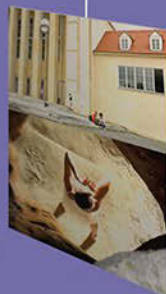




komplex körperlicher bewegungen
zu sein tanz ist die schwärze die
bermittlung zu außenkörpern die
rotation nicht nur des augen es geht
und juckt wo das individuum auch
ist wie schreiben ein übertragung
zu erdrotation von eigenkörper zu
denken zu fremddenken



Nadja Rothenburger

AutoChoreoGrafie im Zeitgeschehen

Wie Selbstentwürfe

Tanzgeschichte schreiben

Nadja Rothenburger
Autochoreografie im Zeitgeschehen

Editorial

Tanzwissenschaft ist ein junges akademisches Fach, das sich interdisziplinär im Feld von Sozial- und Kulturwissenschaft, Medien- und Kunstwissenschaften positioniert. Die Reihe **TanzScripte** verfolgt das Ziel, die Entfaltung dieser neuen Disziplin zu begleiten und zu dokumentieren: Sie will ein Forum bereitstellen für Schriften zum Tanz – ob Bühnentanz, klassisches Ballett, populäre oder ethnische Tänze – und damit einen Diskussionsraum öffnen für Beiträge zur theoretischen und methodischen Fundierung der Tanz- und Bewegungsforschung.

Mit der Reihe **TanzScripte** wird der gesellschaftlichen Bedeutung des Tanzes als einer performativen Kunst und Kulturpraxis Rechnung getragen. Sie will Tanz ins Verhältnis zu Medien wie Film und elektronische Medien und zu Körperpraktiken wie dem Sport stellen, die im 20. Jahrhundert in starkem Maße die Wahrnehmung von Bewegung und Dynamik geprägt haben. Tanz wird als eine Bewegungskultur vorgestellt, in der sich Praktiken der Formung des Körpers, seiner Inszenierung und seiner Repräsentation in besonderer Weise zeigen. Die Reihe **TanzScripte** will diese Besonderheit des Tanzes dokumentieren: mit Beiträgen zur historischen Erforschung und zur theoretischen Reflexion der sozialen, der ästhetischen und der medialen Dimension des Tanzes. Zugleich wird der Horizont für Publikationen geöffnet, die sich mit dem Tanz als einem Feld gesellschaftlicher und künstlerischer Transformationen befassen.

Die Reihe wird herausgegeben von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein.

Nadja Rothenburger, geb. 1985, ist assoziierte Forscherin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Sie promovierte an derselben Universität und war Mitglied der Forschungsgruppe »Auto_Bio_Grafie als Performance. Ein tanzhistoriografisches Innovationsfeld« (2020–2024). Ihr Interesse gilt der Tanzgeschichtsschreibung, dem zeitgenössischen Tanz und der Performance Kunst in Ostmitteleuropa, der Schweiz und den USA. Zudem erforscht sie tänzerische Zeitkonzepte, soziale und berufsbedingte Mobilität, Dilettantismus als künstlerische Praxis sowie Ensemble als Strukturprinzip.

Nadja Rothenburger

Autochoreografie im Zeitgeschehen

Wie Selbstentwürfe Tanzgeschichte schreiben

[transcript]

Die Open-Access-Ausgabe wird publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2026 © Nadja Rothenburger

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Die automatisierte Analyse des Werkes, um daraus Informationen insbesondere über Muster, Trends und Korrelationen gemäß § 44b UrhG (Text und Data Mining) zu gewinnen, ist ohne schriftliche Zustimmung der Rechteinhaber*innen untersagt.

Umschlaggestaltung: Susan Kreher / Atelier Hurra

Umschlagabbildung: Unter Verwendung folgender Abbildungen (im Uhrzeigersinn): Grafik zu den Piezas Distinguidas von La Ribot; »Flächenhaft« (2019) von Fumi Matsuda, Filmstill © Annika Hossain; Zitat aus dem Text »Tanz mit Christina Hoyos« von Gabriele Stötzer; »Flächenhaft« (1985), Filmstill © Stiftung SAPA; Festspielhaus Hellerau; Fine Kwiatkowski in »pergament – Les-Arten« von cri du cœur; Susan Schubert, Johannes Schmidt und Cindy Hammer in einer Probe zu »go west« sowie Daniela Lehmann mit Tochter Talu im Film »Im Umbruch« (2020) von Barbara Lubich; Vertical Danse – Noemi Lapzeson in »Un instant« (2004), Filmstill © Stiftung SAPA; Un instant... encore (2023), getanzt von der Groupe danser un instant, Foto © Sabine Burger

Korrektorat: Anette Nagel

Druck: Druckhaus Bechstein GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839435762>

Print-ISBN: 978-3-8376-7934-2 | PDF-ISBN: 978-3-8394-3576-2

Buchreihen-ISSN: 2747-3120 | Buchreihen-eISSN: 2747-3139

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung	11
Erkenntnisinteresse	11
Forschungsstand zu autobio- und choreografischen Perspektivierungen	19
Alltag - Erfahrung - Umbruch	20
Erfahrung	22
Umbruch	27
Künstlerischer Tanz als choreografierte Wissensformationen	30
Graphé: Choreía/Chorós, Bíos und Autós	40
Konstellative Tanzhistoriografie: Gegenstand und Methode zugleich	45
Konstellationen und Quellenkritik	48
Auto_Bio_Grafie und Auto_Choreo_Grafie: Problemstellungen	53
Aufbau und Argumentation	54
I. AUTO_ Wissensformationen und Selbst-Figurationen: (Um-)Brüche	61
1.1. Dezentriertes Ich - fragmentierte Selbst-Figurationen	61
Inbesitznahme ihrer selbst: La Ribots <i>Socorro! Gloria!</i> (1991)	61
Eigenname, Signatur und Autorschaft	74
Dezentrierte Selbst-Aneignung	78
1.2. Berufsautobiografische Selbstentwürfe	82
Alltag und Erfahrung bei Gabriele Stötzer: <i>zügel los</i> (1989)	83
Umbrüche performativ - <i>Veitstanz/Feixtanz</i> (1988)	92
Was bleibt? <i>Beruf Künstlerin</i>	97
1.3. Im-/Mobile Selbstentwürfe	101
Zeitlichkeit und Selbstentwürfe in La Ribots <i>Occuuppatioon! Berlin</i> (2017)	102

Im-/Mobile Selbstentwürfe im europäischen Kontext	115
Zusammenfassung	125
Exkurs: <i>Die autobiografische Quelle gibt es nicht</i>	127
Everybodys: Group Self Interviews (2009)	128
Geteilte Auto_Bio_Grafien und Habitusbrüche	133
II. _CHOREO_ Tanze! Selbst! Tanze!	139
2.1. Fokus Tanz I: Auto_Choreo_Grafie – Selbst an- und umordnen	140
Barbara Lubichs Tanzdokumentation <i>Im Umbruch</i> (2020)	142
Auto_Choreo_Grafie bei <i>Im Umbruch</i>	144
Gehen und/oder Bleiben	148
Selbst an- und umordnen	153
2.2. Fokus Tanz II: Auto_Choreo_Grafie vertikal/horizontal	156
Vertical Danse (1989-2018): Noemi Lapzeson – Marcela San Pedro	158
Vertikalität/Horizontalität als pädagogische und ästhetische Weitergabepaxis ..	160
Berufsbild Tänzerin	177
2.3. Fokus Tanz III: Sich (selbst) wieder-holen	186
Fumi Matsuda – <i>Ausgewandert, eingetanz</i> (2018)	187
Desidentifikation: Unabgeschlossene künstlerische Prozesse	190
Im-/mobile Selbstentwürfe in <i>Ausgewandert, eingetanz</i>	193
Tänzerische Reenactments	200
Zusammenfassung	206
III. _GRAFIE Umbrüche (er-)schreiben: Konstellative Tanzhistoriografie	209
3.1. Tanzgeschichtsschreibendes Selbst: <i>Jérôme Bel</i> (2021) von Jérôme Bel	213
3.2. Konstellative Tanzgeschichtsschreibung: Eigenzeiten, Stillstellungen, Umbrüche	225
3.3. Auto_Choreo_Grafie – eine vorläufige Schlussbetrachtung	231
IV. Ausblick	237
Literatur-, Medien- und Stückverzeichnis	241
Abbildungsverzeichnis	275
Dank	277

Vorwort

Die erste intensive Forschungs- und Schreibphase dieser Dissertation fiel in das Jahr der Corona-Pandemie 2020. Eine Zeit, in der sich herausfordernde Phänomene verdichteten und entsprechende Diskursformationen dynamisierten. Der Krisenbegriff hatte mich zuvor bereits einige Male beschäftigt, doch bis März 2020 hatte ich¹ – wie ich schließlich feststellen musste – eine eher abstrakte Vorstellung von den damit verbundenen gesellschaftlichen Mechanismen. Im Februar 2022 verstärkten sich diese Mechanismen erneut, als die Auswirkungen der Corona-Pandemie und die wachsende Sorge über die Klimaveränderungen überdeckt wurden von einem weiteren russischen Angriff auf die Ukraine. Der Historiker Karl Schlögel und die Kulturwissenschaftlerin Irina Scherbakowa bezeichnen diese Angriffe und die daraus folgenden Spannungen im deutsch-russischen Verhältnis als Zeitenwende. Dies jedoch weniger wegen möglicher Konsequenzen für Europa, sondern weil sich die drohenden Folgeszenarien grundlegend in den biografischen Lebenshorizont jedes und jeder Einzelnen einschreiben.² Diese Auffassung denkt Geschichte als kontinuierliche Schichtung, Überlagerung und Verflechtung historischer Situationen, welche zwar von Einzelnen aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden können, dennoch aber

-
- 1 Die Ich-Form verwende ich in der Studie dann, wenn es mir darum geht, meine Forschungsperspektive zu situieren sowie mein wissenschaftliches Vorgehen transparent darzulegen und zu kommentieren.
 - 2 Scherbakowa, Irina und Karl Schlögel: *Der Russland-Reflex. Einsichten in eine Beziehungskrise*, Hamburg: Edition Körber Stiftung 2015, hier S. 15. Neben diesen historischen Einordnungen der Geschehnisse waren zudem die Überlegungen Sylvia Sasses zu »Subversion als Machttechnik« im System Putins für ein erstes Verstehen äußerst hilfreich. Vgl. Sasse, Sylvia: *Verkehrungen ins Gegenteil. Über Subversion als Machttechnik*, Berlin: Matthes & Seitz 2023.

von mehreren als Prozesse der Vergesellschaftung gedeutet werden müssen. Mit diesem Verständnis von Geschichtsschreibung bezieht sich auch der Historiker und Autobiografieforscher Volker Depkat auf den Begriff der Zeitenwende, weshalb dessen Forschung in den folgenden Kapiteln noch ausführlicher diskutiert wird.³ daffd

Auch mein tanzhistoriografisches Erkenntnisinteresse veränderte sich aufgrund der erwähnten tagespolitischen Geschehnisse. Dies hatte zur Folge, dass ich drei grundlegende Prämissen für die vorliegende Studie (re-)formulierte: Erstens verschob sich der Fokus von einem abstrakten Krisenbegriff hin zum präziseren Konzept des Umbruchs. Zusammengedacht mit den beiden Begriffen der Erfahrung und des Alltags, begann ich diese Begriffstrias als spezifische autobiografische Perspektivierung im Feld der Tanzkunst herauszuarbeiten. Zweitens formierten sich dementsprechend multiperspektivische Fragestellungen, die das Abstecken von tanzhistoriografischen Untersuchungskonstellationen erforderten. Und drittens erwies sich, dass diese Konstellationen trotz ihres dezidiert tanzhistoriografischen Fokus in Wechselwirkung mit gesellschaftlichen Verhältnissen stehen und auch als solche verstanden und entsprechend kontextualisiert werden müssen.

Aus diesen drei Setzungen ergibt sich bereits eine erste These, sie lautet: Der Blick auf künstlerische Selbstentwürfe⁴ führt zu einer Befragung gesellschaftlicher Verhältnisse, wenn autobiografische Referenzen unter bestimmten Voraussetzungen einbezogen werden. Welches Ich-Verständnis dieser These zugrunde liegt und welche Selbst-Figurationen⁵ sie in spezifischen ästhetischen Gefügen hervorbringt, wird im Folgenden mit dem Konzept der Auto_Choreo_Grafie zu zeigen sein. Aufgabe der vorliegenden Studie ist es also, Problemstellungen der Autobiografie- und der tanzwissenschaftlichen Forschung zusammenzudenken. Diese Problemstellungen

3 Vgl. Depkat, Volker: *Lebenswenden und Zeitenwenden. Deutsche Politiker und die Erfahrungen des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2014.

4 Unter einer Vielzahl von Begriffen habe ich mich in dieser Studie für Selbstentwürfe und Selbst-Figurationen entschieden, da beide sowohl der Unabgeschlossenheit von Subjektivierung als auch einem gestaltenden Moment Rechnung tragen (vgl. dazu das 1. Kapitel).

5 Figurationen verstehe ich hier in Anlehnung an Wolf-Dieter Ernst als dynamisch gedachten Begriff der Figur-Werdung. Vgl. Ernst, Wolf-Dieter: »II.6 Figur/Figuration«, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate, Christina Thurner und Julia Wehren (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden: Nomos 2023, S. 95–104, hier S. 100.

werden durch das Prisma der Tanzhistoriografie auf den Begriff gebracht und anhand eines ästhetischen Untersuchungsgegenstands diskutiert. Dieser Gegenstand konstituiert sich aus vielfältigen künstlerischen Vorgehensweisen des zeitgenössischen⁶ Tanzes, insbesondere jene Ausprägungen des zeitgenössischen Tanzes, welche Bezug nehmen auf Tanzdiskurse der Schweiz bzw. der DDR und die sich zwischen den 1970er bis 2020er Jahren formierten.

Tanzdiskurse, die Bezüge zum DDR- bzw. Schweizer Tanz und Tanzgeschichtsschreibung herstellen, sind deswegen für die Studie von Belang, weil sich beide aus sehr unterschiedlichen Perspektiven auf die europäische Teilung beziehen und weil sie aufgrund ihrer geografischen Nähe und ihrer unterschiedlichen politischen Positionierungen innerhalb des europäischen Ost-West-Gefüges besonders konzise Fragen hinsichtlich der Historisierung und Kanonisierung von Tanz aufwerfen können. Die vorliegende Untersuchung trägt mit ihrer Fokussierung also einigen Lücken Rechnung, die in der deutschsprachigen Tanzgeschichtsschreibung bisher eher selten berücksichtigt wurden. Es sind verflochtene Tanzgeschichten zwischen Orten in der BRD, der Schweiz und der DDR; mit den gewählten Untersuchungskonstellationen verweisen sie aber zusätzlich auf verflochtene (Tanz-)Wissensgeschichten mit Orten in Spanien, Japan, Argentinien, den USA usw.

Ähnlich wie bei den heterogenen Materialien der hier diskutierten Tänzerinnen⁷ muss sich auch diese Studie fortwährend die Frage gefallen lassen, aus welcher Perspektive jeweils gesprochen und gedacht wird. Dieses Vorwort ist ein erster Versuch einer solchen Selbstverortung, und da der Auftritt der ja

6 Ich habe mich hier in Anlehnung an Constanze Schellows Überlegungen zum Begriffskontinuum des Zeitgenössischen in der Tanzwissenschaft für die Kleinschreibung entschieden. Vgl. Schellow, Constanze: *Diskurs-Choreographien. Zur Produktivität des ›Nicht‹ für die zeitgenössische Tanzwissenschaft*, München: epodium 2016, S. 35.

7 In der Studie verwende ich meist die Berufsbezeichnung Tänzer*in, Tänzerin oder Tänzer, mit der ich mich sowohl auf Tätigkeiten wie Tanzen, Unterrichten und Choreografieren als auch auf transdisziplinäre Vorgehensweisen beziehe – es sei denn, der Zusammenhang oder die Argumentationslinie erfordern eine spezifischere Benennung. Ähnlich verfähre ich mit vergeschlechtlichten Sachverhalten, die eine geschlechtsspezifische Sprache erfordern. Um Geschlechtervielfalt wahrnehmbar zu machen, nutze ich substantivierte Partizipien und Adjektive bzw. die Schreibweise mit dem Genderstern. In bestimmten Aussagekontexten kann es jedoch vorkommen, dass das generische Maskulinum bzw. Femininum die diskutierten gesellschaftlichen und historischen Bezüge adäquater wiedergibt.

eigentlich abwesenden Autor-Persona⁸ in themenverwandten Publikationen fast schon zum Allgemeinplatz geworden ist, will ich es hier bei dieser ersten Skizzierung bewenden belassen. Vielmehr soll auf den kommenden Seiten der Schau- bzw. Tanzplatz jenen Tänzer*innen freigegeben werden, die sich diesen Ort mit ihren Fragen und Themen oftmals erst in langwierigen Prozessen ›zu eigen‹ machten. Den daraus abgeleiteten tanzwissenschaftlichen Überlegungen und deren Lektüre soll nur noch die gleichermaßen banale wie beflügelnde Einsicht vorausgeschickt werden, dass eine nicht-anwesende Autorin das Potenzial zu zahlreichen Varianten des An- und Umordnens bereithält.

8 Vgl. Zanetti, Sandro: »Gespensterbelebung. Autorschaft und Autorität« (2019), <https://geschichtedergegenwart.ch/gespensterbelebung-autorschaft-und-autoritaet/> (zugegriffen am 15.02.2023). In einigen weiteren Textabschnitten des 1. Kapitels wird nochmals ausführlicher auf die Autorschaft als Funktionszusammenhang eingegangen.

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 (zugriffen 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.

