

Einleitung

Erkenntnisinteresse

Im Januar des Jahres 2021 bringt der zeitgenössische Tänzer Michael Turinsky sein Stück *Precarious Moves*¹ am Wiener Tanzquartier zur Premiere. Zu erleben ist eine autobiografisch grundierte Lecture Performance,² die sich mit Im-/Mobilität auseinandersetzt.³ Aufgrund der Corona-Pandemie ist Turinskys Solo jedoch ausschließlich online zu sehen. Dadurch entsteht eine äußerst komplexe Rezeptionssituation, welche ein differenziertes Verständnis der Performance entscheidend prägt. Diese Ausgangslage erfordert die Konzipierung von räumlich verfassten, tanzhistoriografischen Untersuchungsanordnungen, welche den gesellschaftlichen Bedingungen und den daraus

1 Vgl. Turinsky, Michael: *Precarious Moves*, UA 2021.

2 Zu den Interdependenzen von autobiografischen Tanzstücken und Lecture Performances vgl. u.a. Brandstetter, Gabriele: »55. Xavier Le Roy: Product of Circumstances (1998/1999)«, in: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Bd. 3: Exemplary Texts, Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 2064–2073; Giersdorf, Jens: »(In)Distinct Positions: The Politics of Theorizing Choreography«, in: *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford University Press 2018, S. 535–548, hier S. 542; Schellow: *Diskurs-Choreographien*, S. 104.

3 Mit Bezug auf die »Crip Theory« problematisiert Turinsky im Stück den Imperativ der Mobilität. Die Crip Theory formiert sich im Zuge der Krüppel- bzw. Selbstbestimmt-Leben-Bewegung, einer emanzipatorischen sozialen Bewegung, die sich die Bezeichnung »Krüppel« aneignet und umdeutet. Vgl. u.a. Degener, Theresia und Elke Diehl (Hg.): *Handbuch Behindertenrechtskonvention. Teilhabe als Menschenrecht – Inklusion als gesellschaftliche Aufgabe*, Bonn: bpb, Bundeszentrale für politische Bildung 2015; Kafer, Alison: *Feminist, Queer, Crip*, Bloomington, Indiana: Indiana University Press 2013; McRuer, Robert: *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York: University Press 2006.

resultierenden Aufführungsumständen gleichermaßen Rechnung tragen.⁴ Denn die Aufführungssituation wird nicht nur durch die neuen Zuschauerräume verkompliziert, die nunmehr aufgrund digitaler Technologien ein zugleich vereinzelt, zerstreutes *und* vervielfältigtes Zusehen ermöglichen, sondern auch durch den Umstand, dass mit den wachsenden Möglichkeiten, Tanzaufführungen aufzuzeichnen und/oder anzusehen, auch hergebrachte tanzhistoriografische Methoden zur Disposition stehen.

Der Titel *Precarious Moves* lässt sich mit *Prekäres Bewegen* oder auch *Prekär bewegt* übersetzen und fächert damit ein ganzes Bedeutungsspektrum auf, das von prekär über instabil bis zu wackelig reicht.⁵ Beispielsweise versteht die Medien-, Performance- und Theaterwissenschaftlerin Katharina Pewny das ›Prekäre‹ im Kontext des Theaters als das Ungesicherte in der Bedeutung.⁶ In Turinskys Performance oszilliert dessen Tanz-Persona⁷ denn auch beständig zwischen ausgestalteten Bewegungselementen und körpereigenen Spasmen: Beim Betrachten stellt sich so fortwährend die Frage, inwiefern der Tänzer seine körperlichen Voraussetzungen einsetzt, um mit tanztechnischen Mitteln die ästhetische Erfahrung der Zuschauer*innen zu verstärken, und

