

II. _CHOREO_ Tanze! Selbst! Tanze!

Der Auto_Bio_Grafie-Fokus des 1. Kapitels wird im Folgenden um weitere Konstellationen ergänzt. Die dafür herangezogenen Beispiele behandeln auf jeweils spezifische Weise tänzerische Selbstentwürfe sowie berufliche und/oder gesellschaftliche Umbrüche – es sind also Phänomene, bei denen Tänzer*innen verschiedene Selbstentwürfe an- und umordnen. Den Bezug zu Umbrüchen erläutere ich eingehender im Teilkapitel 2.1. anhand von Barbara Lubichs dokumentarischem Tanzfilm *Im Umbruch* (2020), welcher auf sein Verhältnis zu den Maueröffnungen (DDR/BRD, 1989) und den Topos des ›Gehens und/oder Bleibens‹ hin untersucht wird. Aus dieser Anordnung leitet sich der Arbeitsbegriff Auto_Choreo_Grafie ab, der in Abschnitt 2.2. und 2.3. um die raum-zeitlichen Konzepte der Vertikalität und Horizontalität erweitert wird. Besagte Untersuchungsanordnung bezieht sich eng auf die künstlerischen Arbeitsweisen und Materialien der Genfer Compagnie Vertical Danse (1989–2018) und deren Gründungsmitglied Noemi Lapzeson. Mittels ausgewählter Stückbeschreibungen und Arbeitsnotizen wird deshalb die Denkfigur des Vertikalen/Horizontalen in Lapzesons Tanzpädagogik und -ästhetik erörtert. Im Abschnitt 2.3. rücken mit der in Zürich tätigen Tänzerin und Choreografin Fumi Matsuda Wiederholungsstrategien als Umordnungsverfahren in den Blick; und mit ihnen die berufliche Situation einer migrierten freischaffenden Tänzerin in der Schweiz der 1970er und 1980er Jahre. Die vergleichende Analyse dieser künstlerischen Positionen erweitert bisherige Fokussierungen des Schweizer Tanzschaffens um erste Ansätze von Verflechtungsgeschichten. Wobei der Begriff ›Auto_Choreo_Grafie‹ sowohl der Benennung und Verdichtung von Fragestellungen im Gefüge von Auto-biografie- und Tanzforschung dient als auch der Identifizierung spezifischer

tanzkünstlerischer An- und Umordnungsverfahren.¹ Damit bildet der hier vorgestellte konstellative Ansatz von Geschichtsschreibung *eine* mögliche Ausdifferenzierung der von Thurner und Wehren vorgeschlagenen räumlich konzipierten ›Tanz-Geschichts-Schreibung.‹²

2.1. Fokus Tanz I: Auto_Choreo_Grafie – Selbst an- und umordnen

Die Tanzdokumentation *Im Umbruch* (2020)³ beginnt mit einem Kommentar der in Dresden ansässigen Tänzerin, Soziologin, Historikerin und Filmemacherin Barbara Lubich.⁴ Die Regisseurin des Films beschreibt dort ihre ersten Erinnerungen an die DDR: Der Bildschirm bleibt dunkel, während auf der Tonspur Menschenstimmen, Jubelrufe, Pfiffe und diffuse Beifallsbekundungen zu hören sind. Diese Audioaufnahmen sind kurz darauf als charakteristisches und doch auch verfremdetes Zeitdokument der Maueröffnungen von

-
- 1 Diese werden von den Tänzerinnen selbst zwar nicht als Auto_Choreo_Grafien bezeichnet; als tanzwissenschaftliches Konzept und im Zusammenspiel mit dem Fokus Auto_Bio_Grafie erachte ich diesen Begriff aber für die Analyse bestimmter historiografischer Konstellationen als produktiv. Das heißt, ich verstehe Tanzkunst als wissensstiftend und damit als potenziell dokumentarisch sowie Tanzgeschichte-schreibend, weshalb auch der Untersuchungsfokus zwischen Rezeption, tanzästhetischer bzw. -pädagogischer Diskurse oszilliert. Vgl. u.a. auch das 3. Kapitel der vorliegenden Studie sowie Thurner, Christina: »Tanztheorien«, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate, Christina Thurner und Julia Wehren (Hg.): *Theater und Tanz: Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden: Nomos 2023, S. 285–288.
 - 2 Vgl. Thurner: Zeitschichten, -sprünge und -klüfte. Methodologisches zur Tanz-Geschichts-Schreibung; Thurner/Wehren (Hg.): *Original und Revival*; Wehren: *Körper als Archiv in Bewegung*.
 - 3 Vgl. *Im Umbruch*. Go. Stay. Dance, 00:00:00-00:03:08. Ich sehe den Film erstmals zu seiner Premiere am 15.05.2022 im Festspielhaus Hellerau, in deren Rahmen eine Podiumsdiskussion mit allen Protagonistinnen stattfindet. Dankenswerterweise hat mir Barbara Lubich zudem Zugang zu einer Filmaufnahme gewährt, die eine präzise Auswertung einzelner Szenen ermöglichte.
 - 4 Erste Überlegungen zu diesem Teilabschnitt des Buches finden sich in den Artikeln ›Wer bin ich eigentlich?‹ (2024) und ›Zeitlichkeit als Raum in der Tanzdokumentation *Im Umbruch*«, in: Primavesi, Patrick et al. (Hg.): *Offene Räume*, Leipzig 2025. [im Erscheinen]

1989 zu erkennen. Und verfremdet erscheinen sie, weil das Ereignis seitdem medial unzählige Male zitiert wurde.⁵

Abbildung 13: Fine Kwiatkowski, Cindy Hammer (beide links) und Daniela Lehmann in *Im Umbruch*, Filmstill © Barbara Lubich



Lubichs Kommentar vermittelt den Zuschauenden ihre Perspektive der damaligen Geschehnisse. Es heißt da: »Als die Berliner Mauer fiel, war ich ein Kind und sah die Bilder im Fernsehen.«⁶ Und weiter, diesem individuellen Blick auf eine überindividuelle Umbruchserfahrung folgend: »Ende der 90er Jahre zog ich von Italien nach Deutschland. Das Deutschsprechen fiel mir schwer, aber durch das Tanzen lernte ich Leute kennen.«⁷ Die darauffolgende Einstellung zeigt erst Lubich selbst und dann Daniela Lehmann auf derselben Tanzbühne. Wobei diese Aufnahmen gleichzeitig mit einer Interviewsituation zwischen Fine Kwiatkowski und Barbara Lubich sowie Tanzaufnahmen von Cindy Hammer auf der Leinwand zu sehen sind (vgl. Abb. 13).⁸ »Ich begann über Tanz und Gesellschaft zu forschen«, kommentiert Lubich weiter, »und

-
- 5 Zur visuellen Ikonografie einiger Dokumente von 1989 sei an dieser Stelle zudem exemplarisch auf folgenden Essay verwiesen, Rothenburger, Nadja: »Der Blätter Flug – Textstücke in der Experimentierschleife«, in: *Fliegende Akten. Zeitung im Rahmen der Ausstellung (F)Akten*, herausgegeben von Anne Hofmann (2022), S. 7.
- 6 *Im Umbruch*. Go. Stay. Dance, Min. 00:00:00-00:03:08.
- 7 Ebd., Min. 00:00:00-00:03:08.
- 8 Ebd., Min. 00:00:23.

meine Kamera war immer dabei.«⁹Mit charakteristischen Bewegungssequenzen folgen sodann die Tänzerinnen Daniela Lehmann (geb. 1979) und Fine Kwiatkowski (geb. 1956), während Lubich zum Abschluss dieses Intros resümiert: »Der Tanz erzählt nur von seiner Gegenwart. Und doch schaue ich dahin, als ob alles darin steckt. Er fasziniert mich.«¹⁰ Es folgt eine längere Tanzsequenz mit Cindy Hammer (geb. 1989), wiederum begleitet von Lubichs Kommentar: »Wenn sich etwas verändert: Kannst Du mittanzen? Oder willst Du mittanzen? Oder gar nichts von beidem?«¹¹ Fragen, mit denen der Film fortan, einem Kaleidoskop ähnelnd, zwischen den Perspektiven wechselt und sie unterschiedlich kombiniert.

Mit dieser Einführung in den Film entsteht ein überindividuelles filmisches Ich, das sich um die historische Zäsur der Maueröffnung von 1989 anordnet. Eine Anordnung, die dieses Ich örtlich und zeitlich situiert, wobei das zitierte ›historische Ereignis‹ von vornherein durch Regisseurin, Erzählstimme und Protagonistinnen auditiv und visuell vermittelt ist. Die Zuschauenden können also im Film auf kein vermeintlich unmittelbares Geschehen oder auf ein der ›großen Geschichte‹ vorgelagertes, direktes Erleben rekurrieren. Vielmehr verknüpft das Filmintro sowohl die Selbstentwürfe als auch das Aufeinandertreffen und die Werdegänge der Tänzerinnen; mit und durch die Bezugnahme auf 1989.¹²

Barbara Lubichs Tanzdokumentation *Im Umbruch* (2020)

Die dem Film vorangestellte (auto-)biografische Perspektivierung Lubichs verstehe ich als dramaturgisches Vorzeichen und Selbstpositionierung, die ein tieferes Verständnis der Wechselwirkung von gesellschaftspolitischen Verhältnissen und Geschichtsschreibung ermöglichen.¹³ Der Film schlägt mit

9 Ebd., Min. 00:00:00-00:03:08.

10 Ebd., Min. 00:00:00-00:03:08.

11 Ebd.

12 Diese achronische Filmdramaturgie, deren geschichtetes Erzählprinzip jener Textdramaturgie ähnelt, die bereits in 1.2. mit den Protokollen von Maxie Wander skizziert wurde, gibt somit indirekt die Frage an die Zuschauenden zurück, wo sie selbst sich in diesem Moment befunden haben mögen bzw. welche Erinnerungen sie mit 1989 verbinden.

13 Unterdessen hat eine neue Auseinandersetzung mit marginalisierten Perspektiven in der DDR-(Tanz-)Geschichtsschreibung eingesetzt, wozu sich ein unvollständiger Überblick in der folgenden Zitation findet. Vgl. u.a. Kulturstiftung des Bundes (Hg.):

seinen Protagonistinnen eine Reflexion vor, die den Bruch mit dem DDR-bezogenen Tanzschaffen 1989/1990 und der entsprechenden Geschichtsschreibung fokussiert. Der Tanzfilm ordnet unterschiedliche Selbstentwürfe künstlerisch an und um, wodurch eine kollektiv-tänzerische Autobiografie entsteht – eine *Auto_Choreo_Grafie*. Umbrüche dienen dem Film dabei als Prisma, durch das diskontinuierliche und diffuse historische Narrative in Augenschein genommen, gebrochen und scharf gestellt werden können. Um diese Wirkung zu erzielen, situiert die Filmdramaturgie die Tänzerinnen in einem sozialen und künstlerischen Beziehungsgeflecht, während sie sich zurückerinnern.¹⁴

Der Kontext des DDR-Tanzes mit seiner disparat aufgearbeiteten Quellenlage erfordert dabei den Rückgriff auf Selbstzeugnisse und andere dokumentarische Materialien, die filmdramaturgisch als solche kenntlich gemacht und mit den inszenierten Aufnahmen gegengeschnitten werden. Das derart montierte, einander überblendende, ergänzende oder auch widersprechende Material wird in parallel ablaufenden Szenen verknüpft, sodass sich Verbindungen zwischen den Tänzerinnen verschiedenen Alters ergeben. Dieses Raum-

Echos der Bruderländer, 2024, https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/transformation_und_zukunft/detail/echos_der_bruderlaender.html (zugegriffen am 11.01.2024); Museum der bildenden Künste Leipzig (Hg.): *Re-Connect. Kunst und Kampf im Bruderland*, 2023, <https://mdbk.de/ausstellungen/re-connect-kunst-und-kampf-im-bruderland/> (zugegriffen am 11.01.2024); International Women* Space e.V. (Hg.): *Als ich nach Deutschland kam. Gespräche über Vertragsarbeit, Gastarbeit, Flucht, Rassismus und feministische Kämpfe von/mit Nataly Jung-Hwa Han, Figen Izgin, Mai-Phuong Kollath, Aurora Rodonò [und weitere]*, Münster: UNRAST Verlag 2019; Rosenfeld, Elske und Susanne Husse (Hg.): *Wildes Wiederholen. Material von unten: dissidente Geschichten zwischen DDR und pOstdeutschland #1*, Berlin: Archive Books 2019; Piesche, Peggy (Hg.): *»Euer Schweigen schützt Euch nicht«. Audre Lorde und die Schwarze Frauenbewegung in Deutschland*, Berlin: Orlanda 2012. Ähnliches gilt für künstlerische Positionen, z.B. Asentić, Saša & Collaborators: *Tanz in der DDR: Was bleibt?* UA 2019; Dittrich Frydetski, Adele und *Die Soziale Fiktion: Diesen Mangel nehmen wir persönlich*, UA 2019; Flämig, Rike, Anne Hentschel und Zwoisy Mears-Clarke: *POSTOST 2090*, UA 2020; Pham, Minh Duc: *12 Percent – Giở án đén rồi!* UA 2022/2023; Tucké Royale und Johannes Maria Schmit: *Neubau. Ein Heimatfilm*, Berlin: Edition Salzgeber 2022.

- 14 Die Äußerungen der Protagonistinnen in den zitierten Filmszenen sind insofern von den eigenständigen künstlerischen Positionen der porträtierten Tänzerinnen zu unterscheiden, als der Film einzelne tänzerische Aspekte herausgreift und im Hinblick auf einen historischen Kontext bzw. seinerseits als eine spezifische Konstellation von Quellenmaterialien beleuchtet.

Zeit-Gefüge setzt verschiedene Lebensausschnitte zueinander ins Verhältnis und thematisiert den Wissensaustausch über DDR-(Tanz-)Geschichte(n) zwischen den Tänzerinnen. Durch das im Film hergestellte Beziehungsgeflecht gewinnen auch die Leerstellen zwischen den verschiedenen Selbstentwürfen der Protagonistinnen ex negativo an Kontur.¹⁵ Anhand einiger ausgewählter Filmszenen zeige ich im Folgenden exemplarisch, dass die porträtierten Tänzerinnen bezüglich 1989 zwar nicht die gleichen Erlebnisse, aber – aus unterschiedlichen Perspektiven – doch ähnlich gelagerte Umbruchserfahrungen durchlebt haben. Dies beinhaltet u.a. den Topos des ›Gehens und/oder Bleibens‹, der bereits im Untertitel des Films *Go. Stay. Dance* anklingt. Dieser Topos wird in den folgenden beiden Textabschnitten genauer betrachtet.¹⁶

Auto_Choreo_Grafie bei *Im Umbruch*

Für diese These sprechen neben dem Filmintrou auch die längeren Orts- und Landschaftsaufnahmen (vgl. Abb. 14.1 bis 14.4), mit denen sich bestimmte Stimmungen verknüpfen und die in der Dokumentation wiederholt mit Quellenmaterialien anderer Herkunft (z.B. Fotos, Interviews, Tanzaufnahmen etc.) montiert wurden. Vor diesem Hintergrund versammelt der Film verschiedene Choreografieverständnisse, die sich jedoch weitgehend auf Basis der Annahme treffen, sich dem Tanz als »kooperative Aushandlungspraxis«¹⁷ anzunähern. Als ästhetische Praxis ist Tanz von verschiedensten

-
- 15 Der Film nimmt nur indirekt Bezug zu den Unterlagen des DDR-Staatssicherheitsdienstes. Die freilich notwendige Auseinandersetzung mit diesen Akten hat die Forschung lange Zeit bestimmt, wodurch andere repressive Strukturen des DDR-Staates in den Hintergrund gerieten. Vgl. u.a. Hüttmann, Jens: *DDR-Geschichte und ihre Forscher. Akteure und Konjunktoren der bundesdeutschen DDR-Forschung*, Berlin 2008. Hinsichtlich historischer Ereignisse im Schweizer Kontext und deren Verschränkung mit Dokumentationsprozessen sei an dieser Stelle stellvertretend auf folgenden Sammelband hingewiesen: Kaufmann, Claudia und Walter Leimgruber (Hg.): *Was Akten bewirken können: Integrations- und Ausschlussprozesse eines Verwaltungsvorgangs*, Zürich: Seismo 2008.
- 16 Wie bereits in der Einleitung und im 1. Kapitel dargelegt, werden auch bei *Im Umbruch* alltägliche und künstlerische Verfahrensweisen als miteinander verschränkt begriffen, weil dies Perspektiven auf eine erfahrungsgesättigte Geschichtsschreibung eröffnet.
- 17 Vgl. Huschka, Sabine: »Choreografie«, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate, Christina Thurner und Julia Wehren (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden: Nomos 2023, S. 675-686, hier S. 675.

Machtverhältnissen durchzogen, die ordnungsstiftende Prinzipien als An- und Umordnungen in Raum-Zeit-Geflechten bedingen *und* hervorbringen.¹⁸

Abbildung 14: 14.1 bis 14.4 Im Umbruch, Dresden 2020, Filmstills © Barbara Lubich



Dieses Tanzverständnis ist nicht notwendigerweise an tanzkünstlerische Bewegungen gekoppelt, sondern das Choreografische kann auch auf Ebene des ›Schreibens‹ und daher von nicht-menschlichen Körpern bzw. diskursiven Entitäten hervorgebracht werden.¹⁹ Choreografie ist demzufolge »die Organisation, Gestaltung und Analyse von Bewegung in Raum und Zeit«,²⁰ wobei Siegmund dieses Verständnis mit Referenz auf die psychoanalytische Theoriebildung nach Lacan um einen weiteren Aspekt ergänzt: »Choreographie ist der

18 Vgl. Siegmund, Gerald: »Choreographie und Gesetz. Zur Notwendigkeit des Widerstands«, in: Haitzinger, Nicole und Karin Fenböck (Hg.): *Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden. Für Claudia Jeschke*, München: epodium 2010, S. 118–129.

19 Dies veranschaulicht beispielsweise die Choreografin Mette Ingvarstsen, indem sie in ihrer fünfteiligen Serie *The Artificial Nature Series* bestehend aus den Arbeiten *evaporated landscapes*, *The Extra Sensorial Garden*, *The Light Forest*, *Speculations* und *The Artificial Nature Project* (2009–2012) fast ausschließlich Dinge auf der Bühne choreografiert. Die Groß- und Kleinschreibung der Titel folgt den Vorgaben von Ingvarstsens Internetseite.

20 Hardt/Hartmann: *Choreographie*, S. 150.

körperliche Umgang mit der performativ anwesend gemachten Abwesenheit. Sie ist mit anderen Worten Arbeit an der symbolischen Struktur.«²¹ Die Figur der Abwesenheit wird in der vorliegenden Studie hinsichtlich der Autorschaft und des Topos einer ›tanzgeschichtsschreibenden Selbst-Figuration‹ am Beispiel von Jérôme Bel kritisch reflektiert (vgl. das Teilkapitel 3.1.).

Das hier diskutierte Theorem der Auto_Choreo_Grafie stützt sich auf jenes Choreografieverständnis, welches bereits in der Einleitung zum fachlichen Diskurs zwischen Historiografie und Choreografieforschung verortet wurde. Der Tanzwissenschaftler Jens Richard Giersdorf merkt dabei kritisch an, dass mit dem Begriffsgebrauch jedoch keineswegs der Tendenz nachgegeben werden darf, Choreografie als »scheinbar neutrales, universelles Modell«²² misszuverstehen. Vielmehr sollte der Begriff ihm zufolge stets »auch auf seine kolonialisierende Funktion untersucht« werden.²³ Vor diesem Hintergrund erweist sich die Differenzierung des Soziologen Jörn Ahrens als hilfreich, bei der er zwischen Choreografie von Bewegung und jener des Sozialen unterscheidet:

Hier wäre [...] nicht an eine Bewegung im materialen Raum gedacht, sondern eher an eine habituelle Aneignung symbolischer Formen als das Selbst ebenso generierender wie es choreographierender Elemente. Choreographie, hieße das, sozialisiert oder ist zumindest eine praxeologische Form von Sozialisation. So wie im Tanz die Choreographie, Siegmund zufolge, den sich bewegenden Körper nicht bloß situativ reguliert, sondern geradewegs hervorbringt, bringen Vergesellschaftung und Erlernen der Distinktionsregeln das in die Gesellschaft integrierte Individuum hervor.²⁴

Künstlerische Auto_Choreo_Grafien entwickeln demnach Verfahrensweisen, die an den Rändern, Brüchen und Grenzbereichen zwischen sozialen und Bewegungschoreografien ansetzen und dort spezifische Selbstentwürfe aushandeln bzw. figurieren. Für *Im Umbruch* bedeutet dies, dass die im

21 Siegmund: *Choreographie und Gesetz. Zur Notwendigkeit des Widerstands*, S. 129. [Hv. i. O.]

22 Giersdorf, Jens Richard: »Unpopulärer Tanz als Krise universeller Geschichtsschreibung oder Wie Yutian und ich lang anhaltenden Spass mit unseriöser Historiografie hatten«, in: Thurner, Christina und Julia Wehren (Hg.): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich: Chronos 2010, S. 91–100, hier S. 94.

23 Ebd. Giersdorf verfolgt dieses Vorhaben in einigen weiteren Publikationen, vgl. u.a. Giersdorf: (In)Distinct Positions; Giersdorf: *Dance Studies in the International Academy*.

24 Ahrens: *Nicht nur die Menschen am Sonntag*, S. 107.

Film thematisierten historischen Narrative sich aus Diskursen und Einübungspraktiken speisen *und* sie gleichzeitig mitkonstituieren.²⁵ Um diese Wissensproduktion zu untersuchen, stützte ich mich bereits im 1. Kapitel auf die Thesen zu Autoperformanz von Sylvia Sasse, die mit Auslander zeigt, »dass jede Form der Dokumentation selbst performativ ist, im extremen Fall, die Performance überhaupt erst hervorbringt.«²⁶ Sasses Thesen lenken die Aufmerksamkeit auf die Selbstaussagen, die in Zeugnissen und Dokumenten scheinbar neutraler Instanzen mitschwingen, welche zuweilen mehr über den Dokumentierenden selbst aussagen können als über das Dokumentierte.

Dieser Umstand trifft auf *Im Umbruch* insofern zu, als der Film die Geschichte seiner Protagonistinnen so dokumentiert, dass sie über die Filmproduktion hinaus einander kennenlernen. Dieses Kennenlernen wird unterschiedlich inszeniert: Begegnungen erfolgen u.a. anlässlich des Filmdrehs beim Dresdner Tanzkongress (2019), bei dem Hammer und Lehmann zusammen auf der Tanzfläche einer Elbfähre eine Bewegungsphrase einüben. Ähnliche Treffen finden aber auch bei den Podiumsdiskussionen zu den Filmvorführungen statt. Bei diesen Anlässen wird deutlich, dass die Dokumentarfilmerin bereits seit mehreren Jahren zum Tanz in der DDR forscht, sich ein entsprechendes Netzwerk aufgebaut hat und seitdem intensiv pflegt.²⁷ Die dabei thematisierten Topoi vom »Gehen und/oder Bleiben« und »Selbst an- und umordnen« konstituieren sich demzufolge – so eine weitere These – interdiskursiv. Interdiskursive Bewegungen sind mit Schellow als Abgrenzungs- und Legitimationsdiskurse der Tanzkunst und der Tanzwissenschaft gegenüber verwandten Disziplinen zu verstehen.²⁸

25 Aufgrund dieser Ausgangslage lässt sich bei meinen Fragestellungen nicht immer trennscharf zwischen Rezeptions- und Produktionsästhetik unterscheiden. Mit der Tanzwissenschaftlerin Bojana Cvejić argumentiere ich vielmehr entlang eines choreografierten Problems – d. i. hier das der *Auto_Bio/Choreo_Grafie* –, welches ein produktives Oszillieren zwischen den Perspektiven des Erzeugens, Performens und Bewohnens erfordert. Vgl. Cvejić: *Problem as a Choreographic and Philosophical Kind of Thought*, S. 212.

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

27 Aus soziologischer und historischer Perspektive untersuchte Lubich in ihrer Studie zum »Kreativsubjekt in der DDR« vor allem Phänomene wie Pantomime, Jazz, Improvisation oder Tai Chi, die sich an den Rändern von staatlich vorgegebenen Vorstellungen und Programmatiken von künstlerischem Tanz bewegten. Vgl. Lubich: *Das Kreativsubjekt in der DDR*.

