

III. _GRAFIE Umbrüche (er-)schreiben: Konstellative Tanzhistoriografie

Der in den vorangegangenen Kapiteln vorgestellte und entwickelte Arbeitsbegriff *Auto_Choreo_Grafie* förderte hinsichtlich der angestrebten konstellativen Tanzgeschichtsschreibung verschiedene Ergebnisse zutage: Bei La Ribot wurde das konstellative Gefüge ihrer künstlerischen Selbstentwürfe herausgearbeitet, das sie als komplexes Beziehungsgeflecht von *Piezas distinguidas* begreift und an dem sie durch Wiederholungen und Neukombinationen fortwährend weiterschreibt. Wie im Teilkapitel 1.3. gezeigt, begründen Prinzipien wie die Wiederholung und dieses (Re-)Formulieren das ästhetische Gefüge ihrer Tanz-Persona. Am Beispiel La Ribots wurde weniger eine spezifische tanzhistorische Konstellation abgesteckt als aufgezeigt, dass ihre *Piezas distinguidas* relational konzipiert sind und als solche (wieder-)aufgeführt werden. Eine derart konstellative (historiografische) Perspektivierung ließ sich entsprechend von den dezentrierten Selbstentwürfen der Künstlerin ableiten.

Eine konstellative raum-zeitliche Ausdeutung des Materialkorpus zu Gabriele Stötzer erschloss die Konsequenzen des Jahres 1976 für Stötzers Werdegang und hinsichtlich der DDR-Kulturpolitik.¹ Durch den Systemumbruch DDR/BRD wird der eigenmächtige Eingriff Stötzers in die Historisierung ihrer Person besonders dringlich, da sie aufgrund ihres politischen Engagements und ihrer künstlerischen Tätigkeit von der DDR-Staatssicherheit wiederholt observiert und wegen »mehrfacher Staatsverleumdung« verurteilt

1 Aufgrund der von Stötzer bereits selbst umfassend geleisteten Aufarbeitung ihres künstlerischen und politischen Werdegangs ließ sich eine überindividuelle Konstellation präzise abstecken. Vgl. u.a. Rothenburger: »Im Ausnahmezustand: Leben. Selbst- und Krisenerzählungen bei Gabriele Stötzer«.

worden war.² Die bis heute andauernde intensive Auseinandersetzung mit den entsprechenden Dokumenten prägte das Bewusstsein Stötzers für einen gestaltend-dynamischen Geschichtsbezug, der durch die (Neu-)Anordnung von Materialien erschrieben und gleichermaßen weiter geschrieben wird.³ Neben der exemplarischen Materialkonstellation und dem augenfälligen begrifflichen Zusammenspiel von Alltag, Erfahrung und Umbruch bei Gabriele Stötzer ergaben sich zudem relevante Schnittmengen zu jenen Topoi der ›berufsauf autobiografischen Selbstentwürfe‹ und des ›Gehens und/oder Bleibens‹, die auch im Tanzfilm *Im Umbruch* problematisiert werden (vgl. Kapitel 2.1.).

Somit wurden Stötzers Arbeitsweisen nicht nur für die tanzwissenschaftliche Forschung im Ansatz erschlossen, sondern implizit auch zu anderen Tänzerinnen mit DDR-Bezug ins Verhältnis gesetzt – eine Verknüpfung, die meines Wissens bisher noch nicht hergestellt wurde. Der reflexive Umgang mit Selbstentwürfen vergegenständlicht sich in der Tanzdokumentation *Im Umbruch* als ›filmisches Schreiben‹ an einer gemeinsamen Auto_Choreo_Grafie, bei der aus unterschiedlichen Perspektiven auf dasselbe Ereignis – den Mauerfall 1989 – geblickt wird. Die individuell erlebten Umbruchserfahrungen teilen sich auf diese Weise verschiedenen Publika mit und werden insofern verhandelt, als sich die Zuschauenden aufgrund der Filmdramaturgie selbst zu diesem Umbruch befragen. Autobiografisch grundierte Verfahren überlagern sich in der Tanzdokumentation mit choreografischen Praktiken, wenn sowohl Lebensgeschichtliches als auch tänzerische Materialien gleichsam filmisch choreografiert werden.

Anhand der Konstellationen von Noemi Lapzeson und Fumi Matsuda erweiterte sich der Arbeitsbegriff der Auto_Choreo_Grafie schließlich um die Konzepte Vertikalität und Horizontalität sowie um die tanzhistoriografische Analysekategorie des Reenactments (vgl. Kapitel 2.2. und 2.3.). Mithilfe dieser Konzepte konnten das jeweilige Tanzverständnis sowie das Berufsbild der genannten Tänzerinnen im übergeordneten Kontext einer sich gerade konstituierenden Freien Schweizer Tanzszene untersucht werden. Bei Vertical Danse und Lapzeson ist diese Auto_Choreo_Grafie intrikat mit ihrer Unterrichtspraxis verschränkt, die wiederum im produktiven Spannungsverhältnis zu Martha Grahams Tanzverständnis steht. Dieses Erkenntnis wirkte

2 Vgl. u.a. »Eingeschränkte Freiheit. Der Fall Gabriele Stötzer«, S. 40; Voit/Stötzer (Hg.): Rädelsführer.

3 Vgl. beispielsweise Stötzer: Der lange Arm der Stasi.

auf andere Konstellationen zurück, da sich auch dort Tänzerinnen wie beispielsweise bei *Im Umbruch* oder bei Matsuda auf Wissensformationen der Tanzmoderne beziehen. Gegenüber diesen Konstellationen trat die tanzpädagogische Dimension von Lapzsons Ansatz deutlich hervor, die von Bildern und Vorstellungsräumen der Vertikalen/Horizontalen geprägt ist, sodass mit ihnen ein ganzer tänzerischer Habitus evoziert und legitimiert wird. Hier ist *Auto_Choreo_Grafie* im Zusammenspiel mit Bewegungstransfers zwischen Tänzer*innen zu denken.

Wie keine andere Tänzerin der untersuchten Korpora referiert Matsuda mit *Ausgewandert, eingetanz* auf literarische Tanz-Autobiografien. Die Verschiebung des wissenschaftlichen Blicks auf Matsudas eigene Reflexionen über ihre Selbstentwürfe verdeutlicht allerdings, dass diesen keineswegs ein konventionelles Verständnis von *Auto_Bio_Grafie* zugrunde liegt. Vielmehr zeigen die An- und Umordnungen ihrer verschiedenen Selbst-Figurationen, die in der Studie als ›berufsautobiografische Selbstentwürfe‹ (vgl. 1.2.) und dann unter dem Stichwort ›im-/mobile Selbstentwürfe‹ (vgl. 1.3.) diskutiert wurden, wie produktiv und nachhaltig sich die Auseinandersetzung mit Genrekonventionen gestalten kann. Dies eben, weil es sich bei Autobiografie um eine diffuse Gattungsbezeichnung handelt, die sich eher als Perspektive denn als Genre fassen lässt. Autobiografisch reflektierte Umbrüche spiegelten sich daher bei Lapzeson eher in ästhetischen Setzungen und bei Matsuda in beiläufigen Bemerkungen und scheinbar unbedarft fallengelassenen Nebensätzen.

In diesem abschließenden Kapitel mit dem Schwerpunkt ›Grafie‹ sollen ausgehend von den erarbeiteten Erkenntnissen zu *Auto_Bio-* und *Auto_Choreo_Grafie* grundlegende Aspekte einer konstellativen Tanzhistoriografie zusammengefasst werden: Das folgende Teilkapitel 3.1. fokussiert demnach die Interdependenz von *Auto_Bio_Grafie*⁴ und Tanz(-historiografie), um am Beispiel von *Im Umbruch* tänzerische Selbst-Figurationen und bewegt-bewegende Körperlichkeit als wesentliche Schauplätze von *Auto_Choreo_Grafien* herauszuarbeiten, auf denen Wissensformationen verhandelt werden. Hier interessiert das Verhältnis der individuellen und körperlichen Ebene zu einer überindividuellen bzw. konzeptuellen Ebene, das eingehender anhand des ›tanzgeschichtsschreibenden Selbst‹ von Jérôme Bel untersucht wird.

4 *Auto_Bio_Grafie* wird hier verstanden als zwischen Alltag, Erfahrung und Umbruch oszillierende Wissensfelder sowie als Schnittstelle zu kollektiven historischen Narrativen (vgl. das 1. und 2. Kapitel).

Das Teilkapitel 3.2. setzt sich mit Aspekten der Zeitlichkeit auseinander, die ich hier sowohl als Stillstellung einer bestimmten historischen Ereignis-, Ideen- und Erfahrungskonstellation verstehe als auch als spezifisch konstellierte Materialien und Aufführungen in ihrer jeweiligen Eigendynamik. Vor diesem Hintergrund soll folgende Leitfrage erörtert werden: Welche (tanzhistorischen) Probleme thematisieren die performativen Selbst-Figurationen und die mit ihnen verbundenen raum-zeitlich gedachten Untersuchungsanordnungen?⁵ Auch die Gewichtung einzelner Elemente von Konstellationen kann und soll kritisch hinterfragt werden: Weshalb werden manche Ereignisse, Personen oder Erfahrungen häufiger berücksichtigt als andere? Und schließlich: Inwiefern unterscheiden sich Konstellation und Konstellierung? Diese Fragen denke ich im Folgenden unter Berücksichtigung von Wissensanordnungen und Bewegungsdynamiken choreo- und historiografisch anhand der bereits diskutierten Beispiele weiter.