Forschungsstand zu autobio- und choreografischen Perspektivierungen

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

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

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

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

Alltag - Erfahrung - Umbruch

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

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

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

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

8 Vgl. Depkat: *Lebenswenden und Zeitenwenden*.

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

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

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

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

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

11 Ebd.

12 Ebd., S. 5.

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

14 Vgl. ebd., S. 180.

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

16 Ebd., S. 9.

17 Vgl. ebd., S. 17.

18 Ebd., S. 16.

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

Erfahrung

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

19 Vgl. ebd., S. 10.

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

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

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

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

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

22 Vgl. ebd., S. 16.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 15.

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

26 Welche sich wiederum in der Wechselwirkung mit Alltagspraktiken konstituieren.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Umbruch

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Künstlerischer Tanz als choreografierte Wissensformationen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

-
- 62 In der jüngeren Tanzwissenschaft werden diese Verflechtungen als ›translokale‹, ›transnationale‹ oder ›transatlantische‹ Topoi besprochen. Vgl. exemplarisch Doğramacı, Burcu, Berenika Szymanski-Düll und Wolfgang Rathert (Hg.): *Leave, left, left. Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive*, Berlin: Neofelis Verlag 2020; Haitzinger, Nicole und Alexandra Kolb (Hg.): *Dancing Europe. Identities, Languages, Institutions*, München: epodium 2022; De Laet, Timmy: »Expanding Dance Archives: Access, Legibility, and Archival Participation«, *Dance Research* 38/2 (2020), S. 206–229.
- 63 Vgl. u.a. Ruprecht, Lucia: »IV.1.2 Tanzhistoriografie«, in: Hochholdingner-Reiterer, Christina Thurner und Julia Wehren (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden: Nomos 2023, S. 361–370.
- 64 Dies u.a. am Beispiel von Isadora Duncan und ihrer autobiografischen Schrift *My Life* von 1927. Neben Duncan veröffentlichen eine Reihe anderer Tänzerinnen ebenfalls autobiografische Texte u.a. Maud Allan (1908), Colette Andris (1933), Josephine Baker (1927), Loïe Fuller (1908), Armen Ohanian (1918), Ruth St. Denis (1939). Vgl. Duncan, Isadora: *My Life. The Restored Edition. With a New Introduction by Joan Acocella*, New York: Liveright Publishing 2013, S. 26–27. Vgl. Brandstetter, Gabriele: »3.13 Autobiography in/as Dance«, in: *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Bd. 1: *Theory and Concepts*, Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 542–546.
- 65 Diese Überlegungen beruhen auf einem Vortrag Gabriele Brandstetters, vgl. *Autobiografie als Performance. Dancing the Self?*, gehalten am 19.11.2019 an der Universität Bern.
- 66 Sie erläutert dies anhand des Balletts *Schwanensee*, bei dem Marius Petipa (Choreografie) und Peter Tschaikowsky (Musik) zwar üblicherweise in ihrer jeweiligen Funktion als Autoren ausgewiesen sind, deren Zusammenarbeit sich jedoch so differenziert und verflochten gestaltet, dass sie sich eindeutigen Zuschreibungen entzieht (zumal

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

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

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

- 67 Zum Verhältnis von Tanzen und Schreiben bzw. Choreografie und Autorschaft: ebd., S. 40.
- 68 »Wie aber«, fragt der Tanzwissenschaftler Gerald Siegmund angesichts dieser Ausgangslage, »kann man dieses Erbe pflegen, wenn die Bewegungen notgedrungen unlösbar an die Körper ihrer Erzeugerinnen gebunden bleiben müssen?« Siegmund, Gerald: »Affekt, Technik, Diskurs. Aktiv passiv sein im Angesicht der Geschichte«, in: Thurner, Christina und Julia Wehren (Hg.): *Original und Revival: Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich: Chronos 2010, S. 15–26, hier S. 15.
- 69 Vgl. Rippl, Gabriele: »2.18 Life and Work«, in: *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Bd. 1: Theory and Concepts, Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 327–335.
- 70 Vgl. Lammers, Katharina: *Lebenswerke. Zur Berufsautobiographie in der Gegenwart*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2019.
- 71 Den Praxisbegriff benutze ich hier oftmals äquivalent zu Praktiken und Diskursen, welche gleichermaßen diskursive wie nicht-diskursive Aspekte desselben Artikulationsgeschehens umfassen. Zur Begriffsverwendung im zeitgenössischen Tanz und der Tanzwissenschaft vgl. u.a. Cvejić, Bojana und Ana Vujanović: *Public Sphere by Performance*, Berlin: B-books 2012, S. 151; Husemann, Pirkko: *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 28; Schuh, Anne: »Having a Personal (Performance) Practice: Dance Artists' Everyday Work, Support, and Form«, *Dance Research Journal* 51/1 (2019), S. 79–94.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

-
- 76 Vgl. Siegmund, Gerald und Lorenz Aggermann: »Von der Aufführung zum Dispositiv«, in: Balme, Christopher und Berenika Szymanski-Düll (Hg.): *Methoden der Theaterwissenschaft*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2020, S. 131–152, hier S. 131.
- 77 »Die Choreografie ist das, was in Zeichen notiert und lesbar ist. Der Tanz ist eine performative Handlung auf der Grundlage der Schrift«, so argumentiert Siegmund. Je nach Tanzverständnis handelt es sich dann bei Choreografien um Scores, die immer schon in sich ein Negativ der gedachten Norm bergen. Von den damit verbundenen, unerreichbaren, aber gleichwohl begehrenswerten Idealen gilt es alsdann produktiv abzuweichen. Vgl. Siegmund: »Affekt, Technik, Diskurs. Aktiv passiv sein im Angesicht der Geschichte«, S. 24.
- 78 Vgl. u.a. Ahrens: »Nicht nur die Menschen am Sonntag«; Egert: »Macht bewegt sich, Macht bewegt«; Lepecki: »Choreopolice and Choreopolitics«.
- 79 Vgl. Albright: »Auto-Body Stories. Blondell Cummings and Autobiography in Dance«, S. 99.
- 80 Eine detaillierte Aufarbeitung des Verhältnisses von Tanzhistoriografie und Diskursanalyse, in der einige der hier genannten Titel eingehender besprochen werden, leistet die Tanzwissenschaftlerin Constanze Schellow im Teilkapitel *Tanzgeschichte versus kritische Tanzforschung – Diskursanalyse als historiografische Praxis* in ihrer Studie *Diskurs-Choreographien*. Meine Arbeit stützt sich auf die dort von ihr formulierten Beobachtungen und Thesen, verschiebt aber den Fokus hin zu Auto_Bio_Grafie. Vgl. Schellow: *Diskurs-Choreographien*, S. 82–91.
- 81 Vgl. Foster, Susan Leigh (Hg.): *Choreographing history*, Bloomington: Indiana University Press 1995.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

97 Ebd., S. 259.

98 Ebd.

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

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

101 Ebd., S. 117.

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

Graphé: Choreía/Chorós, Bíos und Autós

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

102 Ebd., S. 259.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

110 Vgl. Gamper/Hühn: Ästhetische Eigenzeiten.

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

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

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

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

113 Vgl. ebd.

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

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

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

Konstellative Tanzhistoriografie: Gegenstand und Methode zugleich

Um das nunmehr abgesteckte Erkenntnisinteresse verfolgen zu können, habe ich die vorliegenden heterogenen Materialkorpora in verschiedenen konstellativen Anordnungen gruppiert. Dabei unterscheide ich zwischen historischen bzw. spezifisch definierten Untersuchungskonstellationen und den daraus abgeleiteten Quellenanordnungen (vgl. 3. Kapitel). Das Vorwort stellte mit dem Diskurs der Zeitenwende eine initiale Konstellation vor, wodurch auch das Forschungsvorhaben und meine spezifische heutige Perspektive als Tanzwissenschaftlerin in und zu einem gegenwärtigen Diskurs verortet wurden. Eine zweite, konzeptuelle Konstellation, die Trias von Auto_Bio_Grafie als Zusammenspiel von Alltag, Erfahrung und Umbrüchen, wurde im Abschnitt zu autobiografischen Perspektivierungen skizziert.¹ Mithilfe dieser beiden Anordnungen untersuche ich Choreografie *sowohl* als Konzept bzw. *Topos als auch* als konkrete tänzerische Gestaltungspraxis, die jeweils relational zu Aufführungskontext, Materialgefüge und Tanzhistoriografie zu verstehen ist.² Damit

- 1 Zum Konstellationendiskurs aus wissenschaftshistorischer Sicht vgl. exemplarisch Albrecht, Andrea: »Konstellationen«. Zur kulturwissenschaftlichen Karriere eines astrologisch-astronomischen Konzepts bei Heinrich Rickert, Max Weber, Alfred Weber und Karl Mannheim«, *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften*, Bd. 14, Heft 1 (2010), S. 104–149. Sowie im Hinblick auf geschichtstheoretische und ästhetische Problemstellungen vgl. Cuevas, José Manuel Romero: »Geschichtliche Konstellation und Kritik der Gegenwart – Zu einem Dialog zwischen Walter Benjamin und Reinhart Koselleck«, in: Oliver Kozlarek (Hg.): *Vielfalt und Einheit der Kritischen Theorie – Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2020, S. 57–71.
- 2 Dieses Vorgehen folgt dem von Warstat in dem Band *Methoden der Theaterwissenschaft* formulierten Anspruch, Aufführungen als »affizierte und zugleich affizierende Konstellationen [zu betrachten, NR], die sich in permanenter Bewegung befinden und in dieser Bewegung die Positionen des Agierens und Zuschauens immer wieder neu

ist die vorliegende Studie innerhalb einer beginnenden konstellativen Tanzforschung situiert,³ wobei ein weiterer Fokus auf der Herstellung und dem (Mit-)Schreiben von Tanzgeschichte liegt.

In den jeweils untersuchten künstlerischen Praktiken interessieren entsprechend formale und/oder inhaltliche autobiografische Bezüge, welche oftmals in verschiedenste Medien verschoben, dort gespiegelt und variiert werden. Die Transferleistungen zwischen den damit verbundenen Diskursformationen untersucht beispielsweise auch die Tanzwissenschaftlerin Kirsten Maar, wenn sie Forsythes Choreografien als »Entwürfe und Gefüge« in Bezug auf ihre »architektonischen Konstellationen«⁴ in den Blick rückt. Bei diesen Verfahren verwischen die Grenzen zwischen den Disziplinen, weshalb Albright diese Übertragungen im Hinblick auf Selbstzeugnisse als (Re-)Formulierungen versteht. Damit geht sie von verschiedenen tänzerischen und schriftlichen Selbst-Konstitutionen aus, die einander eine Bühne bieten.⁵ In der vorliegenden Studie sind jedoch weniger die disziplinären Entgrenzungen von Interesse als die bei diesen Übertragungen entstehenden konstellativen Selbst-Figurationen (vgl. 1. Kapitel). Dies, weil sie eben nicht

verteilen«. Warstat, Matthias: »Affekttheorie und das Subjektivismus-Problem in der Aufführungsanalyse«, in: Balme, Christopher und Berenika Szymanski-Düll (Hg.): *Methoden der Theaterwissenschaft*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2020, S. 116–130, hier S. 129.

- 3 Vgl. u.a. Hardt, Yvonne und Anna Stern (Hg.): *Körper – Feedback – Bildung. Modi und Konstellationen tänzerischer Wissens- und Vermittlungspraxis*, München: kopaed 2019. Sowie Maar, Kirsten: *Entwürfe und Gefüge. William Forsythes choreographische Arbeiten in ihren architektonischen Konstellationen*, Bielefeld: transcript Verlag 2019; Wortelkamp, Isa (Hg.): *Tanz in Bildern. Plurale Konstellationen der Fotografie*, Bielefeld 2022; Ostwald, Julia: *Choreophonien. Konstellationen von Stimme und Körper im Tanz der Moderne und der Gegenwart*, Bielefeld: transcript Verlag 2024.
- 4 Maar argumentiert ähnlich wie Albright, dass mediale Transfers besonders in »selbst-reflexiven Prozessen, in denen ein Medium ein anderes zur Bühne macht«, Wirksamkeit entfalten, weil sich in diesen Kreuzungen die medialen Formate »gegenseitig kommentieren«. Maar, Kirsten: *Entwürfe und Gefüge*, S. 151.
- 5 Dafür greift sie auf die (Selbst-)Beschreibungen der tanzenden Duncan in ihrer Autobiografie *My Life* und die Beschreibungen Dritter u.a. durch den Schauspieltheoretiker Edward Gordon Craig zurück. Sie argumentiert, dass die autobiografischen Darstellungen als Bühnen des Lebens aufgerufen und dadurch Analogien zum Tanz bzw. zur Theaterbühne hergestellt werden. Vgl. Albright, Ann Cooper: »Auto-Body Stories: Blondell Cummings and Autobiography in Dance«, S. 92–114, hier S. 95.

der Enthüllung von vermeintlich individuellen Empfindungen oder außergewöhnlichen Lebensweisen dienen, sondern weil sie es ermöglichen, ein tieferes Verständnis der autobiografischen Wirkweisen zu entwickeln, mit denen diese Selbstentwürfe hergestellt werden.⁶

Eine solche Wirkweise lässt sich nochmals anhand des Stückes *Precarious Moves* verdeutlichen. Turinsky nimmt einen abgewandelten Ausspruch des Politikwissenschaftlers Jorge Riechmann zum Anlass, sein Verhältnis zu Mobilität darzulegen, das nicht nur, aber auch aufgrund seiner körperlichen Verfasstheit ein prekäres ist. Aus »El socialismo puede llegar sólo en bicicleta«⁷ – der Sozialismus könne nur auf dem Fahrrad daherkommen – wird in *Precarious Moves* »Socialism can only come in a wheelchair.«⁸ Mit dieser Bedeutungsverschiebung übt Turinsky Kritik an Utopien, die eng mit Fortschrittsnarrativen verknüpft sind und die durch immer effizientere Fortbewegungsmittel eine sukzessive Mobilisierung in Aussicht stellen – ein Imperativ, den Turinsky aus einer queeren Crip-Perspektive gegen den Strich liest.⁹ Der Tänzer

-
- 6 Mit Albright birgt die Verflochtenheit von Öffentlichkeit und Privatheit in ein und derselben Person besonders für Frauen, Queers und andere Marginalisierte oftmals heftige Widersprüche, da sie sich in einer symbolischen Ordnung wiederfinden, die sie zwar als Andere adressiert, ohne sie jedoch als eigenständig Handelnde zu begreifen, sodass sie zugleich »on display and often never really in control of the terms of that representation« seien. Ebd., S. 98.
- 7 Riechmann, Jorge: *El socialismo puede llegar sólo en bicicleta*. Madrid: Los Libros de la Catarata 2012.
- 8 Da der Künstler im Begleitheft und dem Internetauftritt zum Stück den gesprochenen Text als Schriftstück zur Verfügung stellt, habe ich mich hier für eine Zitation des Schriftstücks entschieden. Alle zitierten Äußerungen waren sowohl in den beiden besuchten Aufführungen als auch auf der Videoaufzeichnung nachzuvollziehen. Turinsky, Michael: *Precarious Moves*. Pressedossier, Wien 2021, S. 1.
- 9 Seine Kritik verweist auch hier wieder implizit auf das SARS-CoV-2-Virus, das sich aufgrund der zunehmenden globalen Vernetzung unerwartet rasch verbreitete, wodurch deutlich wurde, dass die vom Menschen kaum bis gar nicht regulierten Natur-Kulturräume immer rarer werden. Turinskys Kritik an Mobilität als Fortschrittsversprechen hält uns als Publikum dazu an, die Pandemie im Kontext der fortschreitenden Klimaveränderungen zu sehen und – ohne dies auszusprechen oder moralisch aufzuladen – gesellschaftlich als dringend neu zu verhandelndes Natur-Kultur-Verhältnis anzuerkennen. Der Tänzer umschreibt dieses Gegenlesen mit seiner Widerspenstigkeit gegenüber »specific forms of mobility, against specific forms of mobilization«, die er mit seinem Choreografie-Begriff von einer »toolbox for organizing mobilization, mobility, movement« zusammendenkt. Ebd., S. 2.

intervenierte damit zugleich auf Ebene der Ästhetik *und* der Tanzgeschichtsschreibung, indem er für Bewegungen plädiert, die »in tune with the needs of myself and others as organisms«¹⁰ seien. Dementsprechend fügt der Tänzer hinzu: »it is precisely this that has to be organized! It doesn't happen naturally, right?«¹¹ Die derart thematisierte Widerspenstigkeit gegenüber »reibungslos« funktionierenden organisatorischen und/oder logistischen Abläufen erhält mit der Überblendung verschiedener Tanzverständnisse – von Choreografie als Organisationsprinzip und Choreografie als künstlerische Schöpfung¹² – neue kritische Nuancen, die sie als gesellschaftspolitischer Kommentar allein nicht hätte. Turinsky denkt Tanz, Im-/Mobilität, Crip Theory und Tanzgeschichte in beweglichen Konstellationen, weshalb sich *Precarious Moves* als einleitendes Beispiel besonders eignet. Das dort beschriebene An- und Umordnen findet sich auch in den Konstellationen der nun vorzustellenden Tänzerinnen und in deren persönlichen, beruflichen und gesellschaftlich-kulturell reflektierten Selbstentwürfen und Figurationen wieder.

Konstellationen und Quellenkritik

Konzepte der Eigenzeitlichkeit sind zusammenzudenken mit geschichtswissenschaftlichen Debatten rund um Kanon- und Quellenkritik, die gegenwärtig auch in der deutschsprachigen Tanz- und Theaterwissenschaft geführt werden, indem beispielsweise zunehmend die Fachgeschichten der Disziplinen¹³ und deren Reformulierung unter post- bzw. dekolonialen Paradigma¹⁴ in den

10 Turinsky: *Precarious Moves*, S. 2.

11 »What if our fetishization of speed was rooted in a certain sense of social stagnation?«, fragt Turinsky an derselben Stelle.

12 Vgl. Hardt, Yvonne und Annette Hartmann: »Choreographie«, in: Hartmann, Annette und Monika Woitas (Hg.): *Das grosse Tanzlexikon: Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*, Laaber: Laaber-Verlag 2016, S. 150–152, hier S. 152.

13 Vgl. Hochholdinger-Reiterer, Beate und Christina Thurner: »1.1 Fachgeschichte(n)«, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate, Christina Thurner und Julia Wehren (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden: Nomos 2023, S. 17–28.

14 Vgl. u.a. Castillo, David und Johanna Hilari: »Locating Decoloniality. A Statement on Decolonial Gestures in Live Arts and Academia«, in: *Journal of Black Opera and Music Theater* (2025), Bern Open Publishing Vol. 1 | Issue: 1 | DOI: 10.36950/J-BOM.2813-7906.2025.1.X; Klein, Gabriele: »Inventur der Tanzmoderne. Geschichtstheoretische Überlegungen zur tanzwissenschaftlichen Forschung«, in: *Forum Modernes Theater* 23/1 (2008), S. 5–12; Wieczorek, Anna: Historische (Re-)Formulierungen. Zum Umgang mit

Blick rücken. Die Aushandlung von Deutungshoheiten zeigt sich u.a. in unterschiedlich gelagerten Forderungen nach einem neuen Methodenpluralismus oder Mixed-Methods-Ansätzen¹⁵ bzw. einer Reformulierung der Aufführungsanalyse als grundlegende Methode der Tanz- und Theaterwissenschaft.¹⁶

Die in der Geschichtswissenschaft temporal begründete Ordnungsstruktur von Quellenmaterialien, welche anhand der zeitlichen Nähe zum untersuchten Phänomen Quellen in Primär- und Sekundärquellen einteilt,¹⁷ stellt meines Erachtens für eine konstellative Tanzgeschichtsschreibung kein ziel führendes Vorgehen dar. Zum einen, weil diese Einordnung tendenziell das Ereignis bzw. die Aufführung gegenüber dem Diskurs und das es mitkonstituierende kulturelle Feld priorisiert; zum anderen, weil sie die Vorstellung eines linearen Zeitstroms widerspiegelt, der Entwicklungen und Phänomene akkumuliert, anstatt sie verknüpft innerhalb relationaler Gefüge zu betrachten.

Dieses relationale Denken in Gefügen zeigt sich bei Lapzeson und Matsuda, wenn diese beispielsweise ihre künstlerischen Materialkorpora ähnlich den Bezügen zur Tanzmoderne in Turinskys *Precarious Moves* mittels bestimmter historischer Zugriffe (re-)aktualisieren (vgl. die jeweiligen Teilkapitel 2.2. und 2.3.). Mithilfe von Konzepten wie Vertikalität und Horizontalität reflektieren beide sowohl abstrakte raum-zeitliche als auch konkrete tanztechnische Verfahren, ohne sich jedoch dabei explizit auf Begriffe wie Reenactment oder Auto_Choreo_Grafie zu beziehen. Dies ist dem Umstand geschuldet, dass die Hauptphase von Matsudas und auch Lapzesons tänzerischem Schaffen zeitlich vor der Theoretisierung von Reenactments in der Tanzwissenschaft und

Zeit in der choreografischen Praxis von Trajal Harrell und Faustin Linyekula, Hildesheim: Universitätsverlag 2023; Zizzari, Manuel: Der koloniale Blick und die performative Konstruktion des rassifizierten ›Anderen‹. Tanzgeschichte(n) und Tanzgeschichtsschreibung(en) aus postkolonialer Perspektive, Bern: Open Publishing 2022.

- 15 Vgl. u.a. Balme, Christopher und Berenika Szymanski-Düll (Hg.): Methoden der Theaterwissenschaft, Bd. 56, Forum Modernes Theater Schriftenreihe, Tübingen: Narr Francke Attempto 2020; Lazardzig, Jan: Theaterhistoriografie. Eine Einführung, Tübingen: A. Francke Verlag 2012; Schrödl, Jenny und Eike Wittrock (Hg.): Theater* in queerem Alltag und Aktivismus der 1970er und 1980er Jahre, Berlin: Neofelis 2022; Wihstutz, Benjamin und Benjamin Hoesch (Hg.): Neue Methoden der Theaterwissenschaft, Bielefeld: transcript Verlag 2020.
- 16 Vgl. u.a. Aggermann, Lorenz, Georg Döcker und Gerald Siegmund (Hg.): Theater als Dispositiv, Frankfurt a.M., New York: Peter Lang 2017.
- 17 Vgl. Haffter, Isabel: »III.1.3 Quellenkritik«, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate, Christina Thurner und Julia Wehren (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden: Nomos 2023, S. 181-186.

einer vertieften Diskussion des Schweizer Tanzerbes liegt. Inwiefern dabei avantgardistische Ansätze in Konflikt geraten mit dem Bestreben, Tanzwissen zu dokumentieren und zu vermitteln, wird im Abschnitt 2.2. eingehender anhand von Lapzsons tänzerischen Weitergabepraktiken beleuchtet.