28 Vgl. Schellow: *Diskurs-Choreographien*, S. 202–257.

Gehen und/oder Bleiben

Wie realisiert sich nun das räumliche Moment bei *Im Umbruch* und auf welche Weise werden die Selbstentwürfe seiner Protagonistinnen choreografiert? Die 1989 in Dresden geborene Tänzerin und Choreografin Cindy Hammer beschreibt in einem Interviewauszug von *Im Umbruch*:

Es gab ganz, ganz viele Momente in meinem Leben, bei denen ich mich echt so 'n bisschen fehl am Platz gefühlt habe, manchmal auch so in diesem Land, wo ich so dachte, mir sind andere viel, viel näher. Und was soll das eigentlich, warum ist das so? Und ich glaube, so mit diesen ganzen Fragen kam eben auch nochmal eine andere Art Auseinandersetzung mit meiner Biografie und mit der meiner Familie.²⁹

Das anhaltende diffuse Unbehagen, das Hammer hier schildert, korrespondiert mit den gegenwärtigen Befunden der postsozialistischen Oral-History-Forschung. Hierzu ordnet die Historikerin Dorothee Wierling ein, dass die in Interviews erzählten Erinnerungen im stetigen Abgleich mit kulturellen Skripten entstehen:

[E]s ko-existieren ja immer mehrere solcher Zugehörigkeiten, die einander auch widersprechen oder miteinander konkurrieren können. Vor allem aber gehen die individuellen Erfahrungen nie im script auf – es enthält immer unpassende, widerstrebende, widersprechende Szenen, unwillkürliche und unerwartete Erinnerungsbilder[.]³⁰

Wierling argumentiert, dass (post-)sozialistische Biografien von einer höheren Dringlichkeit nach einem »leitenden script für das zukünftige und das gelebte Leben« geprägt seien, da diese Biografien »die Behauptung von Zugehörigkeit, Stärke und Unversehrtheit« aufgrund der erfahrenen Umbrüche und Zäsuren notwendiger machten.³¹ Solche Skripte finden sich beispielsweise bei Hammer, wenn sie auf die Palucca Schule zu sprechen kommt. Die Schilderungen sind von einer wohlwollenden Haltung gegenüber dem Tanz geprägt, weil

29 Im Umbruch. Go. Stay. Dance, Min. 00:15:45.

30 Wierling: Dominante scripts und komplizierte Lebensgeschichten – Kommentar zur Erforschung des Alltags im Staatssozialismus, S. 324.

31 Ebd., S. 325.

dieser ihr neue Einsichten in ihre autobiografischen Reflexionen ermöglicht.³² Folgt man der Filmdramaturgie, dann situiert die Tänzerin in diesem Prozess aufkommende Fragen eher bei sich, anstatt sie in überindividuellen Kontexten zu betrachten.

Anders findet Fine Kwiatkowski im Film zu ihrer Selbsterzählung, wenn sie ihrem Unbehagen in Bezug auf den Weggang damaliger Kolleg*innen aus der DDR Ausdruck verleiht und diese Empfindungen ins Verhältnis setzt zu den damaligen politischen Geschehnissen:

Das ist für mich viel einschneidender gewesen als die Perestroika. Also Helge, wir wollten gerade anfangen zu arbeiten – weg. Christine, wir waren mitten in der Arbeit – weg. Lutz, mitten in der Arbeit – weg.³³

Diese Schilderung Kwiatkowskis ergänzt die etablierte ereignisorientierte Geschichtsschreibung von Glasnost und Perestroika um alltägliche bzw. erfahrungsbezogene Eindrücke, die sich rund um den Topos des Weggehens und Bleibens abspielen.

Anlässlich des 30. Jahrestags der Maueröffnung wird dieser Topos in den Jahren 2019 und 2021 vor allem in den Aufführenden Künsten mit einer doppelten Bedeutungsdynamik reflektiert: zum einen mit der indirekten Bezugnahme auf Christa Wolfs 1979 verfasste und 1989 überarbeitete Novelle *Was bleibt*,³⁴ welche eine erste Revision ihres (politischen) Lebens in der DDR vornimmt.

32 »Und ich glaube aber, durch diesen ganzen Background, den ich mir dann gesammelt habe aufgrund von Tanzschule und irgendwie Künstlerin werden, kamen diese Fragen auf, und es kam auch der Bedarf oder der Wunsch bei mir auf, überhaupt darüber mal sprechen zu können.« Cindy Hammer im Film *Im Umbruch*. Go. Stay. Dance, Min. 00:15:45.

33 Ebd., Min. 00:23:05.

34 Vgl. Wolf, Christa: *Was bleibt*. Erzählung, 4. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012. Sowie entsprechende Forschungsliteratur u.a. von Brokoff, Jürgen: *Literaturstreit und Bocksgesang: Literarische Autorschaft und öffentliche Meinung nach 1989/90*, Göttingen: Wallstein Verlag 2021; Papenfuß, Monika: *Die Literaturkritik zu Christa Wolfs Werk im Feuilleton. Eine kritische Studie vor dem Hintergrund des Literaturstreits um den Text »Was bleibt«*, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag 1998; Skare, Roswitha: *Christa Wolfs »Was bleibt«*. Kontext – Paratext – Text, Berlin: LIT 2008. Der *Literaturstreit um Was bleibt* entzündet sich ein zweites Mal an den Unterlagen der Staatssicherheit über die Schriftstellerin, die sie schließlich 1993 zusammen mit kontextualisierenden Dokumenten veröffentlicht. Vgl. *Akteneinsicht Christa Wolf: Zerrspiegel und Dialog. Eine Dokumentation*. Herausgegeben von Hermann Vinke, Hamburg: Luchterhand 1993.

Zum anderen wird der Topos zum Anlass für eine Rückschau auf eine nunmehr 30 Jahre währende DDR-Auseinandersetzung, die bisher vom Begriff der Friedlichen Revolution geprägt war und im Abgleich mit jüngeren politischen Entwicklungen erneut überdacht werden muss.³⁵

Letztere Bezugnahme spiegelt sich insbesondere im zeitgenössischen Tanz wider, in dessen Kontext zahlreiche Künstler*innen diverse (Dis-)Kontinuitäten der DDR untersuchen.³⁶ In ihren Interviewäußerungen weist Kwiatkowski zudem kritisch auf die Beschränkungen und Nachteile einer (auto-)biografisch perspektivierten Lesart ihrer künstlerischen Praxis hin:

Ich möchte einfach nicht immer über diese DDR definiert werden. Alles, was danach kommt, spielt überhaupt keine Rolle mehr und wenn ich mir so einen Film [anschaue, NR], der einfach mitgeschnitten wurde, das hat sicherlich eine Gaudi, Spaß gemacht, damals, als wir das machten. Betrachte ich das heute, möchte ich darüber nicht mehr definiert werden. Ich bin ein anderer geworden und es ist eine sehr vergängliche Kunst, der Tanz.³⁷

Anders als Hammer bezieht sich ihr Unbehagen weniger auf offene autobiografische Fragen, als sie die Reduzierung auf ihre Tätigkeiten in der DDR als beengend empfindet. An dieser Haltung wird deutlich, welche Probleme mit einer autobiografisch perspektivierten (Tanz-)Geschichtsschreibung einhergehen können: Die im Film festgehaltenen Selbstaussagen tendieren dazu, das künstlerische Schaffen der Tänzerinnen auf ihr Leben bzw. auf damit verknüpfte soziopolitische Gegebenheiten zu verkürzen. Ihre künstlerischen Positionen erscheinen in solch einer Lesart nur dann zugänglich und interessant, wenn sie sich auf Themen beziehen, die mit der DDR assoziiert werden. So gesehen drohen künstlerische Erzeugnisse, die unter Umständen

35 Vgl. u.a. Einhorn, Barbara: »Was bleibt von der friedlichen Revolution im heutigen Europa? Rückblick aus der Perspektive einer transnationalen Grenzgängerin«, in: Aleksander, Karin u.a. (Hg.): *Feministische Visionen vor und nach 1989. Geschlecht, Medien und Aktivismen in der DDR, BRD und im östlichen Europa*, Opladen: Verlag Barbara Budrich 2022, S. 125–142.

36 Vgl. u.a. Asentić, Saša: *Tanz in der DDR: Was bleibt?*, UA 2019; Deubel, Anya und Agencia El Solar: *Was bleibt. Archiv der erzählenden Dinge*, UA 2020; Dittrich Frydetski u.a.: *Diesen Mangel nehmen wir persönlich*; Flämig, Rike und Kareth Schaffer: *Ohne Frauen ist kein Staat zu machen. Choreografierte Gespräche zu feministischen Utopien und widerständigen Strategien*, UA 2019; Kant: *Was bleibt? The Politics of East German Dance*; Kaey und Tucké Royale: *Aufbruch, Abbruch, Umbruch*, UA 2019.

37 Im Umbruch. Go. Stay. Dance, Min. 00:25:47–00:26:17.

bereits aufgrund von kulturpolitischen Gegebenheiten und Repressionen wie Bespitzelung oder Zensur nicht frei zirkulieren konnten, erneut für politische und/oder historische Zwecke instrumentalisiert zu werden.

An anderer Stelle nimmt Kwiatkowski daher abermals ausdrücklich Bezug auf diese autobiografische Verkürzung, die sich ihr zusätzlich als Abwertungserfahrung eingepägt hat:

Im Westen eine DDR-Exotin zu sein, das fand ich sehr unangenehm. [...] Das ist für mich echt schwierig gewesen. [...] Ich hab' mir vor ein paar Jahren wirklich ins Gedächtnis, ins Gefühl zurückrufen müssen: Ich bin jetzt so und so alt, ich habe schon 30 Jahre getanzt, und habe in den 30 Jahren so viele Arbeiten gemacht, auch Stücke, Themen bearbeitet. [...] Und ich war mit meinen Partnern, mit denen ich zusammen diese Arbeiten gemacht habe, einfach gut.³⁸

Zwar wird Kwiatkowskis Tanzschaffen filmdramaturgisch zunächst auf bestimmte Aspekte begrenzt, zugleich vertieft der Film jedoch das Verständnis für ihre künstlerischen Setzungen und betont dadurch die Relevanz einer solchen Dokumentation. Die tänzerischen Zeugnisse und Alltagsschilderungen Kwiatkowskis werden mit jenen von Lehmann und Hammer montiert, wodurch Phänomene wie der beschriebene deutsch-deutsche Topos vom ›Weggehen/Bleiben‹ nuancierter betrachtet werden können. Eine solch vielstimmige, multiperspektivische Tanzgeschichtsschreibung³⁹ kann jene verflochtenen Diskurse anders berücksichtigen, die allein mit nationalen Kategorien nicht nachvollziehbar wären. Mittels der autobiografisch perspektivierten und transregionalen Tanzgeschichten können Umbruchserfahrungen über längere Zeiträume betrachtet und in Verschränkung mit politischen Ereignissen gedacht werden. Im Film zeigt sich dies anhand der vielfältigen Quellenmaterialien, der teils bruchstückhaften Erzählungen und des lückenhaften

38 Ebd., Min. 00:45:15–00:47:45.

39 Vgl. u.a. Berger, Fabienne und Julia Wehren: »Comment cette matière de vie devient autre chose«. Un entretien d'histoire orale autour des débuts de la scène de danse lausannoise«, *Recherches en danse* 12 (15.12.2023), <https://journals.openedition.org/danse/6721> (zugegriffen am 02.01.2024); Thurner: Tänzerin schreibt Geschichte. Zur Bedeutung von Autobiographien für die Tanzhistoriographie; Waterhouse: Processing Choreography: Thinking with William Forsythe's *Duo*, S. 85–10; Wehren, Julia: »Écouter les mouvements de la mémoire de l'autre«, *Recherches en danse* 12 (15.12.2023), <https://journals.openedition.org/danse/6718> (zugegriffen am 02.01.2024).

Austauschs zwischen den Tänzerinnen, die nur wenig voneinander wissen. Zudem befinden sich die Protagonistinnen an äußerst unterschiedlichen Stationen ihrer Lebenswege bzw. ihres beruflichen Werdegangs, was dazu führt, dass ihre Sprech- und Darstellungsweisen von verschiedenen Intentionen geprägt sind.

Dies wird dann augenfällig, wenn Hammer in einem weiteren Interviewausschnitt beschreibt, wie sie in den 2000er Jahren als 16-Jährige den Umzug ihrer Eltern in die Schweiz aus ihrer Dresdner Perspektive heraus erlebt;⁴⁰ oder wenn Lehmann die ausschlaggebenden Gründe schildert, welche sie dazu bewogen, nach längeren Auslandsaufenthalten wieder nach Dresden zurückzukehren.⁴¹ Die Selbstentwürfe der Tänzerinnen fungieren als Umweg, über den Erfahrungen aufgefächert werden, die in geläufigen historischen Narrativen nicht aufgehen. Der Filmschnitt und die historische Forschung legen diesbezüglich nahe, dass das jeweils geschilderte Unbehagen auch auf überindividueller Ebene einzuordnen ist. Von dieser überindividuellen Ebene spricht im Film beispielsweise das Aufeinandertreffen von Kwiatkowski und Lehmann vor dem geschichtsträchtigen Dresdner Festspielhaus Hellerau (vgl. Abb. 15). Die Szene zeichnet das Kennenlernen der beiden nach, wobei das Festspielhaus als Ort implizit auf die unterschiedlich verlaufene Historisierung und Tradierung der Tanzmoderne im deutsch-deutschen Kontext verweist.⁴² Daraus resultierende mögliche Konfliktlinien deuteten sich beim dort abgehaltenen Tanzkongress im Jahr 2019 an, den die beiden Tanzwissenschaftlerinnen Anja K. Arend und Miriam Althammer aus ihrer Perspektive als Teilnehmerinnen in einem Artikel kommentieren.⁴³ Die bisher nur punktuell aufgearbeiteten ideologischen Verschränkungen zwischen Tanzmoderne, Reformbewegung, hierarchisch geprägten Körperbildern und deren Zusammenspiel

40 Vgl. Im Umbruch. Go. Stay. Dance, Min. 00:43:38.

41 Ebd., Min. 00:58:30.

42 Den kulturpolitischen Umgang mit der Tanzmoderne in der DDR führt beispielsweise Barbara Lubich in ihrer Studie *Das Kreativsubjekt in der DDR* detaillierter aus. Vgl. Lubich: Das Kreativsubjekt in der DDR, insbesondere die Kapitel 3–6. Sowie Kant: Was bleibt? The Politics of East German Dance und dies.: »German Gymnastics, Modern German Dance, and Nazi Aesthetics«, *Dance research journal*, 48.2 (2016), S. 4–25.

43 Vgl. exemplarisch den Kommentar von Arend, Anja K. und Miriam Althammer: »>Kreise(n)< Ein Kommentar zum Tanzkongress 2019«, *Tanznetz. Magazin*, 16.06.2019, <https://www.tanznetz.de/de/article/2019/kreisen-tanzkongress-2019> (zugegriffen am 14.05.2024).

mit entsprechenden tanzpädagogischen Ansätzen mögen eine Ursache dafür sein.⁴⁴

Abbildung 15: Fine Kwiatkowski und Daniela Lehmann vor dem Festspielhaus Hellerau 2019, Filmstill © Barbara Lubich



Selbst an- und umordnen

Die Komposita *Auto_Bio_Grafie* und *Auto_Choreo_Grafie* weisen mithilfe der Silbe ›Auto‹ auf die Selbstentwürfe der Tänzerinnen hin. Die Tänzerinnen-Perspektiven, durch welche sich *Auto_Choreo_Grafie* bei *Im Umbruch* konstituiert, sind insofern unerlässlich, als durch sie eine berufliche Positionierung erfolgt,

44 Stellvertretend für diese Auseinandersetzung soll hier auf folgende Studien hingewiesen werden: Brandstetter, Gabriele: »Ausdruckstanz«, in: Kerbs, Diethart und Jürgen Reulecke (Hg.): *Lebensreform. Handbuch der deutschen Alternativbewegungen 1880–1933*, Wuppertal 1998, S. 451–463; George, Doran und Susan Leigh Foster: *The Natural Body in Somatics Dance Training*, New York: Oxford University Press 2020; Giersdorf: *Is It OK to Dance on Graves?*; Karina, Lilian und Marion Kant: *Tanz unterm Hakenkreuz. Eine Dokumentation*, Berlin: Henschel 1996; Manning, Susan: *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, 2. Aufl., Minneapolis: University of Minnesota Press 2006; Manning/Ruprecht (Hg.): *New German Dance Studies*; Schwan, Alexander: »Expression, Ekstase und Spiritualität. Paul Tillichs Theologie der Kunst und Mary Wigmans Absoluter Tanz«, in: Hecht, Thom und Dagmar Ellen Fischer (Hg.): *Tanz, Bewegung & Spiritualität*, Leipzig: Henschel 2009, S. 214–226. In der vorliegenden Studie wird diese Beobachtung im Hinblick auf einzelne Teilaspekte am Beispiel der Tanzpädagogik von Noemi Lapzeson ausformuliert, vgl. 2.2.

die mit Schellow auch als Verortung im Feld der Tanzkunst sowie der Tanzkunst im Gefüge der Künste zu verstehen sein kann.⁴⁵ Die Satzteile von ›Selbst an- und umordnen‹ sind demzufolge insofern relational und mehrdeutig zu lesen, als das Wort ›Selbst‹ sowohl als anaphorisches Pronomen *als auch* als Nomen auf die anderen Worte Bezug nimmt. Durch diese an- und umordnende Referenz auf eigene oder fremdbestimmte Selbst-Figurationen entsteht eine selbstbestimmte Matrix, die über diesen formal-linguistischen Aspekt hinaus auf das Semantische schließen lässt. Dieser Bedeutungsüberschuss verweist darauf, dass Individuen vielschichtig auf andere angewiesen sind und mit dieser Angewiesenheit produktiv umgehen können. In diesem Verständnis grenzt sich *Auto_Choreo_Grafie* insofern vom Gestus der Tanzmoderne ab, als das tanzende Selbst hier nicht als Leib gewordener »Lebensausdruck«⁴⁶ überhöht wird. Vielmehr kann mithilfe von ästhetischen Verfahrensweisen eine dynamische Bezugnahme auf andere thematisiert werden, die *auch* als körperlich-kulturell geworden und deshalb als sozial choreografiert gefasst werden kann.

Autobiografische Bezüge und damit einhergehenden Situierungen sind also konstitutiv für *Im Umbruch*. Der Film schreibt seinerseits konstellative Tanzgeschichte, wenn er Sequenzen mit/über Kwiatkowski, Lehmann, Hammer und auch Lubich miteinander verschränkt. Szenen mit Fotos und Probenmitschnitten aus den 1980er Jahren werden überblendet mit Mails und Gesprächen der Gegenwart, wodurch sich verschiedene Zeitschichten überlagern und durchdringen. Unabhängig davon, welche der Zeitschichten adressiert wird, finden sich stets alltägliche Erlebnisse, Tätigkeiten und Stimmungen neben besonders intensiven Empfindungen wieder. Das Montageverfahren ordnet also unterschiedlichste Materialien an, die im Filmverlauf als Bewegungsfolgen animiert werden.

Abschließend lässt sich festhalten, dass *Im Umbruch* die Diskontinuitäten der thematisierten Phänomene formal aufgreift. Die derart geschriebene konstellative Tanzgeschichtsschreibung zeitigt insbesondere dann Synergieeffekte mit dem Begriff ›Auto_Choreo_Grafie‹, wenn die Künstlerinnen selbst autobiografische Bezüge herstellen. In Verbindung mit dokumentarischen Materialien kann so eine in nationalstaatlichen Kategorien verhaftete Geschichts-

45 Vgl. Schellow: *Diskurs-Choreographien*, S. 202.

46 Müller, Hedwig: »Tanz der Natur. Lebensreform und Tanz«, in: Buchholz, Kai und Klaus Wolbert (Hg.): *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Band 1*, Darmstadt: Verlag Häusser 2001, S. 329–334, hier S. 332.

schreibung adressiert werden. Dies betrifft u.a. länderübergreifende Phänomene wie etwa Politiken und Ereignisse des Eisernen Vorhangs oder damit verknüpfte Migrationsbewegungen, die meist nur überregional erfasst und verstanden werden können. (Tanz-)Historische Lücken können unter dem Einbezug von *Auto_Choreo_Grafie* präziser als solche benannt und unauflösbare Widersprüche kenntlich gemacht werden. Dies, indem die Kehrseiten einer eventuellen biografischen Verengung aufgezeigt werden, wie beispielsweise die Reduzierung der Künstlerinnen auf ihre Lebenserfahrungen in der DDR und die künstlerische Aufwertung aufgrund ihrer Lebensumstände, nicht ihrer künstlerischen Herangehensweisen.

Im Umbruch berücksichtigt also das performative Potenzial der dokumentarischen Materialien nicht nur, sondern setzt es gezielt ein. Das Konzept der Autoperformanz ist dabei insofern für meine Theoriebildung relevant, als ich mit diesem das diskurstiftende Moment von Selbstauskünften für die untersuchten Aussageformationen präziser zu fassen bekomme: Die künstlerisch-tänzerischen Produktions- und Wirkverhältnisse werden von den Akteuren in ihrer Rede aufgegriffen, zeitlich und räumlich situiert sowie umgeordnet. Um dies zu bewerkstelligen, müssen die Auffassungen über das jeweilige Selbst immer wieder neu benannt, reflektiert und kontextualisiert werden, was an manchen Stellen nur durch Auslassungen oder Verweise auf einen diesbezüglich empfundenen Mangel gelingt.

Der Begriff *Auto_Choreo_Grafie* verweist in diesem Zusammenhang auf die beweglich-bewegende Hervorbringung eines oder mehrerer Selbst-Figurationen in Raum und Zeit, die wiederum auf eigene und/oder fremde Lebensentwürfe – *Auto_Bio_Grafien* – zitatarig und anekdotenhaft Bezug nehmen. Ich schlage also vor, den Film *Im Umbruch* als *Auto_Choreo_Grafie* zu lesen, weil darin weder im konventionellen Sinne die Biografien dreier Tänzerinnen erzählt werden noch über den Umweg ihrer Lebenserzählungen eine Autobiografie Lubichs konstruiert wird. Wie anhand der Bezugnahme auf 1989 exemplarisch gezeigt wurde, arbeitet die Filmdramaturgie vielmehr mit Topoi, die für die Leben aller vier Protagonistinnen (Lubich als Regisseurin und Tänzerin eingeschlossen) eine prägende Rolle spielen. Durch die An- und Umordnung der verschiedenen Umbruchserzählungen und Selbstentwürfe laden diese Topoi ein, sie mittels einer autobiografischen Klammer als überindividuelle Erfahrung relational zu betrachten. Dabei erwies sich die Unterscheidung zwischen Zeitgeschehen und eigens (künstlerisch) angeordneten Quellenmaterialien als Artikulation spezifischer Erfahrungen als produktives Korrektiv. Mithilfe dieser Unterscheidung konnten entsprechend der Fragestellung ausge-

wählte Materialkonstellationen untersucht und über verkürzte Vorstellungen von Autobiografie hinausgehend diskutiert werden.⁴⁷

2.2. Fokus Tanz II: Auto_Choreo_Grafie vertikal/horizontal

Es hat in letzter Zeit eine große Debatte über die Dokumentation von Performance gegeben – was haben wir überhaupt an historischen Aufzeichnungen? In diesem Sinn ist das einzig mögliche Archiv vielleicht ein unendliches Projekt. Vertikal und horizontal unendlich, also in der Gegenwart und im Lauf der Geschichte.⁴⁸

Vor der Folie des in 2.1. dargelegten Arbeitsbegriffs der Auto_Choreo_Grafie werden im Folgenden anhand einer ausgewählten Materialkonstellation über/ von Vertical Danse die Konzepte Vertikalität und Horizontalität als metaphorische raum-zeitliche Komponenten *und* als konkrete tänzerische Stilmittel beleuchtet. Zu diesem Zweck werden zunächst Fragen der geteilten Auto_Bio_Grafie als Auto_Choreo_Grafie mittels der Denkfigur des Vertikalen/Horizontalen verdichtet, die Lapzesons Tanzpädagogik und Ästhetik prägte. Im Zuge dessen wird das Berufsbild der freischaffenden Tänzer*in erörtert u.a. mit Blick auf die Association pour la Danse Contemporaine in Genf (ADC).

