnitt verfolgte Erkenntnisinteresse bestand also darin, entlang der Überschneidungen und Auslassungen zwischen den Wissensfeldern Auto_Bio_Grafie und Choreografie sowie am Beispiel einiger der *Piezas distintas* exemplarisch aufzuzeigen, wie sich diese Wissensfelder bei La Ribot konstituieren und sich zum Thema Auto_Bio_Grafie verhalten. Doch welche autobiografischen Topoi deuten außerdem auf welche Berufs- und Tanzverständnisse? Inwiefern kommt es zu einer Abgrenzung von Letzteren, sodass sie selbstreflexiv oder kritisch zum Gegenstand der Auseinandersetzung werden?

Diese Problemstellung steht im nächsten Teilabschnitt als dezentrierte Selbst-Aneignung zur Debatte, da bei La Ribot verschiedene Selbst-Figurationen zugleich re- und dekonstruiert werden. Ein vorläufiges Fazit der bis hierhin unternommenen, diskursanalytisch geprägten Quellenanalyse ergibt also, dass sowohl La Ribots Körperlichkeit *als auch* ihr Name als Bezugspunkte für die Signatur dieser Konstellationen fungieren. Bestehend aus künstlerischen Selbst-Figurationen und (re-)inszenierten Aneignungen, stehen mit diesen Konstellationen nun vor allem die Dynamiken im Zentrum, die sich

33 Haubl, Rolf: »Autobiographisches Erzählen: Sprechen und Schreiben«, in: Erben, Dietrich und Tobias Zervosen (Hg.): *Das eigene Leben als ästhetische Fiktion. Autobiographie und Professionsgeschichte*, Bielefeld: transcript Verlag 2018, S. 333–346, hier S. 334.

34 Ebd.

aus deren Widersprüchlichkeiten ergeben, nicht die autobiografische Re-Inszenierung selbst oder die mit ihnen verknüpften Narrative. Mit Blick auf Siegmunds und Albrights Forschungsansätze lässt sich zusätzlich festhalten, dass sich im ästhetischen Gefüge von Tanzaufführungen physisch präsente Körper in einem Spannungsverhältnis zu Referenzen auf ein vermeintlich ganzheitliches Ich befinden. Das hat zur Folge, dass La Ribot zugleich an- und abwesend scheint und ihr derart dezentriertes Ich von verschiedenen Selbst-Figurationen repräsentiert werden kann. Ihre Tanz-Persona ist, mit der Kritischen Theorie gesprochen, nicht mit sich identisch.³⁵

Durch die erwähnten medialen Eigenheiten des künstlerischen zeitgenössischen Tanzes erfährt dieser Effekt ein Echo: Da der Tanz als Kunstform laut Siegmund »keine Zeichen seiner Gegenwart im Sinn von Artefakten hinterlassen kann, muss er sich auf seine Gegenwart konzentrieren, die sein Tod ist.«³⁶ Was in diesem Zitat mit Blick auf psychoanalytische und poststrukturalistische Diskurse anklingt, bedeutet für die vorliegende Arbeit zunächst, den künstlerischen Tanz nicht in einander gegenübergestellten Begrifflichkeiten wie Präsenz und Abwesenheit zu fassen und die Materialität der Aufführung als gleichwertige Artikulation innerhalb eines prozessualen Diskursgeschehens zu verstehen, wie ich es in der Einleitung mit Schellow angerissen habe. In diesem Verständnis bilden tanzkünstlerische Verfahrensweisen, das Choreografieren bzw. Aufführen von Tänzen und die dadurch erzielten Wirkungen sowie auch deren Rezeption und Dokumentation gleichrangige, prozessuale Elemente ein und derselben Praxis.³⁷ Daraus folgt, dass eine Aufführung hinsichtlich bestimmter Fragestellungen nicht isoliert betrachtet werden kann.

35 Vgl. Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*, herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015, hier S. 17.

36 Siegmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, S. 35.

37 Weshalb z.B. die Performancetheoretikerin Bojana Cvejić *Choreografie* unter der Prämisse von choreografierten Problemen betrachtet. Vgl. Cvejić: *Choreographing Problems*. Damit bewegt sich das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Studie im Grenzbereich von Cultural Studies und Kritischer Theorie.

Dezentrierte Selbst-Aneignung

Das Experimentieren mit Selbst-Performances hat sich in spezifischen Zusammenhängen des zeitgenössischen Tanzes als Topos etabliert.³⁸ Die vorangegangenen Abschnitte veranschaulichten diesen Umstand anhand von La Ribots Eigenname und ihrer (tänzerischen) Signatur.³⁹ Hinsichtlich der Autorschaft bedeutet dies, dass die Tänzerin, wie es Siegmund auch für andere zeitgenössische Tanzschaffende feststellt, »mit der Identität des Autors als Funktion, als Figur« spielt, »die am Rand des Stücks dessen Übergang zu gesellschaftlichen Diskursen markiert«. ⁴⁰ Mit der Autorschaftsfunktion ist auch in Siegmunds Auslegung von Foucaults Argumentation in *Was ist ein Autor?*⁴¹ kein konkretes Individuum verbunden, sondern der Name des Autors kann »eine Gruppe von Diskursen von einer anderen« abgrenzen.⁴² Dieses Verständnis von Autorschaft setzt den Autor jedoch nahezu mit dessen Handlungen in eins, weshalb die Politikwissenschaftlerin Seyla Benhabib einwendet, dass »die Geltungsansprüche von Aussagen nicht unabhängig von

-
- 38 Diesbezüglich häufig zitierte Choreografien sind u.a. jene von Xavier le Roy und Jérôme Bel bzw. die Texte und Selbstversuche der *everybodys Toolbox* u.a. initiiert von Alice Chauchat und Mette Ingvartsen. Letztere betrachte ich noch eingehender im Exkurs. Vgl. *everybodys publications: Everybodys Group Self Interviews*. Bishop, Claire: »Rétrospective« by Xavier Le Roy, herausgegeben von Bojana Cvejić, übersetzt von Žarko Cvejić, Dijon: Les Presses du réel 2014.
- 39 Dieses Verhältnis wurde in Ansätzen tanzwissenschaftlich wie folgt erforscht und kann hier ebenfalls nur kursorisch betrachtet werden. Vgl. u.a. Brandstetter: »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«; Rothenburger, Nadja: *Keep on Reading Trio A/Yvonne Rainer. Die Choreografin Yvonne Rainer als Autorin im Kontext des ›Postmodern Dance‹*, Bern Open Publishing 2021, <https://boris-portal.unibe.ch/server/api/core/bitstreams/418b2249-b846-4421-a62a-40e34befe3b2/content>; Schwan, Alexander H.: *Schrift im Raum*. Korrelationen von Tanzen und Schreiben bei Trisha Brown, Jan Fabre und William Forsythe, Bielefeld: transcript Verlag 2022.
Siegmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, S. 344–352.
- 40 Siegmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, S. 347.
- 41 Foucault, Michel: »Was ist ein Autor?«, in: Jannidis, Fotis, Gerhard Lauer, Matias Martines und Simone Winko (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2007, S. 198–229.
- 42 Siegmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, S. 349.

den Intentionen des Sprechers identifiziert werden können.«⁴³ Dieses hier mit Benhabib kritisierte entpersonalisierte Autorschaftsverständnis macht zum einen auf der Rezeptionsebene eine Kontextualisierung mit Bezügen zur *Auto_Bio_Grafie* des oder der Autor*in obsolet. Zum anderen bleiben aus produktionsästhetischer Perspektive mit solchen Bezügen verknüpfte, mehrdeutige Zwischenbereiche unbeachtet. Zusätzlich würde nach diesem Performance-Verständnis »die Macht durch die Macht«⁴⁴ wirken und sich damit, verkürzt gesagt, »der Täter in der Tat«⁴⁵ auflösen oder, um näher am folgenden Beispiel zu bleiben, sich der oder die Choreograf*in und Tänzer*innen gänzlich im Gefüge der Tanzaufführung verschwinden. Demgegenüber lässt sich einwenden, dass die Autor-Persona, obschon kein eigenständiges Individuum, dennoch verkörpert werden sowie von Intentionen geleitete Handlungen hervorbringen kann.⁴⁶ Der Tanzwissenschaftler Gerald Siegmund bemerkt zu dieser Problemstellung mit Bezugnahme auf das Stück *Jérôme Bel* des Choreografen Jérôme Bel, in dem er den Tänzer Xavier le Roy an seiner statt auftreten lässt:

Wenn, wie Foucault es nahe legt, der Name des Autors eine Art Sammelbegriff für verschiedene Individuen sein kann, kann sich auch Xavier Le Roy im Diskurs ›Jérôme Bel‹ verorten, vorausgesetzt[,] er befolgt dessen Regeln. Dort erscheint er dann allerdings auch nicht als Person, sondern als Name, als Titel, der die getroffene Aussage signiert, ebenso wie Jérôme Bel auf der nächst höheren Ebene des Diskurses als Autor das Stück signiert.⁴⁷

43 Benhabib, Seyla: »Sexual difference and collective identities: The new global constellation«, *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 24/2 (Winter 1999), S. 335–361, hier S. 340, übersetzt von Alexandra Colligs.

44 Cyfer, Ingrid: »Paradigmenkriege der feministischen Theorie« – Zum Problem der Subjektivierung bei Seyla Benhabib und Judith Butler«, in: Stögner, Karin und Alexandra Colligs (Hg.): *Kritische Theorie und Feminismus*, Berlin: Suhrkamp 2022, S. 268–285, hier S. 268.

45 Ebd., S. 268.

46 Der Politikwissenschaftlerin Ingrid Cyfer zufolge besteht zwischen Judith Butlers und Seyla Benhabibs Subjektmodellen insofern ein »gemeinsame[r] Arendtsche[r] Rahmen«, als beide Handlungsfähigkeit im Bereich des Erzählbaren situieren. Butler entwirft mit Rückgriff auf Cavarero das »erzählbare Selbst«, während Benhabib die Befähigung, »Sinn zu machen«, hervorhebt. Vgl. ebd., S. 267.

47 Siegmund: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes, S. 349.

Obwohl ich Siegmund zustimme, was die Verortung Xavier Le Roys im Diskurs ›Jérôme Bel‹ anbelangt, möchte ich dennoch einwenden, dass die Körperlichkeit Le Roys andere Effekte in besagtem Diskurs zeitigt, als dies beispielsweise die Körperlichkeit Bels tun würde (eine ausführliche Diskussion dieser Kritik findet sich im Teilkapitel 3.1.). Vielmehr wirkt Le Roy mit seinem ›Auftritt‹ in Bels Stück durchaus auch auf dessen Diskurs zurück und bereichert ihn insofern genau um jene Widersprüche und Mehrdeutigkeiten, welche durch den Bruch mit der Erwartung entstehen, dass es sich beim Performer um Xavier Le Roy und eben nicht um Bel selbst handelt. Aus produktionsästhetischer Perspektive zeitigt diese Setzung eine Vielzahl von Bedeutungsverschiebungen, die gerade deshalb dramaturgisches (und unterhaltsames) Potenzial entfalten, weil sie autobiografische Marker setzen, die dann aber in der Umsetzung eine Fraktur mit möglichen autobiografischen Narrativen erzeugen und stattdessen auf übergeordnete Konzeptionen von Autorschaft verweisen. Die mit diesem Beispiel verbundene Körperlichkeit, im Sinne einer Materialität der Aufführung, irritiert das beschriebene Foucault'sche Autorschaftsverständnis also insofern, als es zwar in Tanzaufführungen keine individuelle Körperlichkeit geben kann, dort jedoch auch nicht, oder jedenfalls *nicht ausschließlich*, wie eingangs am Beispiel von Turinskys *Precarious Moves* gezeigt, *nur* das abstrakte Diskursgefüge einer Tanz- und Autor-Persona bezeichnet wird.⁴⁸

Bezüglich eingangs formulierter Frage zum Verhältnis von Signatur, Eigenname und Autorschaft beschreibe ich dieses bei La Ribot also als dezentrierte Selbst-Aneignung, weil sich die choreografierten *Piezas distinguidas* nachhaltig mit den Selbst-Figurationen der Tänzerin überlagern. Beide sind miteinander verknüpft, und um eines der *Piezas distinguidas* vor dem Hintergrund einer entsprechenden Fragestellung zu untersuchen, ist es unerlässlich, dieses in den Kontext anderer *Piezas* zu stellen und anhand weiterführender Referenzen zu betrachten. Dies, weil die *Piezas distinguidas* und deren Aufführungsformate (beispielsweise *Panoramix 1993–2003*) konstellativ konzipiert sind. Dabei operiert der von La Ribot formulierte Score, im Verlauf ihrer Karriere 100 *Piezas distinguidas* zu entwickeln, sowohl präskriptiv als auch performativ, weil besagte Vorgabe auf die Beliebigkeit der Anzahl dieser *Piezas* verweist.

Gezeigt wurde zudem, dass La Ribots künstlerische Praxis auf der Vorstellung eines dezentrierten Ichs gründet, das verschiedene fragmentarische

48 Diese Beobachtung entspricht der ›Produktivität des Nicht‹, die Schellow in den Diskurs-Choreographien beleuchtet. Vgl. Schellow: Diskurs-Choreographien.

Selbst-Figurationen an- und umordnet. Anhand des Eigen- bzw. Künstlernamens wurde das Geflecht von Zitaten, Verweisen und (Selbst-)Wiederholungen erörtert, welches dies widerspiegelt und das von La Ribot mittels Eigennamen und Körperlichkeit signiert wird. Diese Form der dezentrierten Selbst-Aneignung spielt im Teilkapitel 1.3. nochmals eine grundlegende Rolle, wenn dort anhand ihrer Berliner Retrospektive *Occuuppatiooon!*⁴⁹ verschiedene Aspekte von Zeitlichkeit diskutiert werden. Dieser Abschnitt legt dar, inwiefern die Tänzerin mittels »penetranter Wiederholung«⁵⁰ das autobiografische Stereotyp eines unabhängigen, kohärenten Selbst nicht nur reproduziert, sondern auch parodiert. Die bisherigen Ausführungen über Selbstentwürfe bei La Ribot lassen sich vorerst mit einem Hinweis auf den Film *treintaycuatropiezasdistinguidasSonestriptease* (2007) abschließen. Dies insofern, als La Ribot in diesem Film dezidiert *Socorro! Gloria!* und 34 der *Piezas distinguidas* zusammenfasst: »This video compilation features La Ribot's own performances of the Distinguished Pieces No^o1–No^o34, and the solo *Socorro! Gloria!* (1991) in a film«,⁵¹ so der Kommentar im Programmheft zu La Ribots Retrospektive *Occuuppatiooon! Berlin* im Rahmen des 29. Internationalen Festivals Tanz im August (2017). Eine Setzung also, die das Solo prominent im Geflecht der *Piezas distinguidas* platziert (vgl. Abb. 6) und im Anschluss an die nun folgende Konstellation zur Künstlerin Gabriele Stötzer, zu weiteren Überlegungen in 1.3. führt.

49 Vgl. Tanz im August/HAU/Niederbuchner/Sutinen (Hg.): *Occuuppatiooon! Berlin*. Eine Retrospektive von La Ribots Arbeiten (1993–2017), S. 88–91.

50 Dies erläutert die Kunsthistorikerin Annika Wienert anschaulich anhand des berufsauf-tobiografisch perspektivierten Beitrags *Child Abuse* der Bildhauerin Louise Bourgeois in der Zeitschrift *Artforum*. Vgl. Wienert, Annika: »Louise Bourgeois: Child Abuse (1982). Autobiographisches als Vehikel postmoderner Subjektconstitution«, in: Erben, Dietrich und Tobias Zervosen (Hg.): *Das eigene Leben als ästhetische Fiktion. Autobiographie und Professionsgeschichte*, Bielefeld: transcript Verlag 2018, S. 289–298, hier S. 297.

51 La Ribot in Tanz im August/HAU/Niederbuchner/Sutinen (Hg.): *Occuuppatiooon! Berlin*. Eine Retrospektive von La Ribots Arbeiten (1993–2017), S. 97.

1.2. Berufsautobiografische Selbstentwürfe

der wecker ist geklungen
 der wecker ist geklungen, ich habe mich aufgestanden. da lag die hose auf einem anderen platz, der schuh ist verlegt. dann hab ich das bettzeug geräumt, in die ecken hinter dem schrank. das bild geradegehängt. den kaffee gebrüht auf dem tisch neben dem brotl. die taschn gefüllt, das brotl geschmiert, das ei, der apfele. die jacken besichtigt, neben der tür, die flusen abgestrichen, in die taschen gesteckt. und aus dem haus bin ich gegangen, die straße hat sich gefunden, mit keinem vogele um die zeit, den fahrschein hatte ich bereit. auf die arbeit bin ich gefahrn, durch den eingang hats mich gelaufn, eine treppe hoch, an die maschinn im großen saal.⁵²

Mit diesen Worten beginnt die Textminiatur des ersten Prosabandes Gabriele Stötzers (ehemals verheiratete Kachold), der 1989 noch in der DDR veröffentlicht wurde, etwa 12 Jahre nachdem die Autorin beginnt, in Erfurt »im Untergrund« künstlerisch tätig zu sein.⁵³ *zügel los* umfasst eine Textsammlung aus den Jahren 1982–1987 sowie fünf Fotos aus der Serie *frauen miteinander* (1982/83).⁵⁴ Sie sind Teil der umfangreichen multimedialen künstlerischen Praxis Stötzers, die sich über Zeichnungen, Keramik-, Stoff-, Foto- und Videoarbeiten sowie Performances und Modeschauen erstreckt.⁵⁵

Ich zitiere diese Passage so ausführlich, weil in diesem Text Topoi von berufsautobiografischen und im-/mobilen Selbst-Figurationen anklingen (eingehender in Teilkapitel 1.3. zu diskutieren). Die daran anschließenden Überlegungen erfolgen vor dem Hintergrund einer Erfahrungs- und Ereigniskonstellation des Jahres 1976, welche von der Ausbürgerung des Liedermachers Wolf Biermann ausgeht und die Inhaftierung Gabriele Stötzers

52 Kachold, Gabriele: *zügel los*. Frankfurt a.M.: Luchterhand 1990, S. 7.

53 Stötzer: *Der lange Arm der Stasi*, S. 82.

54 Die Abbildungen zeigen Birgit Schönheit, fotografiert von Gabriele Stötzer. Vgl. Kachold: *zügel los*, S. 6, 24, 26, 54, 82.

55 Wie sich Stötzers künstlerisches Schaffen zum Tanz verhält, diskutiere ich eingehender in einem Beitrag zu dem Sammelband *Krise – Boykott – Skandal*. Beispielsweise zeigten sich dort Parallelen zu dem in der Tanzwissenschaft eingehend diskutierten Theorem des bewegten Denkens bzw. Denken in Bewegung. Vgl. Rothenburger, Nadja: »Im Ausnahmezustand: Leben. Selbst- und Krisenerzählungen bei Gabriele Stötzer«, in: Vomberg, Elfi, Anna Schürmer und Sebastian Stauss (Hg.): *Krise – Boykott – Skandal. Konzertrierte Ausnahmezustände*, München: edition text + kritik 2021, S. 215–239.

nach sich zieht.⁵⁶ Diese Konstellation ergänze ich um die in der Einleitung skizzierte konzeptionelle Trias von Alltag, Erfahrung und Umbruch. Letztere verstehe ich als begriffliche Präzisierung der autobiografischen Fokussierung, wobei das Zusammendenken beider Konstellationen vertiefte Einsichten in den Problemkomplex von berufsauf autobiografischen Selbstentwürfen verspricht. Die in den Teilkapiteln 1.1. und 1.2. bereits vorgestellten Thesen zum dezentrierten Ich und zu kollektiven Aspekten von Auto_Bio_Grafie fließen insofern punktuell in diese Überlegungen ein, als sich bei La Ribot wie auch bei Stötzer ein ähnlich performativer Umgang mit der jeweiligen Autor-Persona beobachten lässt. Diesbezüglich wird zu zeigen sein, wie Stötzer mittels künstlerischer Dokumentationsverfahren Deutungshoheit über die ihr widerfahrene Geschichte gewinnt.

Alltag und Erfahrung bei Gabriele Stötzer: *zügel los* (1989)

Die Autodidaktin Stötzer versteht das Begriffspaar Kunst/Leben als erweitertes bewegtes Denken,⁵⁷ das sich in ihrem assoziationsreichen Stil und ihrer spielerisch-experimentellen künstlerischen Herangehensweise widerspiegelt.⁵⁸ Sie verzichtet in ihren Texten beispielsweise auf Groß- und Kleinschreibung oder verwendet rhythmisierte Zeilenumbrüche.⁵⁹ Gemäß Gerhard Wolf, dem Herausgeber des Prosabandes *zügel los*, arbeitet sie jahre-

-
- 56 Diese Konstellation wird ebenfalls in besagtem Artikel besprochen. Dabei beziehe ich mich u.a. auf die DDR-Forschung von Karsten Krampitz. Vgl. Krampitz, Karsten: 1976. Die DDR in der Krise, Berlin: Verbrecher Verlag 2016.
- 57 Vgl. u.a. den Klappentext von *zügel los* sowie die Textminiaturen *tanz mit christina hoyos* in Stötzer-Kachold: Grenzen los fremd gehen, S. 46.
- 58 Gabriele Stötzer und ich treffen uns am 22.07.2020 in den Räumen der Galerie für Zeitgenössische Kunst in Leipzig. Das einstündige Gespräch hielt ich in einem Gedächtnisprotokoll fest. Zur Dringlichkeit und Methodik von Oral History in der Tanzwissenschaft siehe den weiterführenden Artikel von Julia Wehren. Vgl. Wehren: Erinnerungen erzählen. Mit Oral History auf den Spuren der Tanzenden.
- 59 Die von Gabriele Stötzer verfassten Texte erzählen nicht ausschließlic, aber doch häufig aus der Ich-Perspektive. Die Erzählung *Die bröckelnde Festung*, welche die Haft im Frauengefängnis Hoheneck durchweg in der 3. Person Singular schildert, bildet diesbezüglich eine Ausnahme. Vgl. exemplarisch Walther, Joachim: »Gabriele Stötzer – Untertauchen um aufzutauchen«, in: Stötzer, Gabriele: *Ich bin die Frau von gestern. Mit Illustrationen von Gabriele Stötzer und einem Nachwort von Joachim Walther*, Frankfurt a.M.: Büchergilde Gutenberg 2005, S. 207–219, hier S. 217.

lang an »einem fortlaufenden text«,⁶⁰ wodurch das Schreiben zur alltäglichen Übung für gedankliche Öffnungen wird:

Die Autorin hat neben in sich geschlossenen Prosastücken [...] über die Jahre hinweg ständig an einem Text geschrieben, der, möglichst unkontrolliert vom nachträglich einsetzenden kritischen Bewusstsein, festhält, was ihr in den Sinn kommt, durch den Kopf geht, sie freut oder verstört. Ein Tagebuch, das sich nun keineswegs an Tagesereignisse hält, sondern, eben wie in einem fortlaufenden Text, zügellos, manchmal fast automatisch, notiert, was alles auf sie einstürzt – für sie eine Art und Möglichkeit, sich freizuschreiben.⁶¹

Der Charakter dieser Aufzeichnungen mutet zwar alltäglich und tagebuchartig an, ohne dass sich Gabriele Stötzer beim Schreiben jedoch an Tagesereignisse hält – wie Gerhard Wolf es in seiner editorischen Nachbemerkung formuliert. Diesen Umstand möchte ich nunmehr unter autobiografischen Gesichtspunkten und entlang der von Foucault geborgten Kategorien genauer betrachten (Wissensform, Verhaltensmatrix und Subjektivierung; vgl. die Einleitung).