Während bisher also einzelne Konstellationen identifiziert und bestimmte Materialien mittels Close Reading, Quellenkritik und Aufführungsanalyse eingehender untersucht worden sind, sollen nun besagte Materialien im Kontext einer übergeordneten tanzhistoriografischen Konstellation des 1. und 2. Kapitels nochmals durchdacht und neu übereinandergelegt werden. Die Wissensfelder Tanzhistoriografie, Choreografie und Auto_Bio_Grafie werden auf diese Weise zum Arbeitsbegriff der Auto_Choreo_Grafie verdichtet: Die kurze Formel lautet hier, dass künstlerische autobiografische Topoi im Zusammenspiel mit choreografischen Erinnerungs-, Weitergabe- und Dokumentationspraxen tänzerische Praktiken ergeben, die sich aus tanzhistorischer Perspektive als Auto_Choreo_Grafien beschreiben lassen.

5 Diese und ähnliche Fragen verdanke ich u.a. auch den konstruktiven Diskussionen der monatlichen Freitags-Schreibgruppe, namentlich mit Verena Elisabeth Eitel, Daniel Gönitzer, Hanna Huber, Marcel Kieslich, Melanie Konrad, Frank Lange, Hanna Stein und Ana Vladislavjević.

3.1. Tanzgeschichtsschreibendes Selbst: *Jérôme Bel* (2021) von Jérôme Bel

Es fällt auf, dass in der tanzwissenschaftlichen Forschung das (Lecture-)Solo bis anhin als *das* autobiografische Format des zeitgenössischen Tanzes gilt.⁶ Gabriele Brandstetter arbeitet diesbezüglich zwar auch das kollektive Moment von Auto_Bio_Grafie heraus, indem sie veranschaulicht, dass die Tanz-Persona eines Solostücks instabile Identitäten erzeugt, deren Körperlichkeiten ein »doubling, overlapping, and simultaneity of the individual body«⁷ durchlaufen. Doch dies argumentiert sie vorwiegend anhand historischer Bezugspunkte auf die Tanzmoderne, in welcher ein spezifisches Verhältnis von Tanzsolo, Auto_Bio_Grafie und Autorschaft verhandelt wird, wie es sich beispielsweise im Tanzverständnis von Martha Graham, Mary Wigman u.a. wiederfindet.⁸

Gemäß Brandstetter entfaltet sich Auto_Bio_Grafie in der Tanzmoderne in Form des autorschaftszentrierten Tanzsolos,⁹ welches »weiblich« konnotiert ist und oftmals Tänzerin, Choreografin und Veranstalterin in einer Person vereint.¹⁰ In der vorliegenden Arbeit wird jedoch davon ausgegangen, dass selbst wenn sich tänzerische Soloformate explizit autobiografischer Stilmittel bedienen, diese gleichwohl stets im Verhältnis zu kollektiven Narrativen einzuordnen sind (vgl. 1. Kapitel), weshalb in den Materialkorpora sowohl Ensemble- als auch Einzelarbeiten Berücksichtigung finden.

Diesem Ansatz stimmt zwar auch Brandstetter zu, wenn sie mit Bezugnahme auf den Theaterwissenschaftler Marvin Carlson einräumt,¹¹ dass das Autobiografische in Tanzaufführungen nicht personengebunden ist, sondern als Rolle oder Charakter ausgespielt wird, indem »kulturelle Skripts« und damit übergeordnete Vorstellungen von Auto_Bio_Grafie inszeniert, variiert und/oder unterlaufen werden.¹² Dennoch wurde Auto_Bio_Grafie in der tanzwissenschaftlichen Forschung bis anhin vor allem anhand schriftlicher

6 Vgl. u.a. Gabriele Brandstetter: 3.13 Autobiography in/as Dance, S. 543.

7 Ebd., S. 542.

8 Brandstetter: 55. Xavier Le Roy, S. 2070.

9 Dieses versteht sie auch bei Ensemblestücken als konstitutiv für die Bühnenstücke, da die genannten Tänzerinnen sehr wohl auch in größeren Formationen auftraten, die jedoch eher als Rahmung für die Solistin fungierten, die sich vor dem »begleitenden« Hintergrund hervortut.

10 Vgl. u.a. Brandstetter: 55. Xavier Le Roy, S. 2070.

11 Vgl. Carlson, Marvin: »Performing the Self«, *Modern Drama* 39 (1996), S. 599–608.

12 Vgl. Brandstetter: 3.13 Autobiography in/as Dance, S. 543.

Autobiografien¹³ oder tänzerischer Soloarbeiten untersucht und dabei im Hinblick auf Gattungskonventionen entweder als selbstreflexives Korrektiv oder als konventionell operierender Beitrag eingeordnet.

Um über diese Dichotomie hinausdenken zu können, lohnt der nochmalige Blick in die Tanzmoderne: Gerald Siegmund erweitert Brandstetters Sicht auf Autorschaft um Aspekte der Dokumentation, Tradierung und Weitergabe von Bewegung, wenn er schreibt:

Wurde Tanz in der Moderne als subjektiver Ausdruck und in der Postmoderne als objektivierte Bewegung verstanden, führt jede tänzerische Bewegung letztlich dazu, einmalig und neu zu sein, da sie in ihrer Hervorbringung an das je singuläre Tänzer:innensubjekt gebunden ist. Gleichzeitig werden die Tänzer:innen damit zu Autor:innen ihrer Bewegungsfindung. Bewegung ist damit nicht überlieferbar, da sie nach der Ausführung in ihrer je eigenen Qualität unweigerlich verloren geht. Dieser Gedanke verstärkt die tradierte Vorstellung von Tanz als einer flüchtigen Kunstform, die als Topos das Nachdenken über Tanz seit der Renaissance begleitet. Tanz und seine Bewegungen verschwinden im gleichen Moment, in dem sie sich manifestieren.¹⁴

Der Tanzwissenschaftler Siegmund formuliert hier eine berechtigte Kritik an dem daraus resultierenden überhöhten Verhältnis zwischen Tänzer*in/Choreograf*in und Tanzstudierenden. Ihm ist auch insofern zuzustimmen, als eine solche Auffassung von Autorschaft die Vorstellung einer einzigartigen Tanz-Persona vorantreibt, deren Bewegungen nicht oder nur durch körperliches Einüben übertragbar scheinen. Zugleich sehen sich Tänzerinnen mit verschiedenen unauflösbaren Widersprüchen konfrontiert, wenn es um tänzerische Autorschaft geht: Einerseits haben sie sich mit ihrem innovativen Potenzial auf einem ästhetischen Markt zu behaupten, andererseits wollen sie ihr Tanzverständnis bzw. ihren eigens entwickelten Tanzstil oder Bewegungstechnik durch die Weitergabe an Tanzstudierende für die Zukunft sichern. Graham institutionalisierte ihr Bewegungsrepertoire daher mittels der Graham-Technik und verdiente nicht zuletzt, ähnlich wie auch Noemi Lapzeson und Fumi Matsuda, über mehrere Jahrzehnte hinweg ihren Lebens-

13 Vgl. Thurner: *Erinnerungen tanzen*.

14 Siegmund, Gerald: »II.2 Tanz«, in: Hochholding-Reiterer, Beate, Christina Thurner und Julia Wehren (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden: Nomos 2023, S. 45–58, hier S. 55.

unterhalt mit dem Tanzunterricht.¹⁵ Dies erzeugt ein Spannungsverhältnis aus künstlerischen Originalitäts- und tänzerischen Weitergabe-Narrativen von Bewegungstechniken – eine widersprüchliche Haltung, die sich u.a. bei Lapzeson ausführlicher darlegen ließ (vgl. Teilkapitel 2.2.).

Die autobiografische Perspektive auf Tänzerinnen der Tanzmoderne relativiert den Standpunkt Siegmunds also insofern, als beispielsweise Graham durchaus um den Transfer ihres Bewegungswissens bemüht war, auch wenn dieses Bestreben – wie sich am Verhältnis von Lapzeson und San Pedro zeigte – ihrem Verständnis von originärer Autorschaft tendenziell entgegenlief bzw. mit einer besonderen Betonung der Flüchtigkeit von Tanz und der damit begründeten Weigerung gegenüber dessen Dokumentation einherging (so z.B. bei Mary Wigman, Gret Palucca oder auch Fine Kwiatkowski). Hier zeigt sich ein Problem, das die tanzwissenschaftliche Forschung dazu anregen kann, sowohl bisherige Befunde selbstreflexiv zu differenzieren als auch Autorschaft als künstlerisch produktiv gemachtes Spannungsfeld von widersprüchlichen Selbstentwürfen ernst zu nehmen.