Gemäß der autobio/choreografischen Fokussierung finden sich neben zahlreichen künstlerischen Erzeugnissen in der Konstellierung von/über Lapzeson auch tanzpädagogische Publikationen, die gleichrangig konsultiert werden.⁴⁹ Diese Vorgehensweise fußt auf der Annahme, dass sich Lapzesons tanzpädagogischer Ansatz nicht allein mit ihrer 50 Jahre währenden Unterrichtstätigkeit und der Ausbildung an der Juilliard School in New York

47 Diese Präzisierung basiert auf einem Hinweis Christina Thurners. Mit herzlichem Dank an dieser Stelle für die wertvollen Diskussionen mit ihr und den Kolleg*innen des Forschungsprojektteams *Auto_Bio_Grafie als Performance. Ein tanzhistoriografisches Innovationsfeld*.

48 Der Künstler und Tanztheoretiker Janez Janša im Interview mit dem Tanzwissenschaftler Franz Anton Cramer. Cramer/Janja: Vertikal und horizontal unendlich. Ein Gespräch über zeitgenössische Geschichte in Ost und West zwischen Franz Anton Cramer und Janez Janša, S. 24.

49 Vgl. u.a. San Pedro: *Un corps qui pense*, sowie Lapzeson/San Pedro/Wagnières: *À la recherche des pas trouvés*.

erschließen lässt, in der sie in verschiedenen Stilen und Techniken des modernen Tanzes⁵⁰ geschult wurde (u.a. durch Merce Cunningham, Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón, Alwin Nikolais und Antony Tudor).⁵¹ Ähnlich wie Matsuda bewegt sie sich damit in der (Unterrichts-)Tradition der Tanzmoderne, die bei Lapzeson hinsichtlich des damit verknüpften Tanzverständnisses eingehender betrachtet wird, während bei Matsuda auf (künstlerische) Wiederholungsverfahren und An- und Umordnungspraktiken zurückzukommen sein wird.

Matsuda verortet sich selbst aufgrund ihrer Lehrer*innen in der Tradition des Ausdruckstanzes, während Lapzeson dem Modern Dance nach Graham nahesteht. Beide ordnen ihre Tanzästhetik im Verlauf ihres Werdegangs unterschiedlichen Tanzstilen zu, wobei Matsuda zusehends Gattungszuschreibungen vermeidet, während Lapzeson gegen Ende ihrer Karriere vermehrt mit dem Begriff des zeitgenössischen Tanzes in Verbindung gebracht wird (dies u.a. aufgrund ihrer Verbindung zur Association pour la Danse Contemporaine (ADC) und weil sie sich anderer Dokumentationsstrategien als Matsuda bedient). Diese Einordnungen verstehe ich als Hilfskategorien, die zuweilen verwischen, dass die damit verbundenen Stile und Techniken nicht trennscharf voneinander abzugrenzen sind, sondern vielmehr im tanzhistoriografischen Sinne zeitlich übereinandergeschichtet parallel verlaufen können, einander informieren und/oder anderweitig durchdringen. Insofern sind bei beiden Tänzerinnen mithilfe von Bhabhas Konzept der Hybridität (2016) bzw. Brandstetters Lesart desselben (2020) hybride Formen auszumachen, die detailliert zu ergründen ein Desideratum für sich darstellen.⁵² Für mein Vorhaben ist vorläufig zu betonen, dass es mir zwar dezidiert nicht darum geht, lineare, teleologische tanzhistoriografische Narrative zu reproduzieren, ich jedoch aufgrund des verfolgten Erkenntnisinteresses eine mit

50 Die Bezugnahme auf die Tanzmoderne wird je nach Arbeitskontext begrifflich und konzeptionell anders gerahmt: Während sich die Genfer freischaffende Tanzszene begrifflich eher auf den »Modern Dance« bezieht, finden sich bei der in Zürich ansässigen Matsuda Bezeichnungen wie »Moderner Tanz« oder »Ausdruckstanz«. Vgl. Teilkapitel 2.3.

51 Vgl. De Rycke/Davier: Noemi Lapzeson.

52 Vgl. Bhabha, Homi K.: Über kulturelle Hybridität: Tradition und Übersetzung, Wien: Verlag Turia + Kant 2012; Brandstetter, Gabriele: »Chimärische Körper: Zum Verhältnis von Tanz und Technik bei Pina Bausch, Florentina Holzinger, William Forsythe und Ola Maciejewska«, in: *Technologien des Performativen*, Bielefeld: transcript Verlag 2020, S. 25–42.

dem jeweiligen Ausbildungs- und Arbeitsumfeld verbundene präzise Kontextualisierung für unerlässlich halte. Insofern ist hier Schellows Diskussion von Susan Leigh Fosters tanzhistoriografischem Modell auch auf die vorliegende Studie übertragbar, als ich mich bestimmter Paradigmen bediene, die ähnliche Funktionen wie Epochen in einer linearen Geschichtsschreibung erfüllen und die ihrerseits dazu tendieren können, verabsolutiert zu werden.⁵³

Vertical Danse (1989–2018): Noemi Lapzeson – Marcela San Pedro

Vertikalität und Horizontalität

Die Denkfigur des Vertikalen durchzieht und formiert das Schaffen Lapzesons grundlegend. So beispielsweise im Tanzkurzfilm *Pas Perdus* (1994),⁵⁴ dessen Dramaturgie geprägt ist von einem pendelnden Schnurlot, das von Beginn an die Vertikale markiert. Oder der von der Decke rieselnde Sandstrahl in ihrem Solo *There's Another Shore you Know* (1981),⁵⁵ der seinerseits auf die Vertikale verweist. Auch die von Lapzeson mitbegründete Gruppe Vertical Danse⁵⁶ trägt

53 Schellow: Diskurs-Choreographien, S. 82–91.

54 Der Kurzfilm *Pas Perdus* (1994) basiert auf dem Bühnenstück *Le chemin où tu marches se retire* (1993). Vgl. Lapzeson, Noemi und Pascal Magnin: *Pas perdus*, Genf: P. M. Production 1994, <http://data.performing-arts.ch/r/fbad8331-fc12-41be-9bca-a4bacf49a907> (zugegriffen am 30.12.2025).

55 Aus Argentinien kommend, findet die Tänzerin nach längeren Studien- und Arbeitsaufenthalten in New York, London und Südfrankreich schließlich in Genf ihren Lebensmittelpunkt. Schweizweite Anerkennung erfährt sie erstmals mit ihrem Solo *There's another Shore, You Know*. Vgl. De Rycke/Davier: Noemi Lapzeson sowie »1989 Vertical Danse (1989–2018) | Retrorama X ADC«, ohne Datum, <https://danse.retrorama.ch/1989-vertical-danse#Intro> (zugegriffen am 08.01.2024).

56 Noemi Lapzeson gründet die zunächst als Kollektiv gedachte Company u.a. zusammen mit Diane Decker, Armand Deladoey und Yann Marussich. Im Verbund mit anderen Tanzschaffenden entsteht zudem die Association pour la Danse Contemporaine (ADC), und damit Strukturen, die mit anderen kulturpolitischen Initiativen knapp 30 Jahre später in die Anerkennung des Tanzberufs als freischaffende Tätigkeit in der Schweiz münden. Die lokale und internationale Reichweite Lapzesons als zeitgenössische Tänzerin bedingt, dass sich Lapzeson ihrer öffentlichen Persona äußerst bewusst ist und wiederholt ihren Werdegang in Interviews, Lebensläufen und dergleichen schildert. Ihre Selbsterzählung ist demzufolge merklich formalisiert und stilisiert – mit ein Grund, weshalb ich es für wichtig erachte, insbesondere ihre tanzpädagogischen und künstlerischen Arbeiten in der Untersuchung zu berücksichtigen. Vgl. u.a. Lapzeson: Interview mit Raphaëlle Renken; De Rycke/Davier: Noemi Lapzeson; Da-

die Vertikale im Titel, wodurch die Auseinandersetzung mit ihr zum prägenden Topos des künstlerischen Programms der Compagnie wird und sich in verschiedenen Stükktiteln wiederfindet (wie z. B. *Paysage Vertical* aus dem Jahr 2000). In zahlreichen Selbstbeschreibungen bezieht sich Lapzeson zudem auf die *Poesía Vertical* des argentinischen Schriftstellers und Zeitgenossen Roberto Juarroz, dessen Gedichtzyklus⁵⁷ ab 1958 in 15 Variationen gleichlautenden Titels erscheint.⁵⁸ Demgegenüber findet sich die Rede von der Horizontalen seltener explizit in Lapzesons Dokumenten, hier beispielsweise in einer Stückbeschreibung zu *Paysage Vertical* auf der Homepage von Vertical Danse:

La verticalité est un privilège qui exige un combat continu, sans cesse à conquérir, à reconstruire. C'est la condition même de l'humain. L'homme, constamment, est menacé d'animalité ou d'angélisme, les pieds dans la glaise et la tête dans les étoiles, telles les sculptures élancées de Giacometti le démontrent dans leurs lignes épurées et pourtant évidentes dans leurs orientations. Nous sommes tous responsable de notre verticalité. Elle n'est jamais acquise.

A l'extrême de la verticalité, après les multiples parcours entre les pôles de la vie et de la mort, il nous faut rejoindre l'horizontalité : le sommeil, l'animalité, la vieillesse.⁵⁹

vier, Anne und Annie Suquet: La danse contemporaine en Suisse 1960–2010: les debuts d'une histoire, Genève: Zoe 2016, S. 133–150.

57 Vgl. Juarroz, Roberto: *Poesía vertical*, Madrid: Cátedra 2012.

58 Juarroz rückt seinen dichterischen Langzeitzyklus (1958–1994) in die Nähe existenzialistischer Vorstellungen, wenn es über die Dichtkunst bei ihm heißt: »Der Dichter kämpft beim Schreiben um die ganze Würde und die ganze Größe, die mit der Kleinheit des Menschen zusammenhängen.« Juarroz, Roberto: *Poesie und Wirklichkeit*, Köln: Tropen Verlag 1997, S. 59.

59 »Die Vertikalität ist ein Privileg, das einen ständigen Kampf erfordert, ohne Unterlass zu erobern und wiederaufzubauen. Sie ist die Voraussetzung für das Menschsein. Der Mensch ist ständig in Gefahr, animalisch oder engelhaft zu werden, mit den Füßen im Lehm und dem Kopf in den Sternen, wie Giacomettis schlanke Skulpturen in ihren klaren und doch in ihrer Ausrichtung offensichtlichen Linien demonstrieren. Wir alle sind selbst für unsere Vertikalität verantwortlich. Sie ist niemals gegeben. Am Ende der Vertikalität, nach den vielen Wegen zwischen den Polen des Lebens und des Todes, gilt es sich der Horizontalität hinzugeben: dem Schlaf, dem Animalischem, dem Alter.« Vgl. die Beschreibung zu *Paysage Vertical* des Internetauftritts von Noemi Lapzeson und Vertical Danse, ohne nähere Angaben zur Autorschaft: »Paysage Vertical«, *Noemi Lapzeson – Danse*, 08.04.2016, <https://web.archive.org/web/20160408103206/http://www.noemilapzeson.com/> (zugegriffen am 28.06.2023).

Dass Lapzeson die Auseinandersetzung mit der Vertikalen und Horizontalen nicht nur als Denkfigur begreift, sondern damit auch eine spezifische Tanzauffassung verbindet, erläutert sie in einem Interview: »c'est parce que dans mes cours j'ai parlé de la verticalité, du lien entre le ciel et la terre.«⁶⁰ Mit der besagten Verbindungslinie zwischen ›Himmel und Erde‹ referiert sie auf konkrete Bewegungsstudien, welche die Orientierungsachsen erforschen, die einer Tänzer*in als imaginierte Verlängerung ihrer Extremitäten sowie zur Körperausrichtung dienen. Diese Bilder werden eingesetzt, um Tanzbewegungen zu artikulieren und deren Wirkmechanismen präziser auszuarbeiten. Sie konturieren aber auch das Tanzverständnis Lapzesons, das Ähnlichkeiten aufweist mit dem in der Einleitung zitierten schöpferischen Gestus Doris Humphreys und das punktuell implizit auf einen Diskurs des Erhabenen im Tanz referiert.⁶¹

Vertikalität/Horizontalität als pädagogische und ästhetische Weitergabepaxis

Die Tänzerin und Choreografin Marcela San Pedro, die in einigen Wiederaufnahmen von Stücken der Compagnie Vertical Danse tanzte, ist wesentlich an der Dokumentation und Aufarbeitung des (tänzerischen) Nachlasses von Noemi Lapzeson beteiligt. Sie beschreibt den Beginn einer Tanzunterrichtsklasse folgendermaßen:

Debout, en position verticale, les pieds parallèles. La coupure avec le monde extérieur n'est pas encore manifeste. Nous sommes encore dans la position que nous avons en arrivant au cours. La différence est que nous sommes immobiles.⁶²

60 »Das liegt daran, dass ich in meinen Kursen über die Vertikalität, die Verbindung zwischen Himmel und Erde, gesprochen habe.« Lapzeson: Interview mit Raphaëlle Renken, Min. 02:27:39.

61 Vgl. u.a. Thurner, Christina: »Wie eine Taubenfeder in der Luft«, *Figurationen (Hamburg)* 4/1 (2003), S. 107–116. Auch dieser Aspekt stellt hinsichtlich des Werkkorpus von Noemi Lapzeson ein Desiderat dar.

62 »Aufrecht stehend, positionieren sich die Füße parallel zueinander. Die Trennung zur Außenwelt ist noch nicht offenkundig. Wir befinden uns noch immer in der Position, die wir eingenommen haben, als wir in den Kurs gekommen sind. Der Unterschied ist, dass wir nun unbeweglich stehen.« San Pedro: *Un corps qui pense*, S. 114.

Abbildung 16: 16.1 bis 16.4 Bildauszüge der DVD *À la recherche des pas trouvés*, Genf 2015 von Marcela San Pedro und Nicolas Wagnières © Association Juste au Corps, mit Noemi Lapzeson, Diana Lambert, Marthe Krummenacher, Raphaële Teicher und Renaud Wisser



Diese »preparation du corps«,⁶³ die körperliche Vorbereitung einer Tanzunterrichtsstunde, die San Pedro im Zitat poetisierend beschreibt, geht den Bewegungsfolgen von Lapzesons Unterricht voraus.

Sie wird als Übergang in einen anderen mentalen und auch räumlichen Modus begriffen – den des nicht-alltäglichen Proberaums, in dem der Tanz zu einem »état d'esprit et une manière de regarder le monde«⁶⁴ werde. San Pedros Beschreibung insinuiert einen Zustand, der einen tieferen Bezug zu sich selbst und zu anderen ermögliche: »de concevoir le rapport à soi et aux autres.«⁶⁵

Um diesen Zustand zu erreichen, beginnt die Tänzer*in den Unterricht mit einem Moment des Innehaltens.⁶⁶ In der stehenden Haltung durchläuft sie eine Art körperliche Innenschau, die Lapzeson stimmlich begleitet. Diese

63 Ebd., S. 113–115.

64 Das heißt, der Tanz werde zu »einer Haltung und Art, die Welt zu sehen.« Ebd., S. 113.

65 Ein Zustand, der es ermögliche, »die Beziehung zu sich selbst und zu anderen zu gestalten.« Ebd.

66 Der Aspekt der (zeitlichen) Stillstellung wird ausgiebiger im Teilkapitel 3.2. im Kontext einer konstellativen Tanzgeschichtsschreibung diskutiert.

sprachliche Anleitung besteht aus verschiedenen Bildern und Empfindungen: »Sense la surface de tes pieds, le sommet de la tête, le ventre«⁶⁷ etc. Vom (Tanz-)Boden ausgehend entfaltet sich die angestrebte Vertikalität auf- und abwärts,⁶⁸ wobei die verwendeten Richtungsmetaphern von Lapzeson nicht nur materiell-körperlich gedacht werden, sondern eine über den eigentlichen Radius der vollzogenen Bewegung hinausweisende Wirkung anstreben.⁶⁹ Mit der Vertikalen und Horizontalen assoziiert Lapzeson jeweils verschiedene Konzepte und Vorstellungen, wie etwa den Schlaf und das Altern mit der Horizontalen und das aufrechte Streben nach Höherem mit der Vertikalen.⁷⁰ Für das vorliegende Erkenntnisinteresse erscheinen weniger diese allgemein gehaltenen Assoziationen von Relevanz, als Lapzeson ihr Verständnis von Vertikalität im ganz gegenständlichen Sinne mit einer kontinuierlichen Aushandlung von Gravitation verknüpft, die eben nicht allein von der Vorstellungswelt, aber auch nicht ausschließlich von Körperlichkeit bestimmt ist.

Lapzeson zufolge wird Vertikalität fortwährend verhandelt und in einer intensiven dialektischen Verschränkung hervorgebracht. Bemerkenswert scheint hier, dass dabei die Verbindung zur äußeren Welt, zur Welt abseits des Proberaums, so formuliert es zumindest San Pedro, gekappt werden muss, um in die Verbindung mit dem eigenen Tanzkörper und mit den Körpern

67 Lapzeson führt durch den Unterricht mit den folgenden Worten: »Spüre die Flächen deiner Füße auf dem Boden, den Scheitelpunkt des Kopfes, den Bauch«. San Pedro: *Un corps qui pense*, S. 114.

68 »De la terre au ciel, nous construisons notre verticalité. Avec un minimum de force et un maximum de conscience. [...] Le corps s'étire, s'inscrivant dans une double direction terre-ciel, l'expiration aide l'enroulement de la colonne vertébrale à nouveau.« So heißt es in den weiteren Beschreibungen San Pedros: »Von der Erde bis zum Himmel bauen wir unsere Vertikalität auf. Mit einem Minimum an Kraft und einem Maximum an Bewusstsein. [...] Der Körper streckt sich, schreibt sich in eine doppelte Erd-Himmelsrichtung ein, die Ausatmung hilft der Wirbelsäule, sich wieder aufzurichten.« Ebd.

69 Dies führt – wie Lapzeson betont – auf das nicht quantifizierbare spielerisch-zweckfreie Moment von künstlerischem Tanz hin, mit anderen Worten: auf das gestalterische Potenzial von Bewegung. Vgl. *À la recherche des pas trouvés*. Archivage du matériaux pédagogique de chorégraphe Noemi Lapzeson, hier Lapzeson in: *Dialogue*, Min. 00:13:22.

70 Vgl. *Paysage Vertical*«, *Noemi Lapzeson – Danse*, 08.04.2016, <https://web.archive.org/web/20160408103206/http://www.noemilapzeson.com/> (zugegriffen am 28.06.2023).

der anderen Tänzer*innen eintreten zu können.⁷¹ Die beschriebene Vorbereitung soll eine mentale Fokussierung erwirken, und sie zielt auf einen raumzeitlich geteilten Bewegungskörper, der von allen im Proberaum anwesenden Tänzer*innen gemeinsam hergestellt wird. Eine Vorstellung, die für die Bewegungen der anderen Tänzer*innen im Raum kompositorisch wie sensorisch sensibilisiert, ohne dass diese dafür zwangsläufig ihre Bewegungen miteinander synchronisieren müssen. Anhand dieser Unterrichtsbeschreibungen zeichnet sich ab, dass die Artikulation und Vermittlung von Tanzwissen im Unterricht konstitutiv ist für Lapzsons künstlerische Praxis.

Mit dieser Beobachtung steht die reziproke Wirkung von Unterrichts- und Bühnenpraktiken zur Disposition, die je nach Tanzverständnis unterschiedlich voneinander abgegrenzt werden. San Pedro verortet Lapzson diesbezüglich in einer Linie des Modern Dance ›erster, zweiter und dritter Generation‹,⁷² wobei die ›zweite Generation‹ Lapzsons »danseurs-pédagogues-créateurs«⁷³ seien, deren künstlerische Programmatik von der körperlichen Weitergabe einer selbstentwickelten Technik bestimmt ist.⁷⁴

Anhand dieser Einschätzung lässt sich darlegen, inwiefern Lapzsons Tanzverständnis sowie ihre Vorstellung von tänzerischer Zusammenarbeit und Auto_Bio_Grafie miteinander verschränkt zu denken sein könnten. Denn Lapzson relativiert San Pedros Einordnung in den Aufzeichnungen zu *À la recherche des pas trouvés* (vgl. Abb. 16.1 bis 16.4), wenn sie, was das filmische Festhalten ›ihres‹ Tanzwissens anbelangt, darauf insistiert, dass nicht bloß formale Bewegungsfolgen von den Tanzstudierenden erarbeitet werden müssten, sondern vor allem der Wille, überhaupt einen eigenen Zugriff auf die Tanzform zu entwickeln.⁷⁵

71 Eine Setzung, die Matsuda grundlegend anders denkt und die insbesondere für das Verständnis des Auto_Bio_Grafischen von Relevanz ist, vgl. 2.3.

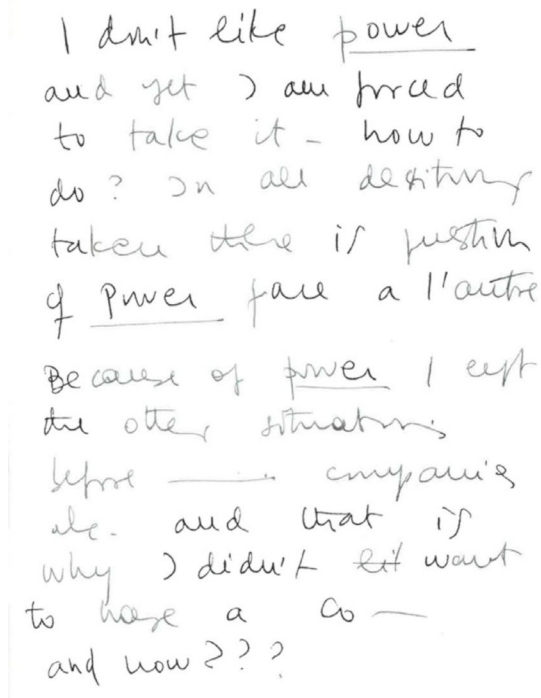
72 Ich habe den Generationen-Begriff in Anführungszeichen gesetzt, weil mit diesem oftmals Abgrenzungs- und Legitimationsgesten einhergehen. Außerdem tendiert das Einteilen und Gruppieren in tänzerische Schulen und Traditionslinien dazu, eine lineare, teleologische Tanzhistoriografie fortzuschreiben. Vgl. auch den folgenden Textabschnitt zum ›Berufsbild Tänzerin‹.

73 San Pedro: *Un corps qui pense*, S. 25.

74 Vgl. San Pedro: *Un corps qui pense*, hier insbesondere das Teilkapitel »de corps à corps«, S. 25–29.

75 Vgl. *À la recherche des pas trouvés*. Archivage du matériaux pédagogique de chorégraphie Noemi Lapzson, hier Lapzson in: *Dialogue*, Min. 00:13:22.

Abbildung 17: Notizbuchseite aus den Cahiers von Noemi Lapzeson: *Sur la création du Vertical Danse, pensées de Noemi Lapzeson*, in: *Nachlass Noemi Lapzeson*, ca. 1990, Stiftung SAPA – Schweizer Archiv der Darstellenden Künste Lausanne, Bestand 1066



I don't like power
 and yet I am forced
 to take it - how to
 do? In all destiny
 taken there is justice
 of power face a l'autre
 Because of power I left
 the other situation
 before ——— company
 etc. and that is
 why I didn't ~~it~~ want
 to have a Co —
 and now ???