Der oben beschriebene Gestus prägt den gesamten Band, wobei es Stötzer trotz der alltagsnahen Geschehnisse und Sprechweisen (wie es beispielsweise die beschriebenen Arbeitswege oder der Ausdruck ›brotk‹ nahelegen) unterlässt, ihre Texte explizit als autobiografisch auszuweisen. Die Erzählperspektive scheint zunächst der Stimme der Autorin, also der Autor-Persona,⁶² zu ähneln: »der wecker ist geklungen, ich habe mich aufgestanden.«⁶³ Aber diese Ich-Perspektive wird immer wieder ver-rückt oder rutscht in ›äußere‹ Alltagszusammenhänge ab, wenn es weiter heißt:

und aus dem haus bin ich gegangen, die straße hat sich gefunden, mit keinem vogele um die zeit, den fahrschein hatte ich bereit. auf die arbeit bin ich gefahrn, durch den eingang hats mich gelaufn⁶⁴

60 Dieser fortlaufende Text ist auf das Jahr 1984 datiert und wird im zweiten Abschnitt des Buches, nach *tage* wiedergegeben. Vgl. Kachold: zügel los, S. 25–52, hier S. 25.

61 Gerhard Wolf in Kachold: zügel los, S. 171.

62 Vgl. Zanetti: Gespensterbelebung. Autorschaft und Autorität.

63 Kachold: zügel los, S. 7.

64 Ebd.

Die gegebenen Verhältnisse ergreifen Besitz von der Sprecherin, und zwar vorerst unmerklich und beiläufig. Gleichwohl spitzen sich diese Übergriffe im Textverlauf zu, indem sie auch die Körperlichkeit des Ichs erfassen, welche schließlich ihrerseits auf die Umgebung zurückwirkt:

der bauch hat mir das hemdl aufgerissen, der wollte noch was sehn an dem tag, die hände haben begonnen, so um sich zu greifen, an die wand und vorne an die straßenbeleuchtung. das herz hat mir gedröhnt. die adern haben sich bewegt, so ganz von allein.⁶⁵

Dies geschieht dem Ich auf dem Heimweg vom Betrieb: »hab die maschinn abgestellt, den boden gekehrt, die kästl auf dem gang. bin dann gegangen zu der richtigen zeit.«⁶⁶ Was sich zunächst wie ein Anfall von Angst auszunehmen scheint, wird dann mit dem mittelalterlichen Aderlassen assoziiert: »was ich hab, das ist das mit früher, wo sie sich die adern gelassen haben. das blut weggetropft.«⁶⁷ Und greift schließlich vom Blut auf den Atem über: »und die gurgel hat wieder gedrückt, da hab ich da die ader gesucht, so am kopflang und in den hals rein, da bin ich dann auf meine luft gekommen.«⁶⁸ Wobei »schon viel blut auf der straße war« und das Ich trotz der sich einstellenden Erleichterung – »das blut hat nicht mehr gedröhnt« – »immer noch der meinung [ist], daß es zu viel blut war«, wenn es abschließend befindet: »ich hätt das eher von mir wissen müssen, dass es einem so kommen kann, auch wenn man vorher ganz ruhig war.«⁶⁹

Die Schilderung vom täglichen Gang zur Arbeit, der in eine nicht-alltägliche körperliche Erfahrung der Beklemmung kippt, die sowohl auf der Straße als auch in der Körperlichkeit des Ichs ihre Spuren hinterlässt, ist vor dem Hintergrund von Arbeitsdiskursen in der DDR zu denken. Die Kunsthistorikerinnen Astrid Hackel, Angelika Richter und Luise Thieme haben sich dementsprechend eingehend dem Topos der Körperlichkeit bei Gabriele Stötzer gewidmet.⁷⁰ Stötzer selbst reflektiert fast 40 Jahre später in der Publikation *Der lan-*

65 Ebd.

66 Ebd.

67 Ebd., S. 8.

68 Ebd., S. 9.

69 Ebd.

70 Vgl. Hackel, Astrid: »Subversive Körperbilder bei Gabriele Stötzer und Cornelia Schlemme«, in: Czirak, Adam (Hg.): *Aktionskunst jenseits des Eisernen Vorhangs. Künstlerische Kritik in Zeiten politischer Repression*, Bielefeld: transcript Verlag 2019, S. 41–64; »3.3.2 Kör-

ge Arm der Stasi dazu: »Ich wollte in einer sozialen Demokratie mitarbeiten«⁷¹. In dieser setzt sie sich mit der Aufarbeitung des BStU-Aktenbestandes von 32 Erfurter Künstler*innen auseinander. In ihrer Einleitung bezieht sie sich auf die in der DDR gängige Parole ›Plane mit, arbeite mit, regiere mit‹, die ihr damaliges Handeln motivierte, das sie jedoch nicht zur erhofften Emanzipation, sondern zu »Zwangsexmatrikulation, Strafvollzug, Scheidung, Verbote[n] von Galerien und Pleinairs«⁷² führte.

Das Verhältnis des ›Arbeiter- und Bauernstaates‹ zum Thema Arbeit ist ein höchst ambivalentes: Nicht nur war der Arbeitsbegriff mit Blick auf die stalinistischen Gulags und die nationalsozialistischen Arbeits- und Konzentrationslager ein Platzhalter für problematische Ideologien und Vergangenheiten, er war auch Teil des Gründungsnarrativs der DDR, das sich um den ›antifaschistischen Wiederaufbau nach 1945 konstituierte.⁷³ Diese Gemengelage schlägt sich ab den 1980er Jahren in einem widersprüchlichen Spannungsverhältnis aus einerseits ideologisch überhöhten Arbeitsmilieus und dem andererseits propagierten realen Konsumsozialismus nieder.⁷⁴ Ende der 1970er Jahre ist der Wiederaufbau gemäß soziologischen Kriterien gelungen und die DDR gilt als Arbeitsgesellschaft,⁷⁵ die von einer starken, tendenziell positiv besetzten Bindung »der Lebensweise an den Arbeitszusammenhang« geprägt war.⁷⁶ Arbeitsverweigerung wiederum wurde als »asoziales Verhalten« und »Rowdytum« sanktioniert und konnte Haftstrafen zur Folge haben.⁷⁷

pererfahrungen«, in: Richter: Das Gesetz der Szene, S. 226–229; Thieme, Luise: »Eigenversuche. Körperlichkeit in der künstlerisch-aktivistischen Praxis Gabriele Stötzers«, in: Artwińska, Anna und Janine Schulze-Fellmann (Hg.): *Gender Studies im Dialog. Transnationale und transdisziplinäre Perspektiven*, 2022, S. 223–241. Sowie zu den damit verbundenen Raumkonzepten bei Stötzer vgl. Matkowska, Ewa: »»ich war aus dem leben da draußen in den mauern da drinnen«. Raum – Macht – Geschlecht in den Texten von Gabriele Stötzer«, in: Cajdis, Anna und Monika Manczyk-Krygiel (Hg.): *Der imaginierte Ort, der (un)bekannte Ort: Zur Darstellung des Raumes in der Literatur*, Bern: Peter Lang, Internationaler Verlag der Wissenschaften 2016, S. 341–348.

71 Stötzer: Der lange Arm der Stasi, S. 7.

72 Ebd.

73 Vgl. Dietrich, Gerd: »Vorwort: Die Kultur der DDR in Deutschland«, in: *Kulturgeschichte der DDR. Teil I*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2018, S. XI–XLIII, hier S. XX.

74 Vgl. Dietrich, Gerd: »Kultur in der Konsumgesellschaft 1977–1990«, in: *Kulturgeschichte der DDR. Teil III*, Vandenhoeck & Ruprecht 2018, S. XLIX–2358.

75 Ebd., S. 1637–1638.

76 Ebd., S. 1638.

77 Ebd., S. 1637.

Auch Stötzer wurde mittels Arbeitsdiensten gemäßregelt und bestraft,⁷⁸ was einem faktischen Berufsverbot ihrer künstlerischen Tätigkeit gleichkam und zudem mit erzwungener Arbeit während und nach ihrer Inhaftierung verbunden war.⁷⁹ In dem Band *Der lange Arm der Stasi* bemerkt Stötzer dazu lapidar, dass diese Restriktionen sie dazu »brachten [...], meinen Weg von der enthusiastischen sozialistischen Reformerin zur Künstlerin fast schicksalhaft zu benennen: Im Leiden bin ich ja.«⁸⁰

Die in einem einzigen Satz pointiert ausgedrückte Verquickung von beruflichem Werdegang, (künstlerischem) Selbst-Verständnis und (ironisierter) Erfahrung bei Stötzer findet u.a. in der eingangs zitierten Textminiatur *der wecker ist geklungen* ihre Entsprechung. Der Architektur-, Kunst- und Designhistoriker Dietrich Erben diskutiert den Erfahrungsbegriff entsprechend im Kontext seiner berufsautobiografischen Forschungen, die er exemplarisch anhand der beiden Berufsautobiografien des Kunsthistorikers Michael Baxandall und des Architekten Louis Sullivan als empirisches, normatives und problemorientiertes Argument ausweist, welches »einen ganz eigenen poetischen und inhaltlichen Status«⁸¹ innehat. Erfahrung versteht Erben demzufolge als »verge-

78 Stötzer solidarisiert sich 1976 mit der »Erklärung Berliner Künstler«, die sich gegen die Ausbürgerung des Liedermachers Wolf Biermann ausspricht. Infolgedessen wird sie für ein Jahr inhaftiert sowie in den »operativen Vorgängen« *Kapitän* und *Toxin* bespitzelt. Vgl. Eingeschränkte Freiheit. Der Fall Gabriele Stötzer.

79 Die Strafarbeit, die sie und zahlreiche andere im Gefängnis leisten, indem sie dort von Hand im Dreischichtbetrieb hochwertige Textilien nähen, die gegen Devisen in die BRD verkauft werden, stellt für sich ein Desiderat dar, die unterdessen in einer Dokumentation festgehalten wurde und der seit kurzem auch in einem Forschungsprojekt nachgegangen wird. Vgl. MDR, Mitteldeutscher Rundfunk: »Der Hoheneck Komplex« <https://www.mdr.de/staticapps/hoheneck/#/intro> (zugegriffen am 07.01.2025). Sowie Union der Opferverbände kommunistischer Gewaltherrschaft e.V.: »UOKG zur Vorstudie ›Lieferketten der DDR-Zwangsarbeit‹ · UOKG«, UOKG, 22.04.2024, https://www.uokg.de/2024/04/vorstudie_lieferketten/ (zugegriffen am 23.04.2024); »Zwangsarbeit politischer Häftlinge in Strafvollzugseinrichtungen der DDR | Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur«, 22.04.2024, <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/veranstaltungen/zwangsarbeit-politischer-haeftlinge-strafvollzugseinrichtungen-der-ddr> (zugegriffen am 23.04.2024).

80 Stötzer: *Der lange Arm der Stasi*, S. 7.

81 Erben, Dietrich: »Erfahrung als Argument in Berufsautobiographien. Der Kunsthistoriker Michael Baxandall und der Architekt Louis Sullivan«, in: Erben, Dietrich und Tobias Zervosen (Hg.): *Das eigene Leben als ästhetische Fiktion. Autobiographie und Professionsgeschichte*, Bielefeld: transcript Verlag 2018, S. 23–38, hier S. 38.

genwärtigte Vergangenheit«, die in Form eines An- und Umordnens des sinnlichen Jetzt-Erlebens *und* als späteres Reflektieren bzw. Zusammenfügen des Erlebten gefasst wird. Damit figuriert Erfahrung für Erben sowohl als »empirisches Ereignis als auch als Erzählung, als fiktionaler Diskurs«. ⁸² Eine Begriffsbestimmung, die für die weiteren Überlegungen produktiv gemacht werden soll, indem Stötzers künstlerische Praktiken hinsichtlich (berufs-)autobiografischer Diskurse in der DDR kontextualisiert werden, um sie dann nochmals im Zusammenhang mit Erbens These von Erfahrung als berufsautobiografisches Argument zu reflektieren.

Spätestens ab den 1970er Jahren finden sich unter der Kulturpolitik des Vorsitzenden des DDR-Staatsrats Erich Honecker ⁸³ vermehrt Positionen, welche autobiografisch fundierte Selbstauskünfte versammeln, die explizit auf Alltagserfahrungen referieren. In Maxie Wanders Publikation *Guten Morgen, du Schöne* wird diese Bezugnahme folgendermaßen reflektiert: »Ich halte jedes Leben für hinreichend interessant, um anderen mitgeteilt zu werden.«, schreibt die Schriftstellerin in ihrer Vorbemerkung zu den 19 Gesprächsprotokollen, die 1977 erstmals erscheinen. ⁸⁴ Der Papierfabrik-, Bergarbeiter und Schriftsteller Werner Bräunig hatte sich da bereits im Jahr 1959 mit einer Rede unter dem Ausspruch *Greif zur Feder, Kumpel!* anlässlich der 1. Bitterfelder Konferenz an seine Kolleg*innen gewandt und sie aufgefordert, aus ihrer Umgebung zu »schöpfen«: »Schöpfe aus der Fülle Deiner Umwelt, Deines Lebens. Schreibe das Naheliegende«. ⁸⁵ Die Konferenz mündete in eine

82 Ebd., S. 30.

83 Paul Betts widmet der Verfasstheit von Privatsphäre in der DDR, insbesondere in den Jahren nach dem Amtsantritt Erich Honeckers, eine »eigene Geschichte«. Vgl. Betts, Paul: »Alltag und Privatheit«, in: Sabrow, Martin (Hg.): *Erinnerungsorte der DDR*, München: Verlag C.H. Beck 2009, S. 314–325, hier S. 319.

84 Wander, Maxie: *Guten Morgen, du Schöne*. Protokolle nach Tonband. Mit einem Vorwort von Christa Wolf, Berlin: Suhrkamp 2022, S. 10.

85 Bräunig, Werner: »Greif zur Feder, Kumpel!«, in: *Ein Kranich am Himmel. Unbekanntes und Bekanntes. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Heinz Sachs*, Halle, Leipzig: Mitteldeutscher Verlag 1981, S. 355–357. Sowie Bressau, Fritz u.a.: *Greif zur Feder Kumpel*. Protokoll der Autorenkonferenz des Mitteldeutschen Verlages Halle (Saale) am 24. April 1959 im Kulturpalast des elektrochemischen Kombinats Bitterfeld, hg. von Mitteldeutscher Verlag, Halle 1959. Der Ausspruch »Greif zur Feder, Kumpel!« geht laut Selbstaussage Werner Bräunigs allerdings nicht auf den Schriftsteller zurück. Vgl. Drescher, Angela: »Aber die Träume, die haben doch Namen«. Der Fall Werner Bräunig«, in: Bräunig, Werner: *Rummelplatz. Mit einem Vorwort von Christa Wolf*. Herausgegeben von Angela Drescher, 5. Aufl., Berlin: Aufbau 2015, S. 625–674, hier S. 632.

Kulturpolitik des ›Bitterfelder Weges‹,⁸⁶ bei dem in Betriebe eingebettete Schriftsteller*innen die sozialistische Programmatik von der Erziehung zum ›neuen Menschen‹ voranbringen sollten.⁸⁷ Eine Stoßrichtung, die als ›sozialistischer Realismus‹ rezipiert und diskutiert wird. Doch zurück zu Wanders Vorbemerkung zu den Gesprächsprotokollen:

Entscheidend war für mich, ob eine Frau die Lust oder den Mut hatte, über sich zu erzählen. Mich interessiert, wie Frauen ihre Geschichte erleben, wie sie sich ihre Geschichte vorstellen.⁸⁸

Diese Äußerung kann mit den in der Einleitung skizzierten Thesen des Historikers Volker Depkat verbunden werden, die Auto_Bio_Grafie insofern als Schauplatz kollektiver Geschichtsschreibung denken, als Selbstaussagen indirekt oder direkt Bezug nehmen auf bereits etablierte (historische) Narrative.⁸⁹ Auch wenn in den Selbstauskünften von *Guten Morgen, du Schöne* vor allem aus der Ich-Perspektive über die häusliche und/oder halböffentliche Sphäre berichtet wird, so erfolgt dies doch im Abgleich mit gesellschaftlichen Vorstellungen, Regeln und Normen. Dazu Wander nochmals: »Man lernt dabei, das Einmalige und Unwiederholbare jedes Menschenlebens zu achten und die eigenen Tiefs in Beziehung zu anderen zu bringen.«⁹⁰

Ähnlich wie die Historikerin Brigitte Studer über den »Zusammenhang zwischen der Achtundsechziger Bewegung als Ganzes und der neuen Frauenbewegung«⁹¹ befindet, dass dieser »kontrovers und paradox«⁹² sei, kommt

86 Vgl. u.a. Dietrich: Kultur in der Übergangsgesellschaft 1945–1957, hier S. 160 u. 397–398. Wobei Bräunigs eigenes, äußerst lesenswertes Romanfragment *Rummelplatz* über das Leben und Arbeiten im Bergwerksunternehmen S(D)AG Wismut aufgrund der (kultur-)politischen Bedingungen erst nach dem Ende der DDR erscheinen kann. Vgl. Drescher: »Aber die Träume, die haben doch Namen«. Der Fall Werner Bräunig, S. 625–674, hier S. 646–666.

87 Vgl. Dietrich: Kultur in der Übergangsgesellschaft 1945–1957, hier S. 193.

88 Wander: *Guten Morgen, du Schöne*, S. 10.

89 Vgl. Depkat, Volker: »Autobiographie als geschichtswissenschaftliches Problem«, in: *Autobiographie zwischen Text und Quelle, herausgegeben von Volker Depkat und Wolfram Pyta*, Berlin: Duncker & Humblot 2017, S. 23–40, hier S. 34.

90 Wander: *Guten Morgen, du Schöne*, S. 10.

91 Studer, Brigitte: 1968 und die Formung des feministischen Subjekts, Wien: Picus 2011, S. 14.

92 Ebd. Die Historikerin argumentiert mit dem Konzept der ›public‹ und ›hidden scripts‹ des Sozialanthropologen James Scott, zwischen denen in den 1960er und 1970er Jahren

auch Wander anhand der aufgezeichneten Gespräche zu dem Schluss, dass darin eine nahezu körperlich spürbare Diskrepanz bestehe zwischen dem, was *ist*, und dem, wie es *sein soll*. Wander deutet diese Diskrepanz zugunsten des sozialistischen Projekts:

Die Unzufriedenheit mancher Frauen mit dem Erreichten halte ich für optimistisch. Wenn manchmal Bedrückendes überwiegt, dann liegt das vielleicht daran, daß über Glück zu reden kaum jemand das Bedürfnis hat. Glück lebt man, Belastendes spricht man aus, um es zu begreifen, um sich davon zu befreien.⁹³

Nicht selten äußern sich in den protokollierten Gesprächen diese Spannungen denn auch in Randbemerkungen über Erlebnisse im Arbeitsalltag und/oder Ausbildung (die in der DDR staatlich gelenkt wurden), aber auch bezüglich des beruflichen Werdegangs, der mit Familienplanung und Partnerschaft korreliert.⁹⁴ Die Kunsthistorikerin Angelika Richter verortet diese Widersprüche in den verschiedenen Lebenswelten zwischen (künstlerischer) ›zweiter Öffentlichkeit‹ und Staatssozialismus, der zwar um rechtliche Gleichstellung bemüht war, de facto aber Frauen von politischen Gremien und Gestaltungsprozessen systematisch ausschloss.⁹⁵ Von dieser mangelnden politischen Teilhabe zeugt die auffallend breite Rezeption von *Guten Morgen, du Schöne* (ein Jahr nach Erscheinen des Buches wurden in der DDR 60.000 Exemplare nachgedruckt und verkauft), über welche die Literaturwissenschaftlerin Carola Opitz-Wiemers rückblickend resümiert: »Vom eigenen ›Ich‹ sprechen zu können, vom Fremdsein und Einsamkeit in der sozialistischen Gemeinschaft, wurde als Möglichkeit zur Teilnahme an einem öffentlichen Diskurs genutzt, der in der DDR nicht existierte.«⁹⁶

Dass sich der (Berufs-)Alltag selbstredend auch im real existierenden Sozialismus nicht für alle gleich gestaltete und sich einige gesellschaftliche Gruppen besser von dessen Mühen abgrenzen konnten als andere, konstatiert die

eine umkämpfte Diskrepanz besteht, die von Frauen u.a. auch innerhalb der Linken problematisiert wird, indem das Private als das Politische gefasst wird.

93 Wander: *Guten Morgen, du Schöne*, S. 9.

94 Vgl. u.a. ebd., S. 144.

95 Vgl. Richter: *Das Gesetz der Szene*, S. 35–40 hier S. 35.

96 Opitz-Wiemers, Carola: »Wander, Maxie«, in: *Metzler Lexikon DDR-Literatur. Autoren – Institutionen – Debatten*, herausgegeben von Michael Opitz und Michael Hofmann; unter Mitarbeit von Julian Kanning, Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2009, S. 359–360.

Sozialhistorikerin Dorothee Wierling in ihrem Kommentar über Oral-History-Interviewführung in postsozialistischen Gesellschaften. Sie bekräftigt, dass eine schichtspezifische Historiografie⁹⁷ von Alltagsdeutungen im Sozialismus noch ausstehe.⁹⁸ Dies gilt insbesondere für die Verquickung von Berufswahl, Berufsausübung und herkunftsbedingten Berufsentscheidungen, wobei das Berufsbild Künstlerin bzw. Tänzerin in mancher Hinsicht einen Grenzfall darstellt,⁹⁹ den ich in 2.2. diskutieren werde.