-
- 4 Ich wohne der Uraufführung am 08.01.2021 via Internet in Bern bei, im Oktober 2023 habe ich schließlich Gelegenheit, das Stück in der Dampfzentrale Bern zu erleben.
- 5 Zur Einführung in die allmählich auch in der Tanz- und Theaterwissenschaft einsetzende Auseinandersetzung mit Behinderung vgl. u.a. Backhausen, Elena, Benjamin Wihstutz und Noa Winter (Hg.): *Out of Time? Temporality in Disability Performance*, Abingdon: Routledge 2023; Czymoch, Christiane, Kate Maguire-Rosier und Yvonne Schmidt (Hg.): *How does Disability Performance travel? Access, Art, and Internationalization*, London, New York: Routledge 2024; Koppers, Petra: »Dancing Disabled. Phenomenology and Embodied Politics«, in: Kowal, Rebekah J., Gerald Siegmund und Randy Martin (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, New York: Oxford University Press 2017, S. 267–281; Umathum, Sandra und Benjamin Wihstutz (Hg.): *Disabled Theater*, Zürich: Diaphanes, 2015; Whatley, Sarah (Hg.): *Dance, Disability and Law: In-Visible Difference* edited by Sarah Whatley, Charlotte Waelde, Shawn Harmon, Abbe Brown, Karen Wood and Hetty Blades, Bristol: Intellect 2018.
- 6 Vgl. Pewny, Katharina: *Das Drama des Prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance*, Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 297.
- 7 Die Bezeichnung Tanz-Persona lehnt sich an den Begriff der Autor-Persona von Sandro Zanetti an, den der Literaturwissenschaftler mit Roland Barthes und Michel Foucault formuliert, um zwischen der Autorfunktion, der öffentlich und textuell entworfenen Autor-Persönlichkeit (Autor-Persona) und der privaten Person zu unterscheiden. Vgl. Zanetti: *Gespensterbelebung. Autorschaft und Autorität*. Ich verwende Tanz-Persona mit ähnlicher Konnotation, indem ich im Folgenden aufzeige, wie *Precarious Moves* die verschiedenen Bedeutungsebenen produktiv macht.

umgekehrt, inwiefern tanztechnisches Wissen so eingesetzt wird, dass es die körperlichen Möglichkeiten Turinskys erweitert. Aufbauend auf diesem ›wackligen‹ Wahrnehmungseffekt, choreografiert das Stück also nicht nur das spezifische Bewegungsrepertoire des Tänzers, sondern auch die fragilen Versuche der Zuschauer*innen, Deutungsebenen zu erkennen und zuzuordnen.

Doch warum beginnt diese Einleitung mit einer Performance, die im Wien der 2020er Jahre verortet ist? Und wie lassen sich diese Beobachtungen mit dem in der Studie vorgestellten Arbeitsbegriff der *Auto_Choreo_Grafie* verbinden? Zum einen verortet der Verweis auf *Precarious Moves* meine Perspektive als Tanzwissenschaftlerin zeitlich. Das Stück fungiert somit als Ausgangspunkt, von dem aus jene historischen Konstellationen kenntlich werden, die meinen Blick als Tanzwissenschaftlerin mitgeprägt haben mögen. Zum anderen halte ich dessen Ästhetik insofern für bemerkenswert, als sich mein Erkenntnisinteresse insbesondere unter Bezugnahme auf Turinskys Selbstinszenierung sehr gut daraus ableiten lässt. Diesen Aspekt werde ich in den folgenden Absätzen noch genauer ausführen. Und nicht zuletzt eignet sich ein im Österreich der 2020er Jahre angesiedeltes Beispiel, um einen metaphorischen raum-zeitlichen Horizont im Dazwischen der DDR und der Schweiz der 1970er Jahre hin zur Gegenwart aufzuspannen und den oftmals implizit auf die BRD ausgerichteten Fokus so ein wenig zu verschieben.