Der Fokus auf Auto_Bio_Grafie erlaubt es herauszuarbeiten, dass sich mit bestimmten Tanzstilen auch spezifische autobiografische Verfahrensweisen herausbilden können, wie Victoria Thoms hinsichtlich Graham argumentiert, indem sie deren Weitergabeverfahren als autobiografisch begreift.¹⁶ Das Ein- und Weiterschreiben von Bewegung¹⁷ versteht sie damit als tanztechnische Wissensvermittlung, die eine mögliche tänzerische Konzeption von Auto_Bio_Grafie darstellt. Auf Basis dieser Überlegungen kann nach produktionsästhetischen Verfahren der Herstellung von Körperlichkeiten gefragt werden, die ohne die Kategorie Auto_Bio_Grafie nicht denk- und daher auch nicht diskutierbar wären. Aus diesem Grund wird im Folgenden die performativ hergestellte Körperlichkeit der Tanzenden als Austragungsort der formulierten Problemstellungen begriffen, mittels derer jene Mechanismen aufgefächert werden, welche in und durch die Aufführung Wirkung entfal-

15 Vgl. u.a. Graham, Martha: *Blood memory. An Autobiography*, New York u.a. 1991; Huschka: *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*, S. 216; Franko, Mark: *Martha Graham in Love and War. The Life in the Work*, New York 2012.

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

17 Vgl. Thoms, Victoria: *Martha Graham. Gender and the haunting of a dance pioneer*, Bristol: Intellect 2013, S. 160.

ten.¹⁸ Denn meines Erachtens kann diese unter bestimmten Voraussetzungen zum Schauplatz aufeinandertreffender Wissensformationen werden.

Davon sprechen zeitgenössische autobiografisch grundierte Arbeiten wie z.B. Jérôme Bels »auto-bio-choréo-graphie«¹⁹ mit dem Titel *Jérôme Bel* (2021) und das gleichnamige Stück aus dem Jahr 1995²⁰, oder auch eine weitere frühere Arbeit Bels mit dem Titel *Xavier Le Roy* (2000).²¹ Hinsichtlich Letzterer diskutiert Siegmund den dort inszenierten »Schwindel«²² mit Autorschaft eingehender in dem Teilabschnitt »Die zwei Körper des Autors« seiner Habilitationsschrift.²³ Das Stück *Xavier Le Roy*, in dem weder Le Roy noch Jérôme Bel physisch auftreten, bei dem aber Bel seinen Kollegen Le Roy mit der Choreografie und Inszenierung zweier Tänzer*innen betraut, veranschaulicht Siegmund zufolge das produktive Spiel mit dem »Autor als Diskurs«.²⁴ Siegmund blickt bei seiner Argumentation u.a. auf die Tanzmoderne zurück und schreibt über das zu dieser Zeit erprobte Autorschaftsverständnis:

Die Tänzerinnen der Moderne wurden damit zu Autorinnen ihrer eigenen Bewegungssensibilität oder gar -sprache. Sie wurden zu Autorinnen ihrer eigenen Stücke, deren Darstellung etwa in Form eines Solos nicht von der Person der Tänzerin und Choreographin losgelöst werden konnte. Auch die Übertragung der entwickelten Sprache auf andere Tänzerinnen und Tänzer in Gruppenstücken und die Notwendigkeiten der choreographischen Gestaltung verwiesen immer noch auf die Person der Schöpferin und deren fühlend-gefühlten Leib als Garanten für die Glaubwürdigkeit der dargestellten Emotionen oder Spannungsverhältnisse.²⁵

18 Vgl. die im Teilkapitel 2.1. zitierte Unterscheidung von Ahrens, der die Choreografie von Bewegung von der Choreografie des Sozialen unterscheidet. Vgl. u.a. Ahrens: »Nicht nur die Menschen am Sonntag«, S. 107.

19 Vgl. Bel/Gonzalez/Cardellini: »Jérôme Bel«, S. 3.

20 Ein Stück mit dem Titel *Jérôme Bel* wird von dem Choreografen zwei Mal zu zwei jeweils unterschiedlichen Zeitpunkten in dessen Werdegang inszeniert, vgl. Jérôme Bel: *Jérôme Bel*, UA 1995 und ders.: *Jérôme Bel*, UA 2021.

21 Da es mir hier um ein Überdenken von Siegmunds Diskussion des Stückes geht, beziehe ich mich vor allem auf dessen Beschreibungen im besagten Teilkapitel. Vgl. Siegmund: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes, S. 345–347; Bel, Jérôme: *Xavier Le Roy*, UA 2000.

22 Siegmund: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes, S. 347.

23 Vgl. ebd., S. 344–352.

24 Ebd., S. 347.

25 Ebd.

Diesem Befund ist zuzustimmen, und doch bleibt zu bemerken, dass auch Jérôme Bel in der Anordnung des Stückes *Xavier Le Roy* in der Funktion als Autor nicht gänzlich körperlich abwesend ist, sondern wie auch Siegmund argumentiert, den Widerspruch nutzt, der sich aus den verschiedenen Zuschreibungen zum Eigennamen Jérôme Bel ergibt. Es ist also nicht allein die vermeintlich körperliche Abwesenheit Bels oder Xavier Le Roys, die beim Zuschauen des Stückes Spannung erzeugt und Diskurs stiftet, sondern deren Nicht-Anwesenheit. Trotz ihrer persönlichen Absenz auf der Bühne schreiben sich Le Roy und Bel durch ihre Namensnennung dennoch in alle mit der Bühne assoziierten Handlungen ein, genau wie es Siegmund auch für die Akteur*innen der Tanzmoderne feststellt; nur dass Bel und Le Roy dabei von einem anderen Körper- und Autorschaftsverständnis ausgehen. Und zwar ist dies ein Autorschaftsverständnis, welches auf einen abwesenden, konzeptuellen Körper hinführt. Das Ausloten des Wechselspiels von An- und Abwesenheit steht im Zentrum von Siegmunds Studie – ein Wechselspiel, das er als konstitutiv für die von ihm untersuchten zeitgenössischen Arbeiten begreift, die im Gegensatz zur Tanzmoderne nicht selbstreferentiell auf Tanz als einzigartiges ästhetisches Regime abheben.

Wird bei diesen Überlegungen jedoch von der Prämisse ausgegangen, dass Körperlichkeit performativ hergestellt wird, dann lässt sich an diesem Beispiel auch aufzeigen, dass zwar – entgegen der Erwartungen, die der Titel weckt – Xavier Le Roy als Tänzer und Jérôme Bel als Choreograf in gewissem Sinne abwesend bleiben (denn ein Stück mit dem Titel *Xavier Le Roy* unter der Autorschaft von Jérôme Bel suggeriert eine biografische Absicht), sie sich aber dennoch – ebenso wie die Tänzer*innen der Tanzmoderne – durch *Bewegungsduktus, Habitus und diskursive Setzungen in die szenische Anordnung und in die auftretenden Tänzer*innen* einschreiben. Auf diese Weise wird eine spezifische, mit ihrer Körperlichkeit verknüpfte Autorschaft erzeugt die von den beiden Tänzer*innen Frédéric Seguet und Pascale Paoli im Stück zur Aufführung gebracht wird.. Auch wenn sich dabei das Körperverständnis von Bel und Le Roy nicht mehr auf eine tanztechnisch grundierte Praxis stützt, wie noch in der Tanzmoderne üblich, erzeugt dieser Autorschaftszusammenhang dennoch ex negativo eine charakteristische, mit den beiden Tänzern bzw. Choreografen assoziierte Körperlichkeit, die sich in Abgrenzung zur Tanzmoderne aus einer (tanz-)theoretisch grundierten ästhetischen Praxis speist.²⁶

26 Dieser Einwand verdichtete sich u.a. bei der Lektüre Georg Dickmanns, der in seinem Beitrag *Krankheit, Verletzbarkeit und Wissen* dafür plädiert »den Körper weder zu natura-

Dieser Ansatz ist zwar nicht mit jener Essentialisierung von Körperlichkeit und Bewegungsdynamik vergleichbar, wie sie beispielsweise bei Graham in der Tanzmoderne anzutreffen ist, dennoch stellt sich mit dieser Beobachtung die Frage, ob in Bels Stück *Xavier Le Roy* nicht 1) anstatt Körperlichkeit der Diskurs verabsolutiert zu werden droht; und 2) ob und wenn ja, auf welche Weise Bel in seinem Stück und Siegmund in dessen Rezeption ein bestimmtes Modell von Autorschaft favorisieren, ohne dies explizit zu machen.

Siegmund grenzt die künstlerische Praxis Bels von den Verfahrensweisen der Tanzmoderne u. a. mittels des Arguments ab, dass der Autorschaftsbegriff des Choreografen in mancherlei Hinsicht eine grundlegendere Kritik bereithalte als derjenige vorheriger Tänzer*innen. Dieses Argument tendiert jedoch dazu, Bel und Le Roy im Wissensgefüge ihres Stücks eine nahezu allwissende Position zuzuschreiben, welche die beiden befähige, die Regeln und Mechanismen der von ihnen inszenierten Diskurse gänzlich zu überschauen. Vor dem Hintergrund dieser Argumentationslinien werden Siegmunds tanzhistoriografische Einordnungen hinsichtlich der Weitergabe und Dokumentation von Bewegung in der Tanzmoderne ihrerseits als zeit- und kontextgebunden lesbar. Wie Schellow in ihrer Studie *Diskurs-Choreographien* anmerkt und an selber Stelle als differenzierte Kritik weiter ausführt, ist der Gehalt solcher Aussagen »ebenso sehr von dem Anwendung findenden Konzept von Autorschaft wie von dem zugrunde gelegten Verständnis von Subjektivität abhängig«. ²⁷ Ein solcher Einwand liegt meines Erachtens für die tanzwissenschaftliche Rezeption von Bels künstlerischer Praxis nahe, wenn Siegmund über dessen Stück schreibt:

Für Jérôme Bel als Leser von Roland Barthes bedeutet dies, dass auch er Texte schreibt, die aus multiplen, kulturellen Codes gewoben sind. Diese Texte zielen nicht, wie noch in der Tanzmoderne, auf individuellen Ausdruck ihres Schöpfers oder auf individuelle Vermittlung von Impressionen. In diesen Texten ist er als Autor-Person auf spezifische Weise abwesend, wobei das Spezifische seiner Abwesenheit seinen Autor-Diskurs, sein Feld der Aussagen begründet. Im Spiel der Zeichen ist er als Figur ›Jérôme Bel‹ wie in *Le*

lisieren noch in Diskursen aufgehen zu lassen«. Dickmann, Georg: »Krankheit, Verletzbarkeit und Wissen. Schmerz als intraaktives Beziehungsgefüge in Anne Boyers Körperessay ›Die Unsterblichen‹«, in: Busch, Kathrin, Barbara Gronau und Kathrin Peters (Hg.): *An den Rändern des Wissens. Über künstlerische Epistemologien*, Bielefeld: transcript Verlag 2023, S. 155–171, hier S. 161.