Vor dem Hintergrund der skizzierten autobiografischen Diskurse sind Stötzers Selbstentwürfe anschlussfähig für das von Depkat geborgte Verständnis von geteilten Auto_Bio_Grafien. Stötzer nimmt die unabdingbaren Zugeständnisse an den Staat zum Teil minutiös und in einem beeindruckend kraftaufwendigen Akt der Selbstbefragung unter die Lupe, wovon auch weitere Dokumente wie jene aus dem Band *Ich bin die Frau von gestern* oder die Erzählung *Die bröckelnde Festung* zeugen.¹⁰⁰

Dabei scheint es meines Erachtens nicht Stötzers Bestreben zu sein, mit ihren Selbstzeugnissen eine künstlerische Berufsautobiografie vorzulegen. Aus diesem Grund lässt sich Erbens These auch nicht gänzlich auf Stötzers Praxis übertragen, sondern ist abgewandelt besser anwendbar: Stötzer begreift Erfahrung als Material, das gleichwertig zu anderen Materialien wie beispielsweise Texten, Kleidung, Körperlichkeit¹⁰¹ oder auch Geheimdienst-dokumenten¹⁰² und dem Leben selbst in Form eines »[I]ch[s], das es auch

97 Vgl. Wierling, Dorothee: »Dominante scripts und komplizierte Lebensgeschichten – Kommentar zur Erforschung des Alltags im Staatssozialismus«, in: Obertreis, Julia und Anke Stephan (Hg.): *Erinnerungen nach der Wende. Oral History und (post)sozialistische Gesellschaften*, Essen: Klartext Verlag 2009, S. 323–327, hier S. 324.

98 Auch hinsichtlich der von mir untersuchten Materialkorpora wäre eine solche Perspektivierung mit Sicherheit erhellend und kann als weiteres Forschungsdesiderat formuliert werden.

99 Vgl. u.a. Matzke, Annemarie: »Sich selbst Professionalisieren – Zur Figur des Performancekünstlers im gegenwärtigen Theater«, in: Stefan Krankenhagen und Jens Roselt (Hg.): *De-/Professionalisierung in den Künsten und Medien: Formen, Figuren und Verfahren einer Kultur des Selbermachens*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2018, S. 107–125, hier S. 109.

100 Stötzer: *Ich bin die Frau von gestern*. Mit Illustrationen von Gabriele Stötzer und einem Nachwort von Joachim Walther; Stötzer: *Die bröckelnde Festung*.

101 Vgl. u.a. »4. Der Körper als Material« in: Thieme: *Eigenversuche. Körperlichkeit in der künstlerisch-aktivistischen Praxis Gabriele Stötzers*, S. 234.

102 In einer ihrer Performances liest und verfremdet Gabriele Stötzer beispielsweise Textfragmente aus den über sie angelegten Unterlagen der Staatssicherheit der DDR. Vgl. Sasse, Sylvia: *Stasi-Dada. Was KünstlerInnen aus ihren Geheimdienstakten machen,*

nicht geben durfte¹⁰³, möglichst gegenständlich in ihre künstlerische Praxis Eingang findet. Wie andere Materialien auch werden Erfahrungen im Arbeitsprozess von Gabriele Stötzer aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet, bearbeitet und zu anderen Materialien in Bezug gesetzt. Doch wie ist nun vor diesem Hintergrund Stötzers Verhältnis zu Umbrüchen zu denken? Dies möchte ich nun präziser am Beispiel des Super-8-Films *Veitstanz/Feixtanz* von Gabriele Stötzer aus dem Jahr 1988 sowie anhand weiterer Textminiaturen und mithilfe des Konzeptes der Autoperformanz der Slavistin Sylvia Sasse exemplarisch beleuchten. Dies, um sie sodann mit den in Teilkapitel 1.1. formulierten Überlegungen hinsichtlich Autorschaft zusammenzudenken.

Umbrüche performativ – *Veitstanz/Feixtanz* (1988)

Der Filmtitel *Veitstanz/Feixtanz* lässt unterschiedliche Deutungen zu: In Verbindung mit dem Wort ›Tanz‹ bringt die Ableitungssilbe ›Feix‹ ein Frohlocken zum Ausdruck. Mit dem Wort ›Veitstanz‹ greift der Titel zudem das Narrativ der bis zur körperlichen Erschöpfung Tanzenden aus dem Mittelalter auf. Damit spielt er auf einen körperlichen Ausnahmezustand an, der von der Norm abweicht und mit schwer kontrollierbaren Bewegungen einhergeht. Das Verb ›feixen‹ beschreibt wiederum eine Belustigung, ein mehrdeutiges Amüsement, das auch in Häme oder Schadenfreude umschlagen kann und damit eine Eigendynamik entwickelt. Der Topos des Veitstanzes steht denn auch in Zusammenhang mit einem unbezwingbaren Bewegungsdrang, der die räumliche Begrenzung der Haft aufgrund »mehrfacher Staatsverleumdung«¹⁰⁴ konterkariert, die 1988, zum Entstehungszeitpunkt des Filmes (der ohne Sprache auskommt), mehr als zehn Jahre zurückliegt.

Dieser Bedeutungsüberschuss findet seine Entsprechung in Stötzers Kommentar zum Film bei seiner Wiederaufführung im Kurzfilmprogramm der Berlinale 2020: »Dieser Film, der in der DDR – dem Land der sozialistischen Diktatur – gedreht wurde, ist ein Ausdruck der Freiheit, die uns

Geschichte der Gegenwart, 2016, <https://geschichtedergegenwart.ch/stasi-dada-gabriele-stoetzer-las-im-cabaret-voltaire-aus-ihren-akten/> (zugegriffen am 10.05.2024).

103 Stötzer, Gabriele, Else Rosenfeld und Anna Voswinkel: ›Der Stoff waren unsere Leben.‹ Ein Gespräch mit Gabriele Stötzer | ... oder kann das weg? Fallstudien zur Nachwende«, 2020, <https://nachwendefallstudien.de/der-stoff-waren-unsere-leben-ein-gesprach-mit-gabriele-stotzer-anna-voswinkel-elske-rosenfeld/> (zugegriffen am 10.05.2024).

104 Eingeschränkte Freiheit. Der Fall Gabriele Stötzer, S. 40.

allen innewohnt, wenn wir sie uns nehmen.«¹⁰⁵ Bemerkenswert an Stötzers Einordnung ist, dass hier das Tanzen eben nicht unmittelbar mit einem Freiheitsmoment assoziiert wird.¹⁰⁶ Vielmehr ist es szenisch vermittelt und wird erst über die Auseinandersetzung mit dem Medium Film erfahrbar. Damit verweist Stötzer implizit auf die Produktionsbedingungen künstlerischer Erzeugnisse, die notwendigerweise von jenem Alltag geprägt sind und/oder ihn widerspiegeln, in dem sie entstanden sind. Welche Bedingungen waren also gegeben, dass Stötzer in den 1980er Jahren in der DDR trotz anhaltender Repressionen künstlerisch produktiv war? Und wo lassen sich folglich die bereits angedeuteten Umbrüche verorten?

Die These hierzu lautet, dass die Künstlerin nach der Haft den DDR-Alltag als tägliche Fortführung ihres durch die Inhaftierung bedingten lebensgeschichtlichen Umbruchs empfunden haben muss. Diese Erfahrung schwingt in der eingangs zitierten Textminiatur *der wecker ist geklungen* mit, hinzu kommt eine auch von anderen in der DDR gesellschaftlich wahrgenommene, zunehmende Beklemmung. Von dieser berichtet beispielsweise der Schriftsteller Franz Fühmann 1980 in einem Brief an seine Kollegin Christa Wolf. Im Zuge der vorbereitenden Diskussionen mit jungen Erwachsenen für einen seiner Vorträge an der Akademie der Künste beobachtet er, dass die Stimmung hierzulande ›katastrophal‹ sei und eine tiefe ›Vertrauenskrise‹ bestehe.¹⁰⁷

Bei Stötzer führt dies zu einer scheinbar unbekümmerten Tatkraft, die nur durch eine biografische Perspektivierung zu verstehen ist und die am Beispiel von *Veitstanz/Feixtanz* erörtert werden soll. In den Handlungsanweisungen zum Film heißt es, dass »Frauen und Männer ihre Ekstasen an bestimmten

105 Der Film wurde im Kurzfilm-Programm der Berlinale ergänzend zum Wettbewerb erneut aufgeführt. Im Online-Archiv des Festivals findet sich eine weitere Beschreibung. Vgl. Stötzer, Gabriele: »Veitstanz/Feixtanz«, Programmbeschreibung in: *Berlinale Shorts 2020*, <https://www.berlinale.de/de/archiv-auswahl/archiv-2020/programm/detail/202012541.html> (zuletzt abgerufen am 24.09.2020).

106 Eine differenzierte Untersuchung des Freiheitsbegriffs bei Gabriele Stötzer stellt ein weiteres Desiderat für die Forschung dar.

107 Vgl. Wolf, Christa und Franz Fühmann: *Monsieur – wir finden uns wieder. Briefe 1968–1984*, herausgegeben von Angela Drescher, erweiterte und durchgesehene Neuausgabe – mit bislang unveröffentlichtem Material und zahlreichen Abbildungen, Berlin: Aufbau 2022, S. 94.

Plätzen der Stadt tanzen, mit der Bewegung also die Stadt ›nehmen‹.¹⁰⁸ Diese Erklärung unterstreicht einerseits, dass das sonst von staatlich angeordneten Paradezügen dominierte Bild öffentlicher Plätze nunmehr durch eigene Bewegungsakte von den Film-Protagonist*innen beansprucht wird (wobei ihnen die Bewegungsgestaltung freisteht). Andererseits finden sich in dieser knappen Situierung des Films auch Selbstauskünfte, die mit Sasse als ›autoperformative‹ Aussagen gefasst werden können.¹⁰⁹ Zunächst wende ich mich aber dem Aspekt des Tanzens im öffentlichen Raum und den damit verbundenen Tanz- und Körperkonzepten zu.

In *Veitstanz/Feixtanz* finden sich vielfältige Tanzstile und mit ihnen auch unterschiedliche Vorstellungen von Ekstase. Zwar initiiert und organisiert Stötzer den Filmdreh, indem sie Regie und Kamera führt und einen Rahmen aus Handlungsanweisungen für die Tanzenden spannt, aber die Bewegungsgestaltung bleibt letztlich den Protagonist*innen überlassen. Auch die Wahl der Tanzplätze obliegt den Tanzenden (vgl. Abb. 7), wodurch sich die Autorschaft Stötzers in gewisser Weise auf die 13 Akteur*innen ausdehnt.¹¹⁰ Inwiefern sich diese künstlerische Praxis Stötzers dabei in Auseinandersetzung mit Körperlichkeit formt, erhellt ein weiterer Blick in eine ihrer Textminiaturen:

der tanz scheint ein adäquates
übersetzungsverhältnis von einem
komplex körperlicher bewegungs- und sprachmöglichkeiten
zu sein tanz ist die schwingung eines körpers mit energieü-
bermittlung zu außenkörpern d.h. eigenrotation zu massen-
rotation nicht nur des auges es geht in den anderen körper
und juckt wo das individuum sich selbst aufgegeilt hat tanz
ist wie schreiben ein übertragungssystem von eigenrotation
zu erdrotation von eigenkörper zu fremdkörper von eigen-
denken zu fremddenken¹¹¹

108 Stötzer in Lenssen, Claudia und Bettina Schoeller-Bouju (Hg.): *Wie haben Sie das gemacht? Aufzeichnungen zu Frauen und Filmen*, Marburg: Schüren 2014, S. 184.

109 »Inoffiziell wurde bekannt...« Die Doppel-Performance der Dokumente«, in: Krasznahorkai, Kata und Sylvia Sasse (Hg.): *Artists & Agents. Performancekunst und Geheimdienste*, Leipzig: Spector Books 2019, S. 146–160, hier S. 153.

110 Wobei Stötzer *Veitstanz/Feixtanz* als ihren Film ausweist. Vgl. Lenssen/Schoeller-Bouju (Hg.): *Wie haben Sie das gemacht?*, S. 184.

111 Auszug aus »tanz mit christina hoyos«, in: Stötzer-Kachold: *Grenzen los fremd gehen*, S. 45–46.

Abbildung 7: Susanne Truckenbrodt in *Feixtanz/Veitstanz* © Gabriele Stötzer, Erfurt 1988, Filmstill



Körperlichkeit wird hier insofern mit den Momenten ›Bewegung‹ und ›Denken‹ verknüpft, als von selbstständigen ›übertragungssystemen‹ die Rede ist, die mit Metaphern wie ›erdrotation von eigenkörper zu fremdkörper‹ raumzeitliche Assoziationen wecken.¹¹² Die ungewohnten Zeilenumbrüche verdeutlichen die Wortspiele vom bewegt-bewegenden Denken zusätzlich grafisch, indem sie Sinnverschiebungen ergeben, die andernfalls aufgrund eingeübter Bedeutungsverknüpfungen beim Lesen unbemerkt blieben. Durch die grafisch-textuellen, sinnbezogenen Überlagerungen zwischen ›eigen‹ und ›fremdkörper‹ sowie ›eigen‹ und ›fremddenken‹ entsteht beim Lesen eine Dynamik, die sich auch in den künstlerischen Praktiken Stötzers findet und die in der zitierten Textminiatur mit dem Tanzen bzw. mit Körperlichkeit in Verbindung gebracht wird.

Diese Beobachtungen lassen sich insofern auf den Super-8-Film *Veitstanz/Feixtanz* übertragen, als dessen Protagonist*innen durch disparate oder abseitige Szenerien tanzen und mit ihrer Bewegung Stötzer zufolge »die Stadt‹ nehmen.«¹¹³ Die retrospektive Äußerung Stötzers, dass der Film »ein Ausdruck

112 Die Miniatur könnte beispielsweise auch als Score, d.h. als choreografische Handlungsanweisung interpretiert werden.

113 Stötzer in Lenssen/Schoeller-Bouju (Hg.): *Wie haben Sie das gemacht?*, S. 184.

der Freiheit [ist], die uns allen innewohnt, wenn wir sie uns nehmen«¹¹⁴, erzählt die Bewegung der Tanzenden als Geste der Ermächtigung. Doch sie beschreibt nicht nur den Film, sondern sie spricht auch vom künstlerischen Interesse, das Gabriele Stötzer bewegt haben mag.

Unter Berücksichtigung von Sylvia Sasses Thesen über Autoperformanz kann diese Aussage Stötzers und die damit verbundene Sprecherinnenposition in Bezug auf den Film eingehender beleuchtet werden. Der Annahme folgend, dass jede Dokumentation in sich performativ ist, präzisiert Sasse Philip Auslanders Begriff und konzipiert in ihrer Forschung über Geheimdienstakten einen *dokumentarischen Akt*, der »doppelt performativ zu lesen« ist.¹¹⁵ Laut Sasse beinhalten Geheimdienstakten als Dokumente über sogenannte politisch auffällige Künstler*innen weniger relevante Informationen über diese selbst als Aussagen darüber, wer *wie* und *zu welchem Zweck* mitgehört, beobachtet oder fotografiert hat. Das Dokument konstituiert demnach »zugleich das Geschehen als auch denjenigen, der dokumentiert, in seiner Rolle als Dokumentator«¹¹⁶ und ist in diesem Sinne »autoperformativ«.¹¹⁷ Sasse differenziert an selber Stelle den Begriff »Autoperformanz« weiter aus, indem sie das Dokumentieren insofern als performativ begreift, als es zugleich den »Dokumentator erzeugt und den Akt des Dokumentierens bezeugt.«¹¹⁸ Im Hinblick auf Performativität geht es Sasse also nicht allein um das (Mit-)Erschaffen eines Ereignisses, sondern um das multilateral ausgerichtete Erzeugen desjenigen, der dokumentiert. Wendet man diese Betrachtungsweise auf *Veitstanz/Feixtanz* an, dann verschiebt sich die Perspektive auf Geschehnisse, die im Kontext des Films nicht erwähnt werden, dessen Ästhetik aber mitbestimmen.

Dies erschließt sich beispielsweise beim Blick auf die Protagonist*innen und den von ihnen gewählten Umgebungen: Ein Tänzer durchquert in *Veitstanz/Feixtanz* auf Händen und Füßen eine auffällige Ruine und drückt sich beim Springen mit beiden Armen am herabgefallenen Gemäuer und an alten Holzbalken ab. Dabei versucht er, einen großen Mauerstein mit bloßen Händen zu versetzen, um auf seine Umgebung einzuwirken. Das auffällige

114 Stötzer: »Veitstanz/Feixtanz«, Programmbeschreibung in: *Berlinale Shorts 2020*.

115 Sasse: »Inoffiziell wurde bekannt...«, S. 153.

116 Ebd.

117 Ebd.

118 Ebd., S. 154.

Gemäuer bildet dabei einen scharfen Kontrast zur Körperlichkeit des Tanzenden, der an diesem Ort buchstäblich ›seinen‹ Platz sucht. Dass sich die Tanzenden an selbstgewählten Orten auf selbstbestimmte Art bewegen und sich so unterschiedlich auf ihre Umgebung beziehen, verweist auch auf die Beschränkungen und Möglichkeiten ihres jeweiligen Handlungsspielraums.

In dieser Ausdeutung kehrt sich die Erfahrung, die in *der wecker ist geklungen* beschrieben wird, um. Die dort thematisierte Stagnation verlagert sich in die Szenerien des Films, in denen sie sich gewissermaßen entäußert. Die Tanzplätze werden in *Veitstanz/Feixtanz* mit der Bewegung und der (teilweise unbedeckten)¹¹⁹ szenisch montierten Körperlichkeit der Tanzenden zugleich kontrastiert und verbunden, sodass deren Verhältnis in den Fokus rückt. Zwar wird im Film nicht explizit DDR-Alltag thematisiert oder gar auf die Biermann-Ausbürgerung und deren Folgen referiert, dennoch ist er von dem Movens getrieben, der gelähmten gesellschaftlichen Atmosphäre der 1980er Jahre möglichst selbstbestimmte Äußerungen entgegenzusetzen. Mit Experimentierfreude und kreativen Strategien entwickelt der Film so eigenständige Bewegungsbezüge auf und für den öffentlichen Raum.

Was bleibt? *Beruf Künstlerin*

In einem Gespräch über ihre Arbeitsweise im Band *Wie haben Sie das gemacht?* von Claudia Lenssen und Bettina Schoeller-Bouju resümiert Stötzer entsprechend:

Vor meiner Zeit im Frauengefängnis Hoheneck [...] war mein Zugang zur Kunst und zu Frauen fast ausschließlich intellektuell. [...] Ich glaube, mein Blick änderte sich im Gefängnis. Es machte die Ideologisierung zunichte. Ich hatte ja nichts anderes gelernt, war vorher Beststudentin an der Uni, auch in der politischen Schulung, und noch mit den Vernehmern diskutierte ich stundenlang, um das große Projekt des Sozialismus weiterzuentwickeln. Nach Hoheneck, dieser Körperlichkeit mit Frauen, wo ich mitbekam, dass Frauen anders sind, als ich es vorher gemeint hatte, und die Ideologie anders war, hatte ich keine Illusionen mehr.¹²⁰

119 Vgl. Thieme: Eigenversuche. Körperlichkeit in der künstlerisch-aktivistischen Praxis Gabriele Stötzers, S. 237.

120 Lenssen/Schoeller-Bouju (Hg.): *Wie haben Sie das gemacht?*, S. 181. Die Selbstauskünfte stammen aus einem Gespräch mit Gabriele Stötzer, das die Herausgeberin Claudia Lenssen aufgezeichnet hat, vgl. ebd., S. 18.

Die Künstlerin leitet aus ihren Erfahrungen in der Frauenhaftanstalt Hoheneck einen immensen Lebenswillen ab, den sie 2022 angesichts der erneuten Auseinandersetzung mit den Untersuchungsakten der DDR-Staatssicherheit über 32 ihrer Künstlerkolleg*innen bekräftigt: »Ich tauchte anhand der Akten in eine nochmalige Betrachtung und Bewertung meines Versagens. Die Stasi hatte Tagebuch geführt. Es galt, ihr mein Leben aus den Händen zu reißen.«¹²¹

Im Gespräch mit Lensen/Schoeller-Bouju erklärt Stötzer, dass sie ihren Entschluss, künstlerisch zu arbeiten, während der Haftzeit getroffen habe: »Im Knast sagte ich mir: ›Jetzt hast Du alles verloren, die große Karriere ist vorbei. Jetzt kannst Du machen, was Dein heimlichster Wunsch ist, Künstlerin sein, Schriftstellerin werden.«¹²² Sie schließt sich gezielt mit anderen marginalisierten Akteur*innen zusammen, sie filmt, fotografiert, beteiligt sich an Hausbesetzungen,¹²³ publiziert Untergrundzeitschriften.¹²⁴ All diese Unternehmungen sind nur gemeinschaftlich zu realisieren und führen dazu, dass Stötzer die in einer Wohnung befindliche ›private‹ *Galerie im Flur*¹²⁵ in Erfurt übernimmt und sich an der Gründung von Künstlerinnengruppen beteiligt.¹²⁶

Zuerst waren da also Fotos in der Fläche, dann ab 1984 Filme als Bewegung in der Fläche und dann initiierte ich im selben Jahr mit anderen zusammen in Erfurt die Künstlerinnengruppe Exterra XX, mit der ich Filme drehte, 1986 den ersten, FRAUENTRÄUME. Wir entwickelten Performances, Mode- und Objektshows, also Bewegungen im Raum.¹²⁷

121 Stötzer: Der lange Arm der Stasi, S. 7.

122 Gabriele Stötzer in Lensen/Schoeller-Bouju (Hg.): Wie haben Sie das gemacht?, S. 183.

123 In der DDR war dies eine geduldete Strategie, um ohne die andernfalls obligatorische Eheschließung oder Kinder an eine eigene Wohnung zu kommen.

124 Vgl. Gabriele Stötzer in Lensen/Schoeller-Bouju (Hg.): Wie haben Sie das gemacht?, S. 183.

125 Diese wird 1981 vom Staatssicherheitsdienst ›liquidiert‹. Vgl. u.a. Eingeschränkte Freiheit. Der Fall Gabriele Stötzer, S. 42–69. Sowie Michael, Klaus: »Die Galerie im Flur – Autonome Kunst in der DDR«, *bpb.de*, 2012, <https://www.bpb.de/themen/deutsche-teilung/autonome-kunst-in-der-ddr/55825/die-galerie-im-flur/> (zugegriffen am 10.05.2024) und Walther: Gabriele Stötzer – Untertauchen um aufzutauchen, S. 214.