Viel mehr als bloße Aufzeichnungen, erhellen die Unterrichtszeugnisse von *À la recherche des pas trouvés* und die Beschreibungen in San Pedros Buch *Un corps qui pense* ein poetisch-autobiografisches Moment von Lapzesons und auch von San Pedros Selbstentwürfen als Tänzerin. Dafür spricht der Titel, der eine Umkehrung von Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* darstellt und Lapzesons Bewegungsästhetik und Unterrichtsstil mit Prousts sinnlichem Erinnern verknüpft. *Pas trouvés* lässt sich neben »gefunden« phonetisch auch mit »nichts gefunden« übersetzen, wodurch der Titel wiederum in seiner doppelten Bedeutung auf die kontinuierliche künstlerische Suchbewegung Lapzesons verweist, von der keine tänzerische oder formale Essenz abzuleiten

sei, wie die Tänzerin emphatisch zu Beginn des Trailers von *À la recherche des pas trouvés* betont.⁷⁶

Der Titel deutet auf das kooperative Moment hin, das ein ›eigens‹ entwickelter Tanzstil mit sich bringt, der erst dann zum Stil werden kann, wenn er von mehreren Körpern praktiziert und somit durch diese ko-konstituiert und ausgehandelt wird.⁷⁷

Dies reflektiert Lapzeson in Programmheften und Notizbüchern (vgl. Abb. 17),⁷⁸ in denen sie ihre Arbeit mit Vertical Danse kommentiert, welche sie in Verschränkung zu ihrer Unterrichtstätigkeit sieht:

Vertical is NL[.] What do I want as a dance group? [...] Vertical est née d'un désir de poursuivre un travail ensemble [durchgestrichen von NL, Anm. NR] en comun [sic!] notamment avec Arnaud et Diane_ [...] jusqu'à là je ne voulais pas prendre la responsabilité d'un group à cause de mon experience [sic!] vecu déjà dans la co[m]pagnie, [Ergänzungen NR] de Graham et à Londres – pendant 9 ans à Genève je poursuivi un travail seul d'enseignement et des spectacles solo – mes meilleurs élèves partaient à l'étranger et beaucoup d'entre eux m'en volais [sic!] de ne pas prendre la responsabilité d'un group⁷⁹

Durch das regelmäßige langjährige Unterrichten entstehen Beziehungen zu ihren Schüler*innen, die abzubrechen drohen, sobald diese zugunsten einer professionellen Tanzausbildung ins Ausland gehen. Die mit Diane Decker, Arnaud Deladoey, Nicolas Maye, Sarah Ludi, Anja Schmidt und Yann Marussich

76 Vgl. Lapzeson, Noemi: *À la recherche des pas trouvés*. Archivage du matériaux pédagogique de Noemi Lapzeson, réalisé par Marcela San Pedro et Nicolas Wagnières, Genève: Association Juste au Corps 2019, Trailer, <https://c-sideprod.ch/films/a-la-recherche-des-pas-trouves/> (zugegriffen am 26.02.2023).

77 Vgl. auch das Kapitel »Originalitätsnarrative und ›eigener‹ Tanz« in Thurner, Christina: *Erinnerungen tanzen*, S. 63–79.

78 Vgl. Vertical Danse, Notizbuch »Sur la création de Vertical Danse, pensées de Noemi Lapzeson«, in: *Nachlass Noemi Lapzeson*, ca. 1990, Stiftung SAPA – Schweizer Archiv der Darstellenden Künste Lausanne, Bestand 1066.

79 »Vertical ist NL Was will ich als Tanzgruppe? [...] Vertical ist aus dem Wunsch heraus entstanden eine Zusammenarbeit weiterzuverfolgen gemeinsam namentlich mit Arnaud und Diane_ [...] bis dahin wollte ich keine Verantwortung für eine Gruppe übernehmen aufgrund meiner bereits gemachten Erfahrungen in der Graham Company und in London – während 9 Jahren in Genf habe ich allein unterrichtet und Soloarbeiten verfolgt – meine besten Schüler sind ins Ausland gegangen und viele unter ihnen wollten nicht, dass ich die Verantwortung für eine Gruppe trage«. Ebd.

zunächst als ›Kollektiv‹⁸⁰ gegründete Compagnie wird bald wesentlicher Bestandteil der Tanz-Persona Noemi Lapzeson,⁸¹ die damit einer Gruppe gegenüber in der Verantwortung steht; so wie dies schon während ihrer Jahre als Tänzerin mit der Martha Graham Dance Company der Fall war. Diese Selbstpositionierung Lapzesons lässt sich ebenfalls im Verhältnis zu Grahams' Tanzverständnis denken, das, wie der Tanzwissenschaftler Gerald Siegmund aufzeigt, dem ›absoluten Tanz‹ einer Wigman nahesteht.⁸² Sowohl Wigman als auch Graham gehen davon aus, dass der Tanz als Kunstform in sich selbst Wissen trage, ohne dass dieses zuvor erschlossen, decodiert oder gelesen werden müsse. Tänzer*innen hätten laut Graham aufgrund ihres Tanztrainings einen ureigenen, halb-bewussten Zugang zur Seele,⁸³ wodurch der Körper eine*r Tänzer*in zu ihrem Instrument werde, durch das Bewegung vermittelt und ausgedrückt würde.⁸⁴

Die Gebundenheit an einen solchen Tanz-Körper eröffne durch das Medium desselben Körpers den Zugang zum Anderen, Unbewussten, Seelenvollen; zu einer übergeordneten kulturellen Identität oder dergleichen – essentialistische Vorstellungen, die im Falle Grahams mit archetypischen Bildern des Indigenen oder Weiblichen besetzt werden. Dieser Ansatz parodiert sich in der späteren Lebensphase Grahams nahezu, wie Victoria Thoms in ihrer autobiografisch perspektivierten Lesart der Vermittlung der Graham-Technik darlegt.⁸⁵ Die Tanzwissenschaftlerin argumentiert, dass dieses Vorgehen mit Grahams zunehmendem Alter dazu führt, dass ihre Tanz-Schüler*innen quasi zu einer Art partiellen Inkarnation Grahams werden, welche in gewissem Sinne die Autorschaft Grahams auf ›ihre‹ Tänzer*innen und deren Körperlichkeit

80 Vgl. »Diane Decker« in: Association pour la Danse Contemporaine: 1989 *Vertical Danse* (1989–2018) | *Retroorama X ADC*, ohne Datum, <https://danse.retroorama.ch/1989-vertical-danse#Diane-Decker> (zugegriffen am 08.02.2024).

81 Vgl. »Yann Marussich« in: Association pour la Danse Contemporaine: 1989 *Vertical Danse* (1989–2018) | *Retroorama X ADC*, ohne Datum, <https://danse.retroorama.ch/1989-vertical-danse#Yann-Marussich> (zugegriffen am 08.02.2024).

82 Vgl. Siegmund: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes, S. 134–135. Das Begriffspaar Tanz/Seele reflektiert San Pedro ebenfalls in Verknüpfung mit Grahams Autobiografie *Blood Memory* in ihren Aufzeichnungen unter dem Abschnitt »De l'âme dans le mouvement«. Vgl. San Pedro: *Un corps qui pense*, S. 37–38.

83 Vgl. Siegmund: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes, S. 134–135.

84 Ebd., S. 136.

85 Vgl. Thoms: *Martha Graham's Haunting Body*.

ausweitet. Dies u.a., weil sie aufgrund des Altersunterschieds und des jahrelangen Einübens von Bewegungen der Graham-Technik zu Leistungen befähigt sind, für die Graham zwar Vorbild stand, doch selbst nicht mehr dazu in der Lage ist, sie auszuführen.⁸⁶ Das Einüben der Graham-Technik durch jüngere Tänzer*innen evoziert eine Art gemeinsamen Körper, der über Zeit und Raum hinweg Grahams Tanzerbe versinnbildlicht und von dem sich Lapzeson, wie eingangs skizziert, wiederholt distanziert – nicht trotz, sondern weil sie selbst körperlich an diesem beteiligt wurde.

Die scharfe Trennung zwischen Alltagspersona und Tänzerin, auf die auch San Pedro in ihrem Buch mehrfach hinweist,⁸⁷ ist dabei strukturell in die Graham-Technik eingeschrieben, wodurch Alltag und künstlerisches Schaffen tendenziell einander gegenüberstehen. Ein Tanzkörper, der möglicherweise auch alltäglichen Verrichtungen nachgeht, ist bei Graham nicht vorgesehen, da sich dies nicht mit der Vorstellung vom sakral aufgeladenen Körper vereinbaren lässt, der als Medium tänzerisch zur Seele bzw. dem Unbewussten hin vermittelt. Lapzesons rhetorische Abgrenzungsgesten, mittels derer sie sich dennoch dezidiert von Grahams Tanzpädagogik als einer autor- bzw. personenzentrierten distanziert,⁸⁸ sind in diesem Kontext zu verstehen. Was Lapzeson als biografisch versteht, ist denn auch ›liéé‹ – also verbunden – mit ihrer Person als Lehrerin. So heißt es in der Programmankündigung zu *Le chemin où tu marches se retire* über die musikalische Begleitung von Jacques Demierre:

La musique a été construite à partir des discussions avec Jacques Demierre. Je voulais que le tango soit présent, aussi Purcell, aussi du silence. Jacques Demierre est venu au studio pendant mes cours et il a enregistré des bruits, des respirations, des frottements, des paroles. Le résultat, c'est cette bande que j'appelle graphique tant elle est liée à ma personne.⁸⁹

86 Ebd., S. 12.

87 San Pedro: *Un corps qui pense*, S. 25–29.

88 Vgl. u.a. À la recherche des pas trouvés. Archivage du matériaux pédagogique de chorégraphe Noemi Lapzeson. Sowie Lapzeson: Interview mit Raphaëlle Renken, Min. 00:12:36-2.

89 »Die Musik wurde aus den Gesprächen mit Jacques Demierre zusammengestellt. Ich wollte, dass der Tango präsent ist, Purcell auch, die Stille auch. Jacques Demierre kam während meines Unterrichts ins Studio und nahm Geräusche, Atmung, Reibung und Sprache auf. Das Ergebnis ist diese Aufnahme, die ich als biografisch bezeichne, da sie mit meiner Person verbunden ist.« Vertical Danse und Noemi Lapzeson: »Le chemin où tu marches se retire. Programmheft der Compagnie Vertical Danse«, Genf: 1993, in:

Lapzeson bezeichnet die Tonaufnahme als biografisch, weil sie akustische Impressionen ihres Unterrichts einfängt. Dabei unterscheidet sie selbst nicht zwischen sich als Tanz-Persona und als Lehrerin. Was sich in der Gesamtchau des Korpus andeutet, wird hier von Lapzeson aus der Perspektive der Choreografin nochmals bekräftigt: Der tägliche Tanzunterricht fungiert als sinnstiftender Impulsgeber ihrer künstlerischen Praxis, die basierend auf der täglich wiederholten tänzerischen Einübung gleichermaßen als Lebenspraxis gewertet wird. Sie kommentiert an selber Stelle weiter: »Et puis, il y a la lumière et le décor, et bien-sûr le mouvement. Chaque élément fait partie intégrante du spectacle, étant de la même importance dans l'expression chorégraphique.«⁹⁰ In einem Tanzstück Lapzesons können demzufolge zwar verschiedene künstlerische Elemente hineinspielen, es findet jedoch stets in einem vom Alltag getrennten, ästhetischen Raum des Proberaums oder auf der Bühne statt. In diesem Verständnis löst sich die Privatperson Noemi Lapzeson in ihrer Rolle als Lehrerin, Choreografin und Tänzerin quasi auf.

Vertikalität und Horizontalität in Lapzesons Tanzästhetik

Aufgrund der leitenden Fragestellungen der vorliegenden Studie sollen neben den erwähnten tanzpädagogischen Materialien auch einige der künstlerischen Zeugnisse von Vertical Danse bzw. Noemi Lapzeson eingehender berücksichtigt werden. Dies sind hier namentlich der aus dem Stück *Le chemin où tu marches se retire* (1991) entstandene Kurzfilm *Pas perdus* (1994) und das 2023 als Reenactment adaptierte Solo *Un instant* (1992). Diese Konstellation skizziert Lapzeson als prägende Figur und verortet sie zugleich mit der Compagnie Vertical Danse im Kontext des westschweizerischen zeitgenössischen Tanzes.⁹¹ Auch wenn die Fokussierung auf Lapzesons Person keine unproblematische Setzung ist, da die Compagnie Vertical Danse von mehreren Tänzer*innen als gemeinschaftliches Unterfangen initiiert wurde und Lapzeson erst im Laufe der Zeit

Nachlass Noemi Lapzeson, Stiftung SAPA – Schweizer Archiv der Darstellenden Künste Lausanne, Bestand 1066.

- 90 »Dazu kommen das Licht und das Bühnenbild und natürlich die Bewegung. Jedes Element ist ein integraler Bestandteil der Aufführung, da es für den choreografischen Ausdruck gleich wichtig ist.« Ebenda.
- 91 Der experimentelle Kurzfilm *Autoportrait* hätte sich als Quelle für dieses Unterkapitel thematisch ebenfalls angeboten, allerdings obliegt seine Autorschaft nicht Noemi Lapzeson, und dessen szenische Rahmung ließ kaum Rückschlüsse auf den Entstehungskontext zu. Vgl. Garnier, Jean-Pierre und Noemi Lapzeson: *Autoportrait. Fiction de Jean-Pierre Garnier*, Genf: o. A. 1983.

zunehmend die Leitungsfunktion übernimmt, so lässt sich diese Fokussierung doch mit dem Erkenntnisinteresse der vorliegenden Studie begründen, welches im Abschnitt *BerufTänzerin* noch einmal eingehender erläutert wird.

Das Spannungsverhältnis zwischen tänzerischer und choreografischer Autorschaft wird in einigen künstlerischen Zeugnissen Noemi Lapzesons verhandelt, zumeist mit Verweis auf die Tanzmoderne: »Je suis dépourvu de foi et ne puis donc être heureux, car un homme risque de craindre que sa vie ne soit une errance absurde vers une mort certaine ne peut être heureux.«,⁹² heißt es beispielsweise in Lapzesons Solo *Un instant*.⁹³ Der von Lapzeson leicht gekürzt eingesprochene Text begleitet das Tanzsolo und basiert auf einem Essay des schwedischen Journalisten und Schriftstellers Stig Dagerman.⁹⁴ Das Zitat bedient sich existenzialistischer Topoi, die im Solo *Un instant* Lapzesons Herkunft als Tänzerin der Martha Graham Dance Company mit ihrer damaligen künstlerischen Ich-Werdung verbinden. Diese Emanzipation erfolgt im Zuge der Mitgründung der Compagnie Vertical Danse, weshalb das Solo im Programmheft des Jahres 2023 auch mit der 1991 entstandenen *Hommage à Martha Graham, un instant* in Verbindung gebracht wird.⁹⁵ Besagtes Stück erlebe ich im Sommer 2023 im Théâtre du Jura in Delémont als »ré-interprétation« der Gruppe *Danser un instant* (vgl. Abb. 18).⁹⁶ Daher übernehme ich an dieser Stelle die Einordnung des Programmhefts in Bezug auf das Stück als »ré-interprétation«. Weiterführende Überlegungen zu choreografischen

92 »Ich bin ohne Glaubensbekenntnis und kann daher nicht glücklich sein. Denn ein Mensch, der befürchten muss, dass sein Leben eine sinnlose Irrfahrt in den sicheren Tod bedeutet, kann nicht glücklich sein.«, <http://data.performing-arts.ch/r/9aa2012b-d3d7-4dea-af81-843cfdc6084f> (zugegriffen am 26.06.2023).

93 *Un instant* wird laut SAPA von Lapzeson 1992 als Solo uraufgeführt, vgl. <http://data.performing-arts.ch/r/9aa2012b-d3d7-4dea-af81-843cfdc6084f> (zugegriffen am 30.12.2025).

94 Vgl. Dagerman, Stig: *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*. Traduit du suédois par Philippe Bouquet, 2. Aufl., Arles: Actes Sud 1989, S. 11.

95 Vgl. das Programmheft zur dritten Edition des *Kulturerbe, Tanz!-Festivals* vom 9. bis 11.06.2023 im Théâtre du Jura in Delémont, hier S. 12–13. Lapzeson selbst nennt die beiden Soli in einem Lebenslauf aus den 2000er Jahren als separate Arbeiten der Jahre 1991 (*Hommage à Martha Graham*) und 1992 (*Un instant*), vgl. »Documents privée« in: *Nachlass Noemi Lapzeson*, Stiftung SAPA – Schweizer Archiv der Darstellenden Künste Lausanne, Bestand 1066.

96 Vgl. das Programmheft zur dritten Edition des *Kulturerbe, Tanz!-Festivals* vom 9. bis 11.06.2023 im Théâtre du Jura in Delémont, hier S. 12–13, S. 12.

Rekonstruktionen werden dann ausführlicher im Teilkapitel 2.3. des vorliegenden Buches mithilfe des Reenactment-Begriffs diskutiert und finden sich zur weiteren Lektüre beispielsweise bei der Tanzwissenschaftlerin Yvonne Hardt.⁹⁷

Die im Rahmen des Schweizer *Kulturerbe, Tanz!*-Projekts⁹⁸ stattfindende Aufführung von *Un instant... encore* wird von einem Zusammenschluss aus 16 Tänzerinnen und einem Tänzer bestritten, die sich der ré-interprétation unter der Leitung von Lavinia Johnson und dem Mentorat von Marcela San Pedro annähern.⁹⁹ Eine dem Tanzerbe zugewandte Förderpolitik ermöglicht also die Wiederaufführung von Lapzesons Stück unter neuen Vorzeichen, wodurch das Stück auch Bestandteil meiner Rezeptionsgegenwart werden kann. In dem 10-minütigen Solo der Videoaufzeichnung (2004), auf das sich die Gruppe bezieht, ist Lapzeson in einem schwarzen Kleid mit einem dunklen Stuhl auf einer spärlich beleuchteten Bühne zu sehen. Akustisch entfaltet sich eine bedrückend-sphärische Klanglandschaft, in der sich wenige elektronische Töne wiederholen. Das an eine Leinwandprojektion erinnernde akustische Flimmern spiegelt sich visuell in einem Ventilator, der, vor eine dumpfe Lichtquelle platziert, flackernde Lichtimpulse auf Lapzesons sich bewegende Hände, Arme und Gesicht wirft. Aus dem Off spricht Lapzesons Stimme den eingangs zitierten Text des schwedischen Schriftstellers Stig Dagerman, während die Tänzerin an einem Tisch sitzend ikonografische Bewegungen der Graham-Technik zitiert.

97 Vgl. Hardt, Yvonne: »Sich mit der Geschichte bewegen. Historische Bewegungszitate und Rekonstruktion als Strategien zeitgenössischer Choreographie«, in: Haitzinger, Nicole und Karin Fenböck (Hg.): *Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden. Für Claudia Jeschke*, München: epodium 2010, S. 214-233.

98 Vgl. *Kulturerbe, Tanz! Festival* (Hg.): *Kulturerbe, Tanz! Cultural Heritage, Dance! Patrimoine Culturel, Danse! Patrimonio Cultural, Danza!*, <https://kulturerbetanz.ch/d/> (zugegriffen am 06.02.2024).

99 Dies sind namentlich Lavinia Johnson, Ekin Arikök, Mona Bornicchia, Nilima Changkaskoti, Piluca Christin, Chiara Cioni, Roksolana De Lucia, Amélie Fourcade, Eléonore Gür, Amanda Monroe, Louise Plassard, Mélanie Rappo, Juliette Reflé, Paul-ine Saraiva, Dorra Sayari, Eugenia Pessina Toro, vgl. *Groupe danser un instant: Un instant... encore*, UA 2023, in: *Kulturerbe, Tanz! Festival* (Hg.): »Kulturerbe, Tanz! Cultural Heritage, Dance! Patrimoine Culturel, Danse! Patrimonio Cultural, Danza!«, <https://dancedanzatanz.ch/3rd-edition-2023/> (zugegriffen am 02.01.2026).

Abbildung 18: *Un instant... encore, getanzt von der Groupe danser un instant, Genf 2023, Foto © Sabine Burger*



Dagermans Text reflektiert unterdessen zwischenmenschliche Abhängigkeiten und den Wunsch nach Trost. Über die Wechselwirkung zwischen Bindung und Autonomie heißt es bei Dagerman beispielsweise: »On dirait que j'ai besoin de la dépendance pour pouvoir finalement connaître la consolation d'être un homme libre.«¹⁰⁰ Auch Alltagsinszenierungen und damit das Verhältnis von Leben und Kunst werden thematisiert:

Une vie humaine n'est pas non plus une performance, mais quelque chose qui grandit et cherche à atteindre la perfection. Et ce qui est parfait n'accomplit pas de performance : ce qui est parfait œuvre en état de repos.¹⁰¹

Während sich diese Sätze in den Klanglandschaften entfalten, verändern sich die stark formalisierten Bewegungen Lapzesons.¹⁰² Die tänzerischen Formen

100 Un instant, Min. 00:07:12. In deutscher Übersetzung: »Es scheint, als bräuchte ich die Abhängigkeit, um endlich den Trost zu erfahren, ein freier Mensch zu sein.«

101 Ebd., Min. 00:08:40. »Ein Menschenleben ist keine Performance, sondern etwas, das wächst und nach Vollkommenheit strebt. Und was vollkommen ist, vollbringt keine Leistung: Was vollkommen ist, wirkt in einem Zustand der Ruhe.«

102 Dagerman bemerkt zudem in seinem Essay mit Referenz auf Henry David Thoreaus Buch *Walden*: »mais où est maintenant la forêt où l'être humain puisse prouver qu'il est possible de vivre en liberté en dehors de formes figées de la société? Je suis obligé de répondre: nulle part.« In der deutschen Übersetzung bedeutet dies: »aber wo ist nun der Wald, in welchem sich der Mensch beweisen kann, dass es möglich ist, außerhalb

und Linien werden zusehends weicher, unerwartete Richtungs- und Raumwechsel entstehen, wenn Lapzeson z. B. mit dem Blick überkopf zum Publikum auf dem Tisch zu liegen kommt und im Zusammenspiel mit ihrem rechten Unterschenkel und Arm eine surreale, nahezu objekt-theaterhafte Inszenierung ergeben (vgl. Abb. 19.1 bis 19.7).¹⁰³ Oder wenn aufgrund des schwarzen Kleides vor dem Hintergrund der dunkel gehaltenen Bühne und dem Stuhl Lapzesons Unterschenkel und ihr Kopf unverbunden horizontal in der Szenerie zu schweben scheinen bzw. sich vermeintlich im freien Fall befinden. Diese Bilder werden von Reflexionen aus dem Off begleitet:

Si je veux vivre libre, il faut pour l'instant que je le fasse à l'intérieur de ces formes. Telle est ma seule consolation. Je sais que les rechutes dans le désespoir seront nombreuses et profondes, mais le souvenir du miracle de la libération me porte comme une aile vers un but qui me donne le vertige : une consolation qui soit plus qu'une consolation et plus grande qu'une philosophie, c'est-à-dire une raison de vivre.¹⁰⁴

Der abschließende Satz aus dem Essay Dagermans beendet auch das Tanzsolo Lapzesons, dessen Gestus Lapzesons eingehende Auseinandersetzung mit Grahams Einfluss auf ihr Selbstverständnis als Tänzerin widerspiegelt.

Die ungemein formalisierten, ikonografisch aufgeladenen Bewegungsmuster, die sich mit der Graham-Technik verbinden, erzeugen einen einprägsamen Stil, der an manchen Stellen zu Gesten gerinnt.¹⁰⁵ Doch folgt

festgefügtter Gesellschaftsformen in Freiheit zu leben? Ich bin verpflichtet zu antworten: Nirgendwo.« Un instant, Min. 00:08:45. Zur Einordnung von Thoreaus *Walden* vgl. Thoreau, Henry David: *Walden. A fully annotated edition.* Edited by Jeffrey S. Cramer, New Haven: Yale University Press 2004.

103 Un instant, Min. 00:07:14.

104 Ebd., Min. 00:09:37. In deutscher Übersetzung: »Wenn ich frei leben will, muss ich dies vorerst innerhalb dieser Formen tun. Das ist mein einziger Trost. Ich weiß, dass es zahlreiche Rückfälle in die Verzweiflung geben wird, aber die Erinnerung an das Wunder der Befreiung trägt mich wie auf Flügeln zu einem Ziel, das mich schwindelig macht: ein Trost, der mehr als ein Trost und größer als eine Philosophie ist, nämlich ein Grund zu leben.«

105 Ein tanzhistorischer Abriss zur Funktion der Geste im künstlerischen Tanz findet sich u. a. bei Ruprecht, Lucia: »IV.3.16 Geste«, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate, Christina Thurner und Julia Wehren (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden: Nomos 2023, S. 757-763.

man Lapzeson, dann gehen mit diesem Tanzerbe nicht nur formal-ästhetische Fragen zu Grahams Wirkungsästhetik einher, sondern es sind auch die ideologisch aufgeladenen Aspekte und Strukturen einer solchen Technik zu befragen. Dieses Bestreben begründet die Anschlussfähigkeit zwischen Lapzesons Tanzästhetik und Juarroz' Poetik, da beide versuchen, ästhetische Herangehensweisen und grundlegende Probleme des Menschseins zusammenzudenken. In der Absicht, eine solche Lebenskunst zu entwickeln, erheben manche ihrer Aussagen Anspruch auf allgemeine Gültigkeit. In ihrer Prägnanz und inhaltlichen Tiefe erscheinen sie als Notwendigkeiten, obwohl sie auch aus spezifischen soziokulturellen bzw. historischen Konstellationen hervorgehen.¹⁰⁶

Abbildung 19: 19.1 bis 19.7 Noemi Lapzeson in Un instant, o. A. 2004, montierte Filmstills der Videoaufzeichnung © Stiftung SAPA



Bezüglich der künstlerischen Erzeugnisse von Vertical Danse beinhaltet eine solche Konstellation beispielsweise die produktive Konfrontation mit Grahams (Tanz-)Ideologie, die Lapzeson gerade aufgrund des Eingeständnisses, dass sie von dieser grundlegend geprägt wurde, kritisch überdenken und reformulieren kann. In ihrer Auseinandersetzung mit Vertikalität, die in den betrachteten Beispielen oftmals als Gleichnis für Aufrichtigkeit figuriert, verhandelt Lapzeson indirekt die Frage, wer sie als Mensch sein kann, wenn ihr (Berufs-)Alltag als Tänzerin von einem spezifischen Tanzverständnis wie dem der Graham derart überformt ist, dass sich darin das Eigene aufzulösen droht.