27 Vgl. Schellow: *Diskurs-Choreographien*, S. 188.

dernier spectacle auch nur ein Code neben anderen, der sich in den Text einwebt und sich in ihm verschiebt. Statt ›Jérôme Bel‹ oder ›Xavier Le Roy‹ könnte idealerweise auch jeder andere Name ins Spiel der Bedeutungsproduktion eintreten.²⁸

Die von Siegmund beschriebene produktive Kompatibilität zwischen der Autor-Persona Le Roys und Bels trifft zwar in diesem Kontext zu, verkompliziert sich aber mit der Forderung, jeden anderen Namen ›ins Spiel der Bedeutungsproduktion eintreten‹ zu lassen. Denn nimmt man dieses Gedankenexperiment beim Wort, wird schnell deutlich, dass sich mit einem anderen Namen auch andere Autorschaftsbegriffe sowie die jeweiligen historischen Kontexte verbinden würden. So brächte beispielsweise ein Stück namens *Jérôme Bel* unter der Autorschaft von Gertrude Stein andere Mechanismen der Bedeutungsproduktion zutage, weil mit dieser Anordnung von Autorname und Stücktitel auch andere Zeitlichkeiten verknüpft sind als bei Xavier Le Roy und Jérôme Bel. Folglich kann weder der Name Bels als Choreograf noch derjenige Le Roys als Stücktitel beliebig ausgetauscht werden, trotz des im Stück offen angelegten Funktionszusammenhangs.²⁹

Der nun folgende Blick auf Bels auto-bio-choréo-graphie *Jérôme Bel* aus dem Jahr 2021 veranschaulicht entsprechend, wie dessen Autorschafts- und Tanzverständnis in der Verschränkung mit einer autobiografischen Perspektivierung gedacht werden könnte und inwiefern dieses dadurch an künstlerischem Gestaltungsspielraum noch gewinnt, statt durch diese Perspektivierung eine Zurichtung befürchten zu müssen. Anhand der in *Jérôme Bel* vervielfältigten Autor- und Tanz-Personae werden die bedeutungsgenerierenden sowie hegemonialen Mechanismen der Autorschaft Bels für ein Publikum erfahrbar, gerade *weil* sie hinsichtlich spezifischer tanzhistorischer *und* autobiografischer Situationen ausgestellt und eingeordnet werden – auch hier wieder, indem das Stück streckenweise einen wissenschaftlichen Vortrag imitiert.

28 Siegmund: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes, S. 352.

29 Siegmund relativiert diese Aussage denn auch an gleicher Stelle, allerdings mit Blick auf eine potenzielle Warenförmigkeit künstlerischer Erzeugnisse: »Ob dies gelingen würde, hinge allerdings vom Markt ab.« Ebd.

*Abbildung 26: Titelblatt des Programmheftes zum Stück
Jérôme Bel im Théâtre Vidy-Lausanne 2022, Foto © Sabina
Bösch*

**TOMAS GONZALEZ/
IGOR CARDELLINI**
Jérôme Bel

d'après *Jérôme Bel* de Jérôme Bel



Jérôme Bel basiert auf der langjährigen Auseinandersetzung Bels mit solchen Problemstellungen der (tänzerischen) Autorschaft und greift das zuvor im Zusammenspiel mit Le Roy veranschaulichte produktionsästhetische Prinzip der Verwechslung wieder auf.³⁰ Auch in der Lausanner Aufführung steht Bel nicht selbst auf der Bühne, sondern wird von einem anderen Performer verkörpert (vgl. Abb. 26), der dessen zweistündigen Monolog stellvertretend

30 Ich habe das Stück am 23.06.2022 im Théâtre Vidy-Lausanne gesehen. Vgl. Bel/Gonzalez/Cardellini: *Jérôme Bel*.

wiedergibt.³¹ Während des Rückblicks auf verschiedene Stationen der Tanz-Persona Jérôme Bel werden einige seiner Stücke als Zitate aufgerufen und re-enacted. Das Prinzip des Sich-selbst-Wieder-Holens reicht dabei bis zu einer teilweisen Wiederaufführung des Stückes *Gala* (2015) in nahezu gleicher Besetzung wie anlässlich dessen Erstaufführung in Lausanne.

Abbildung 27: Gala (2015) wiederaufgeführt in Jérôme Bel (2021) © Jérôme Bel, Screenshot der Videoaufzeichnung



Die 13 Performer*innen sind ähnlich einem ›Spiel im Spiel‹ erneut auf der Bühne zu erleben, während sie ihre jeweiligen Vorstellungen von Tanz in einem Solo von der Dauer eines Liedes performen. Die stilistische Bandbreite erstreckt sich dabei von Gesellschaftstänzen über neue Ausprägungen sportbetonter und populärer Tänze bis hin zu hybriden Bühnentanzformen. Die Performer*innen erlernen das Solo simultan, indem sie, einem Echo ähnlich, die

31 In der Erstaufführung ist es Bel selbst, der performt, weitere internationale Aufführungen werden von lokalen Performer*innen bestritten, da sie im Rahmen des Projekts *Sustainable theatre?* von Katie Mitchell, Jérôme Bel und vom Théâtre Vidy-Lausanne veranstaltet werden, das sich zum Ziel gesetzt hat, den CO₂-Fußabdruck des Projektes durch eingeschränktes Reisen gering zu halten und möglichst auf vorhandene Ressourcen zurückzugreifen. Die Titellei des Programmhefts lässt wiederum offen, ob es sich beim auftretenden Performer um Tomas Gonzalez oder Igor Cardellini handelt, da es, ähnlich wie beim Stück *Xavier Le Roy* von Jérôme Bel, mit der Unschärfe der verschiedenen diskursiven Funktionen von Titel, Autorschaft und Performance spielt. Vgl. Programmheft, S. 2 sowie Mitchell, Katie, Jérôme Bel und Théâtre-Vidy Lausanne: *Sustainable Theatre?* UA 2021.

Bewegungen des/der Solist*in in situ aufgreifen und ihren Möglichkeiten entsprechend wiedergeben. Im Kontrast zur konzeptionellen Rahmung des Stückes *Jérôme Bel* verschwindet Bel in diesen Momenten in seiner Funktion als Autor tatsächlich nahezu von der Bühne bzw. hinter den Beiträgen der einzelnen Tänzerinnen. Deren Auftritt lässt eine Art Bühne auf der Bühne Jérôme Bels entstehen, auf der sie als eigenständige Autor*innen ihres Parts gut erkennbar sind (vgl. Abb. 27).

Hierbei wird das Vexierspiel mit möglichst vielen Facetten von Autorschaft maximal ausgereizt, und der zu Beginn des Monologs noch ironisch gebrochene Umgang mit Auto_Bio_Grafie erhält beim Rückblick auf die Stücke *Disabled Theater* (2012)³² und *Gala* (2015) einen nostalgischen Anstrich. Die beiden Stücke bezeichnet Bel als einen ästhetischen Bruch mit seinem künstlerischen Werdegang, da er mit ihnen das erste Mal die ›Macht des Spektakels‹ akzeptiert habe.³³ Dies, weil es sich beim Ensemble, mit dem er *Disabled Theater* realisiert, um Tänzer*innen mit Trisomie 21 und kognitiven Einschränkungen handelt. Die Performer*innen können schon deswegen Bels Auffassung von Autorschaft nicht teilen, weil ihre Namen im Tanz bis anhin nur äußerst selten in jene Position der Autorschaftsfunktion versetzt wurden, an der sie Deutungsmacht entfalten könnten. Eine Konstellation, in welcher – wie bereits in der Einleitung mit *Precarious Moves* – sich die Dringlichkeit konkretisiert, Autorschaft *sowohl* als Funktionszusammenhang *als auch* als personen-

32 Das Theater HORA und Jérôme Bel entwickelten *Disabled Theater* in enger Kooperation, vgl. u.a. Theater HORA: Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind. Ein Lese-, Bilder-, Arbeits-, Erinnerungs- und Nachschlagbuch, herausgegeben von Marcel Bugiel und Michael Elber, Berlin: Theater der Zeit, 2014. Sowie Umathum/Wihstutz (Hg.): *Disabled Theater*.