126 Vgl. auch Richter: Das Gesetz der Szene, S. 225.

127 Gabriele Stötzer in Lensen/Schoeller-Bouju (Hg.): Wie haben Sie das gemacht?, S. 183–184.

Durch die Gruppenründung sind die Künstlerinnen in übergreifende gemeinschaftliche und (soweit möglich) selbstgestaltete Zusammenhänge eingebunden, und die Autorschaft der entstandenen Arbeiten erscheint aus heutiger Sicht von gestaltend-organisierenden und transdisziplinären Prinzipien geleitet.¹²⁸

Dafür spricht die Körperlichkeit der Tanzenden in *Veitstanz/Feixtanz*, die genuss- und spiefreudig daherkommt, wobei der Bewegungsradius der Protagonist*innen stark variiert. Augenfällig werden die verschiedenen Bewegungsmöglichkeiten beispielsweise beim Tanz einer hochschwangeren Frau, deren Bewegungen von ihrer körperlichen Verfasstheit geprägt sind. Oder, wenn zwei junge Punkerinnen ihren Pogo aus dem Konzertraum ins Freie verlagern, wo ihr Tanz gleichermaßen verloren wie kraftvoll und aufeinander bezogen wirkt. Gabriele Stötzer bleibt bis auf einige Ausnahmen hinter der Kamera verborgen und schreibt sich zugleich in Bilderordnung und Aufgabenstellung von *Veitstanz/Feixtanz* ein, welche sich an den Lebensbedingungen der Akteur*innen orientieren.¹²⁹

Die Zusammenarbeit mit Menschen aus ihrem Umfeld gehört zum künstlerischen Selbstverständnis Stötzers. Die Bezugnahme aufeinander und die geteilten Lebensverhältnisse bilden jenen Handlungsspielraum ab, den Stötzer mittels ihrer künstlerischen Herangehensweisen auszuloten sucht. Dieses Bestreben prägt und konstituiert ihre Kunstpraxis, dazu Stötzer selbst:

Kunst war Aktion: handeln und nach außen gehen. Das war mir wichtig, denn ich versuchte einen Demokratisierungsprozess mit Freundinnen. [...] Aber ich dachte immer, wenn ich hier [in der DDR, Anm. NR] lebe, dann will ich leben. Ich bin eine junge Frau, ich will kreativ sein und andere dazu ermutigen. Es war unser politisch-gesellschaftliches Konzept, genau das zu tun, kein direkter Widerstand gegen Honecker. Der Staat und seine Organe konnten uns nichts anhaben. Wir gaben uns selbst ein Ich und stellten

128 Vgl. Löser, Claus: Strategien der Verweigerung. Untersuchungen zum politisch-ästhetischen Gestus unangepasster filmischer Artikulationen in der Spätphase der DDR, Berlin: DEFA-Stiftung 2011.

129 Dazu heißt es bei Löser: »Aus langfristigen Annäherungsprozessen und gegenseitiger Verständigung entwickelten sich die künstlerischen Arbeiten, und so auch das Filmen mit Super-8. Die Grenzen zwischen Gespräch, Performance, Fotosession und Film ließen sich bisweilen nur unscharf ziehen.« Vgl. ebd., S. 294.

diese Individualitäten nebeneinander, um sie zu kommunizieren und Kunst entstehen zu lassen.¹³⁰

Stötzer bleibt nach der Haft in der DDR und beginnt im Untergrund künstlerisch tätig zu sein. Dies trotz der Zäsur, welche die Haft bei ihr und in ihrem Verständnis von Sozialismus hinterlassen hat. Ihr Verhältnis zum Staat und dessen regressiver Kulturpolitik ist nunmehr einseitig und gebrochen und hat den Rückzug ins nahe Umfeld zur Folge.¹³¹

Stötzer erkundet die in der Sphäre des Alltäglichen verorteten Handlungsspielräume, indem sie in Künstlerinnengruppen mit verschiedenen Materialien und Ideen experimentiert und diese in Objekten, Videos, Performances und Texten realisiert. Laut ihrer Selbstbeschreibung beginnt sie zu dieser Zeit autodidaktisch ein künstlerisches Selbstverständnis zu entwickeln, welches das Verhältnis zwischen Leben und Handeln auf spezifische Weise konturiert.¹³² Diese Konturierung fasst der Soziologe Michael Corsten im Feld der ästhetischen Praxis mit dem Begriffspaar »dilettantisch/professionell« und zeigt auf, welche Implikationen eine solche Vorgehensweise mit sich bringt:

Insofern handelt der Dilettant so, als würde er von der Annahme ausgehen, dass das Leben bzw. die ästhetische Praxis noch gar nicht begonnen habe, so als würde er (oder sie) sich noch in der experimentellen Vorphase seiner eigenen künstlerischen, kulturellen und/oder biografischen Existenz befinden.¹³³

-
- 130 Stötzer in Lenssen/Schoeller-Bouju (Hg.): *Wie haben Sie das gemacht?*, S. 184–185. Eine umfassende Analyse dieser Demokratiebestrebungen im Zusammenhang mit choreografischen Praktiken leistet der Tanzwissenschaftler Jens Richard Giersdorf im 3. Kapitel »Widerständige Bewegungen im Osten. Der Beginn einer choreografischen Opposition (1980er Jahre)« seiner Studie *Volkseigene Körper. Ostdeutscher Tanz seit 1945*, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 131–196.
- 131 Vgl. exemplarisch dazu auch Paul Betts Befund, dass »viele Menschen sich aus dem politischen Leben völlig zurückzogen.« Betts: *Alltag und Privatheit*, S. 319.
- 132 Zum »Berufsbild Künstlerin« in der DDR vgl. auch das gleichlautende Teilkapitel in Angelika Richters Studie: *Das Gesetz der Szene*, S. 40–44.
- 133 Corsten, Michael: »Dilettantisch-/professionell. Zur Autonomisierung des Felds der ästhetischen Praxis«, in: Krankenhagen, Stefan und Jens Roselt (Hg.): *De-/Professionalisierung in den Künsten und Medien: Formen, Figuren und Verfahren einer Kultur des Selbermachens*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2018, S. 9–27, hier S. 25–26.

Eine Verfasstheit, die Stötzers damalige Situation treffend beschreibt: Weil ihr erster Lebensentwurf als Lehrerin durch Verurteilung und Haft abrupt zum Stillstand kommt und auch kein Anknüpfen an diesen mehr möglich ist, wagt Stötzer den Schritt hin zum selbstbestimmten Ich. Dieses andere, ›unfertige‹ Ich konstituiert sich nun durch das experimentelle Ausloten der beengten gesellschaftlichen Gestaltungsspielräume, ohne sich dabei allzu sehr auf künstlerische Konventionen oder etablierte Stile beziehen zu müssen. Zum einen, weil Stötzer im Gegensatz zu den meisten anderen staatlich anerkannten Künstler*innen tatsächlich keine Ausbildung durchlaufen hat, schwerer wog aber sicher, dass sie sich nach dem stillen Bruch mit der DDR selbst nicht mehr als staatsnahe Künstlerin sehen konnte und wollte.

Dieses bei Stötzer beobachtete Selbstverständnis untersuche ich im folgenden Teilkapitel als autobiografischen Topos der ›im-/mobilen Selbst-Figurationen‹, indem ich sie exemplarisch auf andere Konstellationen des Korpus übertrage. Hierfür sollen zunächst die in diesem Teilabschnitt angerissenen Gedanken zu Autoperformanz mit Aspekten der Zeitlichkeit zusammengedacht werden. Diese Bezogenheit soll anhand von La Ribots *Occupatiooon!* vertieft diskutiert und dann im Verhältnis zur spezifischen Situation des ›zeitgenössischen Tanzes‹ als Disziplin in der DDR betrachtet werden.

1.3. Im-/Mobile Selbstentwürfe

Der folgende Abschnitt diskutiert eine Konstellation von Arbeiten La Ribots vor dem Hintergrund meiner Überlegungen zu *Socorro! Gloria!* zu Beginn dieses ersten Kapitels. Im Mittelpunkt der Betrachtung steht die konstellative Anordnung der *Piezas distinguidas*, die bereits in Abschnitt 1.1. zur Sprache kam und nun am Beispiel von *Panoramix 1993–2003* als Teil der Retrospektive *Occupatiooon! 1993–2017* vertiefend betrachtet werden soll. Dabei wird eine spezifische Konstellation von Materialien innerhalb von La Ribots Werkkorpus in den Fokus genommen, indem das Pieza *Narcisa* aus *Panoramix*, das Polaroid-Kompositum *Otra Narcisa* sowie der Film *La Ribot distinguida* näher beleuchtet werden. Anhand des Films werden bestimmte produktionsästhetische Aspekte betrachtet, während die exemplarische Besprechung der Aufführungspraxis von *Panoramix* die Rezeptionsebene in den Blick rückt. Freilich wirken diese beiden Ebenen durch und in die jeweils andere hinein – ein Umstand, der anhand von *Otra Narcisa* nachgezeichnet wird –, weshalb eine solche getrennte Betrachtung eine konzeptionelle Unterscheidung bleibt.

Im darauffolgenden abschließenden Textabschnitt dieses 1. Kapitels sollen die Konstellationen um Gabriele Stötzer und La Ribot vor dem Hintergrund von Reflexionen aus der jüngeren deutschsprachigen Tanzgeschichtsschreibung nochmals durchdacht werden. Diese Passage widmet sich folglich jenen historischen Bewegungen und Schichtungen, die mich dazu bewogen haben, in dieser Arbeit die Tanzgeschichtserzählungen über/von La Ribot und Gabriele Stötzer eingehender zu betrachten. Die grundlegende Prämisse hierzu lautet, dass das unausgesprochene Zentrum der jüngsten deutschsprachigen Tanzgeschichtsschreibung (zumindest für den zeitgenössischen Tanz) von den Diskursbewegungen rund um das westdeutsche Tanztheater von Pina Bausch bestimmt ist.¹³⁴ Diese Zentrierung geht mit spezifischen Abgrenzungs- und Legitimationsgesten einher, die genauer zu beleuchtende Machtdynamiken zwischen sogenannten ost- und westeuropäischen zeitgenössischen Tanzpraktiken erzeugen.

Zeitlichkeit und Selbstentwürfe in La Ribots *Occuuppatioon! Berlin* (2017)

Wie in Abschnitt 1.1. gezeigt, deckt sich La Ribots Eigenname mit ihrer Körperlichkeit und Signatur als Tänzerin, Choreografin und Künstlerin. Die derart thematisierten Interdependenzen zwischen Namen, Bezeichnungen, Konzepten und Körperlichkeit fächern mittels Medientransfers verschiedene Facetten jener Verhältnisse auf. Anhand der Medientransfers werden

134 Mögliche Belege bietet der im deutschsprachigen Raum als grundlegend für die Disziplin Tanzwissenschaft geltende Sammelband *Methoden der Tanzwissenschaft*, hg. von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein, sowie das Überblickswerk von Sabine Huschka *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*. Erstgenanntem Band gelingt es mit der Fokussierung auf Pina Bauschs Version des Stückes *Le Sacre du Printemps*, eine äußerst produktive Vergleichbarkeit zwischen verschiedenen tanzwissenschaftlichen Modellanalysen herzustellen. Dafür finden sich allerdings kaum Verweise auf Choreografien mit Bezug zur Schweiz, Österreich oder der DDR, die sich ebenfalls mit *Le sacre du printemps* auseinandersetzen. Referenzen zur Tanzmoderne im osteuropäischen Kontext erfolgen dann zumeist unter Rückgriff auf die Ballets Russes, wodurch u.a. spezifische lokale Begriffsprägungen, wie sie Jens Richard Giersdorf am Beispiel des »ostdeutschen Tanztheater« von Tom Schilling diskutiert, außer Acht geraten. Vgl. Brandstetter, Gabriele und Gabriele Klein (Hg.): *Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer«*, überarbeitete und erweiterte Neuauflage, Bielefeld: transcript Verlag 2015; Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*, Reinbek bei Hamburg 2002; Giersdorf: *Volkseigene Körper*, S. 80–81.

beispielsweise Wechselwirkungen zwischen den künstlerischen Formaten offengelegt – im Falle La Ribots vor allem Performance-Kunst, Tanz, Installation und Video, welche kritisch-reflektierend verschiedene Selbst-Formationen generieren, die wiederum unterschiedliche Selbst-Figurationen¹³⁵ verdichten und/oder zerstreuen. Eine der daraus resultierenden Selbst-Figurationen ist diejenige des im-/mobilen Selbst, das sich gleichsam zwischen verschiedenen Medien flottierend konstituiert.

Die Auflistung der *Piezas distinguidas* in ihrer zeitlichen Reihenfolge erscheint angesichts dieser Komplexität zunächst als simple lineare Anordnung von Stückminiaturen, die einem Werkverzeichnis ähnelt (vgl. Abb. 2). Die nach Entstehungszeitpunkt gereihten *Piezas* ermöglichen jedoch, so eine leitende These dieses Abschnitts, deren modulare Neuordnung, sodass sie von La Ribot auf vielfältige Weise konstellierte werden können. Diese Konstellationen bildeten bereits den Ausgangspunkt meiner Überlegungen im ersten Teilabschnitt des Kapitels, nun soll ihnen hier anhand der Retrospektive *Occuuppatiooon! Berlin* und der Denkfigur der ›im-/mobilen Selbstentwürfe‹ vertiefend nachgegangen werden.

Occuuppatiooon! ist als Retrospektive ausgewählter *Piezas distinguidas* aus den Jahren 1993 bis 2017 angelegt, die anlässlich des Festivals *Tanz im August* in Berlin von der Künstlerin in (Neu-)Konstellationen angeordnet und präsentiert wird. Diese Neuordnung ihrer Arbeiten bezeichnet die Künstlerin als eigenständige Arbeit und gibt ihr den Titel *Occuuppatiooon! Berlin*. Dadurch fügt sie den anderen *Piezas* weitere Konstellationen hinzu, mittels derer sie ein Thema vertieft und/oder kontrastiert. Verschiedene der *Piezas distinguidas* werden aufgeführt, wobei manche als Filme, Installationen oder Aufführungsformate gefasst sind¹³⁶ – darunter *Panoramix*, wodurch das Baukastenprinzip der *Piezas* fortgeführt wird (vgl. Abb. 2).

Das im Hochzeitssaal der Sophiensæle aufgeführte *Panoramix* entfaltet sich wie eine Landschaft oder Matrix in einer räumlich diffusen Aufführungssituation, in welcher 34 der *Piezas distinguidas* in einem begehbaren

135 Vgl. Ernst: II.6 Figur/Figuration, S. 100.

136 Die beiden Tanzwissenschaftler André Lepecki und Gerald Siegmund untersuchen in ihren jeweiligen Studien u. a. dieses interdisziplinäre Vorgehen La Ribots mit Blick auf die bildenden Künste. Vgl. Lepecki: *Toppling Dance: The Making of Space in Trisha Brown and La Ribot*; Siegmund: *La Ribots Distinguished Pieces*.

Bühnenraum aufscheinen und wieder verschwinden.¹³⁷ Diese szenische Anordnung hebt die klassische Zentralperspektive und die damit verbundene räumliche Trennung zwischen Zuschauenden und Tänzerin auf. Alle Beteiligten bewegen sich nunmehr im Takt der *Piezas* durch den mit Objekten ausgestatteten Raum, in dem situative Aufführungsmomente entstehen und sich wieder verflüchtigen, währenddessen die verwendeten Gegenstände im Raum sichtbar umverteilt werden. Je nach bespieltem Ort und/oder in Szene gesetztem Objekt, wie beispielsweise Klappstühlen, Engelsflügeln oder dem bereits erwähnten Buch von Cervantes, verändert sich das verschiebbare Gefüge aus Tänzerin und Zuschauenden. Es entsteht ein räumlich bewegtbewegendes Vexierspiel aus Annäherung und Distanznahme, Verbindendem und Trennendem, das von den polylogen Selbsterzählungen spricht, die La Ribots Ich konstituieren.

Nicht nur verschwindet dieses Ich hinter den polylogen Selbsterzählungen, es ist und bleibt trotz zahlreicher autobiografischer Anleihen und Andeutungen abwesend; diesen Umstand reflektierte die vorliegende Studie eingangs mit Rückgriff auf Thesen von Lacan und Siegmund anhand des Eigennamens. Das beschriebene dynamische Verhältnis aus Räumlichkeiten, Publika und Selbst-Figurationen gruppiert sich zwar um ein Ich namens La Ribot, dessen Name und Autorschaft es erlaubt, die einzelnen Elemente zu (ver-)sammeln, gleichwohl ist es aber auch abwesend im Sinne von nicht-identisch mit sich selbst. Dieser Effekt spiegelt sich auch auf Ebene der raumzeitlichen Konzeption der Berliner Retrospektive *Occuppation!*, wenn z.B. *Pa amb tomàquet*¹³⁸ aus *Panoramix* herausgegriffen und als eigenständige Videoinstallation *Another pa amb tomàquet* in einer Galerie gezeigt wird (vgl. Abb. 8).

137 Die ersten 13 Stücke von *Panoramix* stammen aus den Jahren 1993/1994: 13 *Piezas distinguidas*. Darauf folgen von 1996 bis 1997 13 weitere Stücke *Más distinguidas* (n°14-26) und schließlich 8 weitere im Jahr 2000 *Still Distinguished* (n°27-34).

138 Vgl. Tanz im August/HAU/Niederbuchner/Sutinen (Hg.): *Occuppation!* Berlin. Eine Retrospektive von La Ribots Arbeiten (1993–2017), S. 9 und 34.

Abbildung 8: Auszug aus dem Katalog der Retrospektive *Occuuppationooon! Berlin* von La Ribot © Tanz im August

Occuuppationooon! Berlin
 Eine Retrospektive von La Ribots Arbeiten (1993–2017)
A retrospective of La Ribot's works (1993–2017)

11.8.–2.9.2017 | Tanz im August

Film | *Mariachi 17* (2009)
 11.8.–2.9. | HAU3 Houseclub

***Laughing Hole* (2006)**
 12.8. | Sophiensæle

Filme & Installationen (2002–2017)
 13.8.–2.9. | Galerie Barbara Weiss
Another pa amb tomàquet (2002), *Otra Narcisa* (2003), *Traveling Olga / Traveling Gilles* (2003), *Beware of Imitations* (2014), *Laughing Hole* (2006/2017), *FILM NOIR* (2014/2017)

***Panoramix* (1993–2003)**
 17., 20.+23.8. | Sophiensæle

***Gustavia* (2008)**
 La Ribot & Mathilde Monnier
 26.+27.8. | HAU1

***Another Distinguée* (2016)**
 1.+2.9. | HAU1

Aufgrund des Transfers von der Theaterinstitution in die Galerie erhält das *Pieza* neue Bedeutungsebenen, während andere wegfallen. Künstlerische Arbeiten unterschiedlicher Provenienz und Medialität werden bei La Ribot also in Beziehung zueinander gesetzt und entsprechend den örtlichen Gegebenheiten neu miteinander kombiniert, was wiederum andere Bezüge zwischen den Einzelementen herstellt. Die Wiederholung spezifischer Topoi hebt die Prozesshaftigkeit der Gestaltung von La Ribots Werkkorpus hervor.

Der angesprochene Aspekt der Wiederholung soll hier insbesondere im Zusammenhang mit dem Moment der Zeitlichkeit in La Ribots Konstellationen genauer beleuchtet werden: Jene Zeitlichkeit, die entsteht, wenn La Ribot ihren künstlerischen Werdegang mittels der *Piezas distinguidas* choreografiert,

rekonstruiert, wieder aufsucht und reinszeniert, geht mit einer Kritik an Produktionsästhetiken und Marktmechanismen einher, welche in den jeweiligen Disziplinen vorherrschen, in denen sie sich bewegt. So werden die *Piezas distinguidas* nicht nur in der Reihenfolge ihrer Entstehung mit den entsprechenden Nummerierungen und Titeln angeführt, sondern ihnen werden teilweise auch sogenannte Proprietari@s distinguid@s zugeordnet, also ›Besitzende‹. Gemeint sind hiermit sowohl Privatpersonen und Unternehmen als auch Kunstinstitutionen, wie z. B. Galerien und Theater. Hinzu kommen (Tanz-)Kolleg*innen wie Jérôme Bel und Mathilde Monnier, der Tanzwissenschaftler Gerald Sigmund oder die Kuratorin Lois Keidan.

Mit der Inbesitznahme ›ihres‹ *Pieza distinguida*, so kommentiert der Berliner Begleitkatalog zur Retrospektive, würden die Proprietari@s distinguid@s »den lebendigen Augenblick« erwerben.¹³⁹ Ein Paradox, das jene objektiven Konstellationen aufruft, die eingangs bezüglich des Eigennamens La Ribots thematisiert worden sind. So ist es doch faktisch unmöglich, die von/mit/durch La Ribots Körper hervorgebrachten *Piezas* im herkömmlichen materiellen Sinne besitzen zu wollen. Dies nicht allein, weil sie an La Ribots Körper gebunden sind, der seinerseits Veränderungen unterliegt, sondern auch, weil sie erst in und mit der jeweiligen choreografischen Miniatur im Werkgefüge La Ribots entstehen. Dieser Widerspruch wird von der Künstlerin mittels der Besitzzuschreibungen und der Anordnung der *Piezas* als Werkliste performativ offengelegt und ästhetisiert.

Indem La Ribot die ›Besitzverhältnisse‹ der *Piezas distinguidas* an andere Institutionen *und* an ihren individuellen Körper koppelt, wird ihr Verständnis von Autorschaft als Funktionszusammenhang erkennbar. Es wird nachvollziehbar, dass die Künstlerin ihre Handlungsspielräume je nach Produktionsrahmen überdenkt und neu ordnet. Dieses Vorgehen regelt die Eigentumsverhältnisse der Stücke und befragt zugleich deren Stellenwert als (halb-)öffentliches Gut. Ähnliches gilt für die Einhegung und Kommodifizierung von La Ribots künstlerischer Praxis durch Verwertungslogiken innerhalb des Kunstbetriebs, welche durch die widerspenstige Koppelung von Körperlichkeit und Institution ad absurdum geführt werden. Ausgehend von dieser paradoxen Situation ergeben sich Problemstellungen wie: Was erwirbt ein Proprietari@distinguid@ genau und was ist mit dem ›lebendigen Augenblick‹ gemeint? Was an dem besagten Augenblick lässt sich verdinglichen bzw. kommerzialisieren, was daran wiederholen bzw. wiederherstellen? Welche Rolle spielen dabei die

139 Ebd., S. 88.

Proprietari@s? Und was passiert mit diesen Eigentumsverhältnissen, wenn La Ribots Körper nicht mehr zur Verfügung steht?