Dieser letzte Gesichtspunkt leitet zu der Frage über, ob Tanzaufführungen eine Art *Auto_Bio_Grafie* von Choreografie darstellen könnten. Die Tanzhistorikerin Lucia Ruprecht bemerkt dazu mit Blick auf besagte jüngere tanzwissenschaftliche Diskurse rund um künstlerische Reenactments: »Dance bestows an archival function to the body and its movement.«¹⁸ Eben weil Choreografie als aufgeführter Tanz, wie eingangs bereits am Beispiel von *Precarious Moves* argumentiert, Körperlichkeit hervorbringt (und dies meint sowohl menschliche als auch nicht-menschliche Körper) und daher »körperliche Eigenzeitlichkeit«¹⁹ verhandelt, ist es aus tänzerischer und tanzpädagogischer Sicht unumgänglich, damit verknüpfte Wissenstransfers in Augenschein zu nehmen. Auch wenn die begriffliche Auseinandersetzung mit Reenactments für Lapzeson und Matsuda noch keine Relevanz hatte, so setzen sie sich inhaltlich und formal doch mit themenverwandten Problemen auseinander. Aus tanzhistoriografischer Sicht liegt es bei den abstrakten Konzepten der Vertikalität und Horizontalität außerdem nahe, diese auch insofern in zeitlich und konzeptionell geschichteten Konstellationen zu denken, als sie einer spezifischen Tanzpraxis entstammen und daher sowohl als tanztechnische Parameter in der Tanzpädagogik *als auch* als Stilmittel in Tanzstücken eingesetzt werden – diese mehrschichtigen Bedeutungsgefüge gilt es in der Analyse zu berücksichtigen (vgl. Teilkapitel 2.2.).

Das Abstecken einer entsprechenden (tanz-)historiografischen Untersuchungskonstellation birgt denn gleichwohl gewisse thematische Engführungen in Bezug auf Wissensproduktion, die ihrerseits kenntlich gemacht werden sollten. Sie beinhaltet dem Literaturwissenschaftler Nicolas Pethes zufolge in epistemischer Hinsicht gleich zwei Akte der ›Zerstörung‹. Diese destruktiven

18 Ruprecht, Lucia: »Afterword: Notes after the Fact«, in: Franko, Mark (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford, New York: Oxford University Press 2017, S. 607–619, hier S. 611.

19 Weiterführende Fragen zum Aspekt der Zeitlichkeit bei der Archivierung und Weitergabe von Tanz formuliert Gabriele Brandstetter in ihrem Beitrag zum Sammelband des DFG-Schwerpunktprogramms *Ästhetische Eigenzeiten*. Vgl. 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, hier S. 55.

Akte bei der Untersuchung von (Wissens-)Ordnungen erläutert Pethes mit Referenz auf Walter Benjamin als:

[...] die eine, die eine Ordnung konstituiert und dadurch alles nicht in diese Ordnung gehörende zerstört und folglich für das kulturelle Gedächtnis tilgt; die andere, die als »Durchbrechung« [...] des mythischen Kreislaufs die vollständige Vernichtung des gültigen Vergangenheitsbilds bedeutet.²⁰

Mit anderen Worten: Der Zugriff auf (Bewegungs-)Archive und die Herstellung von Körperlichkeit in *Auto_Choreo_Grafien* geht mit einer vorübergehenden Stillstellung der bestehenden (ästhetischen) Ordnungen einher. Wie gezeigt, kann diese sowohl auf produktions- als auch auf rezeptionsästhetischer Ebene operieren, entscheidend ist jedoch, dass eine Ordnung, in der ein spezifisches Verhältnis von Ästhetik und sozialem Gefüge adressiert wird, von einer solchen abgelöst oder mit dieser kontrastiert wird, die dieses Verhältnis anders konfiguriert und artikuliert. Diesen Vorgang verstehe ich als Stillstellung. Eine solche Stillstellung (Im-/Mobilität) erfolgt – mit tänzerischen Stilmitteln gesprochen²¹ – mittels Phrasierungen und kommt einer Pause gleich, in der die etablierte Zeitordnung zur Disposition steht. Die zuvor geltenden zeitlichen Parameter stiften dann keine Sinnhaftigkeit mehr und eine neue eigenzeitliche Ordnung setzt ein, welche wiederum eine dynamisierende Wirkung entfalten kann.

Dieser Vorgang kann durch den künstlerischen Umgang mit (Selbst-)Zeugnissen herausgestellt und sichtbar gemacht werden. Demnach wird in Reenactments nicht »nur« die Aneignung und Bearbeitung des die Vergangenheit dokumentierenden oder repräsentierenden Materials vorgestellt, wie es oftmals bei Rekonstruktionen oder Interpretationen der Fall ist, sondern es werden zusätzlich ästhetische Momente sichtbar, die in den Ausgangschoreografien aufgrund verschiedener epistemischer Gegebenheiten nicht gleichermaßen

20 Pethes, Nicolas: »Konstellationen. Erinnerung als Kontinuitätsunterbrechung in Walter Benjamins Theorie von Gedächtnis, Kultur und Geschichte«, S. 10.

21 Zum Verhältnis verschiedener Tanzstile zu historischer Zeit und Zeitwahrnehmung sei an dieser Stelle auf die äußerst erhellenden Ausführungen Christina Thurners hingewiesen. Vgl. Thurner, Christina: *Rhythmen in Bewegung. Äußere, eigene und verkörperte Zeitlichkeit im künstlerischen Tanz*. Hannover: Wehrhahn Verlag 2017.

ßen Wirksamkeit entfalten konnten wie andere.²² Mittels dieser Verfahren des Wiederaufgreifens und ›Nachempfindens‹ wird deutlich, dass auch die Vergangenheit keineswegs vergangen ist, sondern in der Gegenwart und für die Zukunft ›gemacht‹ wird.

Obwohl sich einige der Anforderungen an Selbst-Figurationen ost- und westwärts des Eisernen Vorhangs aus historischer Perspektive erstaunlich ähneln,²³ weisen die hier exemplarisch untersuchten Selbstentwürfe stark divergierende Ausgangspunkte, Ab- und Ansichten auf. Diese Feststellung bekräftigt die These, dass Zeitgeist und Lebensumstände von Tänzerinnen die Rezeption ihrer künstlerischen Erzeugnisse zwar *nicht prägen sollten*, doch aber als Kontextualisierung und Ausdifferenzierung ästhetischer Urteile bei bestimmten Fragestellungen berücksichtigt werden *müssen*. Diesbezügliche Verfahren, die in den untersuchten Konstellationen ausgemacht werden konnten, sind namentlich die De- und Re-Konstruktion eines dezentrierten Ichs, wie ich sie in 1.1. bei La Ribot als ›Inbesitznahme ihrer selbst‹ und ›dezentrierte Selbst-Aneignung‹ erläutern werde; der Einbezug historischer Akten und anderer dokumentarischer Materialien, wie die Teilkapitel über Gabriele Stötzer und die Tanzdokumentation *Im Umbruch* darlegen; sowie das um- und neuordnende Wiederaufgreifen bestimmter berufsbezogener Thematiken und ästhetischer Konzepte bei Lapzeson und Matsuda.

Das Abstecken translokaler historiografischer Konstellationen diene zudem dem vertieften Verständnis einer Tanzgeschichtsschreibung, die sich in Abgrenzung zu nationalgeschichtlich grundierten Narrativen grenzübergreifend verflochtenen Phänomenen des zeitgenössischen Tanzes zuwenden kann. Das Gegeneinanderhalten der untersuchten heterogenen Konstellationen trägt dazu bei, meine Fragestellungen an eine konstellative Tanzgeschichtsschreibung zu benennen und zu konturieren sowie über etablierte Dichotomien, wie beispielsweise ›ost-/westeuropäischen‹ Tanz oder *Auto_Bio/Choreo_Grafie* hinauszudenken. Entsprechend kann auch das Zusammenspiel der in der vorliegenden Studie diskutierten vielfältigen Korpora als bewegliche tanzhistoriografische Konstellation verstanden werden, die autobiografische

22 Vgl. u.a. Zami: *Contemporary PerforMemory*, S. 18. Sowie Franko, Mark: »Introduction: The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era«, in: ders. (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York: Oxford University Press 2017, S. 1–15.

23 Vgl. u.a. Lubich, Barbara: *Das Kreativsubjekt in der DDR. Performative Kunst im Kontext*, Göttingen: V & R Unipress 2014.

Strategien sowie choreografische Verfahren an- und umordnet, wodurch vielfältige Selbst-Figurationen diskutierbar werden.

Auto_Bio_Grafie und Auto_Choreo_Grafie: Problemstellungen

Auto_Bio_Grafie und Auto_Choreo_Grafie – so eine Prämisse der Studie – spielen ineinander und über die thematisierten Umbruchserfahrungen hinaus eine wichtige Rolle für die jüngere deutschsprachige Tanzgeschichtsschreibung. Das Zusammenspiel der Komposita Auto_Bio_Grafie und Auto_Choreo_Grafie verengt die Untersuchungsperspektive auf ein gespaltenes Selbst, das in der jeweiligen künstlerischen Praxis als Choreografin und Tänzerin in der Tanzauführung sowohl an- und abwesend ist als auch auf verschiedene Zeitschichten referiert. Damit werden auch teleologische Lebens- und Geschichtserzählungen problematisiert, weshalb Auto_Bio_Grafie nicht mehr für eine konventionell gedachte, linear verlaufende und in diesem Sinne ›erfolgreiche‹ Lebenserzählung stehen kann. Die besprochenen Künstler*innen beziehen sich auf ihren Alltag, ihre Erfahrungen, auf eigene oder ›fremde‹ (auto-)biografische Erzählungen, sodass formale und inhaltliche autobiografische Elemente vor dem Hintergrund genrebedingter Eigenheiten auszumachen und einzuordnen sein werden.

Bezüglich des künstlerischen Produktionsprozesses stellt sich die Frage, inwiefern in der Analyse von einer Tanz-Persona ausgegangen werden kann: Wenn der Text, die Choreografie oder andere künstlerische Erzeugnisse quasi subjektiviert werden, welche Funktionen erfüllt dann noch die Autor- bzw. Tanz-Persona in der Analyse? Und wie lässt sich dies mit Performativität zusammendenken? Die Arbeitsthese hierzu lautet, dass Tänzer*innen über den Umweg der Auto_Bio_Grafie auf die Performativität der Autor-Persona zugreifen, um mit der An- und Umordnung autobiografischer Topoi auf die Vermittlung historischer Narrative hinzuweisen (d.h. sie zu de- und rekonstruieren). Diese diskursive Bewegung lässt sich bei Gabriele Stötzer²⁴ und La

24 Vgl. exemplarisch Stötzer, Gabriele: Der lange Arm der Stasi. Die Kunstszene der 1960er, 1970er und 1980er Jahre in Erfurt, herausgegeben von Anne König, Leipzig: Spector Books 2022; Bundesarchiv/Stasi-Unterlagen-Archiv (Hg.): Eingeschränkte Freiheit. Der Fall Gabriele Stötzer, Berlin: Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik 2014; Stötzer, Gabriele: Die bröckelnde Festung, München: P. Kirchheim 2002; Kachold, Gabriele: zügel los, Berlin [Ost], Weimar: Aufbau 1989.

Ribot²⁵ besonders deutlich beobachten, weshalb deren konstellativ-kritische Selbstentwürfe der Studie als Ausgangspunkt dienen (vgl. 1. Kapitel). Die hierbei zu untersuchende Frage lautet, ob es solche Strategien ermöglichen, Autorschaft weiterhin an eine Autor-Persona zu binden und sie zugleich als geteilte *und* dezentrierte Autorschaft denken und kritisieren zu können. Tanztheorie, Historiografie und zeitgenössischer Tanz lassen sich dabei nicht getrennt voneinander denken – so eine weitere Prämisse dieser Studie.

Aufbau und Argumentation

Die vorliegende Arbeit gliedert sich entsprechend den untersuchten Wissensformationen in drei Abschnitte: I. **Autobiografie**, II. **Choreografie** und III. **Tanzhistoriografie**. Jeder Teilabschnitt behandelt primär eine der drei Wissenskategorien, die im Arbeitsbegriff *Auto_Choreo_Grafie* inhaltlich und formal miteinander verbunden sind. Der erste Abschnitt diskutiert Methoden und Gegenstände der Autobiografieforschung anhand zweier Konstellationen zu La Ribot und Gabriele Stötzer. Dieses Kapitel diskutiert die Begrifflichkeiten und Ich-Verständnisse der beiden Künstlerinnen deswegen besonders ausführlich, weil beide eine Theoriebildung mit den ihnen eigenen künstlerischen Mitteln erzeugen, die durch und in der Auseinandersetzung mit prägenden Lebensereignissen erfolgt. Mit der in der Schweiz ansässigen Spanierin La Ribot skizziert die Studie die künstlerischen Praktiken einer klassisch und später zeitgenössisch ausgebildeten Tänzerin, die unterdessen auch im Kontext der Bildenden Künste aufführt. Mit Gabriele Stötzer diskutiert dieser Abschnitt zudem eine interdisziplinär agierende Autodidaktin, deren künstlerische Praktiken von der Auseinandersetzung mit Körperlichkeit maßgeblich geprägt sind und die erst seit einigen wenigen Jahren in der Theater- und Tanzwissenschaft rezipiert wird. Stötzer verbüßte aus politischen Gründen eine knapp einjährige Haftstrafe, die sie fortan in ver-

25 Vgl. La Ribot: *Occuuppatioon!* Berlin. Eine Retrospektive von La Ribots Arbeiten (1993–2017), UA 2017; La Ribot: *Panoramix* (1993–2003), UA 2003; La Ribot: *Socorro! Gloria!*, UA 1991. Videoaufzeichnung von 1991, <https://vimeo.com/76345368> (zugegriffen am 13.02.2023); Lista, Marcella: »La Ribot – Biography« (2020), <https://www.laribot.com/biography> (zugegriffen am 13.02.2023); Peter, Luc: *La Ribot distinguida*, Genf: Intermezzo Films 2004.

schiedenen Performances, Texten, Foto- und Video-Arbeiten thematisiert.²⁶ Beide Künstlerinnen wuchsen demzufolge in Diktaturen auf (Spanien, DDR) und bewegten sich mehrere Jahre lediglich an den Rändern des zeitgenössischen Tanzkanons – ein Umstand, der durch das Nebeneinanderstellen ihrer beiden Korpora besonders augenfällig wird. Der darauffolgende Exkurs zur Autobiografieforschung wendet sich sodann spezifischen Problemstellungen zu, die sich aus den Betrachtungen des ersten Kapitels ergeben.

Im zweiten Kapitel wird anhand von Konstellationen zu *Im Umbruch*,²⁷ Noemi Lapzeson²⁸ und Fumi Matsuda²⁹ *Auto_Bio_Grafie mit Tanz-Diskursen*³⁰ verbunden, wobei hier die Begrifflichkeit *Auto_Choreo_Grafie* ausführlich hergeleitet, kontextualisiert und präzisiert wird. Mit Blick auf die zeitgenössische Schweizer Tanzszene fällt auf, dass wichtige Vertreterinnen derselben, wie Fumi Matsuda, Noemi Lapzeson und La Ribot, in die Schweiz migrierten und sich dort ihren Lebens- und Schaffensmittelpunkt erarbeiteten. Dies, obwohl sich eine freischaffende Tanzszene in der Schweiz erst im Verlauf der 1980er Jahre konstituierte. Obgleich die äußerst unterschiedlich aufgestellten Künstlerinnen unterdessen schweizweit und international Anerkennung erfahren,³¹ wurden ihre Arbeiten bisher kaum wissenschaftlich

26 Vgl. u.a. Kachold: zügel los; Stötzer-Kachold: Grenzen los fremd gehen; Stötzer: Die bröckelnde Festung; Stötzer, Gabriele: Ich bin die Frau von gestern. Mit Illustrationen von Gabriele Stötzer und einem Nachwort von Joachim Walther, Frankfurt a.M.: Büchergilde Gutenberg 2005; »Eingeschränkte Freiheit. Der Fall Gabriele Stötzer«; Voit, Jochen und Gabriele Stötzer (Hg.): Rädelsführer. Studentischer Protest in der DDR 1976. Mit einem Nachwort von Max Zarnojancyk, Berlin: Lukas Verlag 2018.

27 Lubich, Barbara: *Im Umbruch. Go. Stay. Dance*, Dresden: Hechtfilm 2020.

28 Vgl. u.a. Lapzeson, Noemi und Pascal Magnin: *Pas perdue*, Genf: P. M. Production 1994, <http://data.performing-arts.ch/r/fbad8331-fc12-41be-9bca-a4bacf49a907> (zugegriffen am 30.12.2025); Lapzeson, Noemi: *À la recherche des pas trouvés*. Archivage du matériel pédagogique de Noemi Lapzeson, réalisé par Marcela San Pedro et Nicolas Wagnières, Genève: Association Juste au Corps 2019, sowie San Pedro, Marcela: *Un corps qui pense*. Noemi Lapzeson | transmettre en danse contemporaine, Genève: MétisPresses 2014.

29 Vgl. Matsuda, Fumi: *Ausgewandert, eingetanz*, Basel: Zytglogge Verlag 2018.

30 Die getrennte Schreibweise orientiert sich am Vorschlag der Tanzwissenschaftlerin Constanze Schellow. Mit ihr wird der Diskurs-Begriff, wie in der Einleitung angelegt, präzisiert, sowie beide Konzepte, das des Tanzens und des Diskurses, gleichgestellt, ohne dabei deren Getrenntheit außer Acht zu lassen. Vgl. Schellow: *Diskurs-Choreographien*, S. 49.

31 Dies belegt u.a. die umfangreiche Retrospektive von La Ribot anlässlich des 29. Internationalen Festivals Tanz im August (Berlin 2017) und dem Festival d'Automne (Pa-

diskutiert. Die tanzwissenschaftliche Forschung berücksichtigte lediglich punktuell einige autobiografische Aspekte (La Ribot)³² oder stellte deren Tätigkeit aus konventioneller biografischer Perspektive vor (Lapzeson; Matsuda).³³

Das zweite Kapitel widmet sich daher einer vertiefenden Untersuchung im Hinblick auf die Verschränkungen von künstlerischer Vorgehensweise, selbstreferenziellen Bezügen in der Aufführungssituation und Zäsuren wie Migration oder anderen Umbruchserfahrungen. Damit wendet sich die Studie diesen Fragen im Hinblick auf ein bisher kaum untersuchtes Korpus der jüngeren Schweizer Tanzgeschichte zu. Im zweiten Kapitel fokussiert die vorliegende Arbeit außerdem ein weiteres, ebenfalls wenig bearbeitetes Materialkorpus von autobiografisch grundierten Choreografien, Texten, Videos, Performances und Installationen aus dem Tanzbereich, das von (anderen) Umbruchserfahrungen zeugt. Dieses zweite Korpus beinhaltet Arbeiten, die im gleichen Zeitraum, ab den 1970er Jahren bis heute, in der DDR bzw. der Bundesrepublik der 1990er und 2000er Jahre entstanden sind. Zwar stammen sie aus einem anderen politisch-gesellschaftlichen Gefüge, das auf den ersten Blick keine Referenzziehung zulässt. Allerdings eint die genannten Tänzerinnen das selbstreferentielle künstlerische Arbeiten unter Bezugnahme auf autobiografische Aspekte und Dislokations- oder Diktaturerfahrungen.³⁴

ris 2019) oder die Verleihung des Guggenheim Stipendiums für Choreografie an Noemi Lapzeson (1999) bzw. die Schweizer Tanzpreise für Lapzeson (2002/2017), Matsuda (2003) und La Ribot (2019).