In *Precarious Moves* wird die Tanz-Persona Turinskys als eine vielschichtige inszeniert, von der offenbleibt, welche ihrer Bewegungen sie willentlich ausführt und welche ihr gewissermaßen ›geschehen‹. Vielmehr wird beim Zuschauen deutlich, dass die dichotome Unterscheidung zwischen den analytischen Kategorien des Bewegens und Bewegtwerdens den Zugang zur Ästhetik von *Precarious Moves* verstellt. Diese bewusst erzeugte Unschärfe verweist auf das Spannungsfeld zwischen Turinskys Ansprüchen als Choreograf, seinen Fähigkeiten als Tänzer und ihm als privater Person. Zwar bleibt die Unterscheidung zwischen diesen Personae modellhaft und die Trennlinien lassen sich keinesfalls eindeutig ziehen, nichtsdestotrotz verbirgt sich im Zusammenspiel dieser verschiedenen Modi⁸ ein performatives Potenzial, das die vorliegende

8 Dieser Umstand berührt zahlreiche dringliche Fragen im Hinblick auf Faktualität und Fiktionalität in Performances, welche beispielsweise die Theaterwissenschaftlerin Nele Solf in ihrer Dissertation eingehender diskutiert, vgl. Solf, Nele: *Theatrale Faktualität und Fiktionalität. Selbstdarstellungen und Subjektivierungsstrategien im Freien Schweizer Gegenwartstheater*. [im Erscheinen]

Studie mit dem Begriff der *Auto_Choreo_Grafie* zu fassen sucht. Denn was Turinsky an Tanzwissen und -technik zugestanden wird und was nicht, wird im Verlauf der *Lecture Performance* mit autobiografischen Stilelementen kontinuierlich neu verhandelt.⁹

Beispielsweise kniet der Tänzer mit dem Rücken zum Publikum im rechten oberen Bühnenabschnitt vor einer Videoleinwand¹⁰ und lässt die Zuschauer:innen bei gedämpftem Licht und von einer Geräuschlandschaft untermalt¹¹ an den Mikrobewegungen seiner Knie und des Oberkörpers teilhaben, die zunächst von wellenförmigen Vorwärtsbeugungen und schließlich von einer großräumigen Rotation seines Torsos begleitet werden. Turinskys Oberkörper durchlaufen wiederholt ruckartige Bewegungsimpulse, die er bisweilen nutzt, um die Richtung seiner Kreisbewegungen zu ändern. Ergänzt werden diese Bewegungen durch diejenigen seines Armes, der einem Ast ähnlich aus seinem Torso herausragt, den Ellbogen durchgedrückt und die Hand zum Publikum weisend. Die zusehends ausgreifende, gemächlich ausgeführte Armbewegung erinnert sowohl an ein *Port de bras*, an Flügelschläge als auch an Weisungen eines Verkehrspolizisten, die es dem Tänzer, der sich bisher größtenteils im Rollstuhl bewegt hat, ermöglichen, den Bühnenraum zu durchqueren. Die sich intensivierende Bewegungsdynamik mündet in zwei Bühnendiagonalen: Während Turinsky eine Diagonale auf Knien und die zweite schließlich gehend nachvollzieht, kombiniert er kontinuierlich die grobmotorischen Vorwärtsbewegungen mit minimalen Mikrobewegungen seines Oberkörpers.

Die Tänzerin und Tanzwissenschaftlerin Ann Cooper Albright beschreibt das In-Anschlag-Bringen eines ›autobiografischen Selbst‹¹² in Tanzaufführun-

-
- 9 Für einen ersten Einblick in die Verflechtungen von *Auto_Bio_Grafie* und Behinderung eignet sich z.B. der Handbuchbeitrag »Disability and Life Writing«, vgl. Couser, G. Thomas: »Signifying Selves: Disability and Life Writing«, in: Barker, Clare und Stuart Murray (Hg.): *The Cambridge Companion to Literature and Disability*, Cambridge: Cambridge University Press 2017, S. 199–211.
- 10 Für Bühne und Kostüm zeichnet Jenny Schleif verantwortlich. Vgl. Turinsky, Michael: *Precarious Moves*. Pressedossier, Wien 2021, S. 2.
- 11 Die Musik und die Songtexte stammen von Tian Rotteveel, vgl. Turinsky 2021, S. 2.
- 12 In meinem Argument verzichte ich weitgehend auf die Bezeichnung ›Subjekt‹. Dies, weil im Wissensfeld *Auto_Bio_Grafie* Begrifflichkeiten wie Ich, Selbst und Subjekt (ivierung) äußerst divergent verwendet werden und zudem meines Erachtens Subjektivierung nicht allein aufgrund einer künstlerischen Aufführung erfolgen kann. Teilkapitel 1.1. erläutert die verwendeten Begriffe ausführlicher, die zwischen einem dezentrierten Ich und verschiedenen Selbst-Figurationen unterscheiden. Diese Vorgehenswei-

gen als für den Tanz konstitutive Herausforderung, sowohl im Hinblick auf Fragen der Autobiografieforschung als auch für die Tanzästhetik und -wissenschaft selbst:

In many ways, then, the presence of the performing body can challenge and stretch even the most recent explorations of the autobiographical self. Although the act of performing itself (or one's self) foregrounds the fact that the self is always performed, this constructed performative self is also always reinvented by a physical body which cannot be so easily or neatly fragmented. In the very act of performing, the dancing body splits itself to enact its own representation and simultaneously heals its own fissure in that enactment.¹³

Albright setzt allerdings in ihrer Auseinandersetzung mit der autobiografischen Performance der Schwarzen Tänzerin Blondell Cummings insofern einen normativen Tanzkörper voraus, als sie diesen unausgesprochen als unversehrten Körper denkt, was in *Precarious Moves* nicht der Fall ist. Im zitierten Absatz geht es Albright um die Verkörperung autobiografischer Stimmen im zeitgenössischen Tanz, die, eben weil sie fragmentiert sind und zugleich einem Körper eignen, für die Zuschauenden Subjektivierung repräsentieren können und sie dennoch in ihrer Instabilität mit-erlebbar machen. Diese von Albright beschriebene Spaltung¹⁴ der Tanz-Persona in eine tänzerische Körperlichkeit und in ein ›autobiografisches Selbst‹ begründet Albrights

se folgt in Bezug auf Auto_Bio_Grafie weitgehend dem konzeptionellen Vorschlag eines konstruierten Selbst, weshalb Kategorien wie Authentizität oder Wahrhaftigkeit für die vorliegende Studie nicht oder nur punktuell greifen. Vgl. Quante, Michael und Michael Kühler: »The ›Self‹«, in: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Bd. 1: Theory and Concepts of Autobiography/Autofiction, Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 390–397, hier S. 394.

- 13 Albright, Ann Cooper: »Auto-Body Stories. Blondell Cummings and Autobiography in Dance«, in: dies.: *Engaging Bodies. The Politics and Poetics of Corporeality*, Middletown: Wesleyan University Press 2013, S. 92–114, hier S. 99.
- 14 Der Tanz- und Theaterwissenschaftler Gerald Siegmund diskutiert ähnliche Fragen des dezentrierten Subjekts und dessen Begehensstrukturen unter dem konzeptionellen Vorzeichen der Abwesenheit. Dies allerdings mit nur wenigen punktuellen Bezügen auf autobiografische Verfahrensweisen. Vgl. Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Bielefeld: transcript Verlag 2006. Ähnlich argumentieren hinsichtlich Individuation u.a. Ahrens, Jörn: »Nicht nur die Menschen am Sonntag«, S. 99–113, und Egert, Gerko: »Macht bewegt sich, Macht bewegt«, S. 115–138, beide in: Huschka, Sabine und

Beschäftigung mit der Autobiografieforschung¹⁵ und ist auch für mein Erkenntnisinteresse in tanzhistoriografischer Hinsicht konstitutiv. Dabei wird es weniger darum gehen, das Verhältnis von Tanz und Autobiografie zu reflektieren, als vielmehr an der Schnittstelle von Tanzgeschichtsschreibung, Autobiografie und künstlerischem Tanz nach diskontinuierlichen, räumlichen, erfahrungsorientierten Historiografie-Modellen zu fragen, mittels derer Tänzer*innen sich zugleich als Individuen *und* in verschiedenen Zugehörigkeiten denken können. Es sind historiografische Modelle, die tänzerische Praktiken aus anderen Perspektiven und mit anderen Begrifflichkeiten darlegen, als es lineare, ereignisorientierte Modelle können.