Mittels »penetranter Wiederholung«¹⁴⁰ wird die Vorstellung eines unabhängigen, kohärenten Selbst nicht nur reproduziert, sondern auch parodiert.¹⁴¹ Die von Michael Gamper und Helmut Hühn konzipierte ästhetische Eigenzeit¹⁴² wirkt, so eine weitere These dieses Teilabschnitts, bei La Ribot im Wechselspiel mit den von ihr performativ erzeugten (tänzerischen) Körperlichkeiten. Über die Entstehungs- und Aufführungszeiträume von *Panoramix* hinweg verschiebt sich gleich einem Korrektiv die tendenziell autobiografische Perspektivierung hin zu ästhetischen, choreografischen und historiografischen Problemen. Gerade weil die *Piezas distinguidas* in ihrer ästhetischen Eigenzeit an die Körperlichkeiten von La Ribot gekoppelt sind, die sich je nach Tagesform, Aufführungskontext und aufgrund ihres zunehmenden Alters stets verändern, konterkarieren sie mittels Umordnungen und Zeitsprüngen eindimensionale Vorstellungen von autobiografischen Konventionen, beispielsweise jene eines chronologisch erzählbaren Lebenslaufes. Ein anderes (Auto_)Bio_Grafisches wird hier starkgemacht, das sich von Lebenserzählungen wegbewegend des Umordnens bedient (Choreografie), um auf Schlüsselstellen zwischen individuellen und kollektiven Narrativen hinzuweisen (Historiografie), welche im Falle La Ribots auf das Körperliche hin konzipiert sind.

Diese Annahmen möchte ich nochmals am Polaroid-Kompositum *Otra Narcisa* (vgl. Abb. 9) zusammenführen, das ebenfalls Teil der Berliner Retrospektive ist und sich auf das *Pieza N°16 Narcisa* (1996) aus *Occuuppatiooon!* bezieht. Als Zuschauende erleben wir in dem aufgeführten *Pieza* eine Tänzerin, die Teile ihres Körpers mit einer Polaroidkamera fotografiert und die so entstandenen Polaroids mit Klebeband an Brüsten und Vulva befestigt. Auf

140 Vgl. Wienert: Louise Bourgeois, S. 297.

141 Hier übertrage ich Sylvia Sasses Überlegungen zu einer Gruppe sowjetischer Künstler*innen und Schriftsteller*innen, die in den 1970er bis 1990er Jahren im Untergrund tätig waren. Sasse zeigt an deren Beispiel auf, dass Theorieparodie »das Performative von Theorie durch Übertreibung und Verschiebung besonders sichtbar« macht. Wobei die Bezugnahme und damit verbundene Zitate »selbst zum Schauplatz von Literatur« werden. Dies lässt sich bei La Ribot im Hinblick auf ihren Umgang mit Choreografie feststellen. Das sich vervielfältigende Geflecht aus formalen An- und Umordnungen bietet den *Piezas* ebenfalls einen Schauplatz. Sasse, Sylvia: Der theoretische Akt, hier S. 131.

142 Vgl. Gamper/Hühn: Ästhetische Eigenzeiten.

den zunächst blassen Fotografien zeichnen sich allmählich Konturen ab, wodurch der im Raum präsente Körper zugunsten der fotografierten Körperteile verschwindet bzw. ihr ›realer‹ Körper den Hintergrund bietet, auf dem die Fotos ›in Erscheinung treten‹ (vgl. Abb. 10).¹⁴³ La Ribots in der Aufführung derart materialisierter individueller Körper wird durch die zusätzliche Betonung der bildlichen Ebene quasi gedoppelt und in seinen repräsentativen Funktionen ausgestellt. Der mittels Bewegung, Bildern und Sprache hergestellte Aufführungskörper fungiert sowohl als Folie, auf die Bedeutung projiziert wird – also als Bedeutungsträger – als auch als Artefakt der Aufführung selbst, welche diesen Tanzkörper und die Polaroids konstituiert.

Abbildung 9: *Otra Narcisa, Polaroid-Kompositum, Centro Párraga Murcia 2016* © Guillermo Gumiel und Vacío Studio



Die Polaroidperspektiven fragmentieren den Körper von La Ribot bildlich und werden im Kompositum entsprechend über die jeweilige Zeit-Raum-Konstellation der Aufnahmen und Aufführungen hinweg anders bzw. neu zusammengesetzt (d.h. konstelliert). Die von Albright beschriebene mehrfache Spaltung des (tänzerischen) ›autobiografischen‹ Selbst in eine durch Choreografie bzw. Tanz hergestellte, auf den ersten Blick als Gesamtheit erscheinende Körperlichkeit findet in dieser künstlerischen Praxis eine Entsprechung.¹⁴⁴ Das darin referierte Ich führt, so meine These, zu Figurationen von im-/mobilen Selbstentwürfen. Bei diesen Figurationen wird die vermeintliche körperliche

143 Vgl. La Ribot *distinguida*, Min. 57:00-58:25.

144 Vgl. Albright: *Auto-Body Stories*, S. 186.

Ganzheit durch mediale Übertragungen fragmentiert und die Brüche in den Wissensformationen Tanz, Auto_Bio_Grafie, Choreografie und Historiografie erst sichtbar.

Luc Peters Film *La Ribot distinguida* (2004) visualisiert diese Zusammenhänge, wenn wir als Zuschauende in einer der Filmeinstellungen die Tänzerin ›bei der Arbeit‹ beobachten. Während sie Polaroids für *Otra Narcisa* sortiert, spricht sie über die Performance und deren Titel. Sie reiht die mit Aufführungsort und Jahr beschrifteten Fotos auf einer Pinnwand in einem Raster aneinander, um sie dort mit Klebestreifen zu befestigen.¹⁴⁵ Dabei kommentiert La Ribot ihr künstlerisches Interesse: ein in der Aufführungssituation sich entwickelndes und sich bewegendes Bild.¹⁴⁶ Im Film wird diese Atelierszene mit einem Aufnahmungschnitt von *Narcisa* gegengeschnitten, wobei in der abschließenden dritten montierten Szene ein Zeitsprung erfolgt. Wir sehen La Ribot vor einem Karton voller Polaroids sitzen. Sie durchstöbert die angehäuften Fotos und beschreibt das zu besagtem Zeitpunkt anscheinend noch nicht realisierte Vorhaben, aus den 300 bis 400 bereits vorhandenen Aufführungspolaroids ein Bild zu gestalten. Dadurch insinuiert der Film, die Künstlerin vor bzw. bei der Entstehung von *Otra Narcisa* zu zeigen, nämlich in jenem Moment, in dem sie das langgehegte Vorhaben in die Tat umsetzt und die Polaroids auf einer Wand anzuordnen beginnt. Diese Setzung legt nahe, dass der Filmdreh La Ribot dazu veranlasst, das ausstehende Vorhaben endlich zu realisieren bzw. zu (re-)inszenieren, wodurch der eigentlich von Luc Peter konzipierte Film Teil ihrer Selbstperformance wird.

Mit diesen strukturellen Ähnlichkeiten bezieht sich der Film auch dramaturgisch auf die Setzungen von *Panoramix*: Nichtlineare fragmentierte Ausschnitte werden gleichermaßen medial variiert und dabei (zeitlich und inhaltlich) neu angeordnet oder wirken signifikant auf bereits etablierte Bedeutungszusammenhänge zurück. Im Filmporträt erzeugt dieser Rückgriff auf La Ribots Produktionsästhetik einen weiteren Widerhall ihres ›instabilen Künstlerinnen-Ichs‹, das sich durch die verschiedenen konstellierte Selbstentwürfe vorübergehend zu im-/mobilen Selbst-Figurationen verdichtet. Gerade weil La Ribots Körperteile-Polaroids in *Panoramix* entstehen (vgl. Abb. 9), also die performativ hervorgebrachte Körperlichkeit durch verschiedene Medien zirkuliert und zugleich von diesen dokumentiert wird, stellt sich der Blick wiederum scharf auf die choreografierte Herstellung dieser Körperlichkeit und

145 Vgl. *La Ribot distinguida*, Min. 58:25-59:45.

146 Vgl. *La Ribot distinguida*, Min. 57:00-58:25.

wie die damit verbundenen Selbst-Figurationen durch verschiedene Medien flottieren.¹⁴⁷

Abbildung 10: Pieza N°16 Narcisa, Genf 2004, Filmstill der Dokumentation La Ribot distinguida von Luc Peter © La Ribot



Der Theaterwissenschaftlerin und Performerin Annemarie Matzke zufolge kann ein Bühnen-Selbst weder als Urheber seines Sprechens noch seiner Handlungen bestimmt werden.¹⁴⁸ Es ist vielmehr als Sprechinstanz zu verstehen, denn es präsentiert sich als Subjekt von Aussagen, dem »weder Autonomie noch ein inneres Selbst zugeschrieben werden«¹⁴⁹ kann. Subjektivität beschreibt demnach mit Matzke den »Entwurf eines Selbstverhältnisses«,¹⁵⁰ das in der wechselseitigen Bezugnahme auf Darstellung und Rezeption immer wieder aufs Neue ausgehandelt und hergestellt werden muss. Die mit dieser Perspektive verknüpften, von Brandstetter im Handbuchartikel *Autobiography in/as Dance* angeführten konstitutiven Merkmale autobiografischer Performances, namentlich »a retrospective narration«¹⁵¹ und ein sich durch das Auf-

147 Der Film zeigt dies, indem er die verschiedenen Arbeitsorte und Materialien szenisch montiert. Vgl. ebd., Min. 59:45-1:00.

148 Vgl. Matzke: Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern, S. 10.

149 Ebd.

150 Ebd.

151 Brandstetter: 3.13 *Autobiography in/as Dance*, S. 544.

führen aktualisierendes »system of (self-)repetition«,¹⁵² das ich hier als Beispiel für eine mögliche Konstellation verstehe, sind damit gegeben.

Doch das Argument Matzkes trägt nur hinsichtlich szenisch und ästhetisch inszenierter Selbstdarstellungen und greift, wie sie selbst einräumt, nur bedingt bezüglich »alltäglicher Selbstdarstellung« – um in Matzkes Terminologie zu bleiben.¹⁵³ In Momenten wie den beschriebenen Filmszenen, in denen sich La Ribot zwischen Bühnen-Selbst, Alltags- und Autor-Persona inszeniert, gestaltet sich das Gefüge aus Selbstverhältnissen komplexer. Entsprechend ist die Reaktualisierung durch das Wiederaufführen bei La Ribot dezidiert an ein körperlich-schriftliches Moment gebunden. Matzke argumentiert in ihrer Studie über »szenische Selbstinszenierungen« im zeitgenössischen Theater demnach bezüglich der Body Artists der 1970er Jahre: »Die Aktionen der Body Artists zielen auf keine Ganzheitlichkeit, sondern [sie] suchen nach Grenzerfahrungen, indem sie ihren Körper zum Objekt machen und sich davon distanzieren.«¹⁵⁴ Dieses Vorgehen zielt wiederum auf eine »Distanzierung des Performers von sich selbst« und damit auch des Körpers,¹⁵⁵ der sich durch seine reale Präsenz immer wieder brüchig, sperrig und abseits des Dargestellten in das Geschehen einschreibt, wie dies am Beispiel von *Narcisa* und *Otra Narcisa* nachgezeichnet wurde. Damit verfügen diese Körperlichkeiten wenn schon nicht über Autonomie oder ein essenzielles Selbst, so doch in gewisser Weise über Handlungsmacht.

Die zweifellos zahlreich vorkommenden Anspielungen auf Topoi der Body Art und der bildenden Künste in den Performances von La Ribot sind aber auch vor dem Hintergrund einer klassischen tänzerischen Ausbildungs- und Aufführungspraxis zu sehen. Das damit verbundene Einüben und Wiederholen von Bewegungssequenzen spielt eine wesentliche Rolle, die sich im Spannungsfeld von etablierten Repertoireballetten der Stadt- und Staatstheater und dem Impetus des ewig »Neuen« bzw. Innovativen der freischaffenden Tanz- und Theaterszene ansiedelt. Das für eine Künstlerin der freischaffenden Tanzszenen eher unübliche Wiederaufführen eines bestehenden Repertoires kann vor diesem Hintergrund als erfolgreiche Aneignung eines etablierten, erfolgversprechenden produktionsästhetischen Prinzips verstanden werden,

152 Ebd.

153 Vgl. Matzke: Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern, S. 25–28.

154 Matzke: Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern, S. 80.

155 Ebd.

das dem Impetus der freischaffenden Praxis zunächst zuwiderläuft.¹⁵⁶ Demnach gelten in einer dichotomen Unterscheidung zwischen zeitgenössischem Tanz und neoklassischem Ballett die mehrmalige Wiederaufführung, Reinterpretation und/oder Rekonstruktion von Balletten bzw. Partituren in der Regel als Qualitätskriterium für die Ballettensembles der Stadt- und Staatstheater. La Ribot nutzt dieses Wiederholungsprinzip jedoch für ihre Praxis, indem sie es sich aneignet und zusätzlich kritisch hinterfragt.

Damit ist das Wiederaufführen auch als strategische Intervention zu verstehen, um auf die jeweiligen Produktionsbedingungen hinzuweisen und sie stellenweise zu unterlaufen. Zugleich wird dadurch ein Spezifikum der aufführenden Künste angesprochen, die, eben weil sie im Moment und in der Regel vor im Raum anwesenden Zuschauenden stattfinden, stets zwischen Paradigmen der Improvisation, des flüchtigen ›Hier und Jetzt‹ und impliziten oder expliziten Verweisen auf Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges oszillieren. Dadurch legen sich in der Wahrnehmung einer Aufführung verschiedene Bedeutungsschichten der Dokumentation, Diskursivierung und Live-Situation übereinander. Die Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter bemerkt zum entsprechenden Umgang mit Zeitlichkeit in autobiografischen Aufführungen:

In this way a mode of temporality can be updated on a narrative basis: the constitutive mode of retrospect for autobiographical narration. Remembrance, repetition as re-enactment of one's own history, and self-presentation, enter into a specifically performative association in this technique of producing and personifying the dancer's/author's own story.¹⁵⁷

Der im Zitat als retrospektiv bezeichnete Erzählmodus in autobiografischen Performances, der mit und durch Wiederholungsverfahren überblendet wird,

156 Zu den Versprechungen und Beschränkungen des Kulturbetriebs vgl. u.a. Hirsch, Michael: *K – Kulturarbeit. Progressive Desillusionierung und professionelle Amateure*, Hamburg: Textem Verlag 2022; Kunst, Bojana: *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*, Winchester: Zero Books 2015; Shukaitis, Stephen: *The composition of movements to come: aesthetics and cultural labor after the avant-garde*, London: Rowman & Littlefield International 2016; Van Assche, Annelies: *Labor and Aesthetics in European Contemporary Dance. Dancing Precarity*, Cham: Springer International Publishing 2020; Vujanović, Ana und Livia Andrea Piazza (Hg.): *A live gathering: performance and politics in contemporary Europe*, Berlin: b-books 2019.

157 Brandstetter: 3.13 *Autobiography in/as Dance*, S. 545.

bezieht sich im Artikel insbesondere auf das Tanztheater Pina Bauschs, in dessen Ästhetik eine spezifische Form der Selbst-Choreografie hervorgehoben und in den Aufführungen re-inszeniert wird. Brandstetter nennt dies einen retrospektiven Erzählmodus, der sich insofern auch bei La Ribot beobachten lässt, als die ko-präsente Aufführung durch die Rückbezüge auf frühere *Piezas distinguidas* um weitere raum-zeitliche Referenzebenen erweitert wird. Dieser Rückgriff trägt dazu bei, lineare (autobiografische) Narrative zu unterlaufen und jene komplexen Systeme von Selbst-Wiederholungen zu generieren, die Brandstetter an derselben Stelle erwähnt.

Gleichwohl lässt sich einwenden, dass La Ribot, die ihr Werkkorpus nicht als autobiografisch ausweist, in *Occuuppatioon!* die *Piezas* nicht linear und chronologisch anordnet, sondern unterschiedliche Aspekte derselben über verschiedene Zeitebenen hinweg förmlich zeitlich schichtet und damit auch räumlich (an-)ordnet. Diese An- und Umordnungen erfolgen nicht in der Absicht, eine Kodifizierung oder Kanonisierung der *Piezas distinguidas* voranzutreiben, welche La Ribots künstlerisches Ich re-zentrieren würden. Vielmehr haben die vorangegangenen Ausführungen gezeigt, dass dieser Kunstgriff zur Offenlegung eines instabilen Ichs beiträgt, das als Entwurf verschiedener widersprüchlicher Selbstverhältnisse inszeniert wird. Diese Selbstentwürfe fungieren meines Erachtens wie ein Korrektiv, das sich zwischen Tänzerin und Rezeption sowie Choreografin/Autorin und Produktion schiebt und sich abschließenden, eineindeutigen Zuschreibungen entzieht.

Die exemplarisch anhand von *Panoramix* dargelegten raum-zeitlichen Überlagerungen von aufführungsbedingten und produktionsästhetischen Zeitlichkeiten sind auch in anderen zeitgenössischen Bühnentanzstücken anzutreffen. Daher plädiert der Tanzwissenschaftler Mark Franko für ein räumliches Zeitverständnis, welches die weitere Analyse, insbesondere im 2. und 3. Kapitel, auf jüngere tanzwissenschaftliche Diskurse rund um Reenactments lenkt. Franko argumentiert, dass die komplexe Zeitlichkeit und Historizität von Reenactments als »a contemporary intervention«¹⁵⁸ zu verstehen sei, denn:

The reenactment of dance is always already enmeshed within overlapping temporalities, thanks to which the notion of historical time is a chronicle time becomes destabilized by an uncertain historicity hinging on gestures. One of the hallmarks of danced reenactments is that historicity is always

158 Franko (Hg.): The Oxford Handbook of Dance and Reenactment, S. 3.

invested in complex temporalities whose modalities are those of spatiality rather than narrative.¹⁵⁹

Wird Frankos Argument auf die eben beschriebene Aufführungssituation in *Panoramix* bezogen, dann wird deutlich, an welchen Stellen sich *Occupatioon!* gegen eine autobiografische Lesart sperrt, und es stellt sich die Frage, inwiefern die Wiederaufführungen der *Piezas* als Reenactment zu verstehen sind. Die ausgestellte Körperlichkeit La Ribots legt zunächst die Möglichkeit eines (auto-)biografischen Zugriffs auf ihr Werkkorpus und dessen Wirkungsästhetik nahe: Beim Besuch einer Aufführung werden die Zuschauenden sozusagen mit der Wissensmatrix der Künstlerin konfrontiert, ohne ein fassbares Ich ausmachen zu können. Durch die stets aufs Neue raum-zeitlich (um-)geordneten *Piezas* wird dieses Ich gleichermaßen in im-/mobile Selbst-Figurationen fragmentiert *und* figuriert, die zwischen den verschiedenen Medien flottieren. Dieser Eindruck korrespondiert mit den eingangs geschilderten Aspekten des Solos *Socorro! Gloria!*, die sich als strukturelle und inhaltliche Fluchtpunkte in die anderen *Piezas* einschreiben und an entsprechenden Schlüsselstellen von La Ribot in den Konstellationen platziert werden. Dabei erfolgt durch das von Brandstetter genannte Ko-Memorieren eine Autorisierung des vorgestellten dezentrierten Ichs. Der Design-, Kunst- und Architekturhistoriker Dietrich Erben argumentiert entsprechend: »So wird nicht die Erinnerung selbst authentifiziert, sondern es werden nur die Aussagen darüber vom Verfasser autorisiert.«¹⁶⁰ Dieses Herangehen impliziert eine »rhetorische Distanz gegenüber dem Autobiografischen«,¹⁶¹ die ein derart flottierendes, als im-/mobil (re-)inszeniertes Selbst als Teil von autobiografischen Verfahren versteht, die zu einer eigenständigen Dokumentation und Historisierung der jeweiligen künstlerischen Praxis beitragen. Wie dies im Detail vonstattengehen kann, wird im Teilkapitel 2.3. exemplarisch anhand einer tanzhistorischen Konstellation zu tänzerischen Reenactments bei Fumi Matsuda dargelegt.

159 Ebd., S. 2.

160 Erben: Erfahrung als Argument in Berufsautobiographien. Der Kunsthistoriker Michael Baxandall und der Architekt Louis Sullivan, S. 25.

161 Ebd., S. 26.

Im-/Mobile Selbstentwürfe im europäischen Kontext

Dem in der Einleitung anhand von Turinskys *Precarious Moves* skizzierten Topos der Im-/Mobilität möchte ich zum Abschluss dieses Kapitels einen eigenen Teilabschnitt widmen, da er sich als konstitutiv für die bisher untersuchten Konstellationen erwiesen hat.¹⁶² Hierbei sind unterschiedliche Ausgangslagen für die einzelnen Konstellationen auszumachen, die gleichwohl als miteinander verflochten bzw. aufeinander bezogen zu verstehen sind.¹⁶³ Mal waren die besprochenen Künstlerinnen aufgrund ihrer persönlichen und politischen Situation (z. B. bei Fine Kwiatkowski, Daniele Lehmann und Gabriele Stötzer in der DDR) räumlich auf ihr Herkunftsland beschränkt und konnten erst nach 1989 ihr Leben und Arbeiten beweglicher gestalten. Ein andermal waren gesellschaftspolitische Vorbedingungen ausschlaggebend für die Abwanderung aus Ländern wie beispielsweise Spanien, Argentinien oder der späten DDR, die als Diktaturen galten (bei La Ribot, Noemi Lapzeson, Fine Kwiatkowski). Hinzu kommen familiäre Umstände und künstlerische Interessen, welche die (teils mehrere Stationen umfassenden und bis ans Lebensende anhaltenden) Auslandsaufenthalte bedingten. Hierfür seien beispielhaft die BRD und die Schweiz genannt (Fumi Matsuda, Cindy Hammer) sowie Großbritannien und die Schweiz (Naomi Lapzeson, La Ribot); aber ebenso wiederholte Aufenthalte im Mittleren Osten (Daniela Lehmann) und Italien (Fine Kwiatkowski).¹⁶⁴ Allen Tänzerinnen ist dabei gemein, dass sie diese Im-/Mobilität als prägend für ihre Selbstentwürfe und für ihren künstlerischen Werdegang begreifen, wenn-

162 Zum Verhältnis von Subjektivierung, Bewegung und Praxis vgl. auch Lepecki, André: *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, New York: Routledge 2006; Martin, Randy: *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*, Durham: Duke University Press 1998.