106 Dies wäre bei Dagerman beispielsweise auch die Bezugnahme auf den Zweiten Weltkrieg.

Damit soll abschließend auf die Denkfigur der Vertikalität/Horizontalität zurückgekommen werden. Hierzu lautet die entsprechende These, dass sich Lapzeson entlang dieser Denkfigur auch mit Grahams Tanzverständnis auseinandersetzt – eine Annahme, die im Folgenden anhand des Tanzfilms *Pas perdue* genauer erläutert wird. Die verschiedenen Erzählachsen des Kurzfilms, der mit der Pendelbewegung eines Schnurlots beginnt, zeigen in schwarz-weißen Bildern einen an einer Schnur befestigten spitzen Metallkegel beim Schwingen über einem Parkettboden. In den anschließenden Bildsequenzen vollzieht Lapzeson diese Bewegung nach, und der Filmschnitt folgt – da sich die Szenerie im Treppenhaus einer großräumigen Villa zuzutragen scheint¹⁰⁷ – der vertikalen Richtung des Schnurlots auf die Balustraden der nächsthöheren Stockwerke. Von dort aus blickt die Tanz-Persona Lapzesons auf die anderen Tanzenden hinunter bzw. wird von diesen aus den unteren Stockwerken beobachtet. Die Blickrichtungen sowie das stetige Fallen und Wiederaufspringen der Tänzer*innen re-aktualisieren fortwährend die vertikale Sichtachse. Die Filmdramaturgie greift zudem auf tänzerische und musikalische Elemente des klassischen Balletts und des Tangos zurück sowie auf Erzählweisen des Tanztheaters der 1980er und 1990er Jahre: Kaleidoskop-artige, assoziative Bildersets verschalten unterschiedliche Bewegungslinien, wobei gegen Schluss ein fellbesetzter Königsmantel über alle Stockwerke hinweg aus und dann aufgrund eines Kameraschnitts auch gleich wieder in Lapzesons Arme fällt.

Das im Film mit dem Schnurlot angedeutete Motiv des Vermessens findet sich auch in Juarroz' *Poesía Vertical*. Dieser wird in der literaturwissenschaftlichen Forschung ein ähnliches Ausloten menschlicher Höhen und Tiefen attestiert, wobei ebenfalls Topoi wie das Fallen oder das Abwesende benannt werden.¹⁰⁸ Diese Topoi erinnern an existenzialistische Konzepte, wobei sich Juarroz' Poetikverständnis anders als die Tanzauffassung Grahams zur ›Wirklichkeit‹ positioniert:

107 Gedreht wurde der Film im Foyer des Théâtre Saint-Gervais in Genf.

108 Vgl. u.a. Pollmann, Leo: Argentinische Lyrik im lateinamerikanischen Kontext. Der Fall Roberto Juarroz. Mit einer deutsch-spanischen Anthologie, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1987; Tirvaudey, Robert: La poétique de Roberto Juarroz, Paris: L'Harmattan 2019; Saldaña Sagredo, Alfredo: »Roberto Juarroz: la palabra enterrada«, *Anales de Literatura Hispanoamericana* 43/O (2014), S. 299–324.

Der Dichter sucht im Wort keine Ausdrucksform, sondern eine Art der Teilnahme an der Wirklichkeit selbst. Der Dichter drückt durch das Wort nicht die Wirklichkeit aus, sondern er nimmt an ihr teil.¹⁰⁹

Im Gegensatz zum ›absoluten Tanz‹ der Graham, bei dem der Körper zum Medium stilisiert wird, das beabsichtigt, Wirklichkeit zu erzeugen, markiert diese poetische Äußerung eine sich einfügende Geste der Teilhabe.

Dieser Bildsprache folgend lässt sich Lapzesons tanzkünstlerische Auseinandersetzung als fortwährende Pendelbewegung zwischen Horizontale und Vertikale bzw. Grahams Kollektivkörper und Lapzesons nach Autonomie strebender Tanz-Persona begreifen. Diese Pendelbewegung beinhaltet ein beständiges Austarieren zwischen jenem Tanzverständnis, das sie während ihrer Tätigkeit in der Graham Dance Company eingehend prägte, und den Revisionen und Re-Lektüren desselben, die sie schließlich in ihrem eigenständigen Schaffen entwickelte. Diese Annahme findet ihre Entsprechung im Unterrichtsbeginn, der neben der Erwärmung die Vertikale mit einem gemeinschaftlichen Moment verbindet. San Pedro bemerkt zu der Überleitung in den zweiten Teil der Tanzklasse Lapzesons, die schließlich in tänzerische Bewegungssequenzen mündet:

On termine la mise en état debout, dans une position verticale assumée et consciente, l'axe terre-ciel ancré, les pieds posés au sol de manière équilibré, le visage détendu, le centre du corps éveillé et en connexion avec les extrémités, sans aucune tension accessoire. Nous sommes dans la même position qu'au début du cours, mais la tenue du corps est tout autre: la concentration est là, le corps est chaud, nous sommes un groupe et le cours peut continuer.¹¹⁰

Mit dem Konzept der Vertikalität/Horizontalität ist im Tanzunterricht also sowohl das gemeinsame Üben verbunden als auch das Aufeinandereinstimmen

109 Juarroz: Poesie und Wirklichkeit, S. 20.

110 »Wir beenden die Einstimmung im Stehen in einer bewussten und aufrechten Position, die Erd-Himmel-Achse ist verankert, die Füße balancieren gleichmäßig auf dem Boden, das Gesicht ist entspannt, die Körpermitte ist wach und mit den Extremitäten verbunden, ohne jegliche zusätzliche Anspannung. Wir befinden uns in derselben Position wie zu Beginn des Kurses, aber die Körperhaltung ist eine andere: Die Konzentration ist da, der Körper ist erwärmt, wir sind eine Gruppe und der Kurs kann weitergehen.« San Pedro: Un corps qui pense, S. 115.

als Gruppe, das die Tänzer*innen beim Übergang aus dem Alltag in den Kontext des Tanzstudios anstreben. Im Vergleich zu anderen untersuchten Konstellationen entsteht bei Lapzeson das gemeinschaftsstiftende Moment nicht durch die performative Neu-Formulierung einer Kritik der Autorschaft (vgl. everybody's) oder durch die geteilte Aushandlung eines historischen Ereignisses (vgl. *Im Umbruch*), sondern es ist das tänzerische Ein- und Ausüben von Bewegung, durch das Gemeinschaft gestiftet werden soll.

Diese Auffassung gilt nicht nur für Lapzesons Tanzästhetik und Pädagogik, sondern auch für ihr Verständnis von Auto_Bio_Grafie. Eine Beobachtung, die sich mit ihren Selbstpositionierungen und inhaltlich-formalen Setzungen deckt, wie z.B. die Betitelung des tanzpädagogischen Videomaterials *À la recherche des pas trouvés* zeigt. Der Titel verkehrt Lapzesons Kurzfilmtitel *Pas perdus* ins Gegenteil und kombiniert ihn zugleich mit dem Romantitel Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*. Damit spielt er auf Prousts autobiografisch grundierte Erzählung an, was wiederum die Annahme bekräftigt, dass Lapzeson ihre jahrzehntelange Lehrtätigkeit als sich vertikal/horizontal ausdehnende Auto_Bio_Grafie versteht. Zudem wendet Lapzeson den in ihrem Unterricht nach wie vor präsenten, originalitätsbezogenen Autorschaftsbegriff Grahams, indem sie ihre Tanzstudierenden zu Autor*innen ihrer selbst erhebt. Diese Haltung weist die Tänzerin nicht nur als Protagonistin der ›zweiten Generation‹ von »danseurs-pédagogues-créateurs«¹¹¹ der Tanzmode aus; auch ihre künstlerische Programmatik ist damit grundlegend von der körperbasierten Weitergabe eines innovativen Zugriffs auf Bewegung bestimmt,¹¹² woraus sich ein äußerst spannungsreiches Verhältnis zwischen Vergemeinschaftung und Autorschaft ergibt.¹¹³ Materialien wie Marcela San Pedros Publikation *Un corps qui pense* und die Videosammlung *À la recherche des pas perdus* belegen dieses Argument. Die zwei Veröffentlichungen operieren insofern als Auto_Choreo_Grafie, als sie sowohl als Tanz-Auto_Bio_Grafie San Pedros als auch als jene von Lapzeson lesbar sind. Beide werden stellvertretend über und durch Lapzesons Tanz-Persona erzählt; während letztere Lesart stärker die Bezugnahme zwischen Lapzeson und Graham in den Blick

111 Ebd., S. 25.

112 Vgl. San Pedro: *Un corps qui pense*, hier insbesondere das Teilkapitel »de corps à corps«, S. 25–29.

113 Vgl. Sigmund, Gerald: *Theater- und Tanzperformance zur Einführung*, Hamburg: Junius 2020, S. 216.

rückt, ermöglicht erstere eine eingehendere Betrachtung von San Pedros (Selbst-)Positionierung.¹¹⁴

Ein weiteres Zwischenresultat ergab sich hinsichtlich des Verständnisses von Vergemeinschaftung als Tänzer*innen, die bei der Gründung von Vertical Danse und der Association pour la Danse Contemporaine zur Disposition stand. Hier decken sich die vorgefundenen Aussagen mit dem Befund der Tanz- und Theaterwissenschaftlerin Martina Ruhsam zu kooperativen Praktiken im zeitgenössischen Tanz, die mit Bojana Kunst feststellt, dass das Movens für berufliche Zusammenschlüsse oftmals in der Zusammenarbeit selbst liegt und weniger darin besteht, z.B. auch Produktionsmittel aufzuteilen und gemeinschaftlich zu verwalten.¹¹⁵ Daher erweitert der nächste Teilabschnitt den Blick auf tänzerische Kooperationen über den Übungszusammenhang von Vertical Danse hinaus mithilfe von konzeptionellen Verschränkungen mit dem Berufsbild der freischaffenden Tänzer*in in der Schweiz ab den 1970er Jahren.

Berufsbild Tänzerin

Dass und inwiefern das Konzept der Im-/Mobilität für den beruflichen Werdegang und das Selbstverständnis von Tänzer*innen sowie die tanzwissenschaftliche Forschung an Relevanz gewinnt,¹¹⁶ wurde bereits im Abschnitt *Im-/Mobile Selbst-Figurationen im europäischen Kontext* dargelegt. Entlang dieses Topos können überregionale Phänomene berücksichtigt werden, etwa wenn die exemplarischen Werdegänge von Grenzgänger*innen wie z.B. die Tänzerin Aenne Goldschmidt oder der Regisseur Benno Besson betrachtet werden und mit ihnen die (kulturpolitischen) Verflechtungsgeschichten zwischen

-
- 114 Dieses mehrstimmige auto_bio_grafische Schreiben analysiert insbesondere Christina Thurners Teilkapitel 4.5. »Master-Paratexte«, in dem sie mithilfe der Unterscheidung zwischen Master- und Paratexten am Beispiel des Tänzers Georges Balanchine und dessen Compagniemitgliedern diese Wechselbeziehungen untersucht. Namentlich sind dies Merrill Ashley (*1950), Toni Bentley (*1958), John Clifford (*1947), Suzanne Farrell (*1945), Allegra Kent (*1937), Gelsey Kirkland (*1952), Peter Martins (*1946), Bettijane Sills (*1942), Jock Soto (*1965), Maria Tallchief (1925–2013), Edward Villella (*1936). Vgl. Thurner, Christina: *Erinnerungen tanzen*, S. 279–308, insbesondere S. 287.
- 115 Vgl. Ruhsam, Martina: *Kollaborative Praxis Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung*, Wien: Verlag Turia + Kant 2011, S. 194.
- 116 Vgl. u.a. Doğramacı/Szymanski-Düll/Rathert (Hg.): *Leave, left, left*; Haitzinger/Kolb (Hg.): *Dancing Europe. Identities, Languages, Institutions*.

der DDR und der Schweiz.¹¹⁷ Allerdings orientiert sich dieser Ansatz tendenziell an einer biografischen Geschichtsschreibung, die in der vorliegenden Studie gerade im Hinblick auf eine diskontinuierliche, nicht-teleologische Geschichtsschreibung anders gedacht werden will. Aus diesem Grund untersucht die Tanzhistorikerin Miriam Althammer beispielsweise »Szenarien des Übergangs«, mittels derer sie in ihrer Studie transnationale Geschichtsschreibung diskutieren kann.¹¹⁸ Der Theaterhistoriker Andreas Kotte wiederum nähert sich diesem Problem mittels der Analyse einer konkreten Ereigniskette, die auf die ›Affäre Hirschhorn‹ folgt. Kotte erläutert diese in einem transnationalen Kontext (der Vernissage *Swiss-Swiss Democracy* im Schweizer Kulturzentrum in Paris), um sie sodann in mehreren Etappen auf ihre kulturpolitischen Effekte in der Schweiz hin zu untersuchen (diese münden in die Kürzung der Zuwendungen für die Kulturstiftung Pro Helvetia um eine Million Franken für die Dauer eines Jahres).¹¹⁹ Diese Vorgehensweise Kottes kommt einer konstellativen Geschichtsschreibung nah, da mit Blick auf heutige drängende Diskussionen um Sanktionen durch Budgetkürzungen eine spezifische Ereignis-Konstellation abgesteckt wird, die mit ihr verbundenen

-
- 117 Von/über Goldschmidt existieren einige Archivalien im Tanzarchiv Leipzig. 2016 führte die Stiftung SAPA mit ihr und ihrem Sohn ein Oral-History-Interview, zu dessen Entstehungszeitpunkt die Tänzerin allerdings bereits hochbetagt war. Die Tanzhistorikerin Hanna Walsdorf widmet ihr ein Teilkapitel ihres Buches *Bewegte Propaganda*, allerdings ohne dabei näher auf Goldschmidts Bezüge zur Schweiz einzugehen. Im Falle Bessons hat Christian Mächler eine theaterwissenschaftliche Arbeit vorgelegt, in der er sich am Beispiel der Inszenierung *Der Drache* von Jewgeni Lwowitsch Schwarz am Deutschen Theater mit Besson in der DDR auseinandersetzt. Auch sein Fokus bleibt weitgehend auf die DDR gerichtet. Vgl. Goldschmidt, Aenne und Matthias Goldschmidt: Interview mit Aenne Goldschmidt, 18.02.2016; Mächler, Christian: *Der Drache – Theater als Staatsaffäre. Politische Aufführungsgeschichte der Inszenierung von 1965 am Deutschen Theater in Ostberlin*, Zürich: Chronos 2018; Walsdorf: *Bewegte Propaganda*, S. 189–192.
- 118 Althammer, Miriam: *Szenarien des Übergangs. Zeitenössischer Tanz in Südosteuropa zwischen Institution und künstlerischer Praxis*, Baden-Baden: Nomos 2024.
- 119 Vgl. Kotte, Andreas: »Die Affäre Hirschhorn. Über das Recht zur Provokation und die Berechtigung zur Empörung«, in: Kirschstein, Corinna und Anke Charton (Hg.): *Pezzi Chiusi. Geschichten, Konstellationen, Reflexe*. Leipzig: Universitätsverlag 2015, S. 229–248. Der Sammelband wirft ein Schlaglicht auf die entsprechende theaterwissenschaftliche Forschung hinsichtlich historischer bzw. historiografischer Konstellationen.

Materialien entsprechend konstelliert und auf soziokulturelle Dynamiken und politische Entscheidungsprozesse hin untersucht werden.¹²⁰

Auch in der Konstellation von Noemi Lapzeson und Vertical Danse kommt kulturpolitischen Gegebenheiten eine entscheidende Rolle zu, da sie das gesellschaftliche Berufsbild einer Tänzerin in der Schweiz prägen und auf das berufliche Selbstverständnis von Tanzschaffenden zurückwirken. Bisher wurde das berufliche Selbstverständnis Lapzesons in der Studie tanzästhetisch und -pädagogisch im Beziehungsgeflecht ihrer Lehrer*innen und Kolleg*innen bzw. in deren Stücken untersucht. Diese meist rein formale Referenz erfolgt in unzähligen Interviews und Presseartikeln, in denen Lapzeson und ihre Tanzästhetik mit der Martha Graham Dance Company in Verbindung gebracht werden. Der verkürzte biografische Verweis auf Lapzesons Ausbildung und Tanzkarriere bei Graham fungiert als Legitimationsnarrativ, welches die Anerkennung, die Lapzeson schweizweit zuteilwird, und die damit verbundenen Fördergeldvergaben begründen.

Lapzeson kann sich wiederum produktiv in die lokale Genfer Tanzszene und die regionale Tanzlandschaft der Westschweiz einbringen, da sie aufgrund ihrer langjährigen professionellen Tätigkeit in den USA und in Großbritannien über fundierte Kenntnisse der Tanzpädagogik, Vermittlung, Vermarktung und eine ausgeprägte berufspolitische Vernetzung verfügt, die sie entsprechend einzusetzen weiß. Der Rückbezug auf Graham verortet ihre Tanzästhetik und ihr Tanzverständnis für und vor einer interessierten Öffentlichkeit. Zugleich lässt sich ihr Schaffen so von klassischeren tänzerischen Berufsbildern abgrenzen, wie sie hinsichtlich der Tanzensembles an den Theaterhäusern kursieren. Sowohl Lapzeson als auch Matsuda und La Ribot verknüpfen diese spezifische berufliche Situation in der Schweiz mit autobiografischen Topoi von ihrer beruflichen Im-/Mobilität¹²¹ als Tänzerin.¹²²

120 Kotte stützt sich dabei auf das Konzept der ›dichten Beschreibung‹ des Anthropologen Clifford Geertz. Vgl. ebd., S. 245.

121 Innerhalb der Künste variieren die mit Im-/Mobilität verbundenen Phänomene. Beispielsweise untersucht die Soziologin und Kunsthistorikerin Andrea Glauser Mobilitätsenerfahrungen von Schweizer bildenden Künstler*innen, deren Berufsbiografien im Gegensatz zu jenen im Tanz maßgeblich von Atelierstipendien geprägt sind. Vgl. Glauser, Andrea: Verordnete Entgrenzung. Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme und die Praxis der Kunst, Bielefeld: transcript Verlag 2015.

122 Vgl. dazu u.a. auch Pfaff, Sophie: What's next. Unsicherheit in Biografien von Tänzerinnen und Tänzern, Frankfurt a.M.: Campus 2018.

Welche kulturpolitischen Bedingungen waren bzw. sind also in der Schweiz gegeben, dass diese Diskurse über Tanz und (Kultur-)Politik tanzwissenschaftlich produktiv gemacht werden können und sollten?¹²³ Unter welchen Voraussetzungen werden diese Auseinandersetzungen geführt und welches sind die Spuren, Effekte und Realitäten, die mit und durch diese Diskurse hergestellt werden? Um diesen Fragen Rechnung zu tragen, bezieht sich der folgende Abschnitt zunächst auf einige historische Knotenpunkte der Kulturpolitik des Schweizer Bundes, anhand welcher partiell vergleichend mit DDR-bezogenen kulturpolitischen Aspekten ein erster Vorschlag für eine mögliche Untersuchungskonstellation erarbeitet wird.

Augenfällig hierbei ist, dass in den deutschsprachigen Ländern der 1980er Jahre ein Begriffswandel von Konzepten wie ›Gesellschaft‹ und ›Kultur‹ einsetzt, der häufig mit einer UNESCO-Erklärung von 1982 in Verbindung gebracht wird.¹²⁴ Die 54 Artikel umfassende Erklärung über ›Cultural Policies‹ diskutiert ausgehend von der Frage nach einer ›Cultural Identity‹ die Verflechtungen von Kultur, Demokratie, kulturellem Erbe, Bildung, Wissenschaft und Kommunikation.¹²⁵ Die Deklaration ist auch für die schweizerische Gesetzgebung und entsprechende kulturpolitische Initiativen ein Referenzpunkt, der herangezogen wird, wenn es darum geht, die staatliche Förderung von Kunst und Kultur verfassungsrechtlich zu verankern. In der Schweiz erfolgt dies nach mehreren vergeblichen Versuchen im Jahr 1999 mit einer Nachführung der Bundesverfassung (Artikel 69), die der Kulturförderung des

-
- 123 Im Seminar *Tanz & Politik in der Schweiz*, das die Tanzwissenschaftlerin Julia Wehren und ich im Herbst 2022 an der Universität Bern durchführten, widmeten wir uns im Dialog mit den Studierenden einer vertieften Auseinandersetzung mit Oral-History-Interviews als Quelle und möglichen tanzhistoriografischen Konstellationen, in denen diese zu kontextualisieren und zu analysieren sind. Julia Wehren untersucht diese Gemengelage zudem hinsichtlich der Etablierung einer unabhängigen Tanzszene in der Schweiz. Vgl. Wehren, Julia: *Oral Dance History. Eine translokale Geschichte zum Freien Tanzschaffen in der Schweiz*. [im Erscheinen]
- 124 Schildt, Axel und Detlef Siegfried: *Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart*, München: Carl Hanser Verlag 2009, S. 14; Bundesamt für Kultur (Hg.): *Geschichte der bundesstaatlichen Kulturförderung*, 2012, <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/themen/kulturfoerderungsgesetz/geschichte-der-bundesstaatlichen-kulturfoerderung.html> (zugegriffen am 04.01.2023).
- 125 Vgl. UNESCO (Hg.): *Mexico City Declaration on Cultural Policies – UNESCO Digital Library*, 1982, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000054668> (zugegriffen am 04.01.2023).

Bundes nunmehr eine verfassungsrechtliche Grundlage gibt.¹²⁶ Hinsichtlich einer überregionalen tanzkünstlerischen und -pädagogischen Förderung formiert sich im Zuge dieser grundrechtlichen Verankerung zu Beginn der 2000er Jahre eine breit angelegte Initiative von Fachpersonen diverser Tanzverbände, der Kulturstiftung Pro Helvetia, des Bundesamts für Kultur und verschiedener Institutionen der Kantone, Städte und Gemeinden.

Unter dem Titel *Projekt Tanz* wird ein Grundlagenpapier verfasst, das sich die »Wahrung und nachhaltige Verbesserung der Qualität des Tanzes in der Schweiz« zum Ziel setzt.¹²⁷ Die Nachführung von Artikel 69 der Bundesverfassung (die in die Verabschiedung des Kulturförderungsgesetzes von 2012 mündet) bietet Gelegenheit, das in der bisherigen Förderlandschaft strukturell vernachlässigte tanzkünstlerische Schaffen angemessener zu berücksichtigen und im Verhältnis zu anderen Künsten eigene Förderschwerpunkte zu formulieren. Dementsprechend hält das Grundlagenpapier fest:

Tanzberufe sind in der Schweiz keine anerkannten Berufe. Dies schränkt zum einen die sozialen Rechte der Tanzschaffenden ein. Zum anderen hat die fehlende berufliche Anerkennung zur Folge, dass Tanz ohne Nachweis der notwendigen fachlichen und pädagogischen Qualifikationen unterrichtet werden kann.¹²⁸

Die Rede vom prekären künstlerischen Schaffen ist eine, die wiederholt in verschiedenen Quellen aufgerufen wird. Die entsprechend vorgebrachten Forderungen fassen die beiden Autorinnen Anne Davier und Annie Suquet in ihrem Buch *Zeitgenössischer Tanz in der Schweiz, 1960–2010* folgendermaßen zusammen:

In den 1980er-Jahren sind die Tänzer/-innen durch gemeinsame Anliegen mobilisiert. Sie kämpfen für die Anerkennung ihrer Kunstform und ihres Berufes, für die Einrichtung von Arbeitsorten, Proberäumen und für die finan-

126 Vgl. BAK: Geschichte der bundesstaatlichen Kulturförderung.

127 Bundesamt für Kultur (Hg.): Das Projekt Tanz: Tanzförderung Schweiz – ein Grundlagenpapier, 2005, S. 3, <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/kulturschaffen/tanz/das-projekt-tanz.html> (zugegriffen am 05.01.2023).