33 Vgl. Bel/Gonzalez/Cardellini: Jérôme Bel, Min. 01:22:39. Neben den drei genannten treten in Lausanne außerdem folgende Performer*innen auf bzw. sind anderweitig involviert: George Altaras, Davide Brancato, Isabelle Chladek, Luciana Croatto, Morad Essa, Laura Gaillard, Béatrice Gomes, Léna Gomes, Christophe Frieda Grillon, Pascal Guignard, Casper Pfister, Siri Pfister, Océane Pomini, Jules Razanadravony, Rafael de Souza, Antoine Weil, Frédéric Seguet, Claire Haenni, Gisèle Pelozuelo, Yseult Roch, Olga de Soto, Peter Vandenbempt, Sonja Augart, Simone Verde, Esther Snelder, Nicole Beutler, Eva Meyer Keller, Germana Civera, Benoît Izard, Ion Munduate, Cuqui Jerez, Juan Dominguez, Carine Charaire, Hester Van Hasselt, Dina Ed Dik, Amaia Urra, Carlos Pez, Henrique Neves, Johannes Sundrup, Véronique Doisneau, Damian Bright, Matthias Brücker, Remo Beuggert, Julia Häusermann, Tiziana Pagliaro, Miranda Hosle, Peter Keller, Gianni Blumer, Matthias Grandjean, Sara Hess, Lorraine Meier, Simone Truong und Catherine Gallant (in der Reihenfolge ihrer Nennung im Programmheft).

bzw. körpergebunden zu denken – und daher auch unter autobiografischen Gesichtspunkten zu betrachten.

Dass Bel an selber Stelle *Disabled Theater* als sein »spectacle préféré« ausweist und dessen Entstehung mit seiner damaligen Situation als Vater eines 8-jährigen Kindes in Verbindung bringt, kann dann sowohl als dramaturgischer Kniff gelesen werden als auch als Hinweis auf Alltagsfragen im Umgang mit asymmetrischen Beziehungsgefügen, die zum Stück *Jérôme Bel* geführt haben mögen. Die Tanz-Persona, die Jérôme Bel hier zur Aufführung bringt, oszilliert zwischen tänzerischen, tanzwissenschaftlichen und autobiografischen Selbst-Figurationen, woraus sich für dieses Kapitel abschließend ein bewegliches tanzgeschichtsschreibendes Selbst als Schau- und Tanzplatz auf den Begriff bringen lässt. Bel selbst unterschreibt sein künstlerisches Resümee mit dem Satz: »le *Jérôme Bel* de ce soir, c'est trente ans de travaille en deux heures.«³⁴ Mit diesem Fazit situiert Bel seine auto_choreo_grafische Rückschau zwischen dem zu diesem Zeitpunkt aktuellen Stück *Jérôme Bel* (2021) und der gleichnamigen Performance aus dem Jahr 1995.³⁵ Auf diese Weise entfaltet sich ein Zeithorizont, der das Antriebsmoment seines beruflichen Werdegangs mit seiner gegenwärtigen künstlerischen Praxis verbindet, über die er konstatiert: »Ce que j'ai essayé de faire avec *Jérôme Bel* [im Jahr 1995] était de trouver une sorte de »degré zéro de la littérature« pour la danse.«³⁶ In dieser zeitlichen Schichtung bietet das Stück *Jérôme Bel* aus dem Jahr 2021 dem heutigen tanzwissenschaftlichen Blick eine Reformulierung oder wenigstens eine Justierung der bisherigen mit choreografischen Mitteln artikulierten Tanztheorie Bels zur Autorschaft und zu Auto_Bio_Grafie an, wodurch er sich erneut diskurstiftend in die Lektüre seines Korpus einschaltet.

Der von Julia Wehren in ihrer Studie *Körper als Archiv in Bewegung* konstatierte Bezug auf ein autobiografisches, tänzerisch-ich-erzählendes Selbst kann ihr zufolge als Korrektiv einer tendenziell überhöhten Theoriebildung

34 Der gesamte Satz lautet: »Le *Jérôme Bel* de 1995 c'est le degré zéro de la danse, le *Jérôme Bel* de ce soir, c'est trente ans de travaille en deux heures.« – »Der *Jérôme Bel* von 1995, das ist der Nullpunkt des Tanzes, der *Jérôme Bel* von heute Abend, das sind 30 Jahre Arbeit in zwei Stunden.« Bel/Gonzalez/Cardellini: *Jérôme Bel*, Min. 01:48:20.

35 Vgl. Jérôme Bel: *Jérôme Bel*, UA 1995.

36 Diese Aussage Jérôme Bels stammt aus einem Beitrag von Gerald Siegmund in der Zeitschrift *Tanz aktuell* von 1997: »Das, was ich mit Jérôme Bel versucht habe [...] war, den Nullpunkt der Literatur für den Tanz zu finden.« In: <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=2&ctid=1> (zugegriffen am 05.03.2024).

gelesen werden.³⁷ Auch Sasse spricht in ihren Überlegungen zum »theoretischen Akt« von einer solchen »Theorieparodie«, die »das Performative von Theorie durch Übertreibung und Verschiebung besonders sichtbar«³⁸ mache. Durch diese Verschiebungen treten dezentrierte Selbstentwürfe (z.B. La Ribot) sowie verletzliche und im-/mobile Selbst-Figurationen (vgl. u.a. *Precarious Moves* von Turinsky in der Einleitung) als gebrochene oder ausgestellte Körperlichkeit zutage, die ich hier wiederum als tanzhistoriografisches Selbst zu fassen suchte, da sie, wie anhand des Stückes *Jérôme Bel* skizziert, simultan Lebensgeschichtliches (um-)gruppieren und Tanzhistorie schreiben.

Körperlichkeiten stellen sich dabei als besonders widersprüchliche Entitäten heraus, weil sie in der künstlerischen Praxis als Tanzplatz für konvergierende und gleichzeitig widerstrebende Wissensformationen fungieren, die zugleich dynamisierend und bewahrend wirken (vgl. Abschnitt 3.2.). Insofern verstehe ich die in den vorangegangenen Kapiteln vorgestellten künstlerischen Vorgehensweisen mit Sasse/Mersch/Zanetti als »Theorie[n] mit ästhetischen Mitteln«. ³⁹ Sie sind – wie es Thurner ebenfalls darlegt – genauso wissensbildend⁴⁰, wie sie auch »körperlich-kulturelles Wissen in Bezug auf performative Selbstorganisation und Selbstkonstitution«⁴¹ (Auto_Bio_Grafie) verhandeln. Die Fragestellung, wie die Interdependenzen von Tanzhistoriografie und künstlerischen Tanzpraktiken dabei zu denken sind, wurde im Zuge einer verstärkt institutionalisierten Tanzförderung im deutschsprachigen Raum unlängst in umfangreichen Förderprojekten vorangetrieben und vor allem auch künstlerisch erforscht.

Besonders augenfällig sind diesbezüglich großangelegte Projekte wie *Kulturerbe, Tanz!* (2019–2023) in der Schweiz und *Tanzfonds Erbe* (2011–2019) in Deutschland, die mit ihrer Förderpolitik bereits vorhandene Tendenzen im zeitgenössischen Tanz aufgreifen und gezielt finanziell unterstützen. Aufgrund zahlreicher Tanzerbe-Projekte in Deutschland und der Schweiz konnte ich in meiner Rezeptionsgegenwart denn auch erst auf einige der

37 Vgl. Wehren: Körper als Archiv in Bewegung, S. 11–26.

38 Sasse: Der theoretische Akt, S. 131.

39 Mersch/Sasse/Zanetti: Ästhetische Theorie, S. 17.

40 Vgl. Thurner: Tanzwissenschaft und Kunstdanz – reziprok?

41 Thurner: Choreo-Graphie als Auto-Bio-Graphie. Kulturtechniken, die Leben »schreiben«, S. 255.

hier besprochenen Stücke treffen,⁴² die meines Erachtens eine Vielzahl methodischer Fragen für die Tanzwissenschaft aufwerfen, insbesondere auch mit Blick auf die Aufführungsanalyse. Das Adressieren von Tanzgeschichte und die Bezugnahme auf Geschichtsschreibung in der künstlerischen Praxis durch die Tänzer*innen selbst erfuhrt dadurch eine Aufwertung, welche die Verknüpfungen zu Tanztheorien deutlicher hervortreten lässt.

Die Wechselwirkungen zwischen autobiografischen Verfahren der An- und Umordnung von Selbst-Figurationen im Verhältnis zu lebensgeschichtlichen Erzählkonventionen bzw. tanzhistoriografischen Wissensfeldern sowie die Fokussierung auf (Um-)Brüche verstehe ich demzufolge als konstitutiv für *Auto_Choreo_Grafien*. Performative Körperlichkeiten figurieren bei diesen An- und Umordnungen als Stillstellung *und* als Dynamisierung, weil sie den produktiven Widerstreit zwischen der performativen Physis der Tänzer*innen und anderen (Selbst-)Zeugnissen wie beispielsweise Programmheften, Interviews oder Texten zugänglich machen. Die sich daraus ergebenden Sinnkonstruktionen adressiere ich im letzten Abschnitt mittels folgender Fragestellungen an eine weiterführende konstellative Tanzgeschichtsschreibung: Was motiviert, wendet oder dynamisiert die An- und Umordnungen der beschriebenen Selbst-Figurationen? Und wie vollziehen sich Aspekte der Zeitlichkeit innerhalb der einzelnen Konstellationen? Entlang dieser beiden Fragen arbeite ich kursorisch heraus, welche Einsichten sich aus den Untersuchungsanordnungen ergeben und wie sich die Konstellationen punktuell zueinander verhalten. Ausgehend davon formuliere ich zusammenfassend mein gegenwärtiges Verständnis einer konstellativen Tanzhistoriografie, welches zugleich deskriptiv wie präskriptiv als eine mögliche Konturierung einer kritischen Tanzgeschichtsschreibung aufscheint.