- 32 Vgl. Lepecki, André: »Toppling Dance: The Making of Space in Trisha Brown and La Ribot«, in: ders.: *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, New York: Routledge 2006, S. 65–86; Siegmund, Gerald: »La Ribots Distinguished Pieces«, in: ders.: *Abwesenheit: Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld: transcript Verlag 2006, S. 454–465.
- 33 Vgl. die beiden Lemmata im *Theaterlexikon der Schweiz* von De Rycke, Lisa und Anne Davier: »Noemi Lapzeson« (S. 1080–1081) und Pellaton, Ursula: »Fumi Matsuda« (S. 1202) in: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 2, Zürich: Chronos 2005. Sowie die biografischen Abrisse im Band *Zeitgenössischer Tanz in der Schweiz 1960–2010* von Davier, Anne und Annie Suquet: *Zeitgenössischer Tanz in der Schweiz, 1960–2010. Zu den Anfängen einer Geschichte*. Deutschsprachige Ausgabe, übersetzt von Julia Wehren, Zürich: Chronos 2021, hier S. 47 und S. 61.
- 34 Auf diese, was die DDR anbelangt, nicht unumstrittene Einordnung wird in der vorliegenden Studie nicht näher eingegangen. Eine nuancierte weiterführende Diskussion dieses Problems findet sich exemplarisch bei Sabrow, Martin: »Die Diktatur des Paradoxons. Fragen an die Geschichte der DDR«, in: Hockerts, Hans Günter (Hg.): *Koor-*

Der verbindende Fokus liegt dabei dezidiert nicht auf einem Vergleich der systemischen Bedingungen beider Korpora, sondern auf der Performativität der exemplarischen künstlerischen Selbstentwürfe und Umbruchserzählungen, die auch hier wieder aufgrund ihrer Konstellationen konturierter hervortreten können. Diese Selbstentwürfe sind von Hegemonie- bzw. Marginalisierungserfahrungen geprägt, wobei deren performative Hervorbringung und Verarbeitung untersucht wird. Die zu betrachtenden Arbeiten des zweiten Korpus stammen von den drei Tänzerinnen Fine Kwiatkowski, Daniela Lehmann und Cindy Hammer, die von Barbara Lubich im Tanzfilm *Im Umbruch* vorgestellt werden. Kwiatkowski, die u.a. mit der Super-8-Filmkünstlerin Christine Schlegel zusammenarbeitete,³⁵ steht mit ihren Improvisationen der 1980er Jahre für ein experimentelles Tanzschaffen, das der kulturpolitischen Agenda der DDR zuwiderlief, die den Begriff des zeitgenössischen Tanzes nicht kannte.³⁶ Offenkundig sind die Brüche in den Werdegängen aller erwähnten Künstlerinnen nach 1989. Zwar erfährt dieses DDR-bezogene Tanzschaffen allmählich eine wissenschaftliche Aufarbeitung,³⁷ eine kritisch-(auto-)biografisch perspektivierte Analyse der genannten Künstlerinnen befindet sich jedoch noch am Anfang.³⁸

dinaten deutscher Geschichte in der Epoche des Ost-West-Konflikts, München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2004, S. 153–174.

- 35 Vgl. Lubich, Barbara: Das Kreativsubjekt in der DDR, hier S. 317; Richter, Angelika: Das Gesetz der Szene. Genderkritik, Performance Art und zweite Öffentlichkeit in der späten DDR, Bielefeld: transcript Verlag 2019, S. 179.
- 36 Vgl. Giersdorf, Jens Richard: Volkseigene Körper. Ostdeutscher Tanz seit 1945, übersetzt von Frank Weigand, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 146.
- 37 Vgl. u.a. Cramer, Franz Anton und Janez Janša: »Vertikal und horizontal unendlich. Ein Gespräch über zeitgenössische Geschichte in Ost und West zwischen Franz Anton Cramer und Janez Janša«, *Tanzjournal* 05/2009 (2009), S. 15–24; Giersdorf: Volkseigene Körper; Giersdorf, Jens Richard: »Border Crossings and Intra-National Trespasses: East German Bodies in Sasha Waltz's and Jo Fabian's Choreographies«, *Theatre Journal* 55/3 (2003), S. 413–432; Kant, Marion: »Was bleibt? The Politics of East German Dance«, in: Manning, Susan und Lucia Ruprecht (Hg.): *New German Dance Studies*, Urbana: University of Illinois Press 2012, S. 130–146; Walsdorf, Hanna: *Bewegte Propaganda. Politische Instrumentalisierung von Volkstanz in den deutschen Diktaturen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.
- 38 Vgl. Kluge, Alexander u.a.: *Das Jahr 1990 freilegen. Remontage der Zeit*. Editiert von Jan Wenzel in Zusammenarbeit mit Jan-Frederik Bandel, Anne König, Christin Krause u.a.; mit 32 Geschichten von Alexander Kluge, herausgegeben von Jörn Dege, Mathias Zeiske und Jan Wenzel, Leipzig: Spector Books 2019; Krasznahorkai, Kata und Sylvia Sasse (Hg.): *Artists & Agents. Performancekunst und Geheimdienste*, Leipzig: Spec-

Sowohl hinsichtlich des DDR-bezogenen als auch des schweizspezifischen Materialkorpus argumentiere ich zudem, dass den jeweiligen Tanzgeschichten ein doppelt selbstreflexiver Diskurs inhärent ist: Zum einen eignet der Tanzkunst selbst eine nachrangige Stellung innerhalb der Künste, zum anderen werden die beiden Länder aufgrund ihrer Lage und der politischen Vorbedingungen in der deutschsprachigen Tanzgeschichtsschreibung nur bedingt berücksichtigt. Dies widerspiegelt sich u. a. in der zögerlichen Institutionalisierung von Archiven wie beispielsweise die Archives suisses de la danse (1993)³⁹ oder das Tanzarchiv Leipzig (1957)⁴⁰ sowie von tanzwissenschaftlichen Ausbildungsgängen (seit 2007 in Bern⁴¹ und von 1986 bis 1988 in Leipzig⁴²), die im Vergleich zur institutionalisierten wissenschaftlichen

tor Books 2019; Krasznahorkai, Kata: »Gabriele Stötzer im Gespräch mit Kata Krasznahorkai: ›Schiefe Kunst‹. Queerness, Performance, Film und die Stasi in der Kunst«, in: Schrödl, Jenny und Eike Wittrock (Hg.): *Theater in queerem Alltag und Aktivismus der 1970er und 1980er Jahre*, Berlin: Neofelis 2022, S. 109–126; Richter: *Das Gesetz der Szene*.

- 39 Das in Lausanne ansässige Archiv wurde 2005 mit der Zürcher mediathek tanz.ch zum Schweizer Tanzarchiv/Collection Suisse de la danse zusammengelegt. 2017 erfolgte der Zusammenschluss mit der Schweizerischen Theatersammlung, aus der schließlich die Stiftung SAPA – Swiss Archive of the Performing Arts hervorging. Vgl. Pastori, Jean-Pierre: »Archives suisses de la danse«, in: *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 1, hg. von Andreas Kotte, Zürich: Chronos 2005, S. 65 sowie Stiftung SAPA: »Über uns«, *SAPA Stiftung Schweiz*, ohne Datum, <https://sapa.swiss/uber-uns/> (zugegriffen am 24.05.2024).
- 40 Zunächst anlässlich der »Dokumentation und Förderung der Volkstanzpraxis« gegründet, wurde es 1975 zu einer Außenstelle der Akademie der Künste der DDR und nach 1990 zusammen mit derselben aufgelöst. Seine Bestände gingen schließlich in die Sondersammlungen der Universitätsbibliothek Leipzig über, welche die Archivalien zusammen mit dem Verein Tanzarchiv e.V. und in Kooperation mit der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn-Bartholdy betreut. Vgl. Gruß, Melanie: »(Re)Produzierte Bewegung: Techniken der Archivierung von Tanz bei Kurt Petermann (1930–1984)«, in: Dreckmann, Kathrin, Maren Butte und Elfi Vomberg (Hg.): *Technologien des Performativen. Das Theater und seine Techniken*, Bielefeld: transcript Verlag 2020, S. 115–126; Reinsberg, Ilse Dore: In Memoriam Dr. Kurt Petermann, Berlin: Vorwerk 8 2002.
- 41 Thurner, Christina und Julia Wehren: »Tanzwissenschaft an der Universität Bern«, in: Gusberti, Daria, Christina Thurner und Julia Wehren (Hg.): *Berner Almanach. Band 5 – Tanz*, Bern: Edition Atelier 2012, S. 334–337.
- 42 Giersdorf, Jens Richard: »Tanzwissenschaft, Dance Studies, Dance Theory. Vergleichende Untersuchung der Tanzwissenschaft in der internationalen Akademie«, in: Fleischle-Braun, Claudia und Ralf Stabel (Hg.): *Tanzforschung & Tanzausbildung*, Leipzig: Henschel 2008, S. 46–48.

Aufarbeitung anderer Künste spät erfolgte.⁴³ Aus diesen Gründen lassen sich prägende Narrative oftmals nicht sogleich an den vorhandenen Materialien ablesen, sondern sind indirekt anhand von Auslassungen auszumachen. Freilich schlagen sie sich dennoch im Selbstverständnis der Tänzer*innen und ihren Selbstentwürfen nieder bzw. schwingen in einigen Aussagen mit, weshalb wiederholte Andeutungen und phrasenhafte Formulierungen in deren Selbstzeugnissen den Anstoß zu neuen Thesen geben können.⁴⁴

Vor diesem Hintergrund werden produktions- und rezeptionsästhetische Wirkmomente ihrer Selbstentwürfe in verschiedenen Medien untersucht und im Hinblick auf Umbrüche problematisiert bzw. im jeweiligen Kontext kritisch diskutiert. Die unterschiedlichen Produktions- und Lebensbedingungen der DDR und der Schweiz werden punktuell herausgearbeitet und jeweils für die Analyse fruchtbar gemacht. Für eine In-Relation-Setzung der beiden exemplarischen Materialkorpora spricht das Desiderat einer Aufarbeitung dieser tänzerischen Praktiken innerhalb der tanzwissenschaftlichen Forschung. Für das hierbei verfolgte Erkenntnisinteresse ist die verbindende Frage leitend, wie sich Umbruchserfahrungen von Dislokation, politischer Repression oder beruflicher Marginalisierung zu den Selbstentwürfen in den künstlerischen Arbeiten verhalten und inwiefern dies bei der Ausformulierung der (jeweiligen) Tanzgeschichte(n) problematisiert wird. Dementsprechend stehen im dritten Teilabschnitt Verfahrensweisen der Tanzgeschichtsschreibung selbst im Zentrum. Dieses Kapitel bündelt die Ergebnisse aus den vorhergehenden beiden Abschnitten und setzt sie ins Verhältnis zu einer möglichen konstellativen Tanzhistoriografie. Die spezifisch abgesteckten tanzhistoriografischen Konstellationen fungieren für die analysierten Korpora wie übereinanderliegende Linsen, die je nach Blickrichtung zugunsten verschiedener Perspektiven ausgerichtet und scharfgestellt werden. In diesen Konstellationen interessieren die Verhältnisse zwischen einzelnen Elementen sowie ihre Dynamiken, An- und Umordnungen.

Im nun folgenden Kapitel werden die theoretisch-methodischen Grundlagen der Studie am Beispiel einer Materialkonstellation von La Ribot und einer

43 Der Sammelband *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz* trägt dieser Ausgangslage mit seinen Beiträgen Rechnung, sowohl was den Stand der Tanzkunst innerhalb der Künste als auch was dessen selbstreflexive Tanz-Geschichten anbelangt. Vgl. Thurner/Wehren (Hg.): *Original und Revival*.

44 Vgl. Wehren: *Erinnerungen erzählen. Mit Oral History auf den Spuren der Tanzenden*.

Umbruchs- und Ereigniskonstellation zu Gabriele Stötzer entsprechend erarbeitet. Hierbei liegt der Fokus insbesondere auf dem Zusammenwirken von *Auto_Bio_Grafie* und Individuation. Alsdann werden diese Überlegungen in einem Exkurs über die *Group Self Interviews* von everybody⁴⁵ zu Autorschaftsdiskursen im zeitgenössischen Tanz ins Verhältnis gesetzt. Der Hauptfokus dieses ersten Kapitels liegt zum einen auf der Präzisierung der verwendeten Begriffe und zum anderen auf der Darlegung und Erörterung meiner Bezüge zur Autobiografieforschung. Dieses erste Kapitel zeigt auf, inwiefern den diskutierten künstlerischen Praktiken eine eigene Theoriebildung inhärent ist, die mit dem herangezogenen Forschungsstand hinsichtlich Autobiografie bisweilen korrespondiert, wobei diese Parallelen in den künstlerischen Arbeiten nicht immer explizit gemacht bzw. von den Künstler*innen selbst mit den ihnen eigenen Mitteln und Terminologien adressiert werden. Im Abschnitt 1.3. werden die erarbeiteten Konstellationen zusammengeführt, indem die grundlegendsten formalen und inhaltlichen Bezüge der beiden Materialkorpora von La Ribot und Gabriele Stötzer herausgearbeitet und hinsichtlich des Themas der *Auto_Bio_Grafie* zusammengefasst werden. Ziel ist es, tänzerische Selbstentwürfe, deren Verflechtung mit gesellschaftlich verankerten Tanzverständnissen sowie (persönliche) Zäsuren wie beispielsweise Migration oder Dislokation eng anhand der künstlerischen Erzeugnisse zu untersuchen sowie im Zusammenspiel mit der tanzkünstlerischen Praxis zu betrachten.

45 everybody war ein loser Zusammenhang zeitgenössischer Tänzer*innen, vgl. u.a. everybody's publications: *Everybody's Group Self Interviews*; everybody's publications: *everybody's performance scores*, Stockholm: o. A. 2010.

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

1.1. Dezentriertes Ich – fragmentierte Selbst-Figurationen

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Distinguished Pieces performed by La Ribot

13 Pieces distinguished

- 101 *Muriéndose la sirena* (1993) | Distinguished Proprietor: in memory of Chnorris
- 102 *Fatalo con me* (1993) | Distinguished Proprietor: Galkin air conditioners | City of the Distinguished Proprietor: Madrid
- 103 *Sin Título I* (1993)
- 104 *De la vida violenta* (1993)
- 105 *Enfamea* (1993)
- 106 *En me gustaría a mi ser paz* (1993) | Distinguished Proprietor: North Wind | City of the Distinguished Proprietor: Barcelona
- 107 *Cosmopolita* (1994) | Distinguished Proprietor: Nacho van Arsenal | City of the Distinguished Proprietor: Madrid
- 108 *Capricho mio* (1994) | Distinguished Proprietor: Borrada Llanido-Romero | City of the Distinguished Proprietor: New York
- 109 *La vaca sucia* (1994) | Distinguished Proprietor: in memory of Peter Brown
- 110 *Hacia dónde volver los ojos* (1994) | Distinguished Proprietor: Rafa Sanchez | City of the Distinguished Proprietor: Madrid
- 111 *Sin Título II* (1994) | Distinguished Proprietor: Olga Mesa | City of the Distinguished Proprietor: Madrid
- 112 *Para II* (1994)

Más distinguidos

- 114 *N°14* (1996) | Distinguished Proprietor: Lois Keidan | City of the Distinguished Proprietor: London
- 115 *Numeranda* (1996) | Distinguished Proprietor: Blanca Calvo | City of the Distinguished Proprietor: Madrid
- 116 *Narcisca* (1996)
- 117 *Sin Título III* (1997) | Distinguished Proprietor: Isabelle Rochat | City of the Distinguished Proprietor: Lausanne
- 118 *Angelilla* (1997) | Distinguished Proprietor: Malajola | City of the Distinguished Proprietor: Barcelona
- 119 *70 equilibrios y un largo* (1997) | Distinguished Proprietor: Marga Gueguez | City of the Distinguished Proprietor: New York
- 120 *Manuel de Usa* (1997) | Distinguished Proprietor: Thierry Sicheir | City of the Distinguished Proprietor: Lausanne
- 121 *Poema Infinito* (1997) | Distinguished Proprietor: Julia y Pedro Nulez | City of the Distinguished Proprietor: Madrid
- 122 *Oh! Compositione* (1997) | Distinguished Proprietor: Rodney Archer | City of the Distinguished Proprietor: Adelaide – Australia
- 123 *Sin Título III* (1997) | Distinguished Proprietor: Gog Comunicación | City of the Distinguished Proprietor: Madrid
- 124 *Misunderstanding* (1997) | Distinguished Proprietor: North Wind | City of the Distinguished Proprietor: Barcelona
- 125 *Divana* (1997) | Distinguished Proprietor: De Hese Mathilde Momiar | City of the Distinguished Proprietor: Montpeller
- 126 *N°26* (1997) | Distinguished Proprietor: Ion Munduate | City of the Distinguished Proprietor: San Sebastián

Still Distinguished

- 127 *Another Bloody Mary* (2000) | Distinguished Proprietor: Franck B and Lois Keidan | City of the Distinguished Proprietor: London
- 128 *Outsized Baggage* (2000) | Distinguished Proprietor: Matthew Dean | City of the Distinguished Proprietor: Paris
- 129 *Chair 2000* (2000) | Distinguished Proprietor: Arsenic | City of the Distinguished Proprietor: Lausanne
- 130 *Candido Humiliaris* (2000) | Distinguished Proprietor: Victor Ramos | City of the Distinguished Proprietor: Paris
- 131 *de la Mancha* (2000) | Distinguished Proprietor: RJB Jerome Bel | City of the Distinguished Proprietor: Paris
- 132 *Curatada* (2000) | Distinguished Proprietor: Arteleku | City of the Distinguished Proprietor: San Sebastián
- 133 *S liquidó* (2000) | Distinguished Proprietor: Galeria Soledad Lorenza | City of the Distinguished Proprietor: Madrid
- 134 *Pa amb tomàquet* (2000) | Distinguished Proprietor: Gerald Siegmund | City of the Distinguished Proprietor: Frankfurt

PARADistinguished

- 135 *Katsumori to kuki* (2011) | Performers: La Ribot, Marie Caroline Hominal, Anna Williams, Laetitia Dosch and Ruth Childs
- 136 *Angle Dance* (2011) | Performers: La Ribot, Marie Caroline Hominal, Anna Williams, Laetitia Dosch and Ruth Childs
- 137 *Chairs 2011* (2011) | Performers: La Ribot, Marie Caroline Hominal, Anna Williams, Laetitia Dosch and Ruth Childs
- 138 *Benny's pit-ops* (2011) | Performers: La Ribot, Marie Caroline Hominal, Anna Williams, Laetitia Dosch and Ruth Childs
- 139 *Miss Raped* (2011) | Performers: La Ribot, Marie Caroline Hominal, Anna Williams, Laetitia Dosch and Ruth Childs
- 140 *The Exchange* (2011) | Performers: La Ribot, Marie Caroline Hominal, Anna Williams, Laetitia Dosch and Ruth Childs
- 141 *Huan Lan Hong* (2011) | Performers: La Ribot, Marie Caroline Hominal, Anna Williams, Laetitia Dosch and Ruth Childs
- 142 *La Revolución* (2011) | Performers: La Ribot, Marie Caroline Hominal, Anna Williams, Laetitia Dosch and Ruth Childs
- 143 *Another Hors Champ* (2011) | Performers: La Ribot, Marie Caroline Hominal, Anna Williams, Laetitia Dosch and Ruth Childs
- 144 *Forex* (2011) | Performers: La Ribot, Marie Caroline Hominal, Anna Williams, Laetitia Dosch and Ruth Childs

Her-série

- 145 *Piece distinguée N°45* (2016) | Performers: La Ribot, Juan Lorient

Another distinguished

- 146 *Silence* (2016) | Performers: La Ribot, Thami Manekheha, Juan Lorient
- 147 *Sacrifice* (2016) | Performers: La Ribot, Juan Lorient
- 148 *Sonia* (2016) | Installation
- 149 *Olivia* (2016) | Performers: La Ribot, Thami Manekheha, Juan Lorient
- 150 *Super Romeo* (2016) | Performers: La Ribot, Juan Lorient
- 151 *Dark Practices* (2016) | Performers: La Ribot, Thami Manekheha
- 152 *Dessousingo* (2016) | Performers: La Ribot, Thami Manekheha, Juan Lorient
- 153 *Sacrifice II* (2016) | Performers: La Ribot, Thami Manekheha

To be continued

Distinguished Project

13 Pieces distinguished (1993) | First series of Distinguished Pieces, involves the Distinguished Pieces N°1–N°13

Más Distinguished (1997) | Second series of Distinguished Pieces, involves the Distinguished Pieces N°14–N°26

Still Distinguished (2000) | Third series of Distinguished Pieces, involves the Distinguished Pieces N°27–N°34

PARADistinguished (2011) | Fourth series of Distinguished Pieces, involves the Distinguished Pieces N°35–N°44

Piece distinguée N°45 (2016) | Her-série, involves Distinguished Piece N°45

Another Distinguished (2016) | Fifth series of Distinguished Pieces, involves the Distinguished Pieces N°46–N°53

Anna y las Más Distinguidos (2002) | A revival of the second series, involving Distinguished Pieces N°14–N°26, interpreted by Anna Williams

Más Distinguidos (revisited by Ruth Childs) (2003) | A retrospective of the first, second and third series of the Distinguished Pieces, involves Distinguished Pieces N°1–N°34, interpreted by La Ribot

Más Distinguidos (revisited by Ruth Childs) (2015) | A revival of the second series involves Distinguished Pieces N°14–N°26, interpreted by Ruth Childs

Distinguished Hits 1991–2000 (2016) | A selection of various Distinguished Pieces, presented with the solo Socorro Gloria (1991), involves Distinguished Pieces N°1, N°2, N°7, N°14, N°22, N°26, N°27, N°28, N°29, interpreted by La Ribot

Despliegue (2001) | video installation

Another pa amb tomàquet (2002) | video | inspired by Distinguished Piece N°34, Pa amb tomàquet

Otra Narcisca (2003) | polaroid composite | 337 photographs taken during live performances of Distinguished Piece N°16 Narcisca in the 2nd series Más Distinguidos, between 1997–2003

Huan Lan Hong (2016) | Installation | from Distinguished Piece N°41 Huan Lan Hong in the 4th series PARADistinguished, 2011

La Ribot (book) (2004) | book | Two-volume publication. Volume one is a compilation by the artist and forms a visual sourcebook for the Distinguished Pieces. Volume two gathers together essays by Adrian Heathfield, José A. Sanchez, Laurent Guemmare, Gerald Siegmund and Andre Lapecki

Treintaycuatro piezas distinguidas son estas piezas (2007) | film | This video compilation features La Ribot's own performances of Distinguished Pieces N°1–N°34, and of the solo Socorro Gloria! (1991)

To be continued

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

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

Socorro! Gloria!