128 Ebd., S. 7.

zielle Unterstützung durch die öffentliche Hand. Kurzum: Sie legen die Basis für eine Kulturpolitik des Tanzes.¹²⁹

Die von Davier/Suquet als Emanzipationsbestrebungen kontextualisierten kulturpolitischen Anliegen und Kämpfe setzen sich bis heute fort. Als sinnbildlich für diese Bestrebungen gilt der schweizerischen Tanzgeschichtsschreibung u. a. das Symposium in Boswil im Jahr 1986, bei dem die berufliche Situation und daran geknüpfte Förderrichtlinien am Beispiel von Philippe Saire sowie unter dem Stichwort Professionalität bzw. Professionalisierung diskutiert werden.¹³⁰ In den etablierten Deutungsmustern ist das Symposium Schauplatz der dort nunmehr offenkundig miteinander konkurrierenden Tanz-Diskurse hinsichtlich des klassischen und des zeitgenössischen Tanzes, die jeweils unterschiedliche kulturpolitische Forderungen vertreten. Mit Blick auf den klassischen Tanz wird eine Ausbildung gefordert, die auf tänzerische Virtuosität fokussiert, während im zeitgenössischen Tanz künstlerische Eigenständigkeit im Mittelpunkt stehen soll.¹³¹ Die im Grundlagenpapier *Projekt Tanz* (2006) festgehaltenen Beobachtungen und Forderungen sind also keineswegs neu. So stellen zahlreiche Passagen des sogenannten *Clottu-Berichts* (1975) in Bezug auf die Tanzausbildungen bereits Ähnliches fest, lediglich mit dem Unterschied, dass sich die Autor*innen des Berichts vor allem auf den klassischen Tanz beziehen und damit eine Gegenüberstellung von Ballett und zeitgenössischem Tanz fortschreiben und institutionalisieren.¹³²

Diese Gegenüberstellung ist auch in der DDR anzutreffen, wobei sich die Quellenlage aufgrund der kulturpolitischen Verweigerungshaltung gegenüber dem Begriff ›zeitgenössischer Tanz‹ komplexer darstellt. Wie die Historikerin Barbara Lubich in ihrer Studie eindrücklich zeigt, sind Kategorien wie ›Performativität‹, ›Tanzerbe‹ oder ›Moderne‹ durchaus wirksam im Tanz-Diskurs der DDR, wenn auch nicht immer unter der gleichen Bezeichnung

129 Davier, Anne und Annie Suquet: *Zeitgenössischer Tanz in der Schweiz, 1960–2010*. Zu den Anfängen einer Geschichte, übersetzt von Julia Wehren, Zürich: Chronos 2021, S. 12.

130 Ebd., S. 140–141.

131 Vgl. Davier/Suquet: *Zeitgenössischer Tanz in der Schweiz, 1960–2010*, S. 141.

132 Vgl. BAK (Hg.): *Bericht der eidgenössischen Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik*, S. 89–92. Bojana Kunst konstatiert eine ähnliche, sich zusehends manifestierende Opposition zwischen klassischem Ballett und Modernem Tanz nach dem Zweiten Weltkrieg für die sozialistischen Länder, vgl. Kunst: *Dance and Eastern Europe*, S. 561.

wie in der BRD.¹³³ In der DDR oder der Schweiz bzw. auch Österreich sind es u. a. Pantomime, Bewegungstheater, Jazz oder Aktionskunst, in deren Umfeld ästhetische Phänomene zu beobachten sind, die als zeitgenössischer Tanz eingeordnet werden können. Im-/Mobilität spielt in diesen Umfeldern insofern eine Rolle, als sich in den 1940er und 1950er Jahren Kunst- und Kulturschaffende wie Besson oder Goldschmidt noch aufgrund politischer Überzeugungen und/oder der vorteilhaften künstlerischen Produktionsbedingungen für ein Leben in der DDR entscheiden,¹³⁴ während die DDR der 1970er und 1980er Jahre mit einer zusehends abwandernden Bevölkerung konfrontiert ist.

Künstler*innen wie Fine Kwiatkowski,¹³⁵ Charlotte von Mahlsdorf,¹³⁶ Arila Siegert¹³⁷ oder Gabriele Stötzer, deren Arbeiten sich als zeitgenössischer Tanz einordnen lassen, bewegten sich oftmals in Grenzbereichen zwischen Alltagskultur und Staatssozialismus. Sie suchten sich Handlungsspielräume, indem sie abseits von Theaterhäusern, z. B. auf den Bühnen von Kulturhäusern,¹³⁸ in privaten oder besetzten Häusern eigenständige Arbeiten zeigten.¹³⁹ Obwohl die DDR mit ihren zahlreichen Ausbildungsmöglichkeiten und der nach dem Vorbild des zaristischen Russlands eingerichteten Tänzerrente¹⁴⁰ vergleichsweise äußerst attraktive Arbeitsbedingungen für Tänzer*innen bietet, ist sie in den 1970er und 1980er Jahren u. a. aufgrund der alltäglichen Repressionen als Ziel-land eher für Tänzer*innen aus anderen sozialistischen Ländern von Interesse.¹⁴¹

133 Vgl. Lubich: Das Kreativsubjekt in der DDR.

134 Vgl. hierzu u. a. die beiden Kapitel über die deutsch-deutschen Nachkriegsjahre sowie insbesondere die Überlegungen zur ›Tänzerrente‹ im Begleitband zur Ausstellung *Tanz in Deutschland seit 1945* an der Akademie der Künste, Berlin: Müller, Hedwig, Ralf Stabel und Patricia Stöckemann: *Krokodil im Schwanensee: Tanz in Deutschland seit 1945*, hg. von Akademie der Künste, Frankfurt a. M.: Anabas-Verlag 2003, S. 232.

135 Vgl. Giersdorf: *Volkseigene Körper*, S. 168–180; Lubich: *Das Kreativsubjekt in der DDR*, S. 261–336.

136 Vgl. exemplarisch Giersdorf: *Volkseigene Körper*, S. 188–196. Sowie von Mahlsdorf, Charlotte: *Ich bin meine eigene Frau*, herausgegeben von Peter Süß, ungekürzte Ausgabe, Berlin: Jaron Verlag 2024.

137 Vgl. Giersdorf: *Volkseigene Körper*, S. 146–187.

138 Vgl. Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, Teil III, S. 1649.

139 Vgl. Walther: *Gabriele Stötzer – Untertauchen um aufzutauchen*, S. 214.

140 Vgl. Müller/Stabel/Stöckemann: *Krokodil im Schwanensee*, S. 232.

141 Vgl. ebd.

Im Unterschied dazu rücken im 2006 verfassten Schweizer Schlussbericht zum Projekt Tanz Fragen der Mobilität vor dem Hintergrund der Zugänglichkeit zu Ausbildungsmöglichkeiten in den Fokus. Dazu heißt es:

In der Schweiz gibt es keine Möglichkeit, einen eidgenössisch anerkannten Berufsabschluss zu erwerben. Die Folgen sind gravierend: Die meisten Tanzschaffenden machen ihre Ausbildung im Ausland und bleiben häufig danach auch dort, worunter die Qualität des hiesigen Schaffens und dessen internationale Wettbewerbsfähigkeit leiden. Wer in der Schweiz bleiben möchte, kann sich nur an privaten, nicht subventionierten Tanzschulen, durch Workshops und Profitraining aus- und weiterbilden. Das kostet viel Geld und bietet vielfach keine umfassende Ausbildung.¹⁴²

Die Ressource Mobilität erfüllt im transnationalen, zunehmend durchlässigen (Mittel-)Europa des Schengener Abkommens und der EU der 2000er Jahre also eine entscheidende Funktion, was die Realisierung einer Tanzlaufbahn anbelangt.¹⁴³ Eine Perspektive, die im selben Bericht jedoch weniger anklingt, ist jene von Tänzer*innen wie La Ribot, Matsuda und Lapzeson, die aus anderen Ländern kommen und/oder dort ausgebildet wurden und nunmehr in der Schweiz erneut oder erstmals Fuß fassen.

Abschließend lassen sich für eine mögliche Untersuchungskonstellation zu Im-/Mobilität folgende Elemente festhalten: 1) das jeweilige gesellschaftlich verankerte Berufsbild, Konzepte und Materialien, die damit verbundene Vorstellungen bzw. Arbeitsbedingungen widerspiegeln; 2) mit Blick auf die Schweiz die Betrachtung von globalen kulturpolitischen Ereignissen im Verhältnis zu transregionalen Kulturpolitiken, wie z.B. das Schweizer Projekt Tanz (2002–2006) im Verhältnis zur UNESCO-Deklaration (1982); 3) die Tätigkeiten und Bewegungen von kontextbezogenen Akteur*innen sowie 4) die Berücksichtigung von deren künstlerischen Erzeugnissen und Selbstauskünften.

In die Selbstzeugnisse der Tänzer*innen wirkt das Diktum des konstanten Neuerfindens, Benennens und Wiedererkennens der Tanzmoderne hinein. Daher ist die Berücksichtigung ihres beruflichen Werdegangs für die Ana-

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

143 Vgl. Wehren: Kleinteilige Strukturen und globale Einflüsse: Zu einer Oral History des Schweizer Tanzes.

lyse ihrer Selbstentwürfe so entscheidend, weil sie aufzeigen kann, an welchen Stellen wir es als Tanzrezipierende bzw. -historisierende mit autobiografischen Konventionen zu tun haben, die sich aufgrund des Berufsbildes ergeben.¹⁴⁴

Das eingangs beschriebene Legitimationsnarrativ über Lapzesons tänzerischen Werdegang erweist sich im Hinblick auf die Untersuchungskonstellationen mit bzw. über Noemi Lapzeson als eines, das – neben dem problematisierten biografischen Ansatz – von der Prägung durch soziokulturelle autobiografische Mustererzählungen spricht.¹⁴⁵ Das kontingente Leben und Arbeiten Lapzesons muss rückblickend für verschiedene Publika nachvollziehbar erzählt und als Erfolgsgeschichte dargestellt werden. Die Erwartungshaltung des Publikums an eine solche Erfolgsgeschichte passt nicht zu dem im-/mobilen, unvorhersehbaren Tanz-Leben, das Lapzeson führte und dessen Selbstentwürfe sie mittels künstlerischer Erzeugnisse, Publikationen und der Vermittlung ihrer Tanzpädagogik erst nachträglich choreografierte.

Lapzeson als zentrale Figur der westschweizer Tanzlandschaft zu betrachten ist sicherlich eine angreifbare Setzung, da die so perspektivierte Tanzgeschichte die Beteiligung zahlreicher anderer Akteur*innen in den Hintergrund rückt. Faktisch entspinnt sich um Lapzeson als Tänzerin ein lebendiges vieltaliges Gefüge u.a. bestehend aus der Compagnie Vertical Danse,¹⁴⁶ der vorangetriebenen Verbandsgründung der Association pour la Danse Contemporaine (ADC) zu einem überregionalen Zusammenschluss sowie zahlreichen Tanzschüler*innen und interessierten Publika.¹⁴⁷ Besagtes Gefüge bringt Lapzeson als prägende Figur erst hervor. Entsprechend ließe sich anhand von Lapzesons tänzerischen Tätigkeiten beispielhaft aufzeigen, wie hartnäckig sich

144 In diesem Sinne verstehe ich Berufs(-auto-)biografien mit der Musikwissenschaftlerin Beatrix Borchard als Teil von Diskursen, die sich zu und im Beziehungsgefüge von Leben und Werk verhalten (vgl. 1. Kapitel). Vgl. Borchard, Beatrix: »Lücken schreiben oder Montage als biographisches Verfahren«, in: Bödeker, Hans Erich (Hg.): *Biographie schreiben*, Göttingen: Wallstein Verlag 2003, S. 211–241, sowie zum Umgang mit disparaten Quellenlagen im selben Band Häntzschel, Hiltrud: »Vom wissenschaftlichen Umgang mit den Leerstellen im biographischen Material. Ein Werkstattbericht am Beispiel Irmgard Keuns«, in: von der Lühe, Irmela und Anita Runge (Hg.): *Biographisches Erzählen*, Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 2001, S. 115–125.

145 Vgl. Haubl: *Autobiographisches Erzählen*, S. 341–342.

146 Vgl. u.a. Decker: Interview mit Julia Wehren, 00:26:00:00.

147 Vgl. hierzu auch die interaktive Homepage zur Geschichte des ADC: 1989 Vertical Danse (1989–2018) | Retrorama X ADC.

künstlerische Genievorstellungen im Tanz halten, vor allem wenn diese Geschichte weiterhin lediglich am Beispiel einer Person erzählt wird.¹⁴⁸

2.3. Fokus Tanz III: Sich (selbst) wieder-holen

Die vorhergehenden Teilkapitel 2.1. und 2.2. diskutierten das Theorem der *Auto_Chore_Grafie* sowie die Denkfigur der Vertikalen/Horizontalen in Konstellationen der Compagnie Vertical Danse und Noemi Lapzeson. Mit der Analyse von Fumi Matsudas Selbstzeugnissen verschiebt sich nun der Fokus wieder auf soziokulturelle Im-/Mobilitäten. Mit dem Werdegang der aus Japan stammenden und in Zürich ansässigen Tänzerin rücken zudem erneut künstlerische Umordnungsverfahren in den Blick, welche ebenfalls in einer konstellativen Perspektivierung betrachtet werden sollen. Hierfür werden ihre künstlerischen Strategien, die Editions-geschichte ihres autobiografisch grundierten Textes *Ausgewandert, eingetanz* (2018), das Konzept der ›Desidentifikation‹ von José Esteban Muñoz¹⁴⁹ sowie eine Wiederaufführung des Stückes *Flächenhaft* (1985/2019) ins Verhältnis zueinander gesetzt. Für diese Materialkonstellation fungiert Matsudas Buch *Ausgewandert, eingetanz*¹⁵⁰ als Ausgangspunkt, da es, im Vergleich zu anderen Materialien der Studie, zahlreiche literarische berufsautobiografische Topoi zitiert und variiert.

Ähnlich wie bei Gabriele Stötzers Texten wurden auch Matsudas schriftliche Äußerungen bisher kaum wissenschaftlich rezipiert, weshalb sich dieses Teilkapitel auf ausführliche Zitate der Tänzerin stützt. Ausgehend von einem Close Reading ihres Buches werden insbesondere jene Selbstaussagen eingehender untersucht, in denen sich Matsuda über ihre unfertigen künstlerischen Prozesse äußert. Diese Äußerungen verstehe ich als eine Form der Desidentifikation, weil die Tänzerin aufgrund ihres Aussehens und ihrer Herkunft den gängigen Vorstellungen einer Schweizer Tanzschaffenden nicht

148 So führen etwa die Einträge im Theaterlexikon der Schweiz zwar einzelne Akteur*innen der sich damals konstituierenden Tanzlandschaft auf, wie beispielsweise Noemi Lapzeson, nicht aber Vertical Danse als eigenständige Gruppe. Vgl. De Rycke/Davier: Noemi Lapzeson.

149 Vgl. Muñoz, José Esteban: *Disidentifications. Queers of color and the performance of politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1999.

150 Das Buch erscheint ohne eindeutige Genrezuweisungen im Zytglogge Verlag, wobei das Layout, die Vorbemerkung und der Titel eine autobiografische Lesart nahelegen, vgl. Abb. 25 sowie Matsuda: *Ausgewandert, eingetanz*.

entspricht und daher gezwungen ist, einen konstruktiv-kritischen Umgang mit den ihr verfügbaren Ressourcen zu finden. Ihr Vorgehen bringt meines Erachtens einen eigenständigen Ansatz eines tänzerischen Reenactments hervor, welcher im letzten Abschnitt dieses Teilkapitels skizziert wird.

Fumi Matsuda – Ausgewandert, eingetanz (2018)

Während des Schreibens tauchte oft die Frage auf, welcher Zusammenhang zwischen meinem persönlichen Alltagsleben und meinem choreografischen Schaffen bestand. Das Alltägliche und das Künstlerische liegen scheinbar weit auseinander und gehören zwei unterschiedlichen Welten an. Und dennoch konnte ich im Schreibprozess erkennen, dass alle Inspirationen oder Empfindungen, die zum choreografischen Schaffen führten, aus den Impressionen meines Alltagslebens entstammten. Doch wenn dieses Schaffen einmal eine bestimmte Form erreicht hatte und in einen Darstellungsprozess übergegangen war, konnten Tänzer diese ihnen fremde Welt selbständig und lebendig neu interpretieren und in Szene setzen. Das war ein Privileg. Ich konnte alle Aktivitäten – den persönlichen Alltag, das künstlerische Schaffen und die Darstellung – ausüben und geniessen. Wie weit auseinander oder nah beieinander all diese Aktivitäten sich befinden, blieb mir allerdings ein Rätsel.¹⁵¹

Diese Bemerkung stellt die Ich-Erzählerin und zugleich Autor-Persona dem autobiografisch perspektivierten Text *Ausgewandert, eingetanz* voran. Eine solche Aussage vermittelt einen Selbstentwurf, der die verschiedenen Lebensbereiche Matsudas – jene des Alltags sowie die künstlerischen Arbeitsweisen – als voneinander abhängig begreift. Dabei wird deren konstruktives Ineinanderverwirken hervorgehoben und somit eine diskursive Bewegung vollzogen, die es der Tänzerin erlaubt, unter Umständen hemmende Alltagsbegebenheiten als kreatives Momentum zu nutzen.¹⁵²

Unter dem Vorzeichen dieser Denkbewegung schildert die Autor-Persona im folgenden Text, dass – und wie – sie sich alltägliche Verrichtungen mittels künstlerischer Strategien erschließt: sei es die Aufforderung ihres Lehrers Eguchi, der seinen Schüler*innen rät, mit einem »grossen Antennennetz«¹⁵³

151 Ebd., S. 6.

152 Vgl. von der Lühe, Irmela und Anita Runge: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Biographisches Erzählen*, Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 2001, S. 9–17, hier S. 13.

153 Matsuda: *Ausgewandert, eingetanz*, S. 66.

durch die Welt zu streifen und jene Momente, die sie bewegen, zu »stehlen« und nachzuahmen.¹⁵⁴ Oder die Erinnerung an eine Stückentwicklung, bei der sich die Tänzerin nach Jahren eine alltägliche Situation in einem Wiener Café wieder ins Gedächtnis ruft, woraufhin sie die im Kaffeehaus beobachteten Bewegungen abstrahiert und in ihr Stück einbaut.¹⁵⁵

Abbildung 20: Fumi Matsuda im Oral-History-Interview mit Angelika Ächter, Videostill aus dem Film Tanzspuren. Eine Oral History der Schweizer Tanzgeschichte © Stiftung SAPA



Für die Autor-Persona bleibt das kreative Arbeiten selbst unter größtem Zeitdruck eine alltägliche Übung, die Matsuda bisweilen am Ende eines langen Tages oder beim Aufwachen im Halbschlaf praktiziert, indem sie Träume und Ideen auf einem Notizblock festhält, der neben ihrem Bett zu finden ist.¹⁵⁶ Das Verschriftlichen gestaltet diesen Erkenntnisprozess maßgeblich mit, da Matsuda, währenddessen sie schreibt, mitunter den komplexen Verschränkungen zwischen ihrem Leben in der Schweiz und dem künstlerischen Tanz nachspüren kann. Ihre Herkunft und ihr Aussehen spielen dabei insofern eine Rolle, als die Tänzerin beide als prägend für ihren Werdegang ausweist. In einem Oral-History-Interview, das sie 2014 mit dem damaligen Schweizer Tanzarchiv führte, heißt es:

154 Ebd.

155 Vgl. ebd., S. 71.

156 Vgl. ebd., S. 84.

Ich habe mich hier in Zürich ziemlich früh entschieden [selbstständig zu arbeiten, NR], denn ich bin klein und Ausländerin, sehe asiatisch aus und habe keine schönen Proportionen. Und als ich hier herkam, habe ich mir keine Hoffnung gemacht, in einer anderen Gruppe zu arbeiten. Ich muss mein eigener Chef sein, eine eigene Tanzgruppe haben, selber choreografieren.¹⁵⁷

In dieser Aussage über ihr Anderssein bzw. Anders-gemacht-Werden schwingt die enorme kulturelle Transferleistung mit, die Matsuda fortwährend erbringt, um – nach ihrer vorläufigen Ankunft in Deutschland und dem anschließenden Umzug nach Zürich – sich als Choreografin und Tänzerin in der Schweiz ab den 1970er Jahren etablieren zu können. Diese Fragilität bedingt und verfeinert Matsudas Wahrnehmung von kulturellen Gepflogenheiten. Zugleich sieht sie sich in diesem komplexen Selbstverständnis mit vereinfachenden nationalistischen Stereotypen¹⁵⁸ konfrontiert und wird auf etablierte Geschlechterverhältnisse zurückgeworfen. Matsuda begreift die mit ihrer sozialen, kulturellen und beruflichen Im-/Mobilität¹⁵⁹ verbundenen Entfremdungen als geworden, relational und veränderlich, wodurch die Tänzerin sie als teils widersprüchliche Selbst-Figurationen in ihr Ich integrieren kann.

157 Das Interview wurde durch die Stiftung SAPA transkribiert und archiviert. 2015 finden Auszüge davon Eingang in den Film *Tanzspuren* (vgl. Abb. 20), in dem 9 weitere Schweizer Tänzerinnen mittels Oral-History-Interviewauszügen porträtiert werden. Die Filmdramaturgie greift die verschiedenen Lebenserzählungen der Protagonist*innen auf und verschränkt sie mit Beobachtungen der jeweiligen beruflichen Stationen und Werdegänge. Vgl. Matsuda: Interview mit Angelika Ächter. Und: *Tanzspuren. Eine Oral History der Schweizer Tanzgeschichte*, Zürich: Schweizer Tanzarchiv, 2015.

158 So beschreibt sie ihre Studienzeit Anfang der 1970er Jahre in Bochum: »Es gab auch aufdringliche Studenten, die nicht aufgaben, wenn sie merkten, dass ich Mühe hatte und nicht mehr weiterdiskutieren wollte, sondern Stifte und Papier holten und mir Illustrationen zur Erklärung anfertigten. [...] Es gab viele Dinge, die ich [über Japan, NR] zum ersten Mal hörte, und zu Beginn stimmte ich fast allem zu. Aber auch wenn ich verstand, dass die Kritik nicht persönlich gemeint war, spürte ich doch das Verlangen, Japan zu verteidigen und zu rechtfertigen. Ich wurde auch einige Male ziemlich emotional. Das war wohl der Beginn meines Dilemmas zwischen mir als Japanerin und mir als Individuum.« Matsuda: *Ausgewandert, eingetanz*, S. 23.

159 Auch in dieser Untersuchungskonstellation operiere ich mit dem Begriff der Im-/Mobilität, da er Matsudas berufsbedingte Transfers angemessen beschreibt, aber auch auf die Einschränkungen hinweist, die sie aufgrund struktureller Ausgrenzungen in der Schweiz in Kauf nehmen muss. Vgl. dazu auch den mit Referenz auf Albright skizzierten tanzwissenschaftlichen Forschungsstand in der Einleitung: Albright: *Auto-Body Stories*.

Je nach Situation und Anforderung konstituiert sich dieses Ich um und neu. Lebensgeschichtliche Veränderungen, Inkonsistenzen und Unvereinbarkeiten werden dabei als kontingent akzeptiert,¹⁶⁰ was es Matsuda wiederum ermöglicht, Handlungsspielräume auszumachen und zu nutzen. Vor diesem Hintergrund lässt sich mit den im 1. Kapitel erläuterten Konzepten davon ausgehen, dass Matsuda in ihren künstlerischen Erzeugnissen meist mit einem dezentrierten Ich-Begriff und autochoreografischen Verfahren operiert, auch wenn sie dies in ihren Selbstbeschreibungen nicht explizit so benennt.