3.2. Konstellative Tanzgeschichtsschreibung: Eigenzeiten, Stillstellungen, Umbrüche

Zu Reenactments und den damit verbundenen Temporalitäten bemerkt die Tanzwissenschaftlerin Lucia Ruprecht: »If the vocabularies of reenactments

42 In Deutschland geschah dies u.a. im Rahmen von Festivals wie *Das Ost-West-Ding* und oder das *Eins zu Eins*-Festival in der Alten Münze, Berlin. Für die Schweiz ist es das *Kulturerbe, Tanz!*-Projekt, das ich in 2.2. exemplarisch anhand der Wiederaufführung von Lapzsons Stück *Un instant* ausführlicher diskutiere.

are unstable, multiple, and open to new additions, so too are reenactment's temporalities.«⁴³ Das Wiederaufgreifen des Stückes *Flächenhaft* im Jahr 2019 verstehe ich insofern als Reenactment, als Matsuda und Ächter nicht die minutiöse Rekonstruktion von Bewegungsabläufen aus dem Jahr 1985 anstreben. Vielmehr sind beide an der Aktualisierung von Bewegungsideen und Themen in ihrer Gegenwart interessiert. Diese betrachten sie als den Bewegungsabläufen übergeordnet, wenn sie bei der Wiederaufführung zusammen mit den jungen Tänzer*innen deren Anschlussfähigkeit zu heutigen tänzerischen Arbeitsweisen erproben. Als künstlerische Praxis begriffen, sind diese veränderlich und damit auch in ihrer Zeitlichkeit bei der Wiederaufführung im Jahr 2019 neu zu bestimmen.

Besagte offene Zeitlichkeiten finden sich bei allen in der Studie diskutierten Tänzerinnen, die nicht nur werkbezogene ›ästhetische Eigenzeiten‹⁴⁴ schaffen, sondern auch für ihre ›eigenen‹ Geschichten Zeitformen (er-)finden und daraus eigenständige Arbeitsweisen ableiten. Bei La Ribot zeigt sich dies in einem weitverzweigten, auf sich selbst verweisenden Beziehungsgeflecht verschieden mediatisierter tänzerischer Miniaturen, die sie mithilfe der *Piezas distinguidas* strukturiert und wahlweise als Retrospektive, Panorama oder jüngst auch Ensemble⁴⁵ rekombiniert, reformuliert bzw. an- und umordnet. Die zeitlich gegliederte Anordnung der *Piezas distinguidas* folgt zunächst einer chronologisch scheinenden lebensgeschichtlichen Logik, welche durch Neukombinationen und -konstellation verschiedener *Piezas* wieder unterlaufen wird (vgl. dazu das 1. Kapitel).

Bei Stötzer ist das Antriebsmoment ihres künstlerischen Werdegangs – das Ringen um Deutungshoheit⁴⁶ – Dreh- und Angelpunkt ihrer künstlerischen und persönlichen Auseinandersetzung mit dem DDR-Alltag. Dies zeigt sich u.a. an der drängenden Auseinandersetzung mit den Akten der Staatssicherheit, denen die Künstlerin eigene Worte entgegenhält. Sie nähert sich mit Nachdruck schmerzhaften Situationen und Erinnerungen, in denen sie das Unaussprechliche der Haftzeit und das bedrückende Lebensgefühl in der DDR der 1980er Jahre in einer Suchbewegung immer wieder umkreist. Bei diesen

43 Ruprecht, Lucia: Afterword: Notes after the Fact, hier S. 609.

44 Vgl. Gamper/Hühn: Ästhetische Eigenzeiten.

45 Vgl. La Ribot Ensemble, 2021, <https://www.laribot.com/collaborator> (zugegriffen am 21.08.2023).

46 Vgl. Rothenburger: Im Ausnahmezustand: Leben. Selbst- und Krisenerzählungen bei Gabriele Stötzer, S. 226.

Wiederholungen ist sie sich der Differenz zwischen gelebter Erfahrung und medialen Repräsentationen wohl bewusst. Zwar können die Erlebnisse der Haft von ihr beschrieben oder in experimentelle Sprachspiele umgewandelt werden, doch bleibt in den Zeugnissen, die jedes Pathos zurückweisen, immer ein Rest des Schreckens hängen, der sich aus enttäuschem Idealismus, bürokratischer Absurdität, Einfühlung in den Vernehmungsbeamten, aber auch aus Wut und Ohnmacht angesichts der abstrakten Machtdemonstrationen des Staatsapparates speist und sich von Stötzer nicht in eine abschließende Form bringen lässt. Ein ähnliches Moment der Differenz zwischen Erfahrung und Repräsentation findet sich bei La Ribot – deren Rückgriff auf *Auto_Bio_Grafisches* gleicht einem augenzwinkernden Zugeständnis an den Kunstmarkt, gegenüber dem sie wohllosiert und weitgehend selbstbestimmt entscheidet, welches biografische Wissen sie über sich preisgibt.

Mögliche zukünftige Selbstentwürfe werden im Film *Im Umbruch* virulent, da seine Protagonistinnen aufgrund ihres unterschiedlichen Alters für verschiedene ›Zeitschichten‹ stehen, die durch die Arbeit am Film inszenatorisch ins Gespräch gebracht werden. Die Filmdramaturgie überblendet jene Zeitschichten, für welche die Tänzerinnen stehen, und markiert deren punktuelle Vor- und Rückblicke (›Zeitsprünge‹). Diese Sprünge gruppieren sich um die (mit-)geteilte Erfahrung des Mauerfalls, die zwar alle Protagonistinnen teilen, mit deren Erinnerung des ›historischen Moments‹ sich aber Unterschiedliches verbindet. Damit sie die mit der Maueröffnung verknüpften Assoziationen (re-)konstruieren können, müssen die Tänzerinnen in ihren (Selbst-)Zeugnissen zu jenem Moment in der Zeit ›springen‹, den sie diesbezüglich erinnern.

Um diese biografische wie historische Zäsur angeordnet springt auch der Film zwischen verschiedenen Zeitebenen, (Selbst-)Erzählungen und Verbindungen, wodurch er als komplexes Beziehungsgefüge die identitätsstiftende Frage der (Post-)DDR nach dem Gehen und/oder Bleiben entfaltet (vgl. den Abschnitt ›Gehen und/oder Bleiben‹). Ohne die damit verbundenen Widersprüche und Brüche zu glätten (›Zeitklüfte‹), verweisen diese Setzungen eben nicht allein auf das Zukünftige und verorten es so an einem unerreichbaren und daher utopischen Nicht-Ort,⁴⁷ sondern sie denken die Zukunft als Teil eines potenziell in sie eingeschriebenen Vergangenen, das – wenn auch unbestimmbar – doch, genauso wie die Erzählungen vom Gegenwärtigen, mit-gestaltbar ist. Eine solche choreografische Verknüpfung kommentiert Ruprecht folgendermaßen:

47 Vgl. Thurner: Der andere Ort des Erzählens, S. 13–31.

The recovery of past dances has come to constitute a new contemporary choreographic and performative activity with a forward-looking dimension, associating reenactment with a future impregnated with recovery. [...] Those who create, think, and comment about danced reenactments contest the presumed untouchable nature of the future, even when accepting the limits of their projections; and they doubt the presumed knowability of the past, even when piecing it together or reconstructing it.⁴⁸

Zwar werden in der Tanzdokumentation *Im Umbruch* nicht im gegenständlichen Sinne DDR-Tänze wieder entdeckt, gleichwohl wird ein bestimmtes, mit dem Mauerfall verbundenes Lebensgefühl insofern wiederbelebt, als es im Bezug zum damaligen Zeitgeist verstanden bzw. vermittelt wird, und in diesem Sinne an- und umgeordnet, also choreografiert und als Film zur Aufführung gebracht wird. Dieses Verhältnis von Bewegungsdynamik und die im Heute angesiedelte Stillstellung in der Tanzgeschichtsschreibung sollen im Folgenden eingehender betrachtet werden.

Eigenzeiten, Stillstellungen, Umbrüche

Am Beispiel von *Im Umbruch* wurde deutlich, dass die gemeinsame Referenz auf das Ereignis des Mauerfalls für alle vier Lebensverläufe wie eine Stillstellung fungiert, die im und durch den Film eine Eigenzeitlichkeit erzeugt. In dem die Filmdramaturgie die verschiedenen Ereignis- und Erfahrungskonstellationen der vier Protagonistinnen entlang der Zäsur der Maueröffnung quasi arretiert, ist es möglich, trotz fehlender gemeinsamer Erlebnisse bzw. Narrative so etwas wie eine geteilte Geschichte des DDR-bezogenen Tanzes vor und nach 1989 zu erzählen. Der Umbruch entspricht in diesem Beispiel auf produktionsästhetischer Ebene einer Fokussierung, während er rezeptionsästhetisch verschiedene Dynamiken in den unterschiedlichen Selbstentwürfen der Tänzerinnen für die Zuschauenden problematisiert.