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

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

5 Vgl. Lista: La Ribot – Biography.

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

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

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



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

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

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

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



Die Piezas distinguidas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

EL PROYECTO de Piezas Distinguidas

VIVO

Series de Piezas distinguidas

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

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

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

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

Pièce distinguée n°45, 2016 Hors série

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

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

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

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

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

Despliegue 2001 Video-instalación

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

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

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

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

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

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

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

Eigenname, Signatur und Autorschaft

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

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

26 Siegmund: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes.

27 Ebd., S. 43.

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

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

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

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

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

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

31 Ebd., S. 42.

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

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

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

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

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

34 Ebd.

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

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

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

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

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

Dezentrierte Selbst-Aneignung

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

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

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

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

-
- 43 Benhabib, Seyla: »Sexual difference and collective identities: The new global constellation«, *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 24/2 (Winter 1999), S. 335–361, hier S. 340, übersetzt von Alexandra Colligs.
- 44 Cyfer, Ingrid: »Paradigmenkriege der feministischen Theorie« – Zum Problem der Subjektivierung bei Seyla Benhabib und Judith Butler«, in: Stögner, Karin und Alexandra Colligs (Hg.): *Kritische Theorie und Feminismus*, Berlin: Suhrkamp 2022, S. 268–285, hier S. 268.
- 45 Ebd., S. 268.
- 46 Der Politikwissenschaftlerin Ingrid Cyfer zufolge besteht zwischen Judith Butlers und Seyla Benhabibs Subjektmodellen insofern ein »gemeinsame[r] Arendtsche[r] Rahmen«, als beide Handlungsfähigkeit im Bereich des Erzählbaren situieren. Butler entwirft mit Rückgriff auf Cavarero das »erzählbare Selbst«, während Benhabib die Befähigung, »Sinn zu machen«, hervorhebt. Vgl. ebd., S. 267.
- 47 Siegmund: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes, S. 349.

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2. Berufsautobiografische Selbstentwürfe

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

62 Vgl. Zanetti: Gespensterbelebung. Autorschaft und Autorität.

63 Kachold: zügel los, S. 7.

64 Ebd.

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

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

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

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

65 Ebd.

66 Ebd.

67 Ebd., S. 8.

68 Ebd., S. 9.

69 Ebd.

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

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

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

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

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

72 Ebd.

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

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

75 Ebd., S. 1637–1638.

76 Ebd., S. 1638.

77 Ebd., S. 1637.

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

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

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

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

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

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

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

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

82 Ebd., S. 30.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

nicht geben durfte«¹⁰³, möglichst gegenständlich in ihre künstlerische Praxis Eingang findet. Wie andere Materialien auch werden Erfahrungen im Arbeitsprozess von Gabriele Stötzer aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet, bearbeitet und zu anderen Materialien in Bezug gesetzt. Doch wie ist nun vor diesem Hintergrund Stötzers Verhältnis zu Umbrüchen zu denken? Dies möchte ich nun präziser am Beispiel des Super-8-Films *Veitstanz/Feixtanz* von Gabriele Stötzer aus dem Jahr 1988 sowie anhand weiterer Textminiaturen und mithilfe des Konzeptes der Autoperformanz der Slavistin Sylvia Sasse exemplarisch beleuchten. Dies, um sie sodann mit den in Teilkapitel 1.1. formulierten Überlegungen hinsichtlich Autorschaft zusammenzudenken.

Umbrüche performativ – *Veitstanz/Feixtanz* (1988)

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

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

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

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

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

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

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

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

105 Der Film wurde im Kurzfilm-Programm der Berlinale ergänzend zum Wettbewerb erneut aufgeführt. Im Online-Archiv des Festivals findet sich eine weitere Beschreibung. Vgl. Stötzer, Gabriele: »Veitstanz/Feixtanz«, Programmbeschreibung in: *Berlinale Shorts 2020*, <https://www.berlinale.de/de/archiv-auswahl/archiv-2020/programm/detail/20212541.html> (zuletzt abgerufen am 24.09.2020).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

116 Ebd.

117 Ebd.

118 Ebd., S. 154.

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

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

Was bleibt? *Beruf Künstlerin*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.3. Im-/Mobile Selbstentwürfe

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11.8.–2.9.2017 | Tanz im August

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

Laughing Hole (2006)
 12.8. | Sophiensæle

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

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

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

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

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

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

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

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

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

139 Ebd., S. 88.

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

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

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

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

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

142 Vgl. Gamper/Hühn: Ästhetische Eigenzeiten.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

149 Ebd.

150 Ebd.

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

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

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

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

152 Ebd.

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

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

155 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

159 Ebd., S. 2.

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

161 Ebd., S. 26.

Im-/Mobile Selbstentwürfe im europäischen Kontext

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

189 Vgl. ebd., S. 89.

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

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

192 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 205 Vgl. das Kapitel »Originalitätsnarrative und ›eigener‹ Tanz« in: Thurner, Christina: *Erinnerungen tanzen*, Bielefeld: transcript Verlag 2024 S. 63–78.
- 206 Vgl. Rippl, Gabriele: »7. Autobiography in the Globalized World«, in: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.) *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Bd. 2: History of Autobiography/Autofiction, Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 1263–1280, hier S. 1276.
- 207 Mau, Steffen: *Sortiermaschinen. Die Neuerfindung der Grenze im 21. Jahrhundert*, München: Verlag C.H.Beck 2021.
- 208 Vgl. Egert: »Macht bewegt sich, Macht bewegt«. Zum kulturwissenschaftlichen Diskurs um Grenzen siehe zudem Bleuler, Marcel und Anita Moser (Hg.): *Ent/Grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit*, Bielefeld: transcript Verlag 2018.
- 209 Vgl. exemplarisch Lierke, Lydia und Massimo Perinelli (Hg.): *Erinnern stören. Der Mauerfall aus migrantischer und jüdischer Perspektive*, Berlin: Verbrecher Verlag 2020; Randeria, Shalini: »Verflochtene Schweiz: Herausforderungen eines Postkolonialismus ohne Kolonien«, in: Purtschert, Patricia (Hg.): *Postkoloniale Schweiz*, Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 7–12.

Zusammenfassung

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

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

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

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



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



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

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

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

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

Exkurs: *Die autobiografische Quelle gibt es nicht*

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

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

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

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

Everybody's: Group Self Interviews (2009)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

217 Vgl. ebd., S. 86–94.

218 Ebd., S. 5.

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

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

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

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

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

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

221 Ebd., S. 1.

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

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

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

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

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

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

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

225 Ebd., S. 8.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Geteilte Auto_Bio_Grafien und Habitusbrüche

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

237 Ebd., S. 31.

238 Zusammen mit der Schriftstellerin Melinda Nadj Abonji u.a. engagiert sich Paola de Martin politisch in dem Verein Tesoro e.V. – Verein für die Aufarbeitung des Leids illegalisierter Familien mit Saisonnier- und Jahresaufenthalterstatut. Vgl. <https://www.teresoro2021.ch/home>.

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

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

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

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

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

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

242 Ebd., S. 31.

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

244 Vgl. Schneider: 1.5 Discourse Analysis.

245 Ebd., S. 46.

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

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

246 Ebd.

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

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

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

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

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

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 rôi!* 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* anklängt. 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/Janša: 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 Stückeriteln 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.

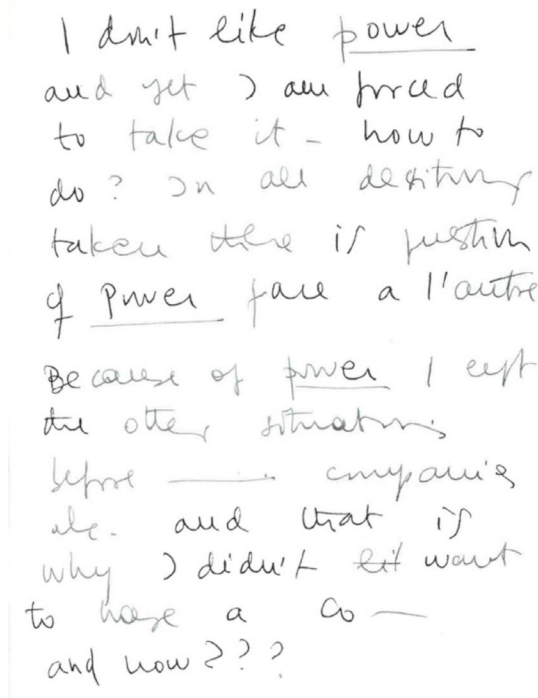
72 Ich habe den Generationen-Begriff in Anführungszeichen gesetzt, weil mit diesem oftmals Abgrenzungs- und Legitimationsgesten einhergehen. Außerdem tendiert das Einteilen und Gruppieren in tänzerische Schulen und Traditionslinien dazu, eine lineare, teleologische Tanzhistoriografie fortzuschreiben. 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 à l'autre
 Because of power I left
 the other situation
 before compagnie
 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 Changkoti, 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. Dođramaci/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: »Von 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 distanziert, 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, eingetanz.*, 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 Erzähl-dramaturgie 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.

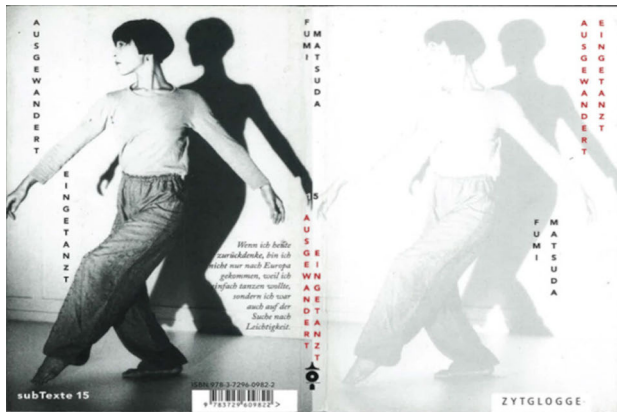
190 Ebd.

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 Zusammenschau 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

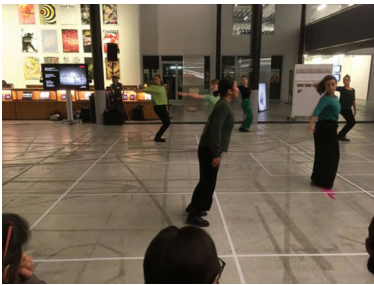


Abbildung 25: *Flächenhaft*, Zürich 1985,
Still © Stiftung SAPA



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*, eingetanzt, 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 beinhaltete 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.

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 Dance 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 Lapzeseons 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*t 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 Lapzeseon 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 Vladisavljević.

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: Hochholdinger-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 entfalten.

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 Seguette 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 bräuchte 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 Sigmund 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&ss=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 konstellierte 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 Gegenwartsaufführungen 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 interpretationsicheren Überlegenheit zu verfallen noch den Eigensinn ästhetischer Praktiken gänzlich in ihre Kontexte hinein aufzulösen.

IV. Ausblick

[GEBOREN WURDE ICH ...]

geboren wurde ich in der klinik, die der stadt linz gehört
getrunken habe ich an der brust die meiner mutter gehört
versteckt habe ich mich vor den bomben die dem staat england gehören
gekleidet habe ich mich mit den kleidern die meiner schwester gehörten
geweint habe ich nach meinem vater dessen tod dem vaterland gehört
gespielt habe ich mit den bällen die dem kindergarten gehörten
in büchern habe ich gelesen die der bücherei gehören
in zügen fuhr ich die dem staat gehören
auf sesseln bin ich gesessen die anderen gehörten
gelebt habe ich von dem geld das meinem freund gehörte
die luft hab ich geatmet die gott gehört
das ist das leben das mir gehört
geschrieen hab ich mit der stimme die mir gehört
gebissen hab ich mit den zähnen die mir gehören
gekratzt hab ich mit den nägeln die mir gehören
geweint hab ich mit den tränen die mir gehören
gesehen hab ich mit den augen die mir gehören
gedacht hab ich mit den gedanken die mir gehören
gelacht hab ich mit dem lachen das mir gehört
geküsst hab ich mit dem mund der mir gehört
geschlafen hab ich mit den träumen die mir gehören
das ist das leben das mir gehört¹

1 VALIE EXPORT: VALIE EXPORT – In eigenen Worten. Herausgegeben von Yilmaz Dzielwior und Katrin Sauerländer, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König 2023, S. 19.

Der Text von VALIE EXPORT aus dem Jahr 1967 beschreibt, wie zutiefst angewiesen wir auf unsere Umgebung sind. Im Verlauf unseres Lebens durchlaufen wir immer wieder Phasen besonderer Verletzlichkeit, in denen es vermehrter Zuwendung, Versorgung und Bezugnahme zu anderen Menschen bedarf (im Text z.B. durch die Mutter oder auch durch Institutionen wie die Klink der Stadt Linz). Um zu überleben, rettet das Ich den eigenen Handlungsspielraum in die Sprache hinein, wenn es am Ende des ersten Sinnabsatzes auf das Leben, ›das mir gehört‹, verweist. Dieses eigene Leben, das bleibt, egal zu welchen Bedingungen, gestaltet und beschreibt es im zweiten Absatz mithilfe körperbezogener Äußerungen wie Lachen, Weinen, Denken und Träumen. Diese Äußerungen spielen sich am Körper und durch Körperlichkeit ab und werden durch diese hervorgebracht. Sie sind keineswegs einseitige Reaktionen auf eine vermeintlich ent-körperlichte Umgebung, der das Körperliche insofern vorgelagert wäre, als es allein responsiv auf sie reagieren würde. Vielmehr wird es durch andere Menschen und die Umgebung (Klinik, Kindergarten etc.) ko-kreiert, sodass sich nach diesem Verständnis ein relationaler Ich-Begriff intersubjektiv und momentweise herausbildet. Die Sinnwendung ›das ist das leben das mir gehört‹ nach dem ersten Absatz des Textes beschreibt die mit einer solchen Ich-Konstitution verbundenen performativen Effekte von Sprache im Prozess der Subjektivierung, die freilich unabgeschlossen bleiben muss. Indem die ›fremden‹ Umstände vom Ich als äußerlich *und* zugleich als Teil des eigenen Lebens begriffen werden, anerkennt es das Wechselverhältnis von sensorischen Reizen und körperbezogenen Regungen als ambivalente und daher konstruktive, persönlichkeitsstiftende Spannung. Die mit dieser Spannung verbundenen Widersprüche kommen gleichsam in der Künstler-Persona VALIE EXPORTs zusammen und werden dort wie auf einem Tanzplatz ausge-tragen.

Obwohl wir EXPORT als Leser*innen nicht leiblich ko-präsent miterleben, evozieren ihre textuellen Selbstbezüge doch eindringliche sensorische Eindrücke (›gekratzt habe ich mit den nägeln die mir gehören‹), die Körperlichkeit beschreiben und auch beim Lesen herstellen. Diese Körperlichkeit ist Austragungsort ihrer Auseinandersetzung mit sich selbst in Beziehung zu anderen. Sie figuriert hier stellvertretend für den in der Studie untersuchten produktiven Widerstreit zwischen den in Aufführungen körperlich präsenten Tänzer*innen und den Tanz-Personae anderer (Selbst-)Zeugnisse wie z.B. Interviews oder schriftliche Autobiografien. Mit diesen Überlegungen soll jedoch kein Autorschaftsverständnis wiederbelebt werden, welches tänzerische Bewegungen und/oder Choreografien erneut allein an die/den

Choreograf*in bindet. Vielmehr interessieren an den widerstreitenden, mit Autorschaft assoziierten Instanzen die widersprüchlichen Aussagen, die getroffen werden. Denn gerade deren Spannungsverhältnis stellt die Autor-Persona und ihre Bezugnahme auf Tanz-/Geschichtsschreibung immer wieder neu zur Disposition, wohingegen die Auflösung einer Autor-Persona in den Funktionszusammenhang ihrer Autorschaft bestimmte Fragestellungen unartikulierbar werden lässt.

Umso augenfälliger ist dies angesichts des Umstands, dass EXPORT sich selbst und ihre Arbeiten über Jahrzehnte hinweg eigenhändig dokumentiert, reflektiert und unter feministischen Gesichtspunkten historisiert – ein Umstand, den sie mit einigen in der vorliegenden Studie besprochenen Künstlerinnen teilt: »Da es in ihrem Umfeld kein(e) andere(r) tut, sie [VALIE EXPORT, NR] de facto allein dasteht, entwirft sie eine Geschichte und Theorie der feministischen Kunst der 1960er und 70er Jahre gleichsam selbst.«² Auf diese Weise gehen und gingen auch die Tänzerinnen der hier untersuchten Konstellationen vor, wenn sie ihre künstlerische Programmatik mittels eigens dokumentierter (Selbst-)Aussagen einerseits gleichermaßen bekräftigen wie auch in Frage stellen, andererseits mit ihnen in die Tanzhistoriografie eingreifen bzw. in manchen Fällen eine umfangreichere Dokumentation überhaupt erst anstoßen. Keine der untersuchten Tänzerinnen bezieht die getroffenen Selbstaussagen dabei allein auf sich, vielmehr betonen sie – wenn auch in unterschiedlichen Ausprägungen – die Arbeit an sich selbst und den damit verknüpften Selbst-Figurationen als Tänzerin, Choreografin und/oder Künstlerin, mit denen immer auch die Bezugnahme auf und das In-Beziehung-Treten zu anderen gemeint ist.

In der Folge wurden in der vorliegenden Studie künstlerische Selbstentwürfe und damit verknüpfte Umbruchserzählungen im analytischen Dreieck von (selbstreflexiven) Konstruktionsmodi, diskursiven Legitimationsfiguren und tanzkünstlerischen bzw. tanzhistoriografischen Verfahrensweisen in den Blick genommen. Die anhand von EXPORTs Text skizzierte Verletzlichkeit eröffnet eine weitere Bedeutungsebene, die eine solche Analyse bereichern würde: Mit und durch diese Denkfigur entstehen bzw. verschwinden Selbst-Figurationen, die eine weitere eingehende Betrachtung erfordern. Denn das Neudenken von Verletzlichkeit schlägt sich unterdessen auch dringlicher in gegenwärtigen Diskursen nieder: So plädiert die Philosophin Michaela

2 Dziewior/Sauerländer in VALIE EXPORT: VALIE EXPORT – In eigenen Worten, S. 7.

Ott dafür, bisherige Personenverständnisse zu erweitern und sie als vereinnehmtes, verflochtenes und multidirektionales Selbst neu zu denken. Ein Selbst-Verständnis, das dazu beiträgt, sich »der eigenen Auf- und Zuteilungen bewusst zu werden, an kon-dividuellen Zusammenschlüssen zu basteln, Zwangsvereinnahmungen aufzukündigen und für zukunfts zugewandte Werdensprozesse zu sorgen«.³

Auch Ana Vujanović und Bojana Cvejić regen ein ähnliches Denken der Ko-Individuation an, bei dem sich Menschen in transindividuellen Kollektiven zusammenfinden, für die das Selbst nicht zugunsten von Vergemeinschaftung aufgegeben werden muss, sondern durch sie mit hervorgebracht wird.⁴ Verletzlichkeit in Verbindung mit verflochtenen Ich-Begriffen spricht hier von einer Sehnsucht nach Vergemeinschaftung, die nicht auf oberflächlichen Zuweisungen und verkürzten Einordnungen beruht. Dem drohenden Verlust von Herkunft, Geschichte und Zugehörigkeit, der unauflösbar mit dem modernen Begriff des Individuums verbunden bleibt,⁵ stehen damit Selbstentwürfe entgegen, die sich in ihrer Verletzlichkeit als verwoben mit ihrer Umwelt begreifen und im Selbstgebrauch entsprechend befragen.⁶ Angesichts des Gegenwärtigen lassen diese Ansätze auf andere Einsichten hoffen.