163 Vgl. hierzu auch den Einwand Claudia Gatzkas, die DDR-bezogenen Diskurse nach 1989 mit Edward Said als geprägt von Orientalismen zu denken, weshalb es gelte, ›Geschichten wider den Osten‹ zu schreiben: »Der innerdeutsche Orientalismus ist eine Verweigerungshaltung, den betrachteten Raum wie auch den Raum, aus dem heraus betrachtet wird, mit der gesamtdeutschen Gegenwart zu synchronisieren; er ist eine spezifische Art, die Brille des Kalten Kriegs aufzusetzen und aufzubehalten. Nicht nur die Zeitschicht der untergegangenen DDR, sondern auch die der ›alten‹ Bundesrepublik ragt wie ein Rathausturm in das Panorama des gegenwärtigen ›Ostens‹ hinein.« Gatzka, Claudia: »Geschichten wider den Osten«, in: Demand, Christian und Ekkehard Knörer (Hg.): *MERKUR Heft 10/2023, Nr. 893*, Stuttgart: Klett-Cotta 2023, S. 5–18, hier S. 8.

164 Auch regionale Binnenmigration spielt bei diesen Bewegungen selbstredend eine Rolle. Diese stellen für die Tanzhistoriografie ein weiteres Desiderat dar.

gleich dieses Verhältnis freilich jeweils unterschiedlich gewichtet wird. Hier unterscheide ich begrifflich zudem – sofern möglich – zwischen Migration, (Bildungs-)Reisen und berufsbedingter Mobilität, die u. a. auch deswegen unter der Denkfigur der Im-/Mobilität subsumiert werden sollen, um die Härten gegenwärtiger Migrationsbewegungen nicht durch meine Argumentation indirekt zu relativieren.

Hinsichtlich des schweizbezogenen Korpus geht es mir folglich um eine Verschiebung bisheriger tanzhistoriografischer Narrative, die bis anhin die Schweiz aufgrund mangelnder Ausbildungsstätten und beruflicher Möglichkeiten vornehmlich als Durchgangsort perspektivierten,¹⁶⁵ wodurch das Tanzschaffen jener ›Auswärtigen‹ ins Hintertreffen geriet, die sich langfristig in der Schweiz niederließen (exemplarisch für diese Perspektive werden hier Materialkorpora von Fumi Matsuda, La Ribot und Noemi Lapzeson untersucht).¹⁶⁶ Deren Wirken konstituierte einen Teil der jüngeren Schweizer Tanzgeschichte mit, weshalb ihnen zuletzt zunehmend Anerkennung zuteilwurde. Bezüglich der DDR kehrt sich das Verhältnis von Ausbildung und Mobilität nahezu um, da dort bereits unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs mit Blick auf die Sowjetunion ›Volkstanzgruppen‹ gegründet¹⁶⁷ und professionell Tanzende ausgebildet wurden,¹⁶⁸ diese jedoch Gefahr liefen,

165 Die Herausgeber*innen des Bandes *Leave, Left, Left* argumentieren in der Einleitung ähnlich, wenn sie auf die spezifische Zeitlichkeit hinweisen, die »von dem Entschluss zu gehen über die Passage durch die Zwischen- und Zielländer reicht.« Doğramacı, Burcu, Berenika Szymanski-Düll und Wolfgang Rathert: »Einleitung«, in: Doğramacı, Burcu, Berenika Szymanski-Düll und Wolfgang Rathert (Hg.): *Leave, left, left. Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive*, Berlin: Neofelis Verlag 2020, S. 7–18, hier S. 11.

166 Ähnlich argumentiert auch die Historikerin Francesca Falk in ihrer Studie über die Interdependenz von Geschlechterverhältnissen und Migration in der Schweiz, vgl. Falk, Francesca: *Gender Innovation and Migration in Switzerland*, Cham: Springer International Publishing 2019.

167 Vgl. Giersdorf: *Volkseigene Körper*, S. 50–63.

168 Vgl. u. a. Loesch, Ilse: *Mit Leib und Seele. Erlebte Vergangenheit des Ausdruckstanzes*, Berlin [Ost]: Henschelverlag 1990, S. 162–166; Primavesi, Patrick u. a.: »Körperpolitik in der DDR. Tanzinstitutionen zwischen Eliteförderung, Volkskunst und Massenkultur« Heft 14/2015, hg. von Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, S. 9–44; Vogelsang, Marianne: *Gedanken zum Neuen künstlerischen Tanz*. Studienmaterial für die künstlerischen Lehranstalten der Deutschen Demokratischen Republik. Theater und Tanz, Heft 4, hg. vom Ministerium für Kultur. Hauptabteilung Künstlerische Lehnanstalten, Dresden: Verlag der Kunst 1954, S. 16–22.

sich auf europäischen Gastspielen politisch instrumentalisieren zu lassen, und vor der Entscheidung standen, das Land zu verlassen¹⁶⁹ (vgl. auch den Abschnitt ›Gehen und/oder Bleiben‹).

Das folgende Teilkapitel geht der Frage nach, inwiefern im europäischen zeitgenössischen Tanz Denkfiguren der Im-/Mobilität¹⁷⁰ mit dem Tanzverständnis verknüpft sind und welche Geschichtsbilder bei diesen Selbstentwürfen von sich als Tänzer*in/Choreograf*in mitschwingen:

Does it mean that Jérôme Bel has the right to [an] autobiographic story about how he became a dancer? And in his case it is a new contemporary dance production? And that I don't have that right to contemporaneity? Who has the right to contemporaneity?¹⁷¹

Diese rhetorischen Fragen stellt der serbische, nunmehr in Deutschland lebende Performer und Kulturarbeiter Saša Asentić in seinem Solo *My private bio-politics* aus dem Jahr 2007.¹⁷² Damit beanstandet er sowohl Distributions- und Machtmechanismen der mitteleuropäischen Tanzszene als auch die unausgesprochene dichotome Gegenüberstellung von sogenanntem ›ost-‹ und ›westeuropäischen‹ Tanz. Die Performancetheoretikerin Bojana Kunst bemerkt denn auch in ihren Überlegungen zu Asentićs Stück:

On the one side, there is a critical position toward the local situation in Serbia, where he can hardly present his work, since it is not seen as dance be-

169 Vgl. u.a. Giersdorf: *Volkseigene Körper*, S. 128; Stabel, Ralf: »Der letzte Schluß. Intrige und Denunziation im Sozialistischen Realismus auf der Bühne und auf der Bühne des realen Sozialismus«, in: Fleischle-Braun, Claudia und Ralf Stabel (Hg.): *Tanzforschung & Tanzausbildung*, Leipzig: Henschel 2008, S. 91–103, hier S. 96.

170 Beispielsweise nennt der Tanzwissenschaftler Volker Giersdorf bezüglich einer beginnenden »transnationalen Geschichte des ostdeutschen Tanzes« das Konzept der ›globalen Mobilitäten‹. Vgl. Giersdorf: *Volkseigene Körper*, S. 233–258.

171 Asentić in Kunst, Bojana: »Dance and Eastern Europe: Contemporary Dance in the Time of Transition«, in: Kowal, Rebekah J., Randy Martin und Gerald Siegmund (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, New York: Oxford University Press 2017, S. 559–574, hier S. 560. Kunst stützt sich in ihren Begrifflichkeiten hinsichtlich ›Ost-‹ und ›Westeuropa‹ auf Boris Buden, vgl. Buden: *Zone des Übergangs*.

172 Die Schreibweise des Stücktitels orientiert sich an der Betitelung in der Stückaufzeichnung. Saša Asentić und Per.Art: *My private bio-politics*, UA 2007, Videoaufzeichnung vom 11.02.2011, <https://vimeo.com/19827301> (zugegriffen am 30.11.2023), Min. 00:27:57.

cause of his conceptual self-reflexive approach. On the other, he develops in performance a critical position toward Western reception, where he could be continually perceived as somebody who is culturally late, only a copy, a body with delay, the body that has no right to contemporaneity.¹⁷³

Die kritische, aber auch humorvolle Dramaturgie von Asentićs Stück thematisiert die Wahrnehmungsgewohnheiten der Zuschauenden, die von spezifischen (trans-)lokalen Rezeptionsweisen des zeitgenössischen Tanzes geprägt sind. Dies erfolgt über den Umweg des Auto_Bio_Grafischen, etwa indem (auto-)biografische Paradigmata tanzästhetischer Märkte wie beispielsweise die Schilderung erster Tanzerfahrungen als nahezu religiös aufgeladenes Erweckungserlebnis oder die möglichst früh geäußerte Absichtsbekundung, Künstler werden zu wollen, durch die Inszenierung als konstruiert offengelegt und mittels Übertreibungen ad absurdum geführt werden.¹⁷⁴

Solche Selbstentwürfe spielen für die Studie also insofern eine Rolle, als das vorliegende Korpus die künstlerische Praxis von Tänzerinnen mit DDR-Bezug und Tänzerinnen aus der Schweiz unter autobiografischen Gesichtspunkten zueinander ins Verhältnis setzt. Diese selbststredend unzulängliche Gegenüberstellung – handelt es sich doch bei der Schweiz und der DDR um sehr unterschiedliche Kontexte, die in sich nochmals der lokalen und regionalen Nuancierungen bedürfen – verdeutlicht sich erst vor dem Hintergrund einer BRD-zentrierten, transatlantisch orientierten Geschichtsschreibung des zeitgenössischen Tanzes,¹⁷⁵ welche als implizites Zentrum der deutschsprachigen Tanzgeschichtsschreibung fungiert (vgl. hierzu auch das Teilkapitel 2.2.).¹⁷⁶

»Wer in der Schweiz bleiben möchte,« heißt es im Schweizer Schlussbericht zum *Projekt Tanz* aus dem Jahr 2006, »kann sich nur an privaten, nicht subventionierten Tanzschulen, durch Workshops und Profitraining aus- und

173 Kunst: Dance and Eastern Europe, S. 559–574. hier S. 560.

174 Der Tanzwissenschaftler Stefan Hölscher-Apostolou beschreibt seine Aufführungseindrücke ausführlicher unter der Überschrift *Parabel V: Saša Asentićs My private bio-politics*. Ich selbst habe eine Videoaufzeichnung der Aufführung online eingesehen. Vgl. Apostolou-Hölscher, Stefan: Vermögende Körper. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik und Biopolitik, Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 321–330; Asentić/Per.Art: My private bio-politics.

175 Vgl. u.a. De Laet: Expanding Dance Archives.

176 Vgl. exemplarisch den Methodenband von Brandstetter/Klein (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft.

weiterbilden. Das kostet viel Geld und bietet vielfach keine umfassende Ausbildung.«¹⁷⁷ Eine professionelle Tanzausbildung, die den gegenwärtigen Anforderungen des zeitgenössischen Tanzes entspricht und auf ein freischaffendes projektbasiertes Berufsleben vorbereitet, gibt es bis heute nur in Ansätzen in der Schweiz, weshalb der Weggang von Tanzschaffenden in verschiedenen Quellen problematisiert wird.¹⁷⁸

Anders die Situation in der DDR, wo sich mit dem Festspielhaus Hellerau und der Palucca Schule in Dresden¹⁷⁹ sowie der Staatlichen Ballettschule zu Berlin und der Theaterhochschule in Leipzig verschiedene Möglichkeiten boten, eine Berufsausbildung zur Bühnentänzerin zu absolvieren, die mit Verweis auf die hohen Anforderungen und spezifischen körperlichen Voraussetzungen meist schon im Kindesalter begonnen wurde.¹⁸⁰ Zudem wurde ein tanzwissenschaftlicher Studiengang mit den ersten Jahrgängen Studierender (1986 und 1988) an der Theaterhochschule in Leipzig eingerichtet,¹⁸¹ also rund 20 Jahre vor der ersten Professur für Tanzwissenschaft in Köln (Ende der 1990er Jahre) und 30 Jahre vor der Etablierung der Tanzwissenschaft in der wiedervereinigten BRD an der Freien Universität Berlin im Jahr 2005.

Gleichwohl ist die Schweiz zu Beginn des 20. Jahrhunderts attraktiver Sehnsuchts- und Auftrittsort für prominente Vertreter*innen des Ausdruckstanzes und der Tanzmoderne: Auf dem Monte Verità im Tessin formiert sich auf Initiative der Lebensreformer*innen Henri Oedenkoven und Ida Hofmann in den 1910er Jahren eine sogenannte Künstlerkolonie, die mit der sommerlichen »Schule für Kunst« des Ausdruckstänzers Rudolf von Laban

177 BAK, Bundesamt für Kultur: Das Projekt Tanz. Wege zu einer umfassenden Tanzförderung: Schlussbericht, 2006, S. 12, <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/kulturschaffen/tanz/das-projekt-tanz.html> (zugegriffen am 05.01.2023).

178 Vgl. Davier/Suquet: Zeitgenössischer Tanz in der Schweiz, 1960–2010.

179 Die Terminologie orientiert sich weitgehend an den bis 1989 üblichen Bezeichnungen. Heute heißt die Schule Palucca Hochschule für Tanz. Weiterführend zur Geschichte der Schule und zur Tänzerin Gret Palucca, vgl. u.a. Jarchow, Peter und Ralf Stabel: Palucca. Aus ihrem Leben – über ihre Kunst, Leipzig: Henschel 1997; Lühr, Hans-Peter (Hg.): Sprache des Körpers. Tanz in Dresden, Dresdner Hefte, 26. Jahrgang, Heft 95, 9/2008, herausgegeben vom Dresdner Geschichtsverein e.V.; Stabel, Ralf: Palucca. Ihr Leben, ihr Tanz, Leipzig: Henschel 2019.

180 Vgl. Loesch: Mit Leib und Seele, S. 12.

181 Giersdorf, Jens Richard: »Dance Studies in the International Academy: Genealogy of a Disciplinary Formation«, *Dance Research Journal* 41/1 (2009), S. 23–44, hier S. 30.

einen Anlaufpunkt für Tanzbegeisterte bietet.¹⁸² In Genf unterrichtet der Rhythmiker Émile Jaques-Dalcroze von 1892 bis 1910 am dortigen Konservatorium, um schließlich von 1910 bis 1914 in Hellerau, einem ehemaligen Vorort von Dresden, die Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus zu leiten.¹⁸³ Diese muss er – nachdem er eine Erklärung gegen die kriegsbedingte Zerstörung der Kathedrale von Reims unterschrieben hat – 1915 wieder Richtung Genf verlassen.¹⁸⁴ In Zürich sorgt 1916 das Cabaret Voltaire für Aufsehen,¹⁸⁵ 1915 treten in derselben Stadt die Isadora Duncan Dancers auf, und im darauffolgenden Jahr sind sie in Genf und Lausanne auf der Bühne zu sehen.¹⁸⁶

Demgegenüber institutionalisieren sich Ballettensembles im mitteleuropäischen Vergleich erst spät in der Schweiz der 1950er Jahre.¹⁸⁷ Mit vier Stadttheatern (Basel, Bern, St. Gallen und Luzern), dem Opernhaus Zürich und dem Grand Théâtre de Genève, die »zum Teil Ballett«¹⁸⁸ zeigen, gibt

182 Franco, Susanne: »Jeder Mensch ist ein Tänzer!« Rudolf Labans Ausdruckstanz und die neue Dimension des Körpers«, in: de Weerd, Mona und Andreas Schwab (Hg.): *Monte Dada – Ausdruckstanz und Avantgarde*, Bern: Stämpfli Verlag 2018, S. 43–56.

183 Vgl. Büscher, Barbara und Verena Elisabeth Eitel (Hg.): *HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste Dresden. Geschichte, Raumprogramm, kuratorische Konzeptionen und künstlerische Projekte, Arbeitshefte »Architektur und Raum für die Aufführungskünste«, Arbeitsheft #4 Produktionshäuser zeitgenössischer performativer Künste*, Leipzig 2023.

184 Vgl. Klaus, Christine: »Émile Jaques-Dalcroze«, in: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 2, Zürich: Chronos 2005, S. 918–919.

185 Vgl. Pellaton, Ursula: »Cabaret Voltaire«, in: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 1, Zürich: Chronos 2005, S. 322–323.

186 Vgl. Pellaton, Ursula: »Anna Duncan«, in: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 1, Zürich: Chronos 2005, S. 498.

187 Vgl. Pellaton, Ursula: »Pia und Pino Mlakar« (S. 1253–1254) und »Hans Macke« (S. 1154), beide in: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 2, Zürich: Chronos 2005. Zwar erfährt der Tanz unter der Leitung des Tänzerpaares Pia und Pino Mlakar (von 1934 bis 1938) und später mit Hans Macke (von 1939 bis 1955) beispielsweise am Zürcher Stadttheater (dem heutigen Opernhaus) eine zunehmende Publikumsresonanz, im europäischen Vergleich verfügt das damalige Ensemble mit den im Jahr 1935 auf 14 aufgestockten bezahlten Stellen jedoch über äußerst begrenzte Möglichkeiten. Die Erforschung dieser Episode bildet ein weiteres tanzhistorisches Desiderat.

188 BAK, Bundesamt für Kultur: »Beiträge für eine Kulturpolitik in der Schweiz. Bericht der eidgenössischen Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik«, Bern, 1975, S. 86, <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/themen/kulturfoerderungsgesetz/geschichte-der-bundesstaatlichen-kulturfoerderung.html> (zugegriffen am 04.01.2023).

es 1975 schweizweit sechs Ballettensembles an stehenden Häusern, die Berufstänzer*innen beschäftigen.¹⁸⁹ Die knapp bemessenen Festanstellungen und fehlenden Ausbildungsgänge befördern die Notwendigkeit, eigene Produktionszusammenhänge und Gruppen zu gründen, soll denn der auswärts erlernte Beruf auch in der Schweiz¹⁹⁰ ausgeübt werden können: »Ohne anerkannte Diplome fehlt Tanzschaffenden die berufliche Anerkennung.«,¹⁹¹ so der Wortlaut des eingangs bereits zitierten Berichts. Und weiter:

Dadurch ist auch ihr gesellschaftliches Ansehen gering, wird Tanz vielerorts immer noch als Hobby abgetan, und Eltern fordern ihre Kinder auf, lieber »etwas Rechtes« zu lernen. Zudem fallen Tanzschaffende mangels Berufsanerkennung durch die Maschen der Sozialversicherungsgesetze und haben keine ausreichende Grundlage für eine spätere Umschulung.¹⁹²

Die Problematisierung der prekären Arbeitsbedingungen findet sich häufig in der Rede über den zeitgenössischen Tanz in der Schweiz ab den 1970er Jahren sowie in der Rückschau auf die Etablierung einer freischaffenden Tanzszene und die dafür erforderlichen kulturpolitischen Voraussetzungen. Während unabhängige Tanzschaffende in der DDR der 1980er Jahre eher an den Rändern anderer Disziplinen agierten, wie Pantomime oder Jazz¹⁹³, bzw. vor dem Zugriff des DDR-Staates versteckt tätig waren und daher auch keiner Disziplin als zugehörig galten, geht es in der Schweiz vor allem um die Initiierung und Etablierung überregionaler Verbände, die den Tanzschaffenden ausreichend kulturpolitischen Rückhalt für ihre Anliegen verschaffen.¹⁹⁴ Das berufliche Selbstverständnis von Tänzer*innen spielt also wesentlich in deren künstlerische Selbstentwürfe hinein. Ähnlich verhält es sich mit dem vorherrschenden Tanzverständnis in der Schweiz, in das sowohl Diskurse des klassischen

189 Vgl. ebd., S. 89.

190 Vgl. Decker, Diane: Interview mit Julia Wehren, 29.03.2022, Min. 00:44:00:00; 01:15:05:02; 02:11:46:06.

191 BAK: Das Projekt Tanz. Wege zu einer umfassenden Tanzförderung: Schlussbericht, S. 12.

192 Ebd.

193 Vgl. beispielweise das 10. Kapitel der Studie Barbara Lubichs, Lubich: Das Kreativsubjekt in der DDR, S. 253-336.

194 Weitere Ausführungen dazu finden sich im Teilabschnitt 2.2. des 2. Kapitels.

Tanzes, der rhythmischen Gymnastik¹⁹⁵ als auch der Tanzmoderne Eingang finden.¹⁹⁶

Die Tänzerin als Erfinderin von ›eigenen‹ Bewegungssequenzen, die ihren künstlerischen Ansatz selbst konzipiert, diskursiviert und sich bzw. ihr tanzendes Selbst vermarktet, wird in den etablierten Deutungsmustern der Tanzgeschichtsschreibung meist mit den sogenannten Pionierinnen der Tanzmoderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Verbindung gebracht.¹⁹⁷ Dies u.a., weil mit dem selbstermächtigenden Schritt von der Tänzerin zur Choreografin als bewegungserfindende Instanz auch das Verständnis von Choreografie eine Umdeutung erfährt. Stand der Begriff noch bis ins 19. Jahrhundert für eine bewegungsnotierende Instanz, bezeichnet er allmählich eher die Erfindung ›neuer‹ Bewegungen, wodurch eine Tänzerin auch als Autorin in Erscheinung treten kann. Der bis anhin in Balletten mimetisch konzipierte künstlerische Tanz wird sich fortan als eigenständige künstlerische Disziplin der (anhaltenden) Bewegung ins Recht setzen.¹⁹⁸

Denn mit der betonten Autorschaft werden auch Vorstellungen von einem künstlerischen Genie und dessen Stil aufgerufen, die es in den jeweiligen Kreationen interpretativ herauszuarbeiten gilt. Seit der referentiell-relationalen Auseinandersetzung mit (Selbst-)Zitaten im Postmodern Dance¹⁹⁹ hat sich im zeitgenössischen Tanz der Tanzwissenschaftlerin Christina Thurner zufolge ein »Modus des Bezugnehmens auf die Welt« in Form eines Self-Fashionings von (künstlerischen) Selbstentwürfen etabliert, die sie mit Referenz auf Stephen Greenblatt und anhand einer Performance von Alexandra Bachzetsis erläutert.²⁰⁰ In den Selbstperformances der beforschten Tänzerinnen wird das

195 Vgl. Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Rombach 1995, S. 530–533; Huschka: *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*, S. 87–94.

196 Vgl. Pellaton, Ursula: »Suzanne Perrottet« (S. 1394) und »Claude Perrottet« (S. 1393–1394), beide in: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 2, Zürich: Chronos 2005.

197 Vgl. Brandstetter: »3.13 Autobiography in/as Dance«, S. 544.

198 Vgl. Cvejić, Bojana: »Problem as a Choreographic and Philosophical Kind of Thought«, in: Martin, Randy, Gerald Siegmund und Rebekah J. Kowal (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, New York: Oxford University Press 2017, S. 199–220, hier S. 203.

199 Vgl. exemplarisch hierfür die schriftliche Auto_Bio_Grafie der Tänzerin Yvonne Rainer, Rainer, Yvonne: *Feelings are facts. A life*, Cambridge 2006.