Die mit den kulturellen Transferleistungen verbundenen Anstrengungen zeigen sich in knappen emotionalen, finanziellen und symbolischen Ressourcen, auf die Matsuda in ihren Selbstäußerungen beispielsweise als unabgeschlossene künstlerische Werdegänge verweist:

Ich denke, ich bin als Solistin – als Solotänzerin bin ich auch eine halbe Halbe. Ich bin nie ganz zufrieden. Zu wenig Zeit, als Solotänzerin sich zu entwickeln, weil ich hatte keine Zeit. Und – aber, mein Interesse ist Gruppentanz. [...] Als Choreografin, Tänzerin bin ich auch nicht vollberuflich, und Tanzpädagogin bin ich auch nicht. Ich kann nicht gut Tanztechnikunterricht geben, weil ich keine nennenswerte Technik besitze.¹⁶¹

Desidentifikation: Unabgeschlossene künstlerische Prozesse

Matsuda beschreibt sich in ihrer tanzkünstlerischen und -pädagogischen Tätigkeit als ›halbe Halbe‹ – solche Figuren des Unabgeschlossenen oder Unfertigen finden sich in zahlreichen Selbstzeugnissen und auch in Textpassagen von *Ausgewandert, eingetanz*, insbesondere dann, wenn Matsuda ihren beruflichen Werdegang schildert. Sie zeigen sich als wiederholte Verweise auf ihr Nichtwissen, auf ihre vermeintliche Naivität oder auf ihre begrenzten zeitlichen Möglichkeiten als alleinerziehende Mutter. Mithilfe von José Esteban Muñoz' Konzept der Desidentifikation¹⁶² lässt sich dieser Umgang Matsudas mit der (weißen) Schweizer Norm noch einmal aus einem anderen Blickwinkel heraus untersuchen. Denn neben dem Problem der tänzerischen Wissensvermitt-

160 Vgl. Haubl: Autobiographisches Erzählen, S. 340.

161 Matsuda: Interview mit Angelika Ächter, Min. 02:58:16.

162 Vgl. Muñoz: Disidentifications.

lung¹⁶³ widerspiegeln sich – so eine These – in diesen rhetorischen Gesten auch die kulturellen und sozialen Im-/Mobilitäten Matsudas.

Fragen von Herkunft und Zugehörigkeit seien intrikat mit Identifikationsprozessen verknüpft, so argumentiert die Schweizer Geschlechter- und Migrationsforscherin Tina Büchler in ihrer Studie *Claiming Home*.¹⁶⁴ Diese unterliegen mehreren Faktoren, wie beispielsweise Vergeschlechtlichung, Herkunft und sexuelle Orientierung, die Büchler als intersektional (d.h. einander durchdringend und verstärkend) versteht.¹⁶⁵ Desidentifikation, auf die sich auch Büchler mit Muñoz bezieht, bezeichne demzufolge eine Bezugnahme auf mehrheitsgesellschaftliche Codes, die weder alleinige Anpassung noch absolute Opposition erfordere. Sie sei

the third mode of dealing with dominant ideology, one that neither opts to assimilate within such a structure nor strictly opposes it; rather, disidentification is a strategy that works on and against dominant ideology.¹⁶⁶

Als Schweizerin mit Migrationsgeschichte analysiert und historisiert auch die Zürcher Designhistorikerin Paola De Martin ihren (beruflichen) Werdegang im Verhältnis zu dem damit einhergehenden sozialen Aufstieg.¹⁶⁷ Ihre Studie vermittelt eindrücklich, wie komplex sich soziokulturelle Ausschlüsse im Alltag vollziehen können und welche Zurichtungen sie zeitigen können.¹⁶⁸ Den strukturellen Ausschlüssen begegnet De Martin mit dem Hang, »nüchternes Wissen mit Sprachbildern und fotografischen Bildern zu erforschen«, sowie

163 Vgl. hierzu auch den folgenden Abschnitt zu tänzerischen Reenactments sowie für den spezifisch deutsch-japanischen Kontext u.a. Anan, Nobuko: »The Takarazuka Revue's Wind in the Dawn. The (De-)Nationalization of Japanese Women«, in: Holdsworth, Nadine (Hg.): *Theatre and National Identity: Re-Imagining Conceptions of Nation*, Routledge Advances in Theatre and Performance Studies 34, New York: Routledge 2014, S. 181–199; Brandstetter, Gabriele: »Das Archiv als Flaschenpost. Verkörperung ästhetischer Eigenzeiten zwischen Tanzkulturen«, in: Gamper, Michael und Steffen Richter (Hg.): *Ästhetische Eigenzeiten. Bilanz der zweiten Projektphase*, Hannover: Wehrhahn 2020, S. 53–59.

164 Vgl. Büchler, Tina: *Claiming Home: Migration Biographies and Everyday Lives of Queer Migrant Women in Switzerland*, Bielefeld: transcript Verlag 2022, S. 112.

165 Vgl. ebd.

166 Muñoz: *Disidentifications*, S. 11.

167 Vgl. De Martin: *Give Us a Break! Arbeitermilieu und Designszene im Aufbruch*.

168 De Martin rekurriert dabei u.a. auf das Konzept des Habitusbruchs von Pierre Bourdieu, vgl. auch den Exkurs in der vorliegenden Studie zwischen dem 1. und 2. Kapitel.

einer »Lust zu symbolisieren [...], ohne sich einer symbolischen Macht unterzuordnen.«¹⁶⁹

Eine ähnliche Vorgehensweise beschreibt Muñoz mit dem von ihm formulierten Konzept der Desidentifikation, welches er entlang der künstlerischen Arbeiten queerer, nicht-weißer Performancekünstler*innen in den USA entwickelt. Muñoz argumentiert, dass diese Künstler*innen etablierte kodifizierte Bedeutungen recyceln und neu durchdenken. Aus diesem Grund gehe Desidentifikation einen Schritt weiter:

[T]han cracking open the code of the majority; it proceeds to use this code as raw material for representing a disempowered politics or positionality that has been rendered unthinkable by the dominant culture.¹⁷⁰

Was nur schwer denkbar ist aus Sicht der Schweizer Mehrheitsgesellschaft, ist das strategische Aufzeigen und Benennen unabgeschlossener künstlerischer Arbeiten durch eine »Zugewanderte«, die doch eigentlich mit hochwertigen Werken aufwarten sollte. Betrachtet man lediglich Matsudas Ästhetik, wird dieses desidentifikatorische Vorgehen auch nicht sogleich als Strategie erkennbar, da die Tänzerin mit ihrem 1985 zum Zürcher Theaterreffen eingeladenen Stück *Flächenhaft* oder auch in ihrer Zusammenarbeit mit der Gruppe Choreo 77 durchaus etablierte künstlerische Ansätze bedient. Ein Streifzug durch ihre schriftlichen und verbalen Selbstzeugnisse verdeutlicht jedoch rasch, wie sich Matsuda mit rhetorischen Figuren der Unabgeschlossenheit diskursiv von den Anforderungen und Projektionen Dritter distanzieret, insbesondere, wenn diese an ihre »Professionalität« gekoppelt sind. Diese bisweilen bescheiden, kokett oder auch vertraulich vorgebrachte diskursive Bewegung irritiert beim ersten Hinsehen aufgrund ihrer Widersprüchlichkeit, schließlich wurde Matsuda für ihr tänzerisches, choreografisches und pädagogisches Werk mehrfach ausgezeichnet und sie blickt auf eine Reihe künstlerischer Arbeiten zurück.¹⁷¹ Aus dieser Perspektive erscheinen manche Äußerungen als unpassend,¹⁷² können aber bei näherem Hinsehen als Strate-

169 De Martin: Give Us a Break! Arbeitermilieu und Designszene im Aufbruch, S. 200.

170 Muñoz: Disidentifications, S. 31.

171 Vgl. Thurner, Christina: »Nachwort. Geschichte mit anderen Augen tanzen sehen«, in: Fumi Matsuda: *Ausgewandert, eingetanzt.*, Basel: Zytglogge 2018, S. 143–148, hier S. 143.

172 Gemeint sind Einschübe wie »Für mich war es langweilig, musste ich immer wiederholt mitmachen. Und [Claude Perrottet, NR] hat dann Improvisation zu einem Thema gemacht, ich habe das natürlich vergessen, was das für ein Thema war« oder: »So habe

gie der Desidentifikation und implizite Kritik an Exzellenzdiskursen gelesen werden, die Matsuda mit ihren beiläufigen Gesten ad absurdum führt. Ähnliche diskursive Manöver wurden bereits in Kapitel 1.2. bei Gabriele Stötzer thematisiert, wobei an dieser Stelle gezeigt werden soll, inwiefern solche Selbstentwürfe eine desidentifikatorische Strategie verfolgen, indem sie auch auf die Vulnerabilität, Prekarität und Instabilität von künstlerischen Berufen verweisen.

Während der Soziologe Michael Corsten auf die begriffliche und historische Gegenüberstellung von Professionalität (im Sinne von wie ein Meister zu »beherrschen«)¹⁷³ und Dilettantismus (im Sinne eine*r sich versuchende*n Akteur*in)¹⁷⁴ aufmerksam macht und sein Argument entlang dieser Diskussion formuliert, verweist die Literaturwissenschaftlerin Julietta Singh auf die epistemologischen Dimensionen einer solchen »language of mastery«, insbesondere mit Blick auf eine mögliche dekoloniale Kritik.¹⁷⁵

Im-/mobile Selbstentwürfe in *Ausgewandert, eingetanz*

Mit Matsudas autobiografisch grundierter Schrift *Ausgewandert, eingetanz* (2018) liegt ein Text vor, der tänzerische Erfahrungshorizonte nach überindividuellen Verbindungen vermisst. Sein Duktus changiert zwischen künstlerisch-beruflichem Resümee und märchenhafter Erzählung, wobei wiederholt auf den verfremdenden Effekt ästhetischer Praktiken rekurriert wird, der ein abstrahiertes künstlerisches Selbstverständnis und das sensible Inter-

ich in seinem Workshop ab nächster Woche angefangen und nächstes Semester steht mein Name als Leiterin (lacht). Aber natürlich, wenn ich zurückdenke. Woran liegt das? Das weiss ich nicht.«, Min. 00:48:15. Oder: »Und so hat sie mich als Nachfolgerin empfohlen und [...] meine Vorstellung schon gesehen und nachgeforscht und die Studenten wollten auch mich. Und so irgendwie, so einfach... Was soll ich machen? [...] Und ich wusste nicht, wie ich sprechen sollte. Die Studenten haben so dramatisch (lacht) gearbeitet. Und so bin ich irgendwie doch auf die Theaterhochschule, nicht Theaterhochschule damals Theaterhochschule oder Musiktheaterhochschule, weiss ich nicht mehr, einfach so durfte ich weiter arbeiten.« Vgl. Matsuda: Interview mit Angelika Ächter, Min. 00:58:18-01:04:01.

173 Corsten: Dilettantisch-/professionell. Zur Autonomisierung des Felds der ästhetischen Praxis, S. 18.

174 Vgl. ebd.

175 Singh, Julietta: *Unthinking Mastery: Dehumanism and Decolonial Entanglements*, Durham, North Carolina: Duke University Press 2018, S. 65.

pretieren von choreografierten Bewegungen durch andere Tänzerinnen erst ermöglicht.¹⁷⁶

Außerdem thematisiert Matsuda in ihrer Vorbemerkung die spezifische Editions-geschichte des Textes. Dieser richtete sich zunächst in einer ersten, im Jahr 2009 als Blog publizierten Textfassung an eine japanische Leserschaft (vgl. Abb. 21); wobei die mit der Migration verbundenen kulturellen Eigenheiten als Schreib-Movens benannt werden. Nunmehr an eine deutschsprachige Leserschaft gerichtet, verändert sich auch die Textgrundlage, die

[v]on meinen Erfahrungen mit meinem japanischen Tanzlehrer und meiner japanischen Tanzlehrerin [berichtet; NR], die mich schon in Japan mit ihren Ideen vom neuen europäischen Tanz beeinflusst hatten und die zeitlebens eine wichtige Rolle für mich spielen sollten[.]¹⁷⁷

Der Text versammelt Beschreibungen alltäglicher Verrichtungen, genauso wie Erinnerungen an Matsudas Überfahrt nach Europa und anderer Reisen sowie Reflexionen über ihre Herkunft und ihren künstlerischen Werdegang. Dies sind namentlich ihre gymnastische bzw. tänzerische Ausbildung, die erlernten Bewegungstechniken und deren Verortung in einer Stückbiografie, außerdem Schweizer und insbesondere Zürcher kulturpolitische Gegebenheiten ab den 1970er Jahren. Damit richten sich die Schilderungen trotz der grafischen Anleihen an das Titelblatt des Ausgangstextes nunmehr dezidiert an eine deutschsprachige Leserschaft (vgl. Abb. 22).

Obwohl die Erzählung ausgehend von Matsudas Aufbruch nach Mitteleuropa chronologisch gegliedert ist und ihren Lebensweg bis hin zur »Pensionierung und Befreiung«¹⁷⁸ linear nachzuzeichnen scheint, finden sich immer wieder Zeitsprünge im Text, die selbstreflexiv auf die Schreibgegenwart der Autorin verweisen.¹⁷⁹ So nimmt Matsuda den Rückblick auf ihre Studienzeit zum Anlass, den europäischen Spuren ihrer Lehrerin Cho Amano (die in Paris eine Rhythmik-Ausbildung nach Jaques-Dalcroze absolvierte) und ihres Lehrers Takaya Eguchi (der bei Mary Wigman Unterricht nahm) nachzugehen.¹⁸⁰

176 Vgl. die eingangs ausführlich zitierte Vorbemerkung Matsudas zu *Ausgewandert, eingetanz*. Matsuda: *Ausgewandert, eingetanz*, S. 6.

177 Ebd.

178 Ebd., S. 125.

179 Vgl. ebd., S. 101.

180 Vgl. Matsuda: *Ausgewandert, eingetanz*, S. 102–105. Diesbezüglich lohnt auch der vergleichende Blick in das Interview mit der Tänzerin Christine Kono. Vgl. *Body-Biogra-*

Wie diese Tanzgeschichte(n) andeutungsweise zeigen, verhandelt der Text also auch tänzerisches Wissen über (trans-)national verflochtene tänzerische Im-/Mobilitäten.

Abbildung 21: 片道だけのパスポート「移住者となり、そして踊った」2009, *One Way Passport: 36 Years in Switzerland*



Abbildung 22: *Ausgewandert, eingetanz*, 2018



Der dem Text vorangestellte Kommentar legt einen märchenhaften Zugang zur Erzählperspektive, zu der Matsuda angibt, dass sie aus der Sicht ihres nunmehr »ins Pensionsalter«¹⁸¹ gekommenen Ichs erzähle, das beim Ausräumen in einer bereits »in Mitleidenschaft gezogenen Süßigkeiten-schachtel [...] die Unterlagen meiner Reise von Yokohama nach Moskau findet.«¹⁸² Ausgehend von dieser erzählerischen Aktualisierung ihrer Reise, die sich als Reise durch ihre Erinnerungen metaphorisch in der Erzähldramaturgie widerspiegelt, spannt sich Matsudas von sozialen und kulturellen Im-/Mobilitäten durchdrungener Erfahrungshorizont wie eine Szenerie auf.

phy: Christine Kono, in Waterhouse, Elizabeth: *Body-Biographies, Our Life Stories in Dance*. [im Erscheinen]

181 Matsuda: *Ausgewandert, eingetanz*, S. 4.

182 Ebd.

Zusammen mit dem sprechenden Ich wird diese Szenerie literarisch be-
reist und choreografisch erforscht, indem Matsuda ihre Selbstzeugnisse für
den Text neu (an-)ordnet. Die erste Szene des Buches schildert denn auch
das Schiff *Baikal* dabei, wie es aus dem Hafen von Yokohama zur Fahrt nach
Nachodka ablegt und wie es, vorbei an Matsudas Geburtsinsel Hokkaido, in
die damalige UdSSR aufbricht:

Das riesige sowjetische Schiff mit dem Namen »Baikal« legte langsam,
aber bestimmt vom Hafen in Yokohama ab und begann seine Reise nach
Nachodka. Die bunten Bänder, die zum Abschied von Deck herabgeworfen
worden waren, verloren ihre Fröhlichkeit sehr schnell und verwandelten
sich in durchweichten Papiermüll, der auf der Wasseroberfläche nachge-
schleppt wurde. Die Dampfpeife ertönte einige Male und verklang sofort
wieder, als würde sie nur aus purer Pflichterfüllung überhaupt benutzt.¹⁸³

Obwohl diese nicht-alltägliche Reiseerfahrung¹⁸⁴ mit der Erzählbewegung ver-
schränkt wird und sinnstiftend als (Schreib-)Movens zugleich den Text, die
Erzählerin *und* die Autor-Persona hervorbringt, rückt Matsuda sie dezidiert
auch ins Verhältnis zu Alltagsbeobachtungen. Deren wiederholte Schilderun-
gen entfalten sich entlang von Ereignissen ihres Berufslebens, ihres eigenstän-
digen, künstlerischen Schaffens, dem Einleben in Zürich und anhand von Be-
gebenheiten ihrer alleinerziehenden Mutterschaft.

Wie zuvor bereits in anderen Konstellationen beobachtet, liegt auch hier
eine Quellenlage vor, die ein paralleles, multimediales Lesen bestimmter Ma-
terialkonstellationen erfordert. Anhand des autobiografisch grundierten Tex-
tes lassen sich Matsudas Lebensumstände nachempfinden und ihre künstleri-
schen Prozesse dazu ins Verhältnis setzen. Die Ich-Erzählungen, die sich mit

183 Ebd., S. 7.

184 Solche und ähnliche Einstiege in die Erzählung findet sich als Topos in zahlreichen
Schriften der sogenannten Migrations- oder auch Exilliteratur. Dabei wird die fortwäh-
rend andauernde (Migrations-)Bewegung gleichsam konstitutiv als thematisches Vor-
zeichen und bewegtes erzählendes Selbst in den Text eingeschrieben. Vgl. exemplarisch
Berger, John und Sven Blomberg: *A seventh man: a book of images and words
about the experience of migrant workers in Europe*, London: Verso 2010; Han, Jin: *The
Writer as Migrant*, Chicago & London: The University of Chicago Press 2008; Hoffman,
Eva: *Lost in Translation. A Life in a New Language*, London: Vintage 1998; Thurner,
Christina: *Der andere Ort des Erzählens: Exil und Utopie in der Literatur deutscher Emi-
grantinnen und Emigranten 1933–1945*, Köln: Böhlau Verlag 2003.

Alltagsbeschreibungen verschränken, evozieren einen künstlerischen Selbstentwurf, der je nach Erzählperspektive unterschiedliches Handeln in den Fokus rückt. Mal sind es Schilderungen ihres Sohnes, der mit zunehmendem Alter als kultureller Mittler fungiert.¹⁸⁵ Mal sind es Beschreibungen ihrer Lehrer*innen und Kolleg*innen wie beispielsweise Cho Amano, Claude Perrotet, Takaya Eguchi, Evelyn Rigotti oder die Gruppe Choreo 77.¹⁸⁶ Dann wieder reformuliert Matsuda ihr Verständnis von Tanz und Bewegung, welches sie anhand ihrer »Routinevorbereitung zum Tanzen«¹⁸⁷ auffächert, die sich an der Verbindung zum Boden orientiert und welche sie kulturell begründet:

Man sagt, dass die wichtigsten Elemente der japanischen Volkstänze ebenso wie der traditionelle Kunstdanz in den Schritten liegen. Der Kontakt mit dem Boden, und damit der Erde, wird darum als sehr wichtig betrachtet. [...] Mindestens, was mich betrifft, kommt die Inspiration von unter den Füßen her.¹⁸⁸

In diese Beschreibungen von Matsudas Tanzverständnis fließt neben den ersten kindlichen Fantasien von sich selbst als Ballerina auch eine Begebenheit mit ihrer Großmutter ein: »Meine Grossmutter nahm öfters ihre Enkelkinder mit in den Wald, um Wurzeln oder Gräser zu pflücken[.]«¹⁸⁹ Anlässlich dieser besonders sinnlich erinnerten Begebenheit schildert Matsuda auch konkrete tänzerische Bezüge zum Boden:

Die Schritte, die den Boden mit Füßen treten, stampfen, schlagen oder sich gleitend verschieben, bewegen sich, als ob sie den Geistern der Erde dankten, sie bei guter Laune hielten, nach ihrer Meinung fragten, Abbitte leisteten oder auch manchmal trotzten.¹⁹⁰

In diesen und ähnlichen Schilderungen problematisiert die Autor-Persona ihr kulturelles Dazwischen, indem das Erzähl-Ich abschließend feststellt: »Wenn ich aber hier im Westen selbst tanzte, merkte ich, dass ich doch in einem an-

185 Vgl. Matsuda: *Ausgewandert, eingetanz*, S. 88.

186 Zu Letzteren vgl. ebd., S. 49–52.

187 Ebd., S. 120.

188 Ebd., S. 119.

189 Ebd.

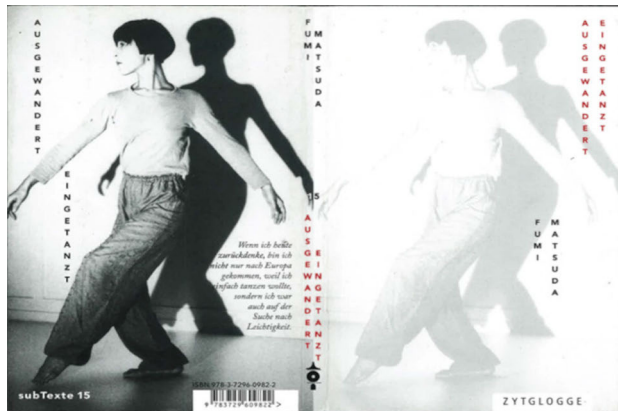
190 Ebd.

deren Kulturraum aufgewachsen war.«¹⁹¹ Die autobiografischen Rückbezüge zu den Kindheitserinnerungen an die Großmutter werden mit kulturell spezifischen Überlegungen zu den sich auf dem Boden bewegenden Füßen überblendet. Wobei sich hier auch ein kulturell hybrides Tanzverständnis andeutet, denkt Matsuda trotz aller Unterschiede Tanz doch auch in Verbindung mit westlich konnotierten Vorstellungen von den nach oben gerichteten Körper- und Bewegungsachsen:

Schliesslich ist es das Gleiche, unabhängig von den japanischen oder westlichen Tanztechniken, nichts anderes. Die Sprungrichtung ist identisch, nur die Denkrichtung ist verschieden, so scheint mir.¹⁹²

Augenfällig ist hier die Querverbindung zum Topos der Vertikalität, der in Matsudas Text auch auf grafischer Ebene erkennbar wird. Dies, indem der Buchtitel, ihr Name, Zwischenkapitel und thematische Überschriften angelehnt an japanische Schriftzeichen von oben nach unten ausgeschrieben und an die Textränder gesetzt werden (vgl. Abb. 23).

Abbildung 23: Fumi Matsuda auf der Vorder- und Rückseite des Einbands von *Ausgewandert, eingetanz*, Basel 2018



191 Ebd., S. 118.

192 Ebd., S. 120.

Die grafischen Setzungen verschieben das wahrnehmende Lesen im wahrsten Sinne des Wortes und legen eine Spur zu bildlichen Kompositionsprinzipien, die den verschiedenen Schriftarten innewohnen. Die veränderte Schreibrichtung bedingt eine Vervielfältigung der Lesarten, wie beispielsweise die chronologische Auflistung der Stücke zeigt,¹⁹³ die nunmehr auch als dadaistische Textminiatur von Stücktiteln lesbar wird. Sie sowohl horizontal als auch von links nach rechts entfaltend, sind sie nun auch in der Vertikalen so angeordnet, dass sie wie eine in den Fließtext eingestreute Textminiatur gelesen werden können:

- 1984 Altes Gehen
- 1985 Flächenhaft
- 1986 Falten
- 1987 Sonntagsfalle
- 1988 Mononoaware
- 1989 Da zwischen Da
- 1990 L's Rast
- 1990 Tra(u)m entgleist
- 1992 K's Kilimandjaro
- 1993 Homeless Elegy¹⁹⁴

Ähnlich wie Marcela San Pedro in *Ce corps qui pense*¹⁹⁵ (vgl. das Teilkapitel 2.2.) sucht also auch Fumi Matsuda nach poetischen Verfahrensweisen der Dokumentation und Historisierung ihres Werdegangs. Poetisch meint hier, dass deren Aufbereitung und Wiedergabe formale Bezüge zu der Ästhetik und den Inhalten von Matsudas tänzerischen Praktiken herstellen.