3 Ott, Michaela: »Veränderte Selbstverständnisse. Plädoyer für eine Neubenennung der Person«, *Geschichte der Gegenwart*, 04.02.2024, <https://geschichtedergegenwart.ch/veraenderte-selbstverstaendnisse-plaedoyer-fuer-eine-neubenennung-der-person/> (zugegriffen am 08.02.2024).

4 Vgl. Vujanović, Ana und Bojana Cvejić: *Toward a Transindividual Self. A Study in Social Dramaturgy*, Oslo: National Academy of the Arts 2022.

5 Vgl. Adorno, Theodor W.: »Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit«, in: *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe, Stichworte, Anhang, herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz*, Bd. 10.2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 555–572, hier S. 566–567.

6 Busch, Kathrin: »Autotheorie. Selbstgebrauch als Wissensform«, in: Busch, Kathrin, Barbara Cronau und Kathrin Peters (Hg.): *An den Rändern des Wissens. Über künstlerische Epistemologien*, Bielefeld: transcript Verlag 2023, S. 139–153 (zugegriffen am 13.02.2024).

Literatur-, Medien- und Stückverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit, herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Gesammelte Schriften, Bd. 6, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015.
- Adorno, Theodor W.: »Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit«, in: *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe, Stichworte, Anhang*, herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Gesammelte Schriften, Bd. 10.2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 555–572.
- Adshead-Lansdale, Janet und June Layson: *Dance History. An Introduction*. London. Routledge 2005.
- Ächter, Angelika: »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.
- Aggermann, Lorenz, Georg Döcker und Gerald Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a.M., New York: Peter Lang 2017.
- Ahrens, Jörn: »Nicht nur die Menschen am Sonntag«, in: Huschka, Sabine und Gerald Siegmund (Hg.): *Choreografie als Kulturtechnik. Neue Perspektiven*, Berlin: Neofelis 2022, S. 99–113.
- Albrecht, Andrea: »Konstellationen«. Zur kulturwissenschaftlichen Karriere eines astrologisch-astronomischen Konzepts bei Heinrich Rickert, Max Weber, Alfred Weber und Karl Mannheim«, *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften*, Bd. 14, Heft 1 (2010), S. 104–149.
- Albright, Ann Cooper: »Auto-Body Stories. Blondell Cummings and Autobiography in Dance«, in: dies.: *Engaging Bodies. The Politics and Poetics of Corporeality*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press 2013, S. 92–114.

- Althammer, Miriam: Szenarien des Übergangs. Zeitgenössischer Tanz in Südosteuropa zwischen Institution und künstlerischer Praxis, Baden-Baden: Nomos 2024.
- 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*, New York: Routledge 2014, S. 181–199.
- Apostolou-Hölscher, Stefan: Vermögende Körper. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik und Biopolitik, Bielefeld: transcript Verlag 2015.
- 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).
- Asentić, Saša und Per.Art: My private bio-politics, UA 2007. Aufzeichnung vom 11.02.2011, <https://vimeo.com/19827301> (zugegriffen am 30.11.2023).
- Asentić, Saša & Collaborators: Tanz in der DDR: Was bleibt? UA 2019. Aufzeichnung vom 09.11.2019, <https://vimeo.com/374854980> (zugegriffen am 08.06.2024).
- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, 4., durchgesehene Aufl., München: Verlag C.H.Beck 2009.
- Association pour la Danse Contemporaine: »1989 Vertical Danse (1989–2018) | Retrorama X ADC«, ohne Datum, <https://danse.retrorama.ch/1989-vertical-danse#Intro> (zugegriffen am 08.01.2024).
- Backhausen, Elena, Benjamin Wihstutz und Noa Winter (Hg.): *Out of Time? Temporality in Disability Performance*, Abingdon: Routledge 2023.
- Balme, Christopher: *Theatre institutions in crisis: European perspectives*, London: Routledge 2021.
- Balme, Christopher und Berenika Szymanski-Düll (Hg.): *Methoden der Theaterwissenschaft*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2020.
- Bel, Jérôme: *Disabled Theater*, UA 2012.
- Bel, Jérôme: *Gala*, UA 2015.
- Bel, Jérôme: *Jérôme Bel*, UA 1995.
- Bel, Jérôme: *Jérôme Bel*, UA 2021.
- Bel, Jérôme: *Xavier Le Roy*, UA 2000.
- Bel, Jérôme: *Jérôme Bel (1995)* in <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=2&ctid=1> (zugegriffen am 05.03.2024).
- Bel, Jérôme, Tomas Gonzalez und Igor Cardellini: *Jérôme Bel*, UA 2022.

- Benhabib, Seyla: »Sexual difference and collective identities: The new global constellation«, *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 24/2 (1999), S. 335–361.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, revidierte Taschenbuch-Ausgabe: Bände I–VII, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
- 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 (2023), <https://journals.openedition.org/danse/6721> (zugegriffen am 02.01.2024).
- 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.
- Betts, Paul: »Alltag und Privatheit«, in: Sabrow, Martin (Hg.): *Erinnerungsorte der DDR*, München: Verlag C.H.Beck 2009, S. 314–325.
- Bhabha, Homi K.: *Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung*, Wien: Verlag Turia + Kant 2012.
- Bischof, Margrit, Friederike Lampert und Jutta Krauß u.a.: Programmheft zum Symposium SENS(e)ATION in Tanzkunst und Wissenschaft. In Zusammenarbeit mit dem IPF/Departement Darstellende Künste und Film der Zürcher Hochschule der Künste https://www.gtf-tanzforschung.de/fileadmin/Redaktion/PDF/booklet_sens_e_ation.pdf (zugegriffen am 17.05.2023).
- Bishop, Claire: »Rétrospective« by Xavier Le Roy, herausgegeben von Bojana Cvejić, übersetzt von Žarko Cvejić, Dijon: Les Presses du réel 2014.
- Bleuler, Marcel und Anita Moser (Hg.): *Ent/Grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit*, Bielefeld: transcript Verlag 2018.
- Blome, Eva, Philipp Lammers und Sarah Seidel (Hg.): *Autosozio-biographie. Poetik und Politik*, Heidelberg: Verlag J.B. Metzler 2022.
- Borchard, Beatrix: »Lücken schreiben oder Montage als biographisches Verfahren«, in: Bödeker, Hans Erich (Hg.): *Biographie schreiben*, Göttingen: Wallstein Verlag 2003, S. 211–241.
- Bourdieu, Pierre: »Die biographische Illusion [1986]«, in: Fetz, Bernhard und Wilhelm Hemecker (Hg.) *Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar*, Berlin, Boston: De Gruyter 2011, S. 303–310.

- Brandstetter, Gabriele: »3.13 Autobiography in/as Dance«, in: *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Bd. 1: Theory and Concepts, Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 542–546.
- Brandstetter, Gabriele: »Ausdruckstanz«, in: Kerbs, Diethart und Jürgen Reulecke (Hg.): *Lebensreform. Handbuch der deutschen Alternativbewegungen 1880–1933*, Wuppertal: Peter Hammer Verlag 1998, S. 451–463.
- Brandstetter, Gabriele: »Chimärische Körper: Zum Verhältnis von Tanz und Technik bei Pina Bausch, Florentina Holzinger, William Forsythe und Ola Maciejewska«, in: Dreckmann, Kathrin, Maren Butte und Elfi Vomberg (Hg.): *Technologien des Performativen. Das Theater und seine Techniken*, Bielefeld: transcript Verlag 2020, S. 25–42.
- Brandstetter, Gabriele: »Das Archiv als Flaschenpost. Verkörperung ästhetischer Eigenzeiten zwischen Tanzkulturen«, in: Gamper, Michael und Stefan Richter (Hg.): *Ästhetische Eigenzeiten. Bilanz der zweiten Projektphase*, Hannover: Wehrhahn 2020, S. 53–59.
- Brandstetter, Gabriele: »Signatur des Tanzens. Autorschaft und Zeichnung der Bewegung mit einer Performance von Amos Hetz: I am drawing you are dancing. You are drawing I am dancing«, in: Haitzinger, Nicole und Karin Fenböck (Hg.): *Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden. Für Claudia Jeschke*, München: epodium 2010, S. 38–53.
- Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Rombach 1995.
- 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.
- Brandstetter, Gabriele und Gabriele Klein (Hg.): *Dance [And] Theory*. Bielefeld: transcript Verlag 2013.
- Brandstetter, Gabriele und Gabriele Klein (Hg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer«*, 2., überarbeitete und erweiterte Neuauflage, Bielefeld: transcript Verlag 2015.
- Bräunig, Werner: »Greif zur Feder, Kumpell!«, in: *Ein Kranich am Himmel. Unbekanntes und Bekanntes. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Heinz Sachs*, Halle-Leipzig: Mitteldeutscher Verlag 1981, S. 355–357.
- Bräunig, Werner: *Rummelplatz*. Mit einem Vorwort von Christa Wolf. Herausgegeben von Angela Drescher, 5. Aufl., Berlin: Aufbau 2015.

- Bressau, Fritz u. a.: Greif zur Feder Kumpel. Protokoll der Autorenkonferenz des Mitteldeutschen Verlages Halle (Saale) am 24. April 1959 im Kulturpalast des elektrochemischen Kombinats Bitterfeld, herausgegeben von Mitteldeutscher Verlag Halle 1959.
- Brokoff, Jürgen: Literaturstreit und Bocksgesang. Literarische Autorschaft und öffentliche Meinung nach 1989/90, Göttingen: Wallstein Verlag 2021.
- Büchler, Tina: Claiming Home. Migration Biographies and Everyday Lives of Queer Migrant Women in Switzerland, Bielefeld: transcript Verlag 2022.
- Buden, Boris: Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.
- Bundesamt für Kultur (Hg.): »Beiträge für eine Kulturpolitik in der Schweiz. Bericht der eidgenössischen Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik« <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/themen/kulturfoerderungsgesetz/geschichte-der-bundesstaatlichen-kulturfoerderung.html> (zugegriffen am 04.01.2023).
- Bundesamt für Kultur (Hg.): »Das Projekt Tanz: Tanzförderung Schweiz – ein Grundlagenpapier«, 2005, <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/kulturschaffen/tanz/das-projekt-tanz.html> (zugegriffen am 05.01.2023).
- Bundesamt für Kultur (Hg.): »Das Projekt Tanz. Wege zu einer umfassenden Tanzförderung: Schlussbericht«, 2006, <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/kulturschaffen/tanz/das-projekt-tanz.html> (zugegriffen am 05.01.2023).
- 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).
- Bundesarchiv/Stasi-Unterlagen-Archiv (Hg.): Eingeschränkte Freiheit. Der Fall Gabriele Stötzer, Berlin: Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik 2014.
- Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur (Hg.): »Zwangsarbeit politischer Häftlinge in Strafvollzugseinrichtungen der DDR | Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur«, 22.04.2024, <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/veranstaltungen/zwangsarbeit-politischer-haeftlinge-strafvollzugseinrichtungen-der-ddr> (zugegriffen am 23.04.2024).
- Busch, Kathrin: »Autotheorie. Selbstgebrauch als Wissensform«, in: Busch, Kathrin, Barbara Gronau und Kathrin Peters (Hg.): *An den Rändern des*

- Wissens. Über künstlerische Epistemologien*, Bielefeld: transcript Verlag 2023, S. 139–153.
- Büscher, Barbara und Verena Elisabet Eitel (Hg.): HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste Dresden. Geschichte, Raumprogramm, kuratorische Konzeptionen und künstlerische Projekte, Arbeitshefte »Architektur und Raum für die Aufführungskünste«, Arbeitsheft #4: Produktionshäuser zeitgenössischer performativer Künste, Leipzig 2023, https://static.hellerarau.org/wp-content/uploads/arbeitsheft4_interaktiv.pdf (zugegriffen am 08.06.2024).
- Castillo, David und Johanna Hilari: »Locating Decoloniality. A Statement on Decolonial Gestures in Live Arts and Academia«, in: *Journal of Black Opera and Music Theater* (2025), Bern Open Publishing Vol. 1 | Issue: 1 | DOI: 10.36950/J-BOM.2813-7906.2025.1.X.
- Castillo, David, Nadja Rothenburger, Christina Thurner, Elizabeth Waterhouse und Julia Wehren: Auto_Bio_Grafie als Performance. Bibliografie zu Autobiografie im Tanz/in der Tanzgeschichte. 2024 erschienen in: <https://doi.org/10.48350/196637>.
- Carlson, Marvin: »Performing the Self«, *Modern Drama* 39 (1996), S. 599–608.
- Cavitch, Max: »Everybody's Autotheory«, *Modern Language Quarterly: A Journal of Literary History* 83/1 (2022), S. 81–116.
- Charim, Isolde: Ich und die Anderen. Wie die neue Pluralisierung uns alle verändert, Wien: Paul Zsolnay Verlag 2018.
- de Cervantes, Miguel: El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha (1605). Introd. y notas de Joaquín Casalduero, Madrid: Alianza editorial 1984.
- Cohn, Dominika: Choreografien des Taktiles. Berührung als partizipative ästhetische Praxis im zeitgenössischen Tanz, Bielefeld: transcript Verlag 2025.
- Corsten, Michael: »Dilettantisch/-professionell. Zur Autonomisierung des Felds der ästhetischen Praxis«, in: Stefan Krankenhagen und Jens Roselt (Hg.): *De-/Professionalisierung in den Künsten und Medien: Formen, Figuren und Verfahren einer Kultur des Selbermachens*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2018, S. 9–27.
- 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.
- Cramer, Franz Anton und Janez Janša: »Vertikal und horizontal unendlich. Ein Gespräch über zeitgenössische Geschichte in Ost und West zwischen Franz Anton Cramer und Janez Janša«, *Tanzjournal* 05/2009 (2009), S. 15–24.

- Cuevas, José Manuel Romero: »Geschichtliche Konstellation und Kritik der Gegenwart – Zu einem Dialog zwischen Walter Benjamin und Reinhart Koselleck«, in: Oliver Kozlarek (Hg.): *Vielfalt und Einheit der Kritischen Theorie – Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2020, S. 57–71.
- Cvejić, Bojana: *Choreographing Problems. Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2015.
- Cvejić, Bojana: »Problem as a Choreographic and Philosophical Kind of Thought«, in: Kowal, Rebekah J., Gerald Siegmund und Randy Martin (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, New York: Oxford University Press 2017, S. 199–220.
- Cvejić, Bojana und Ana Vujanović (Hg.): *Public Sphere by Performance*, Berlin: B-books 2012.
- Cyfer, Ingrid: »Paradigmenkriege der feministischen Theorie« – Zum Problem der Subjektivierung bei Seyla Benhabib und Judith Butler«, in: Stögner, Karin und Alexandra Colligs (Hg.): *Kritische Theorie und Feminismus*, Berlin: Suhrkamp 2022, S. 265–285.
- Czymoch, Christiane, Kate Maguire-Rosier und Yvonne Schmidt (Hg.): *How does Disability Performance travel? Access, Art, and Internationalization*, London, New York: Routledge 2024.
- Dagerman, Stig: *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier. Traduit du suédois par Philippe Bouquet*, 2. Aufl., Arles: Actes Sud 1989.
- Daly, Ann: »What Revolution? The New Dance Scholarship in America«, in: *Ballett International, Jahrbuch Tanz*, Berlin: Der Theaterverlag Friedrich 1991, S. 49–53.
- Davier, Anne und Annie Suquet: *La danse contemporaine en Suisse 1960–2010: les debuts d'une histoire*, Genève: Zoe 2016.
- Davier, Anne und Annie Suquet: *Zeitgenössischer Tanz in der Schweiz, 1960–2010. Zu den Anfängen einer Geschichte*, übersetzt von Julia Wehren, Zürich: Chronos 2021.
- De Laet, Timmy: »Expanding Dance Archives: Access, Legibility, and Archival Participation«, *Dance Research* 38/2 (2020), S. 206–229.
- De Martin, Paola: »Brennende Unschärfe. Offener Brief an Bundesrätin Simonetta Sommaruga«, in: Fischer, Mirjam, Anisha Imhasly, Rohit Jain, Manuel Krebs, Tarek Naguib und Shirana Shahbazi (Hg.): *Handbuch Neue Schweiz*, Zürich: Diaphanes 2021, S. 27–33.
- De Martin, Paola: *Give Us a Break! Arbeitermilieu und Designszene im Aufbruch*, Zürich: Diaphanes 2022.

- De Martin, Paola: »Per arrivare, bisogna partire«, in: Fischer, Mirjam, Anisha Imhasly, Rohit Jain, Manuel Krebs, Tarek Naguib und Shirana Shahbazi (Hg.): *Handbuch Neue Schweiz*, Zürich: Diaphanes 2021, S. 34–38.
- De Rycke, Lisa und Anne Davier: »Noemi Lapzeson«, in: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Zürich: Chronos 2005, S. 1080–1081.
- Decker, Diane: Interview mit Julia Wehren. Lausanne, 29. März 2022, Transkript, herausgegeben von Universität Bern/Stiftung SAPA, Bern 2022 (geschützte Kopie).
- Degener, Theresia und Elke Diehl (Hg.): *Handbuch Behindertenrechtskonvention. Teilhabe als Menschenrecht – Inklusion als gesellschaftliche Aufgabe*, Bonn: bpb, Bundeszentrale für politische Bildung 2015.
- Depkat, Volker: »Autobiographie als geschichtswissenschaftliches Problem«, in: *Autobiographie zwischen Text und Quelle*, herausgegeben von Volker Depkat und Wolfram Pyta, Berlin: Duncker & Humblot 2017, S. 23–40.
- Depkat, Volker: »1.8 History«, in: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Bd. 1: Theory and Concepts of Autobiography/Autofiction, Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 73–81.
- Depkat, Volker: »2.8 Ego-documents«, in: Wagner-Egelhaaf, Martin (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Bd. 1: Theory and Concepts, Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 262–267.
- Depkat, Volker: *Lebenswenden und Zeitenwenden. Deutsche Politiker und die Erfahrungen des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2014.
- Deubel, Anya und Agencia El Solar: *Was bleibt. Archiv der erzählenden Dinge*, UA 2020.
- 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.
- Dietrich, Gerd: »Kultur in der Übergangsgesellschaft 1945–1957«, in: *Kulturgeschichte der DDR. Teil I*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2018, S. VII–796.
- Dietrich, Gerd: »Vorwort: Die Kultur der DDR in Deutschland«, in: *Kulturgeschichte der DDR. Teil I*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2018, S. XI–XLIII.
- Dietrich, Gerd: »Kultur in der Konsumgesellschaft 1977–1990«, in: *Kulturgeschichte der DDR. Teil III*, Vandenhoeck & Ruprecht 2018, S. XLIX–2358.