Dieser Sachverhalt soll abermals am Beispiel von Turinskys *Precarious Moves* skizziert werden: Denn das zuvor beschriebene unbestimmbare Oszillieren zwischen intendierten und nicht-intendierten Bewegungen sensibilisiert die Zuschauer*innen für das körpereigene Bewegungsvokabular Turinskys. Diese erlernen gewissermaßen dessen choreografisches Repertoire im Laufe der Aufführung und werden dabei wiederholt mit den eigenen Vorannahmen konfrontiert. Beispielsweise bezieht sich der Tänzer mit dem Zitat »the art of making dances«¹⁶ von Doris Humphrey auf die Tanzmoderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Diese ist u.a. geprägt vom Imperativ der Mobilität, weshalb zu dieser Zeit entstandene Tanzstile wie beispielsweise Humphreys Tanztechnik einen stets anhaltenden Bewegungsfluss imaginieren und idealisieren, den es beim Tanzen anzustreben gelte.¹⁷ Turinsky spiegelt und dekonstruiert diese

Gerald Siegmund (Hg.): *Choreographie als Kulturtechnik. Neue Perspektiven*, Berlin: Neofelis 2022.

- 15 Albright schreibt weiter: »I want to look at the ways in which the performing body physicalizes the autobiographical voice to produce a representation of subjectivity which is at once whole and fragmented.« Albright: »Auto-Body Stories. Blondell Cummings and Autobiography in Dance«, S. 95.
- 16 Turinsky, Michael: »Spoken Text of Precarious Moves« (2021), <https://tqw.at/101/wp-content/uploads/2020/12/Turinsky-Stueck-Text-neu.pdf>. Turinsky zitiert Doris Humphrey hier mit dem Titel ihres Buches über Choreografie als »art of making dances«. Humphrey, Doris: *The Art of Making Dances*, herausgegeben von Barbara Pollack, New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc. 1959.
- 17 Der genannte Imperativ wird u.a. auch von Gerald Siegmund hinsichtlich Subjektivierung bei Mary Wigman und Martha Graham besprochen. Im 2. und 3. Kapitel der vorliegenden Studie wird auf die damit verbundenen Tanzverständnisse und Argumente ausführlicher eingegangen. Vgl. Siegmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, S. 133.

Vorstellung mit seinem historischen Rückgriff, durch den sich die Zuschauer*innen ihrer Vorstellungen von dem, was künstlerischer Tanz sei, gewahr werden.

Aufgrund seiner körperlichen Verfasstheit sieht sich Turinsky zudem vielleicht mehr als andere mit von der Norm abweichenden Zeitlogiken konfrontiert. Für manch alltägliche Handlungsabläufe benötigt er beispielsweise zusätzlich Zeit und/oder Assistenz, während er als Rollstuhlnutzer unter Umständen bei guten Straßenverhältnissen schneller vorankommt als andere Passant*innen.¹⁸ Diese in den Disability Studies u.a. als ›crip time‹ bezeichnete Ausdehnung bzw. Verschiebung von Zeit und Raum findet sich auch in der ästhetischen Praxis von anderen (Tanz-)Künstler*innen wieder. Die beiden Zeitforscher Michael Gamper und Helmut Hühn verstehen diese Effekte als ästhetische Eigenzeiten.¹⁹ Sie treten in einigen der hier diskutierten Verfahrensweisen zutage und sollen im Folgenden auf ihre Wechselwirkung mit tanzhistoriografischen Problemstellungen und *Auto_Bio_Grafie*²⁰ hin untersucht werden.

18 In einem Gespräch vom 23.11.2022, das ich im Rahmen des BA-Seminars *Tanz und Krise* an der Universität Bern online mit ihm führte, beschreibt Turinsky, wie er sich als Arbeitgeber und Bezieher von persönlicher Assistenz fortwährend mit der Organisation von Mobilität sowie seiner Angewiesenheit auf andere konfrontiert sieht.