Die Stillstellung zugunsten einer spezifischen Perspektive und die damit verbundene Konstituierung von Zeitlichkeit formieren in einer konstellativen Tanzgeschichtsschreibung entsprechende tanzhistoriografische Untersuchungsanordnungen, welche sich nicht mehr zeitlich linear einordnen lassen, sondern im Sinne Gamper/Hühns ein polichrones Geschichtsverständnis voraussetzen.⁴⁹

48 Ruprecht: Afterword: Notes after the Fact, S. 610.

49 Vgl. Gamper/Hühn: Ästhetische Eigenzeiten, S. 20.

Die beiden Literaturwissenschaftler argumentieren, dass eine individuell wahrgenommene und gemessene (Lebens-)Zeit nicht Individuation hervorbringt, sondern das Moment der Zeitlichkeit überhaupt erst im Abgleich mit anderen Zeitverläufen Subjektivierung ermöglicht: »Zeit individuiert die Subjekte; nur indem die Individuen die Lebenszeiten ihrer persönlichen Geschichte miteinander vergleichen, entsteht die Vorstellung einer Zeitreihe«,⁵⁰ schreiben Gamper/Hühn mit Rückgriff auf Schelling. Demnach bewegt sich kein Mensch in einer ihm äußerlichen Zeit, sondern die Zeit wird in Beziehung zu anderen Komponenten relational hervorgebracht. Die vier filmisch choreografierten Selbstentwürfe von *Im Umbruch* gewinnen im Bezug aufeinander erst an Kontur.

Daher formuliert die Tanzdokumentation im Sinne Schellows und Husemanns⁵¹ eine »mit den Mitteln der Choreographie realisierte[] Institutions- und Ideologiekritik«. ⁵² Institutionskritik bezieht sich hier auf die etablierte Tanzgeschichtsschreibung mit ihren Ein- und Ausschlussmechanismen, welcher der Film einen eigenständigen tanzhistoriografischen Ansatz entgegenstellt. Die Ideologiekritik richtet sich auf die überbeleuchtete ereignisorientierte Darstellung des Mauerfalls, die den Moment der Öffnung in ikonografisch geronnenen Szenen für die deutsch-deutsche Geschichtsschreibung emotionalisiert und seriell (re-)produziert. Der Film behandelt diesen Umstand als ästhetisches Problem, das eine andere Wirkung entfalten kann, weil seine quellenkritische Perspektive die verwendeten (Selbst-)Zeugnisse nicht als unmittelbare Informationsträger begreift, sondern als Schnittstellen, an denen erst durch die Lektüre Sinn entsteht. Bei solchen und ähnlichen künstlerischen Vorgehensweisen, so argumentiert Schellow weiter, wird nicht mehr allein »am Tanz« gearbeitet, vielmehr wird das den Tanz hervorbringende Wissensfeld adressiert, reflektiert und umgeordnet.⁵³ Stillstellung kann daher sowohl eine spezifische historische Situation betreffen und demzufolge auch eine (Forschungs-)Perspektive mitmeinen als auch auf Ebene der Körperlichkeit adressiert werden, was wiederum produktionsästhetische

50 Ebd., S. 31.

51 Vgl. Husemann: Choreographie als kritische Praxis, S. 74.

52 Schellow: Diskurs-Choreographien, S. 225.

53 Vgl. ebd.

Fragen aufwirft.⁵⁴ Diese nehme ich mit in die folgenden Überlegungen zu Untersuchungs- und Quellenkonstellationen.

In einer konstellativ ausdifferenzierten Tanzgeschichtsschreibung werden also auf Basis einer ›Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹ verschiedene Phänomene, Zeitschichten, -sprünge und -klüfte berücksichtigt,⁵⁵ zudem erfolgt – so eine Leitthese dieser Arbeit – das Abstecken eines spezifischen (tanz-)historischen Referenzgefüges (Untersuchungskonstellation), das, als Bewegliches gedacht, bis zu einem gewissen Grad auch Bewegungs- und Machtdynamiken veranschaulichen kann. Die Grundlage dafür bilden Konzepte, die anhand der untersuchten Materialien formuliert wurden und welche sich aus jenen Ideen-, Erfahrungs- und Ereigniskonstellationen ergeben, die einen Bezugsrahmen für die besprochenen Tänzerinnen bildeten. Auch wenn die einzelnen Elemente einer solchen Konstellation beweglich sind, bleiben deren Abstände zueinander gleichwohl in ihren Verhältnissen bestehen und sind nicht beliebig verschiebbar.⁵⁶ Zudem wird manchen Aspekten mehr Aufmerksamkeit zuteil als anderen, sie sind in diesem Sinne ›gewichtiger‹ als andere. Auch dies kann sich innerhalb der Quellenkonstellierung verschieben, muss aber im Kontext der Untersuchungskonstellation und gemäß den Verhältnissen zu anderen Elementen gedacht werden. Ist einmal eine solche Konstellation aus historischen Phänomenen benannt und sind damit verknüpfte konkrete Ereignisse und Konzepte gefunden, dann können spezifische, in diesem Kontext entstandene (künstlerische) Materialien konstituiert werden.

54 Zur Abgrenzung vom ebenfalls implikationsreichen Gesten-Diskurs in der Tanzwissenschaft vgl. u.a. Ruprecht: IV.3.16 Geste.

55 Vgl. Thurner: Zeitschichten, -sprünge und -klüfte. Methodologisches zur Tanz-Geschichts-Schreibung.

56 Ein ähnliches Interesse verfolgt Gerko Egert hinsichtlich Bewegung, Biopolitik und konstellativen Dynamiken, wobei er vor allem Machtverhältnisse fokussiert. Diesbezüglich teile ich den im gleichen Sammelband vorgebrachten Einwand des Politikwissenschaftlers Ahrens hinsichtlich einer Verabsolutierung von Choreografie als Kulturtechnik: Laut Ahrens kann Choreografie für Vergesellschaftungsprozesse nur assoziativ verstanden und als Wahrnehmungseffekt untersucht werden. Vgl. Egert: Macht bewegt sich, Macht bewegt; Ahrens: Nicht nur die Menschen am Sonntag.

3.3. Auto_Choreo_Grafie – eine vorläufige Schlussbetrachtung

[...], dass es einer Menge an theoretischer Arbeit bedarf, um die Dunkelheit des Offensichtlichen zu erhellen.⁵⁷

Die Arbeit am und mit dem Begriff **Auto_Choreo_Grafie** muss an dieser Stelle ein vorläufiges Ende finden und bleibt als unabschließbares Unterfangen einem weiteren Fragehorizont ausgesetzt: Keineswegs wurde der Begriff systematisch erörtert und modellhaft konzipiert, vielmehr fungierte er als Impuls, um spezifische Schnittstellen, an denen sich Choreografie und Auto_Bio_Grafie treffen, zu identifizieren und präziser zu beschreiben. Anhand der begrifflichen Arbeit am Konzept der Auto_Choreo_Grafie ließ sich zeigen, dass das lebensgeschichtliche Tanzen/Sprechen/Performen/Schreiben (Grafie) die diskutierten Konstellationen gleichsam durchzieht, momentweise hervorbringt und in Bewegung versetzt, aber auch einen impliziten oder expliziten Geschichtsbezug einfordert.

Mittels des Begriffs war es zudem möglich, das jeweilige Spannungsverhältnis herauszuarbeiten, das sich zwischen den verschiedenen Tanz-Personae einer zeitgenössischen Tänzerin und ihrer körperlichen Präsenz ergeben kann – sei es durch die Körperlichkeiten im Rahmen der Aufführung oder durch jene, die sich im Tanzunterricht oder im Probenprozess herstellen. Die Dynamiken, die sich bei diesen Aushandlungen zeigten, operierten oftmals mit dem An- und Umordnen von Selbst-Figurationen sowie mit spezifischen Vorstellungen von Körperlichkeit. Letztere wurde meist mit äußerst divergenten Mitteln und als instabiles Moment inszeniert sowie auf ihre Durchlässigkeit hin befragt. Ein Umstand, der anhand einiger exemplarischer Selbst-Figurationen herausgegriffen und in einzelnen Konstellationen untersucht wurde (vgl. z.B. das 1. Kapitel).

Die tanzhistoriografische Problemstellung und das untersuchte Material erforderten die konzeptionelle Dreiteilung von **Auto_Bio_Grafie** in Alltag, Erfahrung und Umbruch, welche es ermöglichte, autobiografische Perspektivierungen einzugrenzen, auf ihr kollektives Moment hin zu untersuchen und zu prüfen, welche Weisen von Geschichtsbezogenheit sich in den einzelnen Konstellationen abzeichneten. Zudem wurde durch die Begriffstrias deutlich,

57 »Ein Gefüge von Einschränkungen«. Gespräch zwischen Stuart Hall und Christian Höller«, in: Engelmann, Jan (Hg.): *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader*, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 1999, S. 99–122, hier S. 119.

dass sich das Verhältnis von Leben und Kunst bei den untersuchten Tänzerinnen jeweils verschieden ausdifferenziert, entsprechend auch unterschiedlich zu gewichten ist und in der Folge nicht als Genre, sondern als Verfahrensweise von Interesse war: Mal waren (auto-)biografische Zugriffe eng mit der jeweiligen Tanzpraxis und der tanzpädagogischen Weitergabe von Bewegung verbunden (Lapzeson und Matsuda), ein andermal wurde Intimes, Widersprüchliches und Verborgenes aus dem tanzfernen häuslichen Alltag (La Ribot, Matsuda, Stötzer) thematisiert, um auf das vorgefundene künstlerische Feld kritisch einzuwirken bzw. überhaupt erst Einfluss geltend zu machen und tanzhistoriografisch zu reflektieren (vgl. den Film *Im Umbruch*). Bisweilen wurden autobiografische Bezüge auch parodiert (La Ribot).