- Dittrich Frydetski, Adele und Die Soziale Fiktion: Diesen Mangel nehmen wir persönlich, UA 2019.
- Doğramacı, Burcu, Berenika Szymanski-Düll und Wolfgang Rathert: »Einleitung«, in: Doğramacı, Burcu, Berenika Szymanski-Düll und Wolfgang Rathert (Hg.): *Leave, left, left. Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive*, Berlin: Neofelis 2020, S. 7–18.
- Doğramacı, Burcu, Berenika Szymanski-Düll und Wolfgang Rathert (Hg.): *Leave, left, left. Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive*, Berlin: Neofelis 2020.
- Duncan, Isadora: *My Life. The Restored Edition. With a New Introduction by Joan Acocella*, New York: Liveright Publishing 2013.
- Drescher, Angela: »Aber die Träume, die haben doch Namen«. Der Fall Werner Bräunig«, in: Bräunig, Werner: *Rummelplatz. Mit einem Vorwort von Christa Wolf. Herausgegeben von Angela Drescher*, 5. Aufl., Berlin: Aufbau 2015, S. 625–674.
- E – Export, Valie: VALIE EXPORT – In eigenen Worten, herausgegeben von Yilmaz Dziewior und Katrin Sauerländer, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König 2023.
- Ebert, Olivia, Eva Holling, Nikolaus Müller-Schöll, Philipp Schulte, Bernhard Siebert und Gerald Siegmund (Hg.): *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*, Bielefeld: transcript Verlag 2018.
- Egert, Gerko: »Macht bewegt sich, Macht bewegt«, in: Huschka, Sabine und Gerald Siegmund (Hg.): *Choreographie als Kulturtechnik. Neue Perspektiven*, Berlin: Neofelis 2022, S. 115–138.
- 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.
- Eins zu Eins-Festival (Hg.): »Eins zu Eins-Festival – Alte Münze«, 2020, <https://alte-muenze-berlin.de/event/einszueins-festival/> (zugegriffen am 23.03.2022).
- Erben, Dietrich: »Erfahrung als Argument in Berufsautobiographien. Der Kunsthistoriker Michael Baxandall und der Architekt Louis Sullivan«, in: Erben, Dietrich und Tobias Zervosen (Hg.): *Das eigene Leben als ästhetische Fiktion. Autobiographie und Professionsgeschichte*, Bielefeld: transcript Verlag 2018, S. 23–38.

- Ernst, Wolf-Dieter: »II.6 Figur/Figuration«, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate, Christina Thurner und Julia Wehren (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden: Nomos 2023, S. 95–104.
- Everybodys publications: *Everybodys Group Self Interviews*, edited by Alice Chauchat and Mette Ingvarsten, Stockholm: o. A. 2009, <https://www.meetingvarsten.net> (zugegriffen am 13.02.2023).
- Everybodys publications: *everybodys performance scores*, edited by Alice Chauchat and Mette Ingvarsten, Stockholm: o. A. 2010.
- Falk, Francesca: *Gender Innovation and Migration in Switzerland*, Cham: Springer International Publishing 2019.
- Falk, Francesca: *Der Schwarzenbacheffekt. Wenn Abstimmungen Menschen traumatisieren und politisieren*, Zürich: Limmat Verlag 2022.
- Flämig, Rike, Anne Hentschel und Zwoisy Mears-Clarke: *POSTOST* 2090, UA 2020.
- Flämig, Rike und Kareth Schaffer: *Ohne Frauen ist kein Staat zu machen. Choreografierte Gespräche zu feministischen Utopien und widerständigen Strategien*, UA 2019.
- Fleischle-Braun, Claudia und Ralf Stabel (Hg.): *Tanzforschung & Tanzausbildung unter Mitarbeit von Sabine Karoß*, Leipzig, Leipzig: Henschel 2008.
- Foellmer, Susanne: »Aufführungsanalyse in Zeiten der Wiederholung«, in: Wihstutz, Benjamin und Benjamin Hoesch (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, Bielefeld: transcript Verlag 2020, S. 87–106.
- Foster, Susan Leigh (Hg.): *Choreographing History*, Bloomington: Indiana University Press 1995.
- Foster, Susan Leigh: Jérôme Bel and Myself: Gender and Intercultural Collaboration, in: Klein, Gabriele und Sandra Noeth (Hg.): *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 73–81, <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839415962.73> (zugegriffen am 06.02.2026).
- Foucault, Michel: *Die Regierung des Selbst und der anderen. Vorlesung am Collège de France 1982/83*. Aus dem Französischen von Jürgen Schröder, herausgegeben von François Ewald, Alessandro Fontana und Frédéric Gros, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.
- Foucault, Michel: »Was ist ein Autor?«, in: Jannidis, Fotis, Gerhard Lauer, Matis Martines und Simone Winko (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2007, S. 198–229.
- Fournier, Lauren: *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press 2021.

- Franco, Susanne: »Jeder Mensch ist ein Tänzer!« Rudolf Labans Ausdruckstanz und die neue Dimension des Körpers«, in: de Weerd, Mona und Christina Thurner (Hg.): *Monte Dada – Ausdruckstanz und Avantgarde*, Bern: Stämpfli Verlag 2018, S. 43–56.
- Franco, Susanne: »The Motion of Memory, the Question of History«, in: Franko, Mark (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York: Oxford University Press 2017, S. 143–162.
- Franco, Susanne und Marina Nordera (Hg.): *Handbook of Dance and Memory*. [im Erscheinen]
- Franko, Mark: *Martha Graham in Love and War. The Life in the Work*, New York: Oxford University Press 2012.
- Franko, Mark: »New Directions«, in: Dodds, Sherril (Hg.): *The Bloomsbury Companion to Dance Studies*, London: Bloomsbury Academic 2019, S. 385–405.
- Franko, Mark (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York: Oxford University Press 2017.
- Franko, Mark: »Introduction: The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era«, in: ders. (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York: Oxford University Press 2017, S. 1–15.
- Franko, Mark: »Toward a Choreo-Political Theory of Articulation«, in: Kowal, Rebekah J., Gerald Siegmund und Randy Martin (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, New York: Oxford University Press 2017, S. 169–180.
- Franko, Mark und Alessandra Nicifero: *Choreographing discourses. A Mark Franko Reader*, London: Routledge 2019.
- Frie, Ewald und Mischa Meier (Hg.): *Krisen anders denken. Wie Menschen mit Bedrohungen umgegangen sind und was wir daraus lernen können*, Berlin: Propyläen 2023.
- Frisk, Hjalmar: *Griechisches etymologisches Wörterbuch, Indogermanische Bibliothek*. Bd. 2, 3. Aufl., Heidelberg: Winter Verlag 1991.
- Gamper, Michael und Helmut Hühn: *Was sind Ästhetische Eigenzeiten?* Hannover: Wehrhahn 2014.
- Garnier, Jean-Pierre und Noemi Lapzeson: *Autoportrait. Fiction de Jean-Pierre Garnier*, Genf: o. A. 1983.
- Gatzka, Claudia: »Geschichten wider den Osten«, in: Demand, Christian und Ekkehard Knörer (Hg.): *MERKUR, Heft 10/2023, Nr. 893*, Stuttgart: Klett-Cotta 2023, S. 5–18.
- George, Doran und Susan Leigh Foster: *The Natural Body in Somatics Dance Training*, New York: Oxford University Press 2020.

- Giersdorf, Jens Richard: »(In)Distinct Positions: The Politics of Theorizing Choreography«, in: Kowal, Rebekah J., Gerald Siegmund und Randy Martin (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford University Press 2018, S. 535–548.
- Giersdorf, Jens Richard: »Is It OK to Dance on Graves?: Modernism and Socialist Realism Revisited«, in: Kowal, Rebekah J., Randy Martin und Gerald Siegmund (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, Oxford University Press 2017, S. 603–626.
- Giersdorf, Jens Richard: »Border Crossings and Intra-National Trespasses: East German Bodies in Sasha Waltz's and Jo Fabian's Choreographies«, *Theatre Journal* 55/3 (2003), S. 413–432.
- Giersdorf, Jens Richard: »Dance Studies in the International Academy: Genealogy of a Disciplinary Formation«, *Dance Research Journal* 41/1 (2009), S. 23–44.
- Giersdorf, Jens Richard: »Tanzwissenschaft, Dance Studies, Dance Theory. Vergleichende Untersuchung der Tanzwissenschaft in der internationalen Akademie«, in: Fleischle-Braun, Claudia und Ralf Stabel (Hg.): *Tanzforschung & Tanzausbildung*, unter Mitarbeit von Sabine Karoß, Leipzig: Henschel 2008, S. 46–48.
- 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.
- Giersdorf, Jens Richard: *Volkseigene Körper. Ostdeutscher Tanz seit 1945*, übersetzt von Frank Weigand, Bielefeld: transcript Verlag 2014.
- Glauser, Andrea: *Verordnete Entgrenzung. Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme und die Praxis der Kunst*, Bielefeld: transcript Verlag 2015.
- Goldschmidt, Aenne und Matthias Goldschmidt: *Interview mit Angelika Ächter*, Riehen 18. Februar 2016, Transkript, herausgegeben von Universität Bern/Stiftung SAPA, Bern 2016 (geschützte Kopie).
- Graham, Martha: *Blood memory. An Autobiography*, New York: Doubleday 1991.
- Groß, Bernhard und Valerie Dirk (Hg.): *Alltag. Ästhetik, Geschichte und Medialität eines Topos der Moderne*, Berlin: Vorwerk 8 2022.
- Groupe danser un instant: *Un instant... encore*, UA 2023.
- Gruß, Melanie: »(Re)Produzierte Bewegung. Techniken der Archivierung von Tanz bei Kurt Petermann (1930–1984)«, in: Dreckmann, Kathrin, Maren

- Butte und Elfi Vomberg (Hg.): *Technologien des Performativen. Das Theater und seine Techniken*, Bielefeld: transcript Verlag 2020, S. 115–126.
- Hackel, Astrid: »Subversive Körperbilder bei Gabriele Stötzer und Cornelia Schleime«, in: Czirak, Adam (Hg.): *Aktionskunst jenseits des Eisernen Vorhangs. Künstlerische Kritik in Zeiten politischer Repression*, Bielefeld: transcript Verlag 2019, S. 41–64.
- Haffter, Isabel: »III.1.3 Quellenkritik«, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate, Christina Thurner und Julia Wehren (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden: Nomos 2023, S. 181–186.
- Hahn, Daniela (Hg.): *Beyond Evidence: Das Dokument in den Künsten*, München: Brill Fink 2016.
- Haitzinger, Nicole und Alexandra Kolb (Hg.): *Dancing Europe. Identities, Languages, Institutions*, München: epodium 2022.
- Haitzinger, Nicole und Karin Fenböck (Hg.): *Denkfiguren: Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden. Für Claudia Jeschke*, München: epodium 2010.
- Han, Jin: *The Writer as Migrant*, Chicago, London: The University of Chicago Press 2008.
- Häntzschel, Hiltrud: »Vom wissenschaftlichen Umgang mit den Leerstellen im biographischen Material. Ein Werkstattbericht am Beispiel Irmgard Keuns«, in: Irmela von der Lühe und Anita Runge (Hg.): *Biographisches Erzählen*, Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 2001, S. 115–125.
- 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.
- Hardt, Yvonne und Anna Stern (Hg.): *Körper – Feedback – Bildung. Modi und Konstellationen tänzerischer Wissens- und Vermittlungspraxis*, München: kopaed 2019.
- Hardt, Yvonne und Annette Hartmann: »Choreographie«, in: Hartmann, Annette und Monika Woitas (Hg.): *Das grosse Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*, Laaber: Laaber Verlag 2016, S. 150–152.
- Hardt, Yvonne und Martin Stern (Hg.): *Choreographie und Institution*, Bielefeld: transcript Verlag 2011.
- Haubl, Rolf: »Autobiographisches Erzählen: Sprechen und Schreiben«, in: Erben, Dietrich und Tobias Zervosen (Hg.): *Das eigene Leben als ästhetische Fikti-*

- on. *Autobiographie und Professionsgeschichte*, Bielefeld: transcript Verlag 2018, S. 333–346.
- Heinze, Carsten: »Das Private wird politisch« – interdisziplinäre Perspektiven auf autobiografisches Schreiben im Horizont von Erinnerungskulturen und Zeitgeschichte«, *Forum Qualitative Sozialforschung* 12/2 (31.05.2011), <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1681> (zugegriffen am 24.01.2022).
- Hilari, Johanna: *Expanded Choreography – Expanded Cinema. Choreografische Verfahren der Erweiterung*, Dissertationsschrift, Universität Bern 03.2022, <https://boris.unibe.ch/181340/> (zugegriffen am 06.05.2024).
- Hilari, Johanna, Nadja Rothenburger, Elizabeth Waterhouse und Julia Wehren: »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.
- Hirsch, Michael: *K – Kulturarbeit. Progressive Desillusionierung und professionelle Amateure*, Hamburg: Textem Verlag 2022.
- Hochholdinger-Reiterer, Beate und Christina Thurner: »I.1 Fachgeschichte(n)«, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate, Christina Thurner und Julia Wehren (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden: Nomos 2023, S. 17–28.
- Hochholdinger-Reiterer, Beate, Christina Thurner und Julia Wehren (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden: Nomos 2023.
- Hoffman, Eva: *Lost in Translation. A Life in a New Language*, London: Vintage 1998.
- Humphrey, Doris: *The Art of Making Dances*, herausgegeben von Barbara Pollack, New York: Holt, Rinehart and Winston 1959.
- 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.
- Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*, Reinbek bei Hamburg 2002.
- Huschka, Sabine: »Wiederholen als Strategie des Erinnerns. Reflexionen über ›historiographische‹ Tanzpraktiken«, in: Dobbe, Martina und Francesca Raimondi (Hg.): *Serialität und Wiederholung: revisited*, Köln: August Verlag 2021, S. 125–148.

- Huschka, Sabine (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld: transcript Verlag 2009.
- Huschka, Sabine und Gerald Siegmund (Hg.): *Choreographie als Kulturtechnik: Neue Perspektiven*, Berlin: Neofelis 2022.
- Husemann, Pirkko: *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld: transcript Verlag 2009.
- Hüttmann, Jens: *DDR-Geschichte und ihre Forscher. Akteure und Konjunkturen der bundesdeutschen DDR-Forschung*, Berlin: Metropolis 2008.
- 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 Rodonó u.a.*, Münster: UNRAST Verlag 2019.
- Ingvartsen, Mette: *The Artificial Nature Series bestehend aus evaporated landscapes; The Extra Sensorial Garden; The Light Forest; Speculations; The Artificial Nature Project*, UA 2009–2012.
- Jarchow, Peter und Ralf Stabel: *Palucca. Aus ihrem Leben – über ihre Kunst*, Leipzig: Henschel 1997.
- Järvinen, Hanna: »An Audience for Ballet«, in: *Dancing Genius. The Stardom of Vaslav Nijinsky*, London: Palgrave Macmillan 2014, S. 25–55, https://doi.org/10.1057/9781137407733_2.
- Jeschke, Claudia: »Exhumierte Exotik«, in: *Tanz. Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance*, 6/2019, S. 50.
- Jones, Amelia: *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1998.
- Juarroz, Roberto: *Poesía vertical*, Madrid: Cátedra 2012.
- Juarroz, Roberto: *Poesie und Wirklichkeit*, Köln: Tropen Verlag 1997.
- Kachold, Gabriele: *zügel los*, Frankfurt a.M.: Luchterhand 1990.
- Kachold, Gabriele: *zügel los*, Berlin [Ost], Weimar: Aufbau 1989.
- Kaey und Tucké Royale: *Aufbruch, Abbruch, Umbruch*, UA 2019.
- Kafer, Alison: *Feminist, Queer, Crip*, Bloomington, Indiana: Indiana University Press 2013.
- Kant, Marion: »Was bleibt? The Politics of East German Dance«, in: Manning, Susan und Lucia Ruprecht (Hg.): *New German Dance Studies*, Urbana: University of Illinois Press 2012, S. 130–146.
- Kant, Marion: »German Gymnastics, Modern German Dance, and Nazi Aesthetics«, *Dance research journal* 48.2 (2016), S. 4–25.

- Karina, Lilian und Marion Kant: *Tanz unterm Hakenkreuz. Eine Dokumentation*, Berlin: Henschel 1996.
- Kaufmann, Claudia und Walter Leimgruber (Hg.): *Was Akten bewirken können: Integrations- und Ausschlussprozesse eines Verwaltungsvorgangs*, Zürich: Seismo 2008.
- Klaus, Christine: »Émile Jaques-Dalcroze«, in: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 2, Zürich: Chronos 2005, S. 918–919.
- Klein, Gabriele: »Inventur der Tanzmoderne. Geschichtstheoretische Überlegungen zur tanzwissenschaftlichen Forschung«, in: *Forum Modernes Theater* 23/1 (2008), S. 5–12.
- Kluge, Alexander: *Das Jahr 1990 freilegen. Remontage der Zeit*. Editiert von Jan Wenzel in Zusammenarbeit mit Jan-Frederik Bandel, Anne König, Christin Krause, Elske Rosenfeld, Andreas Rost, Wolfgang Schwärzler, Monique Ulrich und Anna Magdalena Wolf; mit 32 Geschichten von Alexander Kluge, herausgegeben von Jörn Dege, Mathias Zeiske und Jan Wenzel, Leipzig: Spector Books 2019.
- Koselleck, Reinhart: *Zeitschichten. Studien zur Historik*, 2. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2010.
- Kotte, Andreas: »Die Affäre Hirschhorn. Über das Recht zur Provokation und die Berechtigung zur Empörung«, in: Kirschstein, Corinna und Anke Char-ton (Hg.): *Pezzi Chiusi. Geschichten, Konstellationen, Reflexe*. Leipzig: Universitätsverlag 2015, S. 229–248.
- Krampitz, Karsten: 1976. *Die DDR in der Krise*, Berlin: Verbrecher Verlag 2016.
- Krasny, Elke: »Die Stadt. Bewegung befreit. Bewegungen befreien. Zur Mobilität von Frauen in der Metropole«, Elke Krasny in Begleitung von Amanda Piña, Doris Uhlich und Andrea Amort. Mit Zitaten von Isadora Duncan und Hanna Berger, in: Amort, Andrea (Hg.): *Alles tanzt: Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz 2019, S. 31–39.
- Krasznahorkai, Kata: »Gabriele Stötzer im Gespräch mit Kata Krasznahorkai: ›Schiefe Kunst‹. Queerness, Performance, Film und die Stasi in der Kunst«, in: Schrödl, Jenny und Eike Wittrock (Hg.): *Theater in queerem Alltag und Aktivismus der 1970er und 1980er Jahre*, Berlin: Neofelis 2022, S. 109–126.
- Krasznahorkai, Kata und Sylvia Sasse: *Artists & Agents. Performancekunst und Geheimdienste*, Leipzig: Spector Books 2019.
- Kulturerbe, Tanz! Festival (Hg.): »Kulturerbe, Tanz! Cultural Heritage, Dance! Patrimoine Culturel, Danse! Patrimonio Cultural, Danza!«, <https://kulture.rbetanz.ch/d/> (zugegriffen am 06.02.2024).

- Kulturerbe, Tanz! Festival (Hg.): »Kulturerbe, Tanz! Cultural Heritage, Dance! Patrimoine Culturel, Danse! Patrimonio Cultural, Danza!«, 3rd Edition 2023, <https://dancedanzatanz.ch/3rd-edition-2023/> (zugegriffen am 02.01.2026).
- Kulturstiftung des Bundes (Hg.): Echos der Bruderländer, https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/transformation_und_zukunft/detail/echos_der_bruderlaender.html (zugegriffen am 11.01.2024).
- Kunst, Bojana: *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*, Winchester: Zero Books 2015.
- Kunst, Bojana: »Dance and Eastern Europe. Contemporary Dance in the Time of Transition«, in: Kowal, Rebekah J., Gerald Siegmund und Randy Martin (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, Oxford University Press 2017, S. 559–574.
- Kuppers, 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.
- La Ribot: »La Ribot – Ensemble«, 2021, <https://www.laribot.com/collaborator> (zugegriffen am 21.08.2023).
- La Ribot: *Occupatiooon! Berlin. Eine Retrospektive von La Ribots Arbeiten (1993–2017)*, UA 2017.
- La Ribot: *Panoramix (1993–2003)*, UA 2003.
- La Ribot: *Socorro! Gloria!*, UA 1991. Videoaufzeichnung von 1991, <https://vimeo.com/76345368> (zugegriffen am 13.02.2023).
- Lacan, Jacques: *Namen-des-Vaters*, herausgegeben von Jacques-Alain Miller in der Reihe *Lacans Paradoxa*, übersetzt von Hans-Dieter Gondek, Wien: Verlag Turia + Kant 2006.
- Lacan, Jacques: *Schriften I*, vollständiger Text. Aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek, Wien, Berlin: Verlag Turia + Kant 2016.
- Laclau, Ernesto und Chantal Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, 6., überarbeitete Aufl., Wien: Passagen Verlag 2020.
- Lammers, Katharina: *Lebenswerke. Zur Berufsautobiographie in der Gegenwart*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2019.
- 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.