Der Verweis des Buches auf das Verhältnis von Vertikalität und Horizontalität als mögliche Denk- und Bewegungsrichtungen des Tanzes erschließt sich weiter unter der Berücksichtigung, dass Noemi Lapzeson zur selben Zeit wie Matsuda tätig war und beide Tänzerinnen einander kannten. Neben dieser Parallele eröffnen sich aber auch grundlegende Unterschiede im Tanzverständnis der beiden, insbesondere was den Umgang mit Auto_Bio_Grafie angeht: Während Lapzesons Unterrichtspraxis gänzlich an die Stelle der alltäglichen Sphäre tritt (vgl. Teilkapitel 2.2.), wird das Alltägliche bei Matsuda

193 Ebd., S. 80.

194 Ebd.

195 Vgl. San Pedro: *Un corps qui pense*.

tendenziell im nicht-künstlerischen Kontext beobachtet und als Anregung verstanden.¹⁹⁶ Hierin unterscheiden sich Lapzeson und Matsuda, weil Letztere in ihren Selbstzeugnissen durchweg ein offenes, unbestimmbares Moment zulässt, welches sie mit ihrer Auffassung von Kreativität verbindet. Matsudas Verfahrensweisen werten den häuslichen Bereich und das Unbestimmbare in künstlerischen Arbeitsprozessen auf, indem sie sich von »exzellenten«, ergebnisorientierten Ansätzen abgrenzen.¹⁹⁷

Tänzerische Reenactments

Das folgende Teilkapitel¹⁹⁸ diskutiert eine Konstellation bestehend aus einem Oral-Dance-History-Interview¹⁹⁹ sowie weiteren Materialien beispielhaft anhand des Stückes *Flächenhaft* (1985) des Tanztheaters Fumi Matsuda.²⁰⁰ Im Jahr 2019 zeigt Matsuda anlässlich des jährlich stattfindenden Kongresses der Gesellschaft für Tanzforschung in Zusammenarbeit mit Tanzstudierenden der Zürcher Höheren Fachschule für Zeitgenössischen und Urbanen Bühnentanz ein Reenactment dieses Stückes.²⁰¹ Die Aufführung, die in der Eingangshalle der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) stattfindet, wird um Ausschnitte aus der Dokumentation des Stückes von 1985 ergänzt, sodass das in einem Monitor gezeigte Videomaterial und die tänzerische Ausführung parallel erfolgen (vgl. Abb. 24 und 25). Aufgrund dieser Anordnung entsteht sowohl eine Überlagerung verschiedener Zeitschichten als auch ein Sprung in der Zeit, da

196 Matsuda: *Ausgewandert, eingetanz*, S. 84.

197 Ähnliche Dynamiken finden sich auch bei Gabriele Stötzer, die sich trotz eines langjährigen professionellen künstlerischen Werdegangs nach wie vor als Autodidaktin begreift und sich mittels des dazugehörigen Habitus Spielräume im stark reglementierten Kunstmarkt erhält, vgl. 1. Kapitel.

198 Eine erste Version der folgenden Textpassagen findet sich in dem zusammen mit meinen Ko-Autorinnen Johanna Hilari, Elizabeth Waterhouse und Julia Wehren verfassten Text »Auto_Bio_Graphical Urgencies. Vier tanzwissenschaftliche Perspektiven«. Vgl. »Auto_Bio_Graphical Urgencies. Vier tanzwissenschaftliche Perspektiven«, in: Kolesch, Doris, Jan Lazardzig, Jenny Schrödl, Lisa-Frederike Seidler, Thore Walch und Matthias Warstat (Hg.): *Matters of Urgency – Herausforderungen der Gegenwart in Theater und Wissenschaft*, Berlin: Universities Publishing 2025, S. 471–486.

199 Vgl. Matsuda: Interview mit Angelika Ächter.

200 Vgl. Tanztheater Fumi Matsuda: *Flächenhaft*, UA 1985, <https://vimeo.com/288037396> (zugegriffen am 12.01.2026), Stiftung SAPA – Schweizer Archiv der Darstellenden Künste Zürich, Bestand Tanztheater Fumi Matsuda.

201 Die Schreibweise des Titels *Flächenhaft* variiert mitunter je nach zitierter Quelle.

das körperlich präsente Erleben der Aufführung unmittelbar an das filmische und choreografische Material von 1985 rückgebunden wird. In der Zusammenchau mit ihren Äußerungen und Texten erweist sich diese Materiallage als komplex, da Matsuda einen spezifischen Umgang mit Video,²⁰² Interpretation²⁰³ und Bewegung²⁰⁴ aus wechselnder Perspektive erläutert sowie in Selbstzeugnissen einordnet und kommentiert.

Abbildung 24: *Flächenhaft*, Zürich 2019,
Foto © Annika Hossain

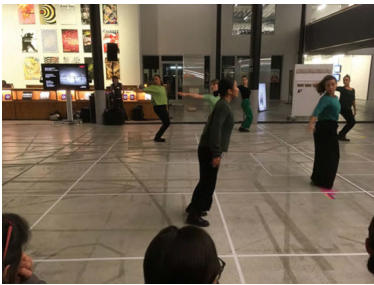


Abbildung 25: *Flächenhaft*, Zürich 1985,
Still © Stiftung SAPA



In Zusammenarbeit mit der Tänzerin/Dozentin Angelika Ächter und acht Tanzstudierenden stellt Matsuda 2019 *Flächenhaft* in einer überarbeiteten Version vor.²⁰⁵ Die 2019 getroffenen Setzungen koppeln das heutige Erleben des Bewegungsmaterials durch das Publikum mit der Auseinandersetzung der Tanzstudierenden und den damaligen Interessen Matsudas. Ausgehend von Matsudas Selbstverortungen argumentiere ich, dass der Umgang mit *Flächenhaft* über das in der Programmankündigung genannte Konzept der

202 Matsuda: Interview mit Angelika Ächter, 01:57:51.

203 Ebd., Min. 02:21:18.

204 Matsuda: *Ausgewandert*, eingetanz, S. 118–129.

205 Die Aufführung findet in Zusammenarbeit mit der Höheren Fachschule für Zeitgenössischen und Urbanen Bühnentanz (HF ZUB) statt. Ich sah das Stück dort am 27.09.2019 im Rahmen des jährlichen Kongresses der Gesellschaft für Tanzwissenschaft. Vgl. das Programmheft zum Symposium in Herausgeberschaft von Margrit Bischof, Friederike Lampert, Jutta Krauß u. a.: »SENS(e)ATION in Tanzkunst und Wissenschaft. Programmheft zum Symposium der Gesellschaft für Tanzforschung. In Zusammenarbeit mit den IPF/Departement Darstellende Künste und Film der ZHdK Zürcher Hochschule der Künste«, 2019, https://www.gtf-tanzforschung.de/fileadmin/Redaktion/PDF/booklet_sens_e_ation.pdf (zugegriffen am 17.05.2023).

›Rekonstruktion²⁰⁶ von Archivmaterial hinausgeht. Diese These verbinde ich schließlich mit gegenwärtigen tanzhistoriografischen Diskursen bezüglich der Verwendung von (Selbst-)Zeugnissen in Aufführungen.²⁰⁷

In den 1970er Jahren aufgrund des Ausdruckstanzes über Deutschland in die Schweiz gekommen, gehört Matsuda zu jenen Schweizer zeitgenössischen Tänzer*innen, deren Karriere sowohl Tätigkeiten in der sich allmählich konstituierenden Freien Szene umfasste als auch von neu geschaffenen (pädagogischen) Festanstellungen abseits der Stadttheater geprägt war²⁰⁸ – beides basierend auf einem langwierig erkämpften kulturellen Wandel (u. a. im Kontext der sogenannten Jugendunruhen).²⁰⁹ Matsuda wird daher 2014 vom Schweizer Tanzarchiv (heute SAPA) in einem Oral-History-Interview befragt²¹⁰ und setzt sich im Zuge dessen zusehends mit der Historisierung ihres Tanzschaffens auseinander; sie verfasst mehrere Texte, die in Japan und der Schweiz erscheinen und deren autobiografisch grundierte Erzählweisen in meine Lesart von *Flächenhaft* (2019) einfließen.

Im Nachgang der Wiederaufführung von *Flächenhaft* reflektiert Ächter das gemeinsame Vorhaben rückblickend als eines, das tänzerische »Theorie und Erfahrung«²¹¹ miteinander verknüpft: Das Einüben der Bewegungen durch die Tänzerinnen ist somit als soziokulturelle *und* historiografische Auseinandersetzung mit Matsudas künstlerischen Setzungen zu verstehen, die *Flächenhaft* zunächst als Kommentar auf ökologisch-dringliche Themen konzipierte.²¹²

Die Wiedereinstudierung trägt an die Tanzstudierenden demnach auch den Zeitgeist der 1980er Jahre heran. Zugleich ist dieser kaum abschließend auf den Begriff zu bringen, was die weiterführende produktive Frage aufwirft,

206 Vgl. ebd., S. 26.

207 Vgl. u. a. The Oxford Handbook of Dance and Reenactment. Herausgegeben von Mark Franko, New York: Oxford University Press, 2017.

208 Vgl. Pellaton, Ursula: Fumi Matsuda, S. 1202.

209 Vgl. u. a. Tackenberg, Marco: »Jugendunruhen«, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 24.03.2011. Online: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/017349/2011-03-24/> (zugegriffen am 11.04.2024).

210 Vgl. Matsuda: Interview mit Angelika Ächter.

211 Angelika Ächter: »Choreografien rekonstruieren. Studierende tanzen Fumi Matsudas FlächenHaft«, in: Bischof, Margrit und Friederike Lampert (Hg.): *Sinn und Sinne im Tanz: Perspektiven aus Kunst und Wissenschaft*, Bielefeld: transcript Verlag 2020, S. 47–54, hier S. 48.

212 Matsuda: Ausgewandert, eingetanz, S. 80.

welche Erfahrungen mit der Wiederaufnahme bei den Tänzer*innen konstituiert werden.²¹³ Matsuda und Ächter begreifen das Einstudieren von *Flächenhaft* aus tanzpädagogischer Sicht nicht nur als Interpretation, sondern beschreiben es als Gelegenheit, künstlerische Fertigkeiten zu vertiefen und eine ausgereifte tänzerische Persönlichkeit zu entwickeln.²¹⁴ Auffassungen, die – ähnlich wie bei Lapzeson – auf die Tanzpädagogiken der Tanzmoderne zurückzuführen sind. Nicht nur der Vollzug von Bewegungen, sondern die von den Tänzerinnen individuell gefärbte Auslegung wird eingeübt, die Spielraum für eigene Deutungen lassen soll.²¹⁵

Indem das Archivmaterial von den Tänzerinnen aufgenommen und aktualisiert wird, sollte dem archivierten Wissen zunächst dazu verholfen werden, mittels der Tanzstudierenden buchstäblich in Bewegung zu geraten. Jedoch entsteht auf eine beiläufig wirkende selbstreflexive Weise ein Reenactment, das meines Erachtens – gerade weil es über den Lernprozess hinaus entsteht – interessant ist zu analysieren. Vor dem Hintergrund dieser künstlerisch-pädagogischen Position möchte ich abschließend auf das Konzept der Rekonstruktion zurückkommen: Indem das Videomaterial mit und durch die Tanzstudierenden in Bewegung versetzt wird, entsteht ein Reenactment, das u.a. den Lernprozess hervorbringend mitkonstituiert.

Derartige Wiederholungsstrategien bezeichnet die Tanzwissenschaftlerin Sabine Huschka als »historiografische« Tanzpraktiken.²¹⁶ Ihr zufolge sind tänzerisch-körperliche Wiederholungsverfahren nicht als »Akt der Verlebendigung« zu fassen, vielmehr wohne ihnen aufgrund ihrer medialen Disposition der »Akt einer Vergegenwärtigung« inne.²¹⁷ Diesen Befund gilt es je nach künstlerischem Ansatz zu prüfen, wobei Julia Wehren zufolge ein

213 Vgl. Ächter: Choreografien rekonstruieren, S. 53.

214 Vgl. Interview mit Fumi Matsuda vom 20.01.2023 in der Roten Fabrik Zürich und die Podiumsdiskussion zur Buchvernissage *Sinn und Sinne im Tanz* am 14.10.2020.

215 Vgl. die Podiumsdiskussion zur Buchvernissage *Sinn und Sinne im Tanz* am 14.10.2020.

216 Vgl. Huschka: »Wiederholen als Strategie des Erinnerns. Reflexionen über »historiografische« Tanzpraktiken«, S. 125. Huschka arbeitet heraus, wie zeitgenössische künstlerische Auseinandersetzungen mit tanzgeschichtlichen Erinnerungen als »ästhetischer Reflexionsraum« fungierten, in denen »überarbeitet, weitergeführt, (wieder-)gefunden und (wieder-)erfunden« wird, vgl. ebd., S. 127. Sie kommt zu dem Schluss, dass tänzerisch-körperliche Wiederholungsverfahren im Gegensatz zu kunstwissenschaftlichen Diskursen bzw. Reenactments der Performancekunst keiner »bildkritischen Praxis« entspringen, ebd., S. 146.

217 Ebd., S. 146.

kritisches Moment durch das Live-Erlebnis entsteht,²¹⁸ bei dem sich lebensgeschichtliches und tänzerisches Handeln erneut miteinander verschränken und ununterscheidbare Selbstentwürfe hervorbringen. So auch bei *Flächenhaft* (1985/2019), das (auto-)biografische und künstlerische Spuren legt.

Wie Wehren in ihrer Studie *Körper als Archiv in Bewegung* anhand des Konzeptes der ›choreografischen Historiografien‹ darlegt, findet das Format des Reenactments über die Geschichtswissenschaft und populärkulturelle Wiederaufführung historischer Ereignisse Eingang in den mitteleuropäischen zeitgenössischen Tanz und die tanzwissenschaftliche Forschung.²¹⁹ Das Ineinanderwirken der jeweiligen kulturellen, künstlerischen und historiografischen Verfahrensweisen des Wiederaufführens (Reenactment) wird in der englisch-, deutsch- und französischsprachigen tanzhistoriografischen Theoriebildung zusehends reflektiert und diskutiert.²²⁰ Bisher wurden dabei allerdings weniger spezifische (tanz-)historische Konstellationen berücksichtigt, in und mit denen sich diese Verfahrensweisen verdichten.²²¹

Wehren zeigt auf, dass diese Verfahrensweisen für den zeitgenössischen künstlerischen Bühnentanz eben nicht unter einem eigenständigen Genre subsumierbar sind, und betont vielmehr deren vielfältige künstlerische »Bezugnahmen, Fragestellungen und Funktionsweisen«²²². Welche spezifischen Bedingungen sind jedoch gegeben bzw. müssen erfüllt werden, damit diese Perspektivierung in der Dokumentation, Historisierung und Erarbeitung zeitgenössischer künstlerischer Bühnentanzstücke zum Tragen kommt?

Der Tanzwissenschaftler Mark Franko bemerkt dazu, dass zukünftig in der Tanzhistoriografie zusehends eine »*spatialization of time*«²²³ gegeben sei, die wiederum vermehrt Fragen des tänzerischen Wissenstransfers und Topoi der Bewegung und Übertragung in den Blick rücke.²²⁴ Diese Beobachtung fungiert als Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen. Sie wirft

218 Vgl. Wehren: *Körper als Archiv in Bewegung*, S. 77.

219 Vgl. ebd., S. 17.

220 Vgl. exemplarisch Franko (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*.

221 Ein besonders eindrückliches Beispiel hierfür findet sich in der künstlerischen Forschung zur Historisierung der späten DDR von Elske Rosenfeld, die sich – zunächst als Internetplattform konzipiert – mittels einer Buchpublikation auch in den Archivdiskurs einschreibt. Vgl. Rosenfeld/Husse (Hg.): *Wildes Wiederholen. Material von unten*.

222 Wehren: *Körper als Archiv in Bewegung*, S. 17.

223 Franko, Mark: »New Directions«, in: Dodds, Sherril (Hg.): *The Bloomsbury Companion to Dance Studies*, London: Bloomsbury Academic 2019, S. 385–405, hier S. 390.

224 Vgl. Franko (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, S. 390.

auch die Frage auf, welche Funktionen solche diskurs- und geschichtsaffinen künstlerischen Ansätze erfüllen, die – so meine Annahme – nicht nur anschlussfähig für eine differenzierte tanzwissenschaftliche Theoriebildung sind bzw. bewusst auf diese zurückgreifen, sondern auch selbst Dispositive in der bzw. für die Tanzkunst stiften, indem sie eigenständige tanztheoretische und/oder -historische Positionen artikulieren. Tanztheorie konstituiert sich demzufolge gleichermaßen durch Tanzpraxis und Diskurs.

Mit Wehren lesen sich die von ihr untersuchten ›historiografischen Choreografien‹ zeitgenössischer Tanzschaffender – wie beispielsweise die fünf Tänzer*innenporträts von Jérôme Bel oder Olga De Sotos *histoire(s)* – also nicht allein als »Gegenmodelle«²²⁵ zu einer linearen teleologisch und kontinuierlich konzipierten Tanzgeschichtsschreibung, sondern auch als »produktive Verschränkung von Theorie und Praxis«²²⁶. Mittels dieser Verschränkung sollen die »Möglichkeiten der historischen Recherche, Selektion und Interpretation«²²⁷ neu gedacht werden, da sie einer »Artikulation und Präsentation tanzhistorischer Erkenntnisse im Rahmen einer Aufführungssituation«²²⁸ gleichkommen, welche wiederum neue Probleme für das Verständnis von ästhetischen Erfahrungen aufwerfen.

Im Hinblick auf das (auto-)biografische Moment solcher Ansätze bemerkt Wehren weiter:

[D]ie diskutierten Beispiele [...] fokussieren nie ›nur‹ die verhandelten (historischen) Personen oder Ereignisse. Die anwesenden Tänzerinnen und Tänzer wirken im Gegenteil einseitigen Interpretationen immer schon entgegen. So gesehen kann die choreografische Tanzgeschichtsschreibung nie isoliert stattfinden.²²⁹

Die in den vorherigen Zitaten von Wehren beschriebene produktive Annäherung zwischen Tanztheorie und -praxis setzt voraus, dass Tanzgeschichtsschreibung nicht allein als sammelnde und aufzeichnende Tätigkeit verstanden wird, die in Form von Chroniken niedergelegt oder als einseitiger kontextferner Transfer von Tanztechniken verstanden wird. Vielmehr muss

225 Wehren: Körper als Archiv in Bewegung, S. 218.

226 Ebd., S. 14.

227 Ebd.

228 Ebd.

229 Ebd., S. 219.

sie bei der tanzkünstlerischen Praxis ansetzen, welche auf die eine oder andere Weise auch auf die Tanz-Persona der Choreograf*in referiert, wobei sie deren Mittun in der Tanzkunst und Geschichtsschreibung reflektiert sowie kenntlich macht.²³⁰ In diesem Sinne geht ›historiografisches Choreografieren‹ bzw. ›choreografierte Tanzgeschichtsschreibung‹ in der Tat niemals isoliert vonstatten, da sie in komplexe Dispositive eingebunden ist bzw. sie hervorbringt – ein Umstand, den Künstler*innen und Tanzwissenschaftler*innen unterdessen zusehends selbstbewusster in ihren (selbst-)reflexiven Arbeiten thematisieren.²³¹ Demzufolge beteiligen sich beide Disziplinen an einer spezifisch tänzerisch-forschenden Wissensproduktion, die Schellow aus Sicht der Tanzwissenschaft auch in ihren disziplinierenden bzw. regulierenden Mechanismen zu verstehen sucht, während Wehren das konstitutive Moment von Seiten der Künstler*innen vertiefend analysiert.²³²

Zusammenfassung

Im 2. Kapitel zeigte sich, dass es zusätzlich zu den vorgestellten historischen Umbruchssituationen einer Benennung von Materialkonstellationen bedurfte, um sich den Quellen und Selbstentwürfen produktiv zuwenden zu können. Bezüglich der Tanzdokumentation *Im Umbruch* ergab sich dies weitgehend aus den ästhetischen Vorzeichen des Films, weil dieser einen diskursgeschichtlichen Ansatz wählt und die verschiedenen Perspektiven der porträtierten Tänzerinnen gleichermaßen respektvoll wie kritisch einbezieht. Anhand dieser Ausgangslage ließ sich das Theorem der Auto_Choreo_Grafie veranschaulichen, das bei *Im Umbruch* den Blick hin zu Aspekten der Vergemeinschaftung in (Auto_)Bio_Grafien lenkt, die in künstlerisch-dokumentarischen Verfahrensweisen – also dem selbstständigen An- und Umordnen von Selbstentwürfen und Fremdzuschreibungen – autochoreografisch produktiv gemacht werden können.

230 Die an Selbstverständlichkeit gewinnenden Oral-Dance-History-Praktiken und das Insistieren auf Probenforschung verweisen auf dieses Überdenken von Tanzgeschichtsschreibung.

231 Vgl. exemplarisch Thurner: Tanzwissenschaft und Kunstdanz – reziprok?, S. 169.

232 Vgl. weiterführend dazu Wehren: Oral Dance History. Eine translokale Geschichte zum Freien Tanzschaffen in der Schweiz. [im Erscheinen]

Bei Lapzeson beinhaltet dies, das Verhältnis zwischen ihrem Tanzverständnis und der *Poesía Vertical* von Roberto Juarroz zu bestimmen sowie künstlerische Erzeugnisse von Vertical Danse bzw. Lapzesons tanzpädagogischen Arbeitsweisen zu berücksichtigen. Es zeigte sich die diskursstiftende Funktion, die Lapzeson in der sich neu konstituierenden freischaffenden Tanzszene in der Westschweiz einnahm, die häufig mit ihrem beruflichen Werdegang legitimiert wurde und u.a. zur Gründung der ADC führte. Zudem erwiesen sich Vertikalität/Horizontalität als produktive Topoi, um die mit ihnen verknüpften tanzhistorischen Konstellationen sinnstiftend zu perspektivieren. Die beiden Konzepte bzw. tänzerischen Stilmittel fungierten ähnlich wie zwei Achsen eines Koordinatensystems, anhand derer meine Überlegungen an Plastizität gewinnen konnten. Die dabei konsultierten Selbstzeugnisse der Tänzerinnen oszillierten durchweg zwischen Erzählweisen aus der Individualperspektive und solchen Sichtweisen, die aus dem Beziehungs- und Arbeitsgeflecht heraus entstanden und sie als (berufliche) Tanz-Persona hervorbrachten, weshalb es jeweils ein Spannungsfeld widersprüchlicher Aussagen oder Selbst-Figurationen zu untersuchen galt.

Der Begriff der Auto_Choreo_Grafie konkretisierte sich alsdann unter Berücksichtigung der Topoi ›Gehen und/oder Bleiben‹, der ›Im-/Mobilität‹ und des ›Berufsbildes Tänzerin‹; und wie in 2.3. exemplarisch gezeigt, können sich autobiografische Reflexionen und tänzerische Wiederholungspraktiken zu Reenactments verdichten. In jeder diskutierten Konstellation ging dies auf jeweils spezifische Weise vonstatten, wobei sich bei allen Quellenkonstellationen eine Verschränkung von Historizität, Dokumentation, tänzerisch-künstlerischen Stilmitteln und autobiografischen Topoi nachweisen ließ. Die verwendete Terminologie bewegte sich dabei oftmals auf einem Spektrum von autobio- bzw. autochoreografischen Begriffen, die mal mehr einer dokumentarischen oder dramaturgischen Absicht folgten, mal dezidiert historisierend eingesetzt wurden. Es sind gleichermaßen präskriptive wie deskriptive Praktiken – was deren Unabgeschlossenheit betont und ins Bewusstsein ruft, dass es sich bei Tanz, Choreografie und Historiografie niemals um überzeitliche, allgemeingültige Praktiken handeln kann. Des Weiteren ließ sich anhand von Matsudas/Ächters Reenactment von *Flächenhaft* zeigen, inwiefern Zeitlichkeit nicht nur bei der Historisierung von Tanz, sondern auch bei seiner Wiederaufführung eine konstitutive Funktion erfüllt. Der damit befasste tanzwissenschaftliche Diskurs wurde anhand dieses Beispiels entfaltet und punktuell vertieft und soll nun im folgenden Kapitel nochmals differenzierter auf den Begriff gebracht werden.