200 Vgl. Thurner: »»my dance! my style!«. Self-Fashioning, Selbstreflexion und Stil im zeitgenössischen Tanz«, in: *Das Rauschen unter der Choreographie*, S. 83.

Diktum des konstanten Neuerfindens auch wiederholt problematisiert. Dies zeigt, dass die Berücksichtigung einer tänzerischen Berufs-(Auto-)Bio_Grafie für ein tieferes Verständnis von Selbstentwürfen grundlegend ist, weshalb die Thematik in den folgenden Unterkapiteln ausführlicher zur Sprache kommt. Zugang zur Tanzausbildung, (staatliche) Anerkennung der Tanzkunst als Beruf und damit einhergehende persönlich-berufliche Entfaltung prägen also das Selbstverständnis von Tänzer*innen.

Vorläufig lässt sich festhalten, dass das hier formulierte Konzept im-/mobiler Selbst-Figurationen sich konkret in den von Im-/Mobilität und (Arbeits-)Migration geprägten Werdegängen der Tänzerinnen niederschlägt, aber auch abstrahiert auszumachen ist als Selbstentwürfe, welche sich an die mit den (Arbeits-)Bedingungen einhergehenden Anforderungen anpassen bzw. durch sie konstituiert werden. Aufgrund dieser Ausgangslage müssen Werdegänge von Tänzerinnen oftmals transregional nachvollzogen werden, was bei jüngeren theater- und tanzwissenschaftlichen Forschungsansätzen auch zusehends berücksichtigt wird.²⁰¹ Tanz-Geschichte(n) arbeiten sich dabei häufig implizit an spezifischen nationalgeschichtlich geprägten Tanz-historiografien ab,²⁰² auch wenn dies im Falle der Schweiz und der DDR nicht notwendigerweise die Tanzgeschichtsschreibung des eigenen Landes ist.²⁰³

Bei diesem Unterfangen erlaubt eine (auto-)biografische Perspektivierung der Quellen den Einbezug von Materialien, die andernfalls nur bedingt berücksichtigt würden.²⁰⁴ Eine solche Perspektivierung erfolgt in den vorgeschlagenen Konstellationen teilweise durch die Tänzerinnen selbst und,

201 Vgl. u.a. Doğramacı/Szymanski-Düll/Rathert (Hg.): *Leave, left, left*; Giersdorf: »Border Crossings and Intra-National Trespasses«; Haitzinger/Kolb (Hg.): *Dancing Europe. Identities, Languages, Institutions*; Krasny, Elke: »Die Stadt. Bewegung befreit. Bewegungen befreien. Zur Mobilität von Frauen in der Metropole«, Elke Krasny in Begleitung von Amanda Piña, Doris Uhlich und Andrea Amort. Mit Zitaten von Isadora Duncan und Hanna Berger, in: Amort, Andrea (Hg.): *Alles tanzt: Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz 2019, S. 31-39.

202 Vgl. u.a. das »Vorwort zur deutschen Ausgabe« in: Giersdorf: *Volkseigene Körper*, S. 7-12.

203 Für die Schweiz zeigt Julia Wehren die Diskrepanz zwischen föderalen politischen Strukturen und globalen Einflüssen auf. Vgl. Wehren, Julia: »Kleinteilige Strukturen und globale Einflüsse: Zu einer Oral History des Schweizer Tanzes«, in: Purucker, Micha, Daniela Rippl und Katja Schneider (Hg.): *Housing the Temporary. Zugänge zur eigenen Geschichte. Tanz, Performance, Archiv*, München: Allitera Verlag 2023, S. 76-84.

204 Vgl. Thurner, Christina: »Tänzerin schreibt Geschichte. Zur Bedeutung von Autobiographien für die Tanzhistoriographie«, in: Purucker, Micha, Daniela Rippl und Kat-

wie im folgenden Kapitel zu zeigen ist, nicht nur durch die Bezugnahme auf autobiografische Topoi, sondern auch auf konkrete Orte und historische Ereignisse. Jene Aspekte, die in den etablierten Tanzgeschichten keinen Platz finden, können unter Umständen durch den Rückgriff auf (Auto_)Bio_Grafisches darstellbar gemacht werden²⁰⁵ und fungieren als Gegenentwürfe oder kommentieren, legitimieren bzw. pluralisieren zumindest die bestehende Tanzhistoriografie, wie zu Beginn dieses Abschnitts am Beispiel von Asentićs Solostück skizziert wurde. Die Literaturwissenschaftlerin Gabriele Rippl konstatiert denn auch im Kontext gegenwärtiger globaler Migrations- und Handelsbewegungen eine Tendenz zur ästhetisch-medialen Entgrenzung von Auto_Bio_Grafie: Im Wechselspiel mit Aspekten des ›life writing‹ finde eine Vielfalt von Medien und Formaten Verwendung, die nationalstaatliche Gegebenheiten in selbstreferentiellen Grenzgängen befragen.²⁰⁶

Näher an konkreten Migrationsphänomenen äußert sich der Soziologe Steffen Mau, wenn er die neuen Grenzregime als »Sortiermaschinen« untersucht.²⁰⁷ Ähnliche Überlegungen stellt auch der Tanzwissenschaftler Gerko Egert im Kontext von Choreografie als Kulturtechnik bzw. Biopolitik an.²⁰⁸ Die vorliegende Studie verortet Im-/Mobilität zwischen diesen Ansätzen und vor dem Hintergrund einer Suchbewegung hin zu konstellativen Tanzgeschichtsschreibungen, welche die Auseinandersetzung mit verflochtener Geschichtsschreibung als konstitutiv verstehen.²⁰⁹

ja Schneider (Hg.): *Housing the Temporary. Zugänge zur eigenen Geschichte. Tanz, Performance, Archiv*, München: Allitera Verlag 2023, S. 109–123.

205 Vgl. das Kapitel »Originalitätsnarrative und ›eigener‹ Tanz« in: Thurner, Christina: *Erinnerungen tanzen*, Bielefeld: transcript Verlag 2024 S. 63–78.

206 Vgl. Rippl, Gabriele: »7. Autobiography in the Globalized World«, in: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.) *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Bd. 2: History of Autobiography/Autofiction, Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 1263–1280, hier S. 1276.

207 Mau, Steffen: *Sortiermaschinen. Die Neuerfindung der Grenze im 21. Jahrhundert*, München: Verlag C.H.Beck 2021.

208 Vgl. Egert: »Macht bewegt sich, Macht bewegt«. Zum kulturwissenschaftlichen Diskurs um Grenzen siehe zudem Bleuler, Marcel und Anita Moser (Hg.): *Ent/Grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit*, Bielefeld: transcript Verlag 2018.

209 Vgl. exemplarisch Lierke, Lydia und Massimo Perinelli (Hg.): *Erinnern stören. Der Mauerfall aus migrantischer und jüdischer Perspektive*, Berlin: Verbrecher Verlag 2020; Randeria, Shalini: »Verflochtene Schweiz: Herausforderungen eines Postkolonialismus ohne Kolonien«, in: Purtschert, Patricia (Hg.): *Postkoloniale Schweiz*, Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 7–12.

Zusammenfassung

Welche Schlussfolgerungen lassen sich nun aus den im 1. Kapitel untersuchten Konstellationen ziehen? Welches sind die Unterschiede, welches die Gemeinsamkeiten in den Auslegeordnungen von La Ribot und Gabriele Stötzer? Und welche Fragestellungen ergeben sich daraus mit Blick auf das 2. Kapitel? Beide Künstlerinnen spielen mit autobiografischen Konventionen und bedienen sich dabei der Stilmittel und des Vokabulars der bildenden Künste, der Performance-Kunst und des Tanzes. Dies widerspiegelt sich in formalen Ähnlichkeiten der Arbeiten, im Umgang mit den verwendeten Materialien und in den performativ hergestellten Körperlichkeiten, die durch den Transfer von Topoi in verschiedene Medien und Stile gekennzeichnet sind (vgl. Abb. 11 und 12).

Als zunächst klassisch und dann zeitgenössisch ausgebildete Tänzerin stehen bei La Ribot stärker Effekte der Disziplinierung und/oder Ermächtigung durch Tanztechniken im Vordergrund, gleichwohl teilen beide Künstlerinnen ein tiefgreifendes Interesse an einer performativ generierten Körperlichkeit, die nicht allein in Aufführungen und durch Bewegungstechniken, sondern auch textuell oder mittels der Stimme, im Abgleich mit spezifischen Räumlichkeiten und in Bewegtbildern erkundet wird. Zudem wurde gezeigt, dass beide Künstlerinnen mit dem Diskurs sogenannter Transformationsgesellschaften in Verbindung zu bringen sind und sich zu diesem unterschiedlich kritisch-distanziert positionieren. Beide wählen dabei entweder einen selbstreflexiven, die eigene Arbeitsweise und Produktionsbedingungen kommentierenden oder auch parodierenden Gestus.

Die Erfahrungen mit Diktatur und Migration werden ebenfalls ungleich offensiv thematisiert: Während sie bei La Ribot eher als Fluchtpunkt mitschwingen und der Ausrichtung ihres künstlerischen Selbstentwurfs punktuell dienen, bezieht sich Gabriele Stötzer dezidiert auf historische Dokumente wie beispielsweise Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes. Sie schreibt sich ein in die Historisierung der DDR, wobei der Umweg über das (Auto_)Bio_Grafische es ihr erlaubt, bisher unberücksichtigte Topoi zu adressieren. Dies zeigt sich beispielhaft an der in den Beiträgen Stötzers sich manifestierenden, dezentralisierten Perspektive auf die Biermann-Ausbürgerung, die den Blick auf die Geschehnisse in Erfurt lenkt und damit über die Berliner Geschehnisse hinaus erzählt werden kann.

Abbildung 11: *Otra Narcisa*, Polaroid-Komposition. Centro Párraga Murcia 2016 © Guillermo Gumiel und Vacío Studio



Abbildung 12: *Verschmelzung*, Erfurt 1982/83. © Gabriele Stötzer und Heike Stephan



Die beschriebene Konstellation umfasst das Jahr 1976 mit der Ausbürgerung Wolf Biermanns und der darauffolgenden politisch motivierten Inhaftierung Gabriele Stötzers. Hinzu kamen die Textminiatur *der wecker ist geklungen* (1982–84) und der Film *Veitstanz/Feixtanz* (1988), wobei diese Auswahl um kürzere Verweise auf weitere Publikationen ergänzt wurde. Die Bezugnahme auf verschiedene Selbstentwürfe in dieser Materialkonstellation ist intrikat mit einer Reflexion über die Lebensumstände der Künstlerin in der DDR verbunden. Aufgrund der DDR-Kulturpolitik ist Stötzer von Beginn ihres Werdegangs an gezwungen, ihre Arbeiten selbst zu dokumentieren und zu diskutieren, wobei sie u. a. alltägliche körperbezogene Vorkommnisse von Frauenleben thematisiert.

Während bei Stötzer der künstlerische Werdegang zum sinnstiftenden Begründungsmotiv einer lebenslang andauernden Auseinandersetzung mit der DDR wird, prägen La Ribots künstlerische Praxis humorvolle Wendungen, die das eigene Tun augenzwinkernd kommentieren und die zeitweilig einer Theorieparodie gleichkommen. Das mit diesen Vorgehensweisen verknüpfte Tanzverständnis ordnet sich um Fragen der Bewegungs(er)forschung, ohne dass diese notwendigerweise an einen menschlichen Körper gebunden sein müssen. Ein wesentlicher Unterschied in den Selbst- und Umbruchserzählungen der beiden kann schließlich vor dem Hintergrund einer möglichen konstellativen Geschichtsschreibung formuliert werden: Ein spielerisches Anordnen ist bei La Ribot wesentlich, während Stötzers künstlerische Praxis von der Such-

bewegung motiviert ist, sich fremdbestimmte Erfahrungen konstruktiv zu eigen zu machen.

Die operationalen Begrifflichkeiten *Auto_Bio_Grafie* und *Auto_Choreo_Grafie* erwiesen sich in obigen Analysen ebenfalls als miteinander verflochten und wurden hinsichtlich folgender Gesichtspunkte vertiefend untersucht: 1) auf Momente individuellen bzw. kollektiven autobiografischen Schreibens und Choreografierens, die durch das An- bzw. Umordnen von Fremd- und Selbstentwürfen Wirkung erzeugen; 2) auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten von *Auto_Choreo/Bio_Grafien* von Tänzerinnen in der Schweiz und der DDR bzw. des postsozialistischen Deutschlands, um im abschließenden Kapitel 3) Rückschlüsse auf eine mögliche konstellative Tanzgeschichtsschreibung zu ziehen und die entsprechenden Voraussetzungen für eine solche zu formulieren.

Exkurs: *Die autobiografische Quelle gibt es nicht*

Wie das vorangehende Kapitel gezeigt hat, verweisen die konstellativen (Selbst-)Wiederholungen in La Ribots künstlerischer Praxis darauf, dass es ein ganzheitliches Ich nicht geben kann. Die verschiedenen Selbstentwürfe sind *ex negativo*, in ihrer Flüchtigkeit oder, wie es Constanze Schellow im Titel ihrer Studie zu *Diskurs-Choreographien* ausdrückt, in der *Produktivität des ›Nicht‹* zu verorten.²¹⁰ Dort benennt die Tanzwissenschaftlerin u.a. Konzepte wie Prä-Reflexivität, Ganzheitlichkeit und Unmittelbarkeit als problematische Topoi, die an den künstlerischen Tanz herangetragen werden und auch konventionellen Vorstellungen von Autobiografien ähneln.

Ein derart ent-ortetes Ich wird durch Zitate und Andeutungen hergestellt, es scheint in vielfältigen Selbst-Figurationen brüchig oder schemenhaft auf, die La Ribot einen immensen künstlerischen Gestaltungsspielraum verschaffen. Die Fragestellungen, die sich aus den dabei tangierten Wissensfeldern der *Auto_Bio_Grafie* und der Choreografie ergeben, sollen im Folgenden mittels eines tanzkünstlerischen bzw. -historiografischen Fokus nochmals durchdacht und anhand zweier Konstellationen konkretisiert werden. Für dieses Vorhaben stütze ich mich zum einen auf ein Projekt, das als internetbasierte Plattform *everybodys Interviewpraktiken* diskutiert, die als *Group Self Interviews* von den Choreografinnen Mette Ingvarsten und Alice Chauchat initiiert

210 Vgl. Schellow: *Diskurs-Choreographien*, S. 31.

und 2009 editiert wurden.²¹¹ Das choreografisch-schriftliche Unterfangen weist meines Erachtens bemerkenswerte Überschneidungen mit konzeptionellen Ansätzen des Buches *Everybody's Autobiography* von Gertrude Stein (1938) auf.²¹² Im Gegensatz zu Steins Prosatext experimentieren Chauchat/Ingvarstsen bzw. everybodys allerdings mit Interviewformaten, die für die Aufbereitung von zeitgenössischem Tanz zunehmend an Relevanz gewonnen haben.²¹³ Nach der Skizzierung des Projekts benenne ich anhand der Verbindungslinien zu Gertrude Steins Text für mein Vorhaben grundlegende Thesen, die sich aus dem entsprechenden Autobiografie-Forschungsstand ableiten. Hierbei greife ich insbesondere auf die Thesen von Volker Depkat (*Lebenswenden und Zeitenwenden*), Manfred Schneider (*Autobiografie und Diskursanalyse*) und Paola De Martin (*Habitusbrüche*) zurück.²¹⁴ Mit diesen Positionen können diskursgeschichtliche und tanzhistoriografische Argumente adressiert und zueinander ins Verhältnis gesetzt werden.

Everybody's: Group Self Interviews (2009)

Die *Group Self Interviews* erscheinen als PDF-Dokument auf der Internetseite von everybodys und verschiedenen anderen Online-Domains.²¹⁵ Unter der Herausgeberschaft von Alice Chauchat und Mette Ingvarstsen sind in der Publikation zwölf Interviews versammelt, in denen zwölf verschiedene Gruppen – everybodys eingeschlossen – mit sich selbst ins Gespräch kommen. Einige der Interviews bedienen sich digitaler Technologien wie Chats, andere finden im Rahmen von Residenzprogrammen (beispielsweise 6M1L/ex.e.r.ce.08)²¹⁶ oder

211 Vgl. everybodys publications: *Everybody's Group Self Interviews*.

212 Vgl. Stein, Gertrude: *Everybody's autobiography* [Repr.], New York: Cooper Square Publishers 1971.

213 Vgl. exemplarisch Waterhouse, Elizabeth: *Body-Biographies, Our Life Stories in Dance*; Wehren, Julia: *Oral Dance History. Eine translokale Geschichte zum Freien Tanzschaffen in der Schweiz*. [im Erscheinen]

214 Vgl. Depkat: *Lebenswenden und Zeitenwenden*; Schneider, Manfred: »1.5 Discourse Analysis«, in: *Handbook of Autobiography/Autofiction*, De Gruyter 2019, S. 45–53; De Martin, Paola: *Give Us a Break! Arbeitermilieu und Designszene im Aufbruch*, Zürich: Diaphanes 2022.

215 Vgl. beispielsweise www.everybodystoolbox.net; <http://www.metteingvarstsen.net/wp-content/uploads/2016/12/2009--everybodys--publications--group-self-interviews-copy.pdf>.

216 Vgl. everybodys publications: *Everybody's Group Self Interviews*, S. 34–38.

aufgrund der Assoziation zu konkreten Orten statt (z.B. Ausland, Berlin).²¹⁷ Zuweilen werden die Namen der Sprechenden genannt, andere Interviews verweisen lediglich auf den Entstehungskontext oder anonymisieren die Aussagen gänzlich durch die Verwendung von Kürzeln.

Everybodys versteht sich als loser Zusammenhang von Tanzschaffenden, der sich an Konzepten des Open Source orientiert²¹⁸ – also der freien Zugänglichkeit zu einem programmierten Quellcode, den all jene, welche über entsprechende Kenntnisse verfügen, mitprogrammieren können. Dieses Verfahren wird auf Spielformate und choreografische Praktiken übertragen und im künstlerischen Kontext auf produktionsästhetischer Ebene erforscht.²¹⁹ Das Interview von everybody findet online statt, wobei sich verschiedene Beteiligte auf Basis eines Regelwerks (Score) äußern und im Chat Fragen stellen oder diese beantworten können. Gemäß diesem Regelwerk sind alle Beteiligten autorisiert, Fragen zu stellen und zu beantworten, und diese Möglichkeit wird auch von einigen genutzt. Im Unklaren bleibt, wer wie und warum zum Chat eingeladen wurde und welche Informationen vorab über das Vorhaben zirkulierten. Ingvartsen erläutert in Bezug auf den zeitgenössischen Tanz das Vorgehen auf der Plattform folgendermaßen:

What everybody tries to do is to create a space for articulation and questioning that could lead dance beyond the expressions of the body, and in a certain way give space for performing artists to have a voice. Encouraging people to write within certain formats—a self-interview, for instance—is about removing the pressure from the form of the text, focusing rather on producing content, and in this way letting people in on the thoughts behind works, on the procedures, the motivations, and the experiences that are usually hidden behind the final artwork.²²⁰

Die Choreografin benennt hier die Loslösung tänzerischer Praktiken von menschlichen Körpern und deren Übertragung auf Diskurse. Sie betont den Stellenwert der Produktionsprozesse, wobei beim Schreiben nicht auf konventionelle Textformate zurückgegriffen werden müsse. Die Entscheidung,

217 Vgl. ebd., S. 86–94.

218 Ebd., S. 5.

219 Das Argument des Schreibens einer kollektiven Autobiografie stellt auch für die Einordnung der *Everybody's Performance Scores* eine produktive Lesart dar. Vgl. everybody publications: everybody performance scores.

220 Everybody publications: Everybody's Group Self Interviews, S. 3.

ihr Interview mittels eines Scores – hier »protocol« genannt²²¹ – zu generieren und zugleich zu strukturieren, stellt eine solche tänzerische Praktik dar, die eigens für das Gesprächsformat arrangiert wird. Interessanterweise verweist der Plattform-Name everybody's durch eine formale Ähnlichkeit auf den Titel der *Everybody's Autobiography* von Gertrude Stein.²²² Welche weiterführenden Bezüge lassen sich also zwischen diesen tänzerischen Verfahren und dem Wissensfeld der Auto_Bio_Grafie herstellen?

Die *Group Self Interviews* von everybody's stellen zunächst keine expliziten Bezüge zu Fragen von Auto_Bio_Grafie und/oder Autorschaft her, im Gegenteil werden diese Referenzen eher vermieden, da sie stark mit einer Autor-Persona assoziiert sind, die das Projekt mit seinen partizipativen Ansätzen zu vermeiden sucht. Gleichwohl ergibt sich aus den Regeln und Funktionen der Diskurse um Auto_Bio_Grafie eine Lesart, die wiederum den Blickwinkel auf das Vorhaben von everybody's verschiebt und deutlich macht, inwiefern dieser künstlerisch-experimentelle Ansatz zu einem reformulierten Auto_Bio_Grafie- und Tanzverständnis beitragen könnte, da er sich von autorschaftszentrierten Lesarten abzuheben sucht. Aus diesem Grund betrachte ich das Projekt im Verhältnis zu einem ausgewählten Forschungsstand der literaturwissenschaftlichen Autobiografieforschung.

Der Name everybody's betont die Zugänglichkeit und niedrighschwellige Teilhabemöglichkeit an diesem Projekt.²²³ Unabhängig von ihrem Aufenthaltsort können die Beitragenden an der Diskussion durch einen Online-Chat teilnehmen. Auch auf eine editorische Rahmung der Texte wird verzichtet. Das Selbst-Interview von everybody's steht lediglich an erster Stelle in einer Reihe von Interviews, wodurch es mit seinem »protocol« als eine Art Vorzeichen für die folgenden Befragungen fungiert.

So wie bei everybody's mittels neuer digitaler Technologien alle Teilnehmenden befähigt werden sollen, am Quellcode bzw. der Gestaltung der Plattform teilzuhaben, liegt auch Gertrude Steins Prosatext *Everybody's Autobiography* die Auffassung zugrunde, dass jedes Selbst durch die Teilhabe an eigenen

221 Ebd., S. 1.

222 Der genannte Topos taucht bezeichnenderweise auch im Diskurs der Autotheory auf. Vgl. Stein: *Everybody's autobiography*; Cavitch: *Everybody's Autotheory*.