19 Vgl. Gamper, Michael und Helmut Hühn: *Was sind Ästhetische Eigenzeiten?* Hannover: Wehrhahn 2014.

20 *Auto_Bio_Grafie als Performance. Ein tanzhistoriografisches Innovationsfeld* lautet der Titel des SNF-Forschungsprojektes unter der Leitung von Prof. Dr. Christina Thurner, in dessen Rahmen dieses Buch als Dissertation entstand. Das Projekt umfasste zwei weitere Teilprojekte der Kolleginnen Dr. Elizabeth Waterhouse und Dr. Julia Wehren. Claudio Richard und David Castillo waren als Projektassistenz tätig. Vgl. »*Auto_Bio_Grafie als Performance*«, Institut für Theaterwissenschaft, Universität Bern (2021), https://www.theaterwissenschaft.unibe.ch/forschung/projekte/abgeschlossene_projekte/auto_bio_grafie_als_performance/index_ger.html (zugegriffen am 28.01.2022).

Zeitlichkeit ließe sich demnach als Zusammenwirken von »ästhetischer Eigenzeit«²¹ und einer »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«²² denken und damit als eine mögliche konstellative Tanzgeschichtsschreibung konturieren, auf die im übernächsten Teilabschnitt noch genauer eingegangen wird. Am Beispiel von *Precarious Moves* deutet sich also eine Untersuchungskonstellation an, welche sowohl Turinskys Körperlichkeit und den damit verbundenen autobiografischen Anleihen als auch den durch die Performance hervorgebrachten ästhetischen Eigenzeiten Rechnung trägt. Der Umstand, dass *Precarious Moves* im zweiten Jahr der globalen Verbreitung des SARS-CoV-2-Virus uraufgeführt wird, bedingt zusätzliche Nuancen in den autobiografisch konnotierten Setzungen. Turinskys Kraft und Verletzlichkeit entfalten in dieser Zeit ihre Wirkung mit Nachdruck und erinnern zugleich an die soziale Angewiesenheit *aller* Menschen. Dieser einleitende Versuch einer konstellativen Tanzgeschichtsschreibung zeigt in Bezug auf gegenwärtige künstlerische (auto-)biografische Verfahrensweisen, dass dessen differenzierte Untersuchung im zeitgenössischen Tanz ansteht, um deren ästhetisches *und* gesellschaftskritisches Potenzial fundierter verstehen zu können. Die hier vorbereitend entwickelten Argumentationslinien sollen im folgenden Abschnitt mittels der Konzepte Alltag, Erfahrung und Umbruch weiter präzisiert werden.

-
- 21 Der Ansatz fokussiert die »Untersuchung von Zeitgestalten der kulturellen Moderne im Medium ihrer unterschiedlichen wissenschaftlichen, philosophischen und künstlerischen Darstellungsformen.« Mit Herders und Schellings Kritik an Kants Zeitbegriff wird methodisch erschlossen, wie »komplexe Artefakte mit der Vielzeitigkeit und der Heterogenität der Zeitvorstellungen umgehen: wie sie unterschiedliche Ordnungen von Zeit konfigurieren, differente Ordnungsmuster der Zeit miteinander und mit den Formen der alltäglichen Zeiterfahrung in Beziehung setzen und wie sie die Veränderungen geschichtlicher Temporalitätsstrukturen reflektieren.« Gamper/Hühn: Was sind Ästhetische Eigenzeiten?, hier S. 11.
- 22 Beide Konzepte, dasjenige der »Tanz-Geschichts-Schreibung« und jenes der »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«, wurden von der Tanzwissenschaftlerin Christina Thurner für die Tanzhistoriografie diskutiert. Thurner reflektiert diese u.a. mit Bezug auf die Historiker Reinhart Koselleck und Hans-Ulrich Gumbrecht sowie die Tanzhistorikerin June Layson. Zugunsten des Leseflusses wurde der Begriff der Tanzgeschichtsschreibung in der hergebrachten Schreibweise verwendet. Vgl. Thurner, Christina: »Zeitschichten, -sprünge und -klüfte. Methodologisches zur Tanz-Geschichts-Schreibung«, *Inventur der Tanzmoderne. Geschichtstheoretische Überlegungen zur tanzwissenschaftlichen Forschung. Forum Modernes Theater* 23/1 (2008), S. 13–18.