Hier zeigte sich alsbald, dass den damit verknüpften Tanzverständnissen, medialen Zugriffen und multiplen Perspektiven in der Analyse angemessen und medienspezifisch Rechnung getragen werden musste. Zudem konnte wiederholt nachgewiesen werden, dass die Problematisierung des Verhältnisses von Leben und Kunst auch Aspekte bezüglich der Weitergabe von Tanzwissen (z.B. durch Tanztechnik bei Lapzeson) oder der Dokumentation und Historisierung erfahrungsbasierter, tänzerisch-körperlicher Eindrücke (*Im Umbruch*, La Ribot, Stötzer) zu thematisieren vermochte. Trotz der sehr unterschiedlichen Arbeitsweisen und Interessensschwerpunkte der Tänzerinnen konnte bei allen hier vorgestellten Ansätzen eine **überindividuelle Bezugnahme** auf historische Ereignisse (beispielweise Etablierung der Freien Tanzszene ab den 1970er Jahren in der Schweiz; Transformación in den 1970er Jahren in Spanien; Mauerfall in der BRD/DDR 1989; Biermann-Ausbürgerung 1976) nachgewiesen werden, die in ihrer Intensität und Form unterschiedlich ausfällt.

Wie u.a. mit Depkat im Exkurs argumentiert, gewähren **autobiografische Neu-Perspektivierungen** Einblicke in die Rekonstruktion, Formation, Reformulierung und Weitergabe kollektiver historischer Narrative mit ihren Ein- und Ausschlussstrategien. Sie können im Hinblick auf Bedeutungsgenerierung wegweisend sein, weil mit ihnen aufgezeigt werden kann, wie Sinn gestiftet wird, worauf spezifische Weltansichten gründen und/oder wie diese identitär legitimiert werden. Diese Suchbewegung wurde im Sinne einer Erfahrungsgeschichtsschreibung verfolgt und bezüglich Auto_Bio_Grafie vertieft. Die entsprechenden Theoriebezüge fassen Erfahrung als gesellschaftlich hergestellte und vermittelte Momente, weshalb diese repräsentationskritisch befragt und auf ihre Wirkungsweisen hin untersucht werden müssen.

Um diese Verschränkungen auszudifferenzieren, wurde im 2. Kapitel vor dem Hintergrund der Überlegungen zu Auto_Bio_Grafie im 1. Kapitel der

Fokus auf die **tänzerischen Selbstentwürfe** der Tanzdokumentation *Im Umbruch* wie auch bei Noemi Lapzeson und Fumi Matsuda gelegt. Insbesondere die Bezugnahme dieser Selbstentwürfe auf dokumentarische Materialien ermöglichte es, den Arbeitsbegriff *Auto_Choreo_Grafie* nah am Gegenstand zu entwickeln und im Zusammenspiel mit einer konstellativen Tanzhistoriografie zu denken. Die Wissensformationen *Auto_Bio_Grafie*, *Choreografie* und *Tanzhistoriografie* erschlossen sich dabei weniger mit Blick auf ein dezentriertes Ich, das facettenreiche Selbstentwürfe entfaltet, wie dies bei La Ribot und Gabriele Stötzer im 1. Kapitel gezeigt wurde, als vielmehr durch die mitgeteilten Spuren einer **kollektiven Autobiografie** verschiedener Tänzerinnen.

Um die damit einhergehende Subjektbildung als Tänzer*in neu und anders vorstellbar werden zu lassen, muss sie als ästhetisches Problem begriffen, adressiert und neu geordnet werden (*Auto_Choreo_Grafie*), woraus sich beispielsweise folgende Fragen ergeben: Wie kann gedacht/gesagt/verhandelt werden, was bisher nicht artikulierbar war? Wie wird in dieser Auseinandersetzung das ›Eigene‹ bezeichnet und inwiefern konstituiert es sich durch tänzerische Wissensordnungen?

Die Dynamik des An- und Umordnens von **Selbst-Figurationen** artikuliert sich mit Referenz auf bestimmte Topoi (z.B. Gehen/Bleiben, Vertikalität/Horizontalität etc.), konkrete und/oder übertragene Denk-Orte, von denen sich gleichermaßen wegschreiben wie hin imaginieren ließ, die jedoch genauso wie Körperlichkeit unerreichbar bleiben. Im Abgleich mit diesen Nicht-Orten können sich verschiedene Selbst-Figurationen performativ konstituieren. Diese Nicht-Orte des Subjekts werden angeeignet und variiert, wodurch sich Raum für die Inszenierung einer Vielzahl widersprüchlicher Selbstentwürfe eröffnet. Körperlichkeit figuriert in diesem Prozess als **Tanzplatz (Choreía und Chorós)**, auf dem die entsprechenden Selbstentwürfe in stetiger Auseinandersetzung mit sich und einer örtlichen Bezugnahme entstehen. Demzufolge werden auf dem Tanzplatz des *Auto_Bio_Grafischen* Deutungshoheiten erkundet und hinterfragt, wobei ästhetische Probleme zur Disposition stehen.

Die vorliegende Studie verbindet damit Ansätze aus der tanzhistoriografischen, der literaturwissenschaftlichen und der Autobiografieforschung mit den Theoremen des Umbruchs, hier insbesondere mit Alltag und Erfahrung. Diese fungierten in der Untersuchung als **Begriffskontinuum**, das je nach Untersuchungskonstellation von den Künstlerinnen spezifisch eingesetzt und von mir als Autorin entsprechend situiert und analysiert wurde. Für das historiografische Erkenntnisinteresse bedeutete dies, die Mechanismen

Funktionen, Effekte und Spuren der jeweiligen Selbstentwürfe für eine autobiografisch perspektivierte Tanzgeschichtsschreibung zu benennen und im Rahmen meiner Fragestellungen zu verstehen.

Mit der Arbeit am Begriff der *Auto_Choreo_Grafie* wurde überdies die methodische Verzahnung von **Aufführungsanalyse und Quellenkritik** sichtbar gemacht, wodurch auch die zeitliche Verschränkung von Gegenwärtigem und Vergangenen thematisch virulent wurde, wie sie Thurner u.a. mit der ›Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹ fasst. Aufgrund neuer Förderpolitiken im Gegenwartstanz waren einige Elemente der diskutierten Materialkorpora als Wiederaufführungen rezipierbar, was wiederum entsprechende tanzhistoriografische Methoden erforderte. Diesbezüglich war das Formulieren von historischen Ideen-, Ereignis- und Erfahrungskonstellationen in Kombination mit spezifisch perspektivierten Anordnungen von Quellen produktiv, da durch dieses Vorgehen für die Tanzhistoriografie ein Zusammenwirken von Quellenkritik und Aufführungsanalyse denkbar wird, das lineare Geschichtsmodelle erweitert.

Bezüglich des Umgangs mit und der Bezugnahme auf Tanz- und Geschichts-**Theorie** ließ sich feststellen, dass die untersuchten künstlerischen Praktiken u.a. als Theorieartikulationen verstanden werden konnten, die oftmals mit einer Ideologie- und Institutionskritik verbunden waren u.a. am zeitgenössischen Tanz und an der etablierten Tanzgeschichtsschreibung als Institutionen. Die besuchten Gegenwartaufführungen fungierten hierbei als Korrektiv, indem sie ausschließlich kontextbezogenen Lesarten der Konstellationen einen Eigensinn und eine eigene Zeitlichkeit entgegensetzten.

Die leitende Ausgangsthese besagte, dass mit der Verschränkung von Umbruchserzählungen und Selbstentwürfen in künstlerischen Arbeiten andere Geschichtsverständnisse in Anschlag gebracht und zur Disposition gestellt werden können. Abweichende historische Schreib- und Erzählweisen erweitern, verschieben, differenzieren und untergraben bereits etablierte dominante Erzählungen, weshalb in den künstlerischen Praxen auf diese direkt oder indirekt Bezug genommen wird. Hierbei kommen Stilmittel und Denkfiguren des *Auto_Bio_Grafischen* und des *Auto_Choreo_Grafischen* zum Einsatz, welche die Bezugnahme auf Konzepte und Ereignisse des Alltäglichen, der Erfahrung und der (Um-)Brüche ermöglichen.

Gleichermaßen herausfordernd wie produktiv gestaltete sich das Verhältnis von translokalen und globalen Konstellationen, das es zwar ermöglichte, Verflechtungsgeschichten des zeitgenössischen Tanzes zu benennen und über etablierte Dichotomien wie beispielsweise ›ost-/westeuropäischer‹ Tanz hin-

auszudenken, die aber sicher auch neue bewusste oder unbewusste Zurichtungen der konstelierten Quellen und Materialien zur Folge hatten. Als Befund bleibt, dass die historiografische Forschungsperspektive beständig zwischen strategischer Stillstellung und dem Ergründen eines dynamischen (Beziehungs-)Gefüges oszillieren muss, um weder in den Duktus einer interpretationssicheren Überlegenheit zu verfallen noch den Eigensinn ästhetischer Praktiken gänzlich in ihre Kontexte hinein aufzulösen.