223 Vgl. u.a. »Conrad Noack, ANSWER: Formally, everybody's is everybody who wants to participate and who shares the belief that collaboration in discourse and in practice is needed for the further development of the European dance scene«, in: everybody's publications: *Everybody's Group Self Interviews*, S. 4.

und fremden Narrativen gleichermaßen kulturell hervorgebracht wird. Eine Annahme, die auch für das geteilte Selbst von everybodys zutrifft, das sowohl als Name als auch Plattform von vielen mitgestaltet werden soll. Dieses konstruierte, kulturell bedingte Selbst kann bei Stein allein in Verwobenheit mit und in Bezug zu anderen Selbst-Figurationen und deren Selbsterzählungen verstanden und erzählt werden. Dies führt gemäß der Literaturwissenschaftlerin Liz Stanley hinsichtlich des autobiografisch perspektivierten Schreibens der Autor-Persona Steins zu folgendem Nebeneffekt:

[E]ven the study of apparently atypical autobiographies (of ›geniuses‹ like Stein in particular) in fact opens a route to everybody's autobiography: we all share knowledge of the conventions of typical selfhood and its accoutrement[.]²²⁴

Folgt man diesem Gedanken, dann setzen everybodys und Gertrude Stein an einem ähnlichen Hebel an, wenn sie über männlich kodierte Vorstellungen eines kohärenten, reifen, ganzheitlichen Selbst, das mit sich im Reinen auf Erreichtes zurückblickt,²²⁵ hinauswollend nach unabgeschlossenen, brüchigen Selbstentwürfen und Darstellungsweisen suchen. Selbstzeugnisse werden in diesem Verständnis als intersubjektive Konstitutionen in den Blick gerückt.²²⁶

Was bei everybodys angestoßen, umgedeutet und performativ (neu-)vollzogen wird, ist die Bezugnahme der Tänzer*innen unter- und zueinander: Das Projekt zeigt auf, dass sich aktuelle Tendenzen im zeitgenössischen Tanz nicht nur in spezifischen (trans-)regionalen und/oder nationalen Kontexten, sondern vor allem auch in Beziehungsgeflechten ereignen. Autobiografien, die auf feministische Subjektbildung rekurrieren, wie z.B. die *Autoritratto di grupo* von Luisa Passerini (1988) – in der englischsprachigen Fassung *Autobiography*

224 Stanley, Liz: *The auto/biographical I. The theory and practice of feminist auto/biography*, Manchester: University Press 1992, S. 63.

225 Ebd., S. 8.

226 An dieser Stelle beziehe ich mich bewusst auf einige wenige exemplarische literarische Selbstentwürfe und deren Rezeption in der literaturwissenschaftlichen Autobiografieforschung, da eine sicher fruchtbare, vertiefte Diskussion literaturtheoretischer Ansätze zur Theorie der Autobiografie beispielsweise von Michail Bachtin, Paul de Man, Jacques Derrida, Philippe Lejeune, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Gayatri Spivak et al. an anderer Stelle geleistet werden muss. Dies u.a., weil sie den Fokus von der produktions- und wirkästhetischen Sichtweise auf autobiografische zeitgenössische Tanzpraktiken hin zu literaturtheoretischen Überlegungen verschieben würden.

of a Generation: Italy 1968 –, stellen den Aspekt des kollektiven Schreibens daher prominent als Vorzeichen ihrem Schreibprojekt voran,²²⁷ indem sie dieses beispielsweise als kollektive Autobiografie ausweisen.

Die Literaturwissenschaftlerin Sidonie Smith hebt mit Blick auf Gertrude Steins *The Autobiography of Alice B. Toklas*²²⁸ – dem autobiografischen Vorläufer von *Everybody's Autobiography* – den Umstand hervor, dass in beiden Erzählungen die dominierende Vorstellung eines einheitlichen Selbst insofern bröckelt, als verschiedene Rollen und Funktionen von Autorschaft ästhetisiert werden und ineinanderwirken.²²⁹ Die Autorin Gertrude Stein wird zur (Auto-)Biografin ihrer Partnerin Alice B. Toklas, über die sie in der Ich-Form auf ihr (gemeinsames) Leben blickend schreibt und dabei Gestus und Perspektive der Toklas wiedergibt:

The dominance of the unitary self is disrupted in Stein's text as the autobiographer becomes biographer, self becomes other, Stein becomes Toklas, so that the relationship between narrator, self-narrator, and narrated self, and the relationship of history and fiction, are profoundly disturbed.²³⁰

Mit diesen Beobachtungen richtet sich mein Augenmerk bereits verstärkt auf das Wissensfeld *Grafie* und somit auf die Art und Weise des Dokumentierens von (Lebens-)Geschichte(n). Dieser Perspektivwechsel wirft wiederum Fragen auf, inwiefern beispielsweise Selbst-Figurationen und Geschichtsschreibung ineinanderwirken. Das Bemühen um offenere Formationen der Autorschaft in den *Group Self Interviews* schafft hybride Textformen, die aufgrund der entpersonalisierten Wortwechsel mitunter kurios anmuten.²³¹ Obgleich die Interviews also keine autobiografische Perspektivierung anstreben, gewähren

227 Vgl. Passerini, Luisa: *Autoritratto di gruppo*, Firenze: Giunti 1988.

228 Vgl. Stein, Gertrude: *The Autobiography of Alice B. Toklas*, London: Penguin Books 1966.

229 Smith, Sidonie: »The Impact of Critical Theory on the Study of Autobiography, Marginality, Gender, and Autobiographical Practice«, in: Chansky, Ricia Anne und Emily Hipchen (Hg.): *The Routledge Auto|Biography Studies Reader*, London: Routledge 2016, S. 82–88.

230 Smith, Sidonie: »The Impact of Critical Theory on the Study of Autobiography, Marginality, Gender, and Autobiographical Practice«, in: Chansky, Ricia Anne und Emily Hipchen (Hg.): *The Routledge Auto|Biography Studies Reader*, London: Routledge 2016, S. 86.

231 Vgl. *Walking Theory in everybodys publications: Everybodys Group Self Interviews*, S. 17.

sie dennoch Einblick in die Interessen bestimmter Akteure des mitteleuropäischen zeitgenössischen Tanzes der 2000er Jahre. Demzufolge ermöglicht die Plattform eine Momentaufnahme ihrer unterschiedlichen Anliegen. Die damit verknüpften Autorschaftsfragen werden in den *Group Self Interviews* qua ihrer Form sowohl ästhetisiert als auch verhandelt und dokumentiert.

Geteilte Auto_Bio_Grafien und Habitusbrüche

Mit der Studie *Lebenswenden und Zeitenwenden* zeigt der Historiker Volker Depkat auf, dass autobiografischen Unterfangen stets ein kollektives Moment eingeschrieben ist.²³² Denn beim Verfassen einer Autobiografie schreiben in der Regel mehrere Menschen mit, etwa indem in der Erzählung auf die Erinnerungen Dritter Bezug genommen wird oder Referenzen auf andere Autobiografien erfolgen und dadurch das soziokulturelle Ordnungssystem Autobiografie als solches – also als Referenzsystem – adressiert und/oder zitiert wird.²³³ Und schließlich, weil reale Personen tatsächlich einzelne Textpassagen stellvertretend und/oder ergänzend für den oder die angegebene Autor*in verschriftlichen. Grundlegend in Depkats Autobiografie-Diskussion ist für meine Argumentationsführung die Feststellung, dass keine*r der untersuchten Autobiograf*innen bei der Niederschrift völlig frei erinnert oder assoziiert, sondern dass deren Selbstentwürfe als »empiriegeladene Konstruktionen« komponiert wurden, »mit denen tatsächlich gelebte Leben und reale Zeitverläufe im 20. Jahrhundert narrativ ausgedeutet werden«.²³⁴ Diese Bemühungen sind teilweise gar mit umfangreichen Archiv- und/oder anderweitigen Materialrecherchen durch die Autor*innen verbunden, ein Umstand, der mit den

232 Vgl. Depkat: *Lebenswenden und Zeitenwenden*, S. 504–505.

233 Vgl. exemplarisch für den entsprechenden tanzwissenschaftlichen Forschungsstand: Thurner: *Choreo-Graphie als Auto-Bio-Graphie*. Kulturtechniken, die Leben »schreiben«; Thurner: *Dancing Life Stories*. Embodied Auto-bio-narratives; Brandstetter: 55. Xavier Le Roy; Brandstetter: 3.13 *Autobiography in/as Dance*; Albright: *Auto-Body Stories*; Thoms, Victoria: »Martha Graham's Haunting Body: Autobiography at the Intersection of Writing and Dancing«, *Dance Research Journal* 40/1 (2008), S. 2–16.

234 Depkat: *Lebenswenden und Zeitenwenden*, S. 505. Ähnliche Ansätze finden sich u.a. bei Blome, Eva, Philipp Lammers und Sarah Seidel (Hg.): *AutosozioBiographie. Poetik und Politik*, *Abhandlungen zur Literaturwissenschaft*, Heidelberg: Verlag J.B. Metzler 2022; Schuhen, Gregor: »Erfolgsmodell AutosozioBiografie?«, in: *Lendemains* 45/180 (2020), S. 51–63.

bei everybody's gemachten Beobachtungen hinsichtlich geteilter Selbst-Figurationen korrespondiert.

Die derart geteilten Auto_Bio_Grafien basieren also nicht allein auf einem spekulativen Erinnern, das zugunsten einer spezifischen Erzählgegenwart manches betont und anderes beiseitelässt oder ausspart. Vielmehr wird deutlich, dass die autobiografische Engführung im Zusammenspiel mit einem kritischen Ich-Verständnis einer imaginären Reise durch verschiedene Zeitschichten, Ereignisse und Perspektiven gleichkommen kann. Diese multiplen Perspektiven wirken beim Erinnern mit und in diese Erinnerung hinein, sodass keineswegs von einem schreibenden Selbst die Rede sein kann, das auf bereits abgeschlossene zurückliegende Prozesse blickt. Durch die Augen und die Erinnerungen anderer wird auf deren Narrative rekuriert, welche wiederum die entsprechende Ich-Vorstellung, aus der bzw. über die geschrieben und nachgedacht wird, hervorbringen. Demnach muss auch der jeweilige Ich-Begriff historisch eingeordnet werden. Dieser Einsicht folgend äußert sich auch der Soziologe Pierre Bourdieu in seinem Text *Die biographische Illusion* von 1986:

Der Versuch, ein Leben als eine einmalige und sich selbst genügende Abfolge von Ereignissen zu verstehen, deren einziger Zusammenhang in der Verbindung mit einem »Subjekt« besteht, dessen Konstanz nur die eines Eigennamen sein dürfte, ist ungefähr so absurd wie der Versuch, eine Fahrt mit der U-Bahn zu erklären, ohne die Struktur des Netzes zu berücksichtigen, das heißt, die Matrix der objektiven Relationen zwischen den verschiedenen Stationen.²³⁵

Ähnlich sieht es die Designhistorikerin Paola De Martin, die sich in ihrer Studie *Give Us a Break!* auf Bourdieus Habituskonzept stützt und Habitusbrüche sowie deren Verhältnis zu gesellschaftlichen Umbrüchen fokussiert.²³⁶ De Martin untersucht die Möglichkeiten und Beschränkungen von sozialen Aufstiegen, die durch künstlerische Ausbildungen erreicht wurden und zu einer Entfremdung vom Herkunftsumfeld führen. Das Ausloten der daraus folgenden Habitusbrüche, »deren Geschichte man zwar nicht kennt, aber

235 Bourdieu, Pierre: »Die biographische Illusion [1986]«, in: Fetz, Bernhard und Wilhelm Hemecker (Hg.) *Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar*, Boston, Berlin: De Gruyter 2011, S. 303–310, hier S. 309.

236 Vgl. De Martin: *Give Us a Break! Arbeitermilieu und Designszene im Aufbruch*, S. 30–31.

deren Effekte man sinnlich und körperlich« spüren könne,²³⁷ begreift sie als quellenkritische Methode für die Geschichtswissenschaft, der sie u.a. in einer umfassenden Selbstbefragung durch das Schreiben über sich selbst in der dritten Person nachkommt.

Mit diesen methodischen Setzungen befragt De Martin etablierte historische Narrative, indem sie ihnen die bisher kaum berücksichtigte Geschichte der sogenannten Saisonniers hinzufügt.²³⁸ Als Saisonkräfte stellten und stellen sie der Schweiz ihre Arbeitskraft zur Verfügung, ohne dort vollumfängliche rechtliche Gleichstellung zu erhalten, was teilweise zu langjährigen erzwungenen familiären Trennungen und illegalisierten versteckten Aufenthalten von Kindern in der Schweiz führte.²³⁹ Diese individuellen, mitunter traumatisierenden Lebenserfahrungen begreift De Martin dezidiert auch als gemeinschaftlichen Umstand, der eine breite Schweizer Bevölkerung zu Betroffenen einer kollektiven Erfahrung macht.²⁴⁰ Entsprechend fordert der Titel von De Martins Doktorarbeit auch im doppelten Sinn zum Innehalten auf, die mit den Habitusbrüchen verbundene Erfahrung als Umbruch, aber auch als Auszeit zu reflektieren und dadurch tiefere Einsichten in das eigene Gewordensein gewinnen zu können.²⁴¹

Das wissenschaftliche Erforschen bzw. das künstlerische In-Anschlag-Bringen von Selbstentwürfen, die dabei aufgerufenen Biografien und Werdegänge bilden in diesem Verständnis Bourdieus dann genau jenen Grenzbe-
reich zwischen sozialen und tänzerischen Choreografien ab, den ich bei den Konstellationen La Ribots und Gabriele Stötzers bereits skizziert habe und der im Teilkapitel 2.1. noch ausführlicher dargelegt wird. Dieser Grenzbe-

237 Ebd., S. 31.

238 Zusammen mit der Schriftstellerin Melinda Nadj Abonji u.a. engagiert sich Paola de Martin politisch in dem Verein Tesoro e.V. – Verein für die Aufarbeitung des Leids illegalisierter Familien mit Saisonnier- und Jahresaufenthalterstatut. Vgl. <https://www.tesoro2021.ch/home>.

239 Vgl. De Martin: Give Us a Break! Arbeitermilieu und Designszene im Aufbruch, S. 43–73; De Martin, Paola: »Brennende Unschärfe. Offener Brief an Bundesrätin Simonetta Sommaruga« in: Fischer, Mirjam u.a. (Hg.): *Handbuch Neue Schweiz*, Zürich: Diaphanes 2021, S. 27–33.

240 De Martin, Paola: »Per arrivare, bisogna partire«, in: Fischer, Mirjam u.a. (Hg.): *Handbuch Neue Schweiz*, Zürich: Diaphanes 2021, S. 34–38. Zu weiteren Zeitzeugenberichten im Zuge der Schwarzenbach-Initiative vgl. auch Melinda Nadj Abonji u.a.: Der Schwarzenbacheffekt. Wenn Abstimmungen Menschen traumatisieren und politisieren, hg. von Francesca Falk, Zürich: Limmat Verlag 2022.

241 Vgl. De Martin: Give Us a Break! Arbeitermilieu und Designszene im Aufbruch, S. 31.

markiert mit De Martin »die geschichtliche Tiefe«²⁴² des zu untersuchenden Forschungsfeldes, welches im Falle der Designhistorikerin durch Oral-History-Interviews mit sozialen Aufsteiger*innen²⁴³ und mittels selbstreflexiver historisch-sprachlicher Betrachtungen fundiert erschlossen wird. Wahrheitsgehalt, Kontext und Quellenspezifika der in solchen Interviews getroffenen Aussagen müssen bei einer ähnlich vorgehenden quellenkritischen (Tanz-)Geschichtsschreibung gewiss berücksichtigt werden. Die Unterscheidung zwischen Faktizität und Fiktion ist für meine Fragestellungen hier jedoch zweitrangig, weil das vorliegende Forschungsvorhaben spezifische Darstellungsmodi fokussiert und auf deren Wirkweisen hin untersucht.

Die von De Martin erörterte soziologische Perspektive bietet wertvolle Anregungen, was die Lebenslaufforschung im Verhältnis zu tanzhistoriografischen und diskursgeschichtlichen Fragen anbelangt, ästhetische Probleme lassen sich so aber nur bedingt adressieren. Aus diesem Grund arbeite ich mit Konzepten wie Selbstentwurf, Selbst-Figurationen und Performanz, weil es sich bei diesen um ästhetische Kategorien handelt. Der inhaltliche Schwerpunkt auf Selbst-Performances erforderte in der Forschungspraxis das Einnehmen einer doppelten Perspektive: einmal jene reflexive Selbstbefragung hinsichtlich des tanzhistoriografischen bzw. tanzwissenschaftlichen Untersuchungsfeldes und darin insbesondere meine Positionierung als Forscherin. Und dann richtete sich das Augenmerk aufgrund des thematischen Schwerpunkts der *Auto_Bio_Grafie* besonders auf die Perspektive der beforschten Tänzerinnen. Vor diesem Hintergrund steht auch die Frage zur Disposition, welche Verfahrensweisen die untersuchten Tänzerinnen im Umgang mit den Wissensfeldern *Auto_Bio_Grafie* bzw. *Auto_Choreo_Grafie* entwickeln, und vor allem, wie sich diese gestalten. Daher erscheint der Ansatz produktiv, bei beiden Wissensfeldern von kulturellen Gefügen auszugehen, die sich an manchen Punkten überblenden, an anderen gegenseitig ausschließen oder sich parallel zueinander verhalten, ohne wechselseitige Einflussnahme.

Ebenfalls als kulturelles Gefüge perspektiviert der Literaturwissenschaftler Manfred Schneider *Auto_Bio_Grafie* und plädiert dafür, diese als Wissensfeld mit spezifischen Vorbedingungen und Wirkmechanismen zu untersuchen.²⁴⁴ Eine solche »culture of autobiography«²⁴⁵ sei nicht aus-

242 Ebd., S. 31.

243 De Martin begreift diese sozialen Aufsteiger*innen als »wandelnde Archive«. Ebd.

244 Vgl. Schneider: 1.5 Discourse Analysis.

245 Ebd., S. 46.

reichend mittels der im Zuge der Aufklärung ab dem 18. Jahrhundert sich durchsetzenden Vorstellung eines Ich-Bewusstseins zu erklären, welches durch Selbstzeugnisse und durch Historie von Autobiografie verstehbar werde, so Schneider weiter in seinen Ausführungen.²⁴⁶ Die Tanzhistorikerin Christina Thurner untersucht choreografische und autobiografische Tanzpraktiken denn auch als Kulturtechniken. Inwiefern die autobiografischen Verfahren der vorliegenden Materialkorpora als multiperspektivisch operierende »(auto-)biografische Intervention« fungieren, um eine Formulierung des Sozialwissenschaftlers Carsten Heinze zu zitieren, der ihnen somit das Potenzial zuschreibt, zeitgeschichtlich dominante Narrative und nationalstaatlich grundierte Geschichtsschreibung mit persönlichen bzw. autobiografischen Erzählinteressen zu unterlaufen, wird im Folgenden genauer zu klären sein.²⁴⁷ Gemäß dieser Sichtweise sind (auto-)biografische künstlerische Praktiken als Aushandlungsorte von mehrheitsgesellschaftlicher und individueller Geschichtsschreibung zu fassen, ein Gedanke, der mich im folgenden Kapitel weiterführend beschäftigen wird.

Was ist also unter der Aussage zu verstehen, es gebe die autobiografische Quelle nicht? Eine Quelle bzw. ein Dokument ist nicht a priori autobiografisch, sondern kann lediglich durch die Autor*innen autobiografisch perspektiviert²⁴⁸ und/oder von den Rezipient*innen autobiografisch gelesen werden. Entsprechend können und sollten autobiografisch perspektivierte Quellen in künstlerischen Kontexten als autoperformativ begriffen werden. Dies insofern, als der Rückgriff auf dokumentarisches Material und/oder Selbst- und Lebensentwürfe oftmals mit einer spezifischen Verortung als Autor-Persona bzw. als an der Tanzgeschichtsschreibung mitschreibende Choreograf*in/Tänzer*in einhergeht. Unter diesen Vorzeichen werden in der Studie spezifische Anordnungen von Quellenmaterialien thematisch abgesteckt, die ich als heutige soziotemporale Konstellationen markiere, aus denen heraus ich zurückblicke und eine Auswahl von Materialien treffe. Diese Anordnungen bestimmen, *wie* ich welche Quellen berücksichtige bzw. gewichte.

246 Ebd.

247 Heinze, Carsten: »Das Private wird politisch« – interdisziplinäre Perspektiven auf autobiografisches Schreiben im Horizont von Erinnerungskulturen und Zeitgeschichte«, *Forum Qualitative Sozialforschung* 12/2 (31.05.2011), <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1681> (zugegriffen am 24.01.2022).

248 Diesen Umstand markiere ich im vorliegenden Text mit Unterstrichen zwischen den Wortteilen: Auto_Bio_Grafie.

Insofern verstehe ich geteilte (und in diesem Sinne kollektive) Auto_Bio_Grafien relational zu jenen Auto_Choreo_Grafien, die im 2. Kapitel vertiefend betrachtet werden. Dabei wird es mir nicht um eine Verortung bzw. Definition von Auto_Choreo_Grafie als Gattung gehen. Die Studie fragt vielmehr nach den Dynamiken, Spuren und Effekten von komplexen künstlerischen An- und Umordnungen sowie nach den damit verbundenen (gesellschaftlichen) Vorbedingungen, unter denen diese Praktiken entstehen und sich entfalten.

Der Einbezug der Tänzer*innen-Perspektive, aus der heraus sich diese Auto_Choreo_Grafien formieren, ist dabei insofern unerlässlich, als – wie zuvor skizziert – mit diesen Verfahren oftmals auch eine berufliche bzw. berufspolitische Positionierung einhergeht, die ich als eine Verortung im Feld der Tanzkunst sowie der Tanzkunst im Gefüge der Künste deute.²⁴⁹ Diesem Movens wird im 2. Kapitel unter dem Abschnitt ›Beruf Tänzerin‹ genauer nachgegangen. Vorerst festhalten lässt sich an dieser Stelle, dass die Verschränkung von individueller und beruflicher Auto_Bio_Grafie in zahlreichen tänzerischen Formaten anzutreffen ist. Die Frage, ob und inwiefern es sich bei diesen künstlerischen Praktiken um besagte autobiografische Interventionen handelt, wird bei meinen Ausführungen eher hintergründig verfolgt, da das selbstreflexive wissenskonstituierende Moment dieser Herangehensweisen die Tanzwissenschaft vielmehr vor die Herausforderung stellt, adäquate eigenständige Ansätze hinsichtlich der Theoriebildung und Historisierung von Tanz zu entwickeln.

249 Ähnliche Überlegungen formuliert Constanze Schellow in ihrer Studie zu *Diskurs-Choreographien* in dem Kapitel ›Interdiskursive Bewegungen‹. Vgl. Schellow: *Diskurs-Choreographien*, S. 202.