- Lapzeson, Noemi: À la recherche des pas trouvés. Archivage du matériel 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-trouvés/> (zugegriffen am 26.02.2023).
- Lapzeson, Noemi: »Documents privée« in: *Nachlass Noemi Lapzeson*, Stiftung SAPA – Schweizer Archiv der Darstellenden Künste Lausanne, Bestand 1066.
- Lapzeson, Noemi: Interview mit Raphaëlle Renken, Genf, 15. September 2015, Transkript, herausgegeben von Universität Bern/Stiftung SAPA, Bern 2015 (geschützte Kopie).
- Lapzeson, Noemi: 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.
- 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).
- Lazardzig, Jan: Theaterhistoriografie. Eine Einführung, Tübingen: A. Francke Verlag 2012.
- Le Roy, Xavier: *Product of Circumstances*, UA 1998/1999.
- Lechado, José Manuel: *La movida. Una crónica de los 80*, Madrid, México, Buenos Aires, San Juan, Santiago: Algaba Ediciones 2005.
- Lenssen, Claudia und Bettina Schoeller-Bouju (Hg.): *Wie haben Sie das gemacht? Aufzeichnungen zu Frauen und Filmen*, Marburg: Schüren 2014.
- Leon, Anna: *Expanded Choreographies – Choreographic Histories*, Bielefeld: transcript Verlag 2022.
- Lepecki, André: »Choreopolice and Choreopolitics: Or, the Task of the Dancer«, *The Drama Review* 57/4 (2013), S. 13–27.
- Lepecki, André: *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, New York: Routledge 2006.
- Lepecki, André: »Toppling Dance: The Making of Space in Trisha Brown and La Ribot«, in: ders.: *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, New York, London: Routledge 2006, S. 65–86.
- Libertad Digital: »María José Ribot y Diez&Díez ganan el Premio Nacional de Danza«, 21/11/2000, <https://www.libertaddigital.com/cultura/2000-11-21/maria-jose-ribot-y-diezdiez-ganan-el-premio-nacional-de-danza-9011/> (zugegriffen am 30.10.2024).

- Lierke, Lydia und Massimo Perinelli (Hg.): *Erinnern stören. Der Mauerfall aus migrantischer und jüdischer Perspektive*, Berlin: Verbrecher Verlag 2020.
- Links, Frank Reza, Claudia Jünke und Alexander Gropper (Hg.): *La Movida revisitada. Perspectivas actuales sobre un fenómeno cultural y transmedial*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.
- Lista, Marcella: »La Ribot – Biography«, Paris 2020, <https://www.laribot.com/biography> (zugegriffen am 13.02.2023).
- Loesch, Ilse: *Mit Leib und Seele. Erlebte Vergangenheit des Ausdruckstanzes*, Berlin [Ost]: Henschelverlag 1990.
- Löser, Claus: *Strategien der Verweigerung. Untersuchungen zum politisch-ästhetischen Gestus unangepasster filmischer Artikulationen in der Spätphase der DDR*, Berlin: DEFA-Stiftung 2011.
- Lubich, Barbara: *Das Kreativsubjekt in der DDR. Performative Kunst im Kontext*, Göttingen: V & R Unipress 2014.
- Lubich, Barbara: *Im Umbruch. Go. Stay. Dance*, Dresden: Hechtfilm, 2020.
- von der Lühe, Irmela und Anita Runge (Hg.): *Biographisches Erzählen*, Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 2001.
- Lühr, Hans-Peter (Hg.): *Sprache des Körpers. Tanz in Dresden*, Dresdner Hefte, 26. Jahrgang, Heft 95, 9/2008, herausgegeben vom Dresdner Geschichtsverein e.V.
- Lux, Katharina: *Kritik und Konflikt. Die Zeitschrift »Die Schwarze Botin« in der autonomen Frauenbewegung*, Wien: Mandelbaum 2022.
- Maar, Kirsten: *Entwürfe und Gefüge. William Forsythes choreographische Arbeiten in ihren architektonischen Konstellationen*, Bielefeld: transcript Verlag 2019.
- Mächler, Christian: *Der Drache – Theater als Staatsaffäre. Politische Aufführungsgeschichte der Inszenierung von 1965 am Deutschen Theater in Ostberlin*, Zürich: Chronos 2018.
- von Mahlsdorf, Charlotte: *Ich bin meine eigene Frau*, herausgegeben von Peter Süß, ungekürzte Ausgabe, Berlin: Jaron Verlag 2024.
- Mandel, Birgit und Annette Zimmer (Hg.): *Cultural Governance. Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*, Wiesbaden: Springer VS 2021.
- Manning, Susan: *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, 2. Aufl., Minneapolis: University of Minnesota Press 2006.
- Manning, Susan und Lucia Ruprecht (Hg.): *New German Dance Studies*, Urbana: University of Illinois Press 2012.

- Marcus, Laura: *Autobiography. A very short introduction*, Oxford, New York: Oxford University Press 2018.
- Martin, Randy: *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*, Durham: Duke University Press 1998.
- Matkowska, Ewa: »ich war aus dem leben da draußen in den mauern da drinnen«. Raum – Macht – Geschlecht in den Texten von Gabriele Stötzer«, in: Gajdis, Anna und Monika Manczyk-Krygiel (Hg.): *Der imaginierte Ort, der (un)bekannte Ort: Zur Darstellung des Raumes in der Literatur*, Bern: Peter Lang, Internationaler Verlag der Wissenschaften 2016. S. 341–348.
- Matsuda, Fumi: *Ausgewandert, eingetanz*, Basel: Zytglogge Verlag 2018.
- Matsuda, Fumi: Interview mit Angelika Ächter, 1. Dezember 2014, Transkript, herausgegeben von Universität Bern/Stiftung SAPA, Bern 2014 (geschützte Kopie).
- Matzke, Annemarie: »Sich selbst Professionalisieren – Zur Figur des Performancekünstlers im gegenwärtigen Theater«, in: Stefan Krankenhagen und Jens Roselt (Hg.): *De-/Professionalisierung in den Künsten und Medien: Formen, Figuren und Verfahren einer Kultur des Selbermachens*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2018, S. 107–125.
- Matzke, Annemarie: *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbst-Inszenierung im zeitgenössischen Theater*, Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 2005.
- Mau, Steffen: *Sortiermaschinen. Die Neuerfindung der Grenze im 21. Jahrhundert*, München: Verlag C.H.Beck 2021.
- McRuer, Robert: *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York: University Press 2006.
- MDR, Mitteldeutscher Rundfunk: »Der Hoheneck Komplex« <https://www.mdr.de/staticapps/hoheneck/#/intro> (zugegriffen am 07.01.2025).
- Meisner, Nadine: »Questions of Style and Structure«, in: *Marius Petipa. The Emperor's Ballet Master*, Oxford, New York: Oxford University Press 2019, S. 135–158.
- Mersch, Dieter: »Ästhetisches Denken: Kunst als Theoria«, in: Mersch, Dieter, Sylvia Sasse und Sandro Zanetti (Hg.): *Ästhetische Theorie*, Zürich: Diaphanes 2019, S. 241–259.
- Mersch, Dieter, Sylvia Sasse und Sandro Zanetti (Hg.): *Ästhetische Theorie*, Zürich: Diaphanes 2019.
- Michael, Klaus: »Die Galerie im Flur – Autonome Kunst in der DDR«, *bpb.de*, 2012, <https://www.bpb.de/themen/deutsche-teilung/autonome-kunst-in-der-ddr/55825/die-galerie-im-flur/> (zugegriffen am 10.05.2024).

- Minkus, Ludwig: Don Quixote. Ballet in three acts, six scenes and a prologue by Marius Petipa revised by Alexander Gorsky and Rostislav Zakharov (Moscow version), Facsimile, Newcastle: Cambridge Scholars 2010.
- Mitchell, Katie, Jérôme Bel und Théâtre-Vidy Lausanne: Sustainable Theatre? UA 2021.
- Morris, Gay und Jens Richard Giersdorf: Choreographies of 21st century wars, New York: Oxford University Press 2016.
- Mueller Nelson, Susanne und Katja Münker: Unordnen, UA 2022/2023.
- 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*, Bd. 1, Darmstadt: Verlag Häusser 2001, S. 329–334.
- Müller, Hedwig, Ralf Stabel und Patricia Stöckemann: Krokodil im Schwanensee. Tanz in Deutschland seit 1945, herausgegeben von der Akademie der Künste, Frankfurt a.M.: Anabas-Verlag 2003.
- Muñoz, José Esteban: Disidentifications. Queers of color and the performance of politics, Minneapolis: University of Minnesota Press 1999.
- 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).
- Nolte, Julia: Madrid bewegt. Die Revolution der Movida 1977–1985, Frankfurt a.M.: Iberoamericana Vervuert 2009.
- Opitz-Wiemers, Carola: »Wander, Maxie«, in: *Metzler Lexikon DDR-Literatur. Autoren – Institutionen – Debatten, herausgegeben von Michael Opitz und Michael Hofmann; unter Mitarbeit von Julian Kanning*, Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2009, S. 359–360.
- Ostwald, Julia: Choreophonien. Konstellationen von Stimme und Körper im Tanz der Moderne und der Gegenwart, Bielefeld: transcript Verlag 2024.
- Ott, Michaela: »Veränderte Selbstverständnisse. Plädoyer für eine Neubenennung der Person«, *Geschichte der Gegenwart* (2024), <https://geschichtedergewenwart.ch/veraenderte-selbstverstaendnisse-plaedoyer-fuer-eine-neubenennung-der-person/> (zugegriffen am 08.02.2024).
- Outside the Box (Hg.): »Podiumsdiskussion »(Un-)Consciousness Rising! Erfahrung als umkämpfte politische Kategorie«, 15.12.2022, <https://soundcloud.com/otb-295032100/podiumsdiskussion-un-consciousness-rising-erfahrung-als-umkampfte-politische-kategorie> (zugegriffen am 06.09.2023).

- 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.
- Passerini, Luisa: Autoritratto di gruppo, Firenze: Giunti 1988.
- Pastori, Jean-Pierre: »Archives suisses de la danse«, in: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 1, Zürich: Chronos 2005, S. 65.
- Pellaton, Ursula: »Anna Duncan«, in: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 1, Zürich: Chronos 2005, S. 498.
- Pellaton, Ursula: »Cabaret Voltaire«, in: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 1, Zürich: Chronos 2005, S. 322–323.
- Pellaton, Ursula: »Claude Perrottet«, in: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 2, Zürich: Chronos 2005, S. 1393–1394.
- Pellaton, Ursula: »Fumi Matsuda«, in: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 2, Zürich: Chronos 2005, S. 1202.
- Pellaton, Ursula: »Hans Macke«, in: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 2, Zürich: Chronos 2005, S. 1154.
- Pellaton, Ursula: »Pia und Pino Mlaka«, in: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 2, Zürich: Chronos 2005, S. 1253–1254.
- Pellaton, Ursula: »Suzanne Perrottet«, in: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 2, Zürich: Chronos 2005, S. 1394.
- Pérez-Sánchez, Gema: *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture. From Franco to La Movida*, New York: State University of New York Press 2007.
- Peter, Luc: *La Ribot distinguida*, Genf: Intermezzo Films 2004.
- Pethes, Nicolas: »Konstellationen. Erinnerung als Kontinuitätsunterbrechung in Walter Benjamins Theorie von Gedächtnis, Kultur und Geschichte«, https://idsl1.phil-fak.uni-koeln.de/fileadmin/IDSLI/dozentenseiten/Pethes/Pethes_Benjamin_Konstellationen.pdf (zugegriffen am 18.02.2023).
- Pethes, Nicolas: »Viele Momente nichtigen Kleinkrams«. Zur Ästhetik des Alltäglichen in der Prosaliteratur der Moderne«, in: Groß, Bernhard und Valerie Dirk (Hg.): *Alltag. Ästhetik, Geschichte und Medialität eines Topos der Moderne*, Berlin: Vorwerk 8 2022, S. 178–190.
- Pewny, Katharina: *Das Drama des Prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance*, Bielefeld: transcript Verlag 2011.
- Pfaff, Sophie: *What's next. Unsicherheit in Biografien von Tänzerinnen und Tänzern*, Frankfurt a.M.: Campus 2018.
- Pham, Minh Duc: *12 Percent – Giở ần đén rô!* UA 2022/2023.

- Piesche, Peggy (Hg.): »Euer Schweigen schützt Euch nicht«. Audre Lorde und die Schwarze Frauenbewegung in Deutschland, Berlin: Orlanda 2012.
- Pollmann, Leo: Argentinische Lyrik im lateinamerikanischen Kontext. Der Fall Roberto Juarroz. Mit einer deutsch-spanischen Anthologie, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1987.
- Primavesi, Patrick: »Körperpolitik in der DDR. Tanzinstitutionen zwischen Eliteförderung, Volkskunst und Massenkultur«, Heft 14/2015, herausgegeben von Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, S. 9–44.
- Purtschert, Patricia (Hg.): *Postkoloniale Schweiz*, Bielefeld: transcript Verlag 2012.
- 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.
- Rainer, Yvonne: *Feelings are facts. A life*, Cambridge: MIT Press 2006.
- Randeria, Shalini: »Verflochtene Schweiz: Herausforderungen eines Postkolonialismus ohne Kolonien«, in: Purtschert, Patricia (Hg.): *Postkoloniale Schweiz*, Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 7–12.
- Raphael, Lutz: »Gescheiterte Krisen«. Geschichtswissenschaftliche Krisensemantiken in Zeiten postmoderner Risikoerwartung und Fortschrittsskepsis«, in: Hanke, Edith, Friedrich Wilhelm Graf und Barbara Picht (Hg.): *Geschichte intellektuell: theoriegeschichtliche Perspektiven*, Tübingen: Mohr Siebeck 2015, S. 78–92.
- Reinsberg, Ilse (Hg.): *In Memoriam Dr. Kurt Petermann*, Documenta choreologica, Berlin: Vorwerk 8 2002.
- Reuter, Julia, Markus Gamper, Christian Möller und Frerk Blome (Hg.): *Vom Arbeiterkind zur Professur: Sozialer Aufstieg in der Wissenschaft. Autobiographische Notizen und soziobiographische Analysen*, Bielefeld: transcript Verlag 2020.
- Richter, Angelika: *Das Gesetz der Szene. Genderkritik, Performance Art und zweite Öffentlichkeit in der späten DDR*, Bielefeld: transcript Verlag 2019.
- Riechmann, Jorge: *El socialismo puede llegar sólo en bicicleta*, Madrid: Los Libros de la Catarata 2012.
- Rippl, Gabriele: »2.18 Life and Work«, in: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Bd. 1: Theory and Concepts, Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 327–335.

- Rippl, Gabriele: »7. Autobiography in the Globalized World«, in: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.) *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Bd. 2: History of Autobiography/Autofiction, Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 1263–1280.
- Rosenfeld, Elske und Susanne Husse (Hg.): Wildes Wiederholen. Material von unten: dissidente Geschichten zwischen DDR und pOstdeutschland #1, Berlin: Archive Books 2019.
- Rothe, Matthias: »Was bleibt? Sieben Befunde zur DDR-Literatur«, *Merkur*, 844 (2019), <https://www.merkur-zeitschrift.de/2019/08/28/was-bleibt-sieben-befunde-zur-ddr-literatur/> (zugegriffen am 13.10.2022).
- Rothenburger, Nadja: »Der Blätter Flug – Textstücke in der Experimentierschleife«, *Fliegende Akten. Zeitung im Rahmen der Ausstellung (F)Akten*, herausgegeben von Anne Hofmann, Leipzig 2022, S. 7.
- Rothenburger, Nadja: »Zeitlichkeit als Raum in Barbara Lubichs Tanzdokumentation *Im Umbruch*«, in: Primavesi, Patrick et al. (Hg.): Offene Räume. [im Erscheinen]
- Rothenburger, Nadja: »Im Ausnahmezustand: Leben. Selbst- und Krisenerzählungen bei Gabriele Stötzer«, in: Vomberg, Elfi, Anna Schürmer und Sebastian Stauss (Hg.): *Krise – Boykott – Skandal. Konzertierte Ausnahmezustände*, München: edition text + kritik 2021, S. 215–239.
- Rothenburger, Nadja: Keep on Reading Trio A/Yvonne Rainer. Die Choreografin Yvonne Rainer als Autorin im Kontext des »Postmodern Dance«, Bern Open Publishing 2021, <https://boris-portal.unibe.ch/server/api/core/bitstreams/418b2249-b846-4421-a62a-40e34befe3b2/content>.
- Rothenburger, Nadja: »»Wer bin ich eigentlich?« – Auto_Choreo_Grafie in Barbara Lubichs Tanzdokumentation *Im Umbruch*«, in: *Forum Modernes Theater* 35/1-2, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2024, S. 7–22.
- Ruhsam, Martina: Kollaborative Praxis Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung, Wien: Verlag Turia + Kant 2011.
- Ruprecht, Lucia: »Afterword: Notes after the Fact«, in: Franko, Mark (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York: Oxford University Press 2017, S. 607–619.
- Ruprecht, Lucia: »IV.1.2 Tanzhistoriografie«, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate, Christina Thurner und Julia Wehren (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden: Nomos 2023, S. 361–370.
- 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.

- Sabrow, Martin: »Die Diktatur des Paradoxons. Fragen an die Geschichte der DDR«, in: Hockerts, Hans Günter (Hg.): *Koordinaten deutscher Geschichte in der Epoche des Ost-West-Konflikts*, München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2004, S. 153–174.
- Sabrow, Martin (Hg.): *Erinnerungsorte der DDR*, München: Verlag C.H.Beck 2009.
- Saldaña Sagredo, Alfredo: »Roberto Juarroz: la palabra enterrada«, *Anales de Literatura Hispanoamericana* 43/0 (2014), S. 299–324.
- San Pedro, Marcela: *Un corps qui pense. Noemi Lapzeson I transmettre en danse contemporaine*, Genève: MétisPresses 2014.
- Sasse, Sylvia: »Der theoretische Akt«, in: Mersch, Dieter, Sylvia Sasse und Sandro Zanetti (Hg.): *Ästhetische Theorie*, Zürich: Diaphanes 2019, S. 119–136.
- Sasse, Sylvia: »Inoffiziell wurde bekannt...« Die Doppel-Performance der Dokumente«, in: Krasznahorkai, Kata und Sylvia Sasse (Hg.): *Artists & Agents. Performancekunst und Geheimdienste*, Leipzig: Spector Books 2019, S. 146–160.
- Sasse, Sylvia: »Kunsthistoriker in Zivil – Über performative Zensur«, in: Krasznahorkai, Kata und Sylvia Sasse (Hg.): *Artists & Agents. Performancekunst und Geheimdienste*, Leipzig: Spector Books 2019, S. 266–282.
- Sasse, Sylvia: »Stasi-Dada. Was KünstlerInnen aus ihren Geheimdienstakten machen«, *Geschichte der Gegenwart* (2016), <https://geschichtedergegenwart.ch/stasi-dada-gabriele-stoetzer-las-im-cabaret-voltaire-aus-ihren-akte/n/> (zugegriffen am 10.05.2024).
- Sasse, Sylvia: *Verkehrungen ins Gegenteil. Über Subversion als Machttechnik*, Berlin: Matthes & Seitz 2023.
- Schappach, Beate: *Aids in Literatur, Theater und Film. Zur kulturellen Dramaturgie eines Störfalls*, Zürich: Chronos 2012.
- Schellow, Constanze: *Diskurs-Choreographien. Zur Produktivität des ›Nicht‹ für die zeitgenössische Tanzwissenschaft*, München: epodium 2016.
- Schellow, Constanze: »III.1.5 Diskursanalyse«, in: Hochholding-Reiterer, Beate, Christina Thurner und Julia Wehren (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden: Nomos 2023, S. 195–200.
- Scherbakowa, Irina und Karl Schlögel: *Der Russland-Reflex. Einsichten in eine Beziehungskrise*, Hamburg: Edition Körber Stiftung 2015.
- Schiel, Lea-Sophie: *Sex als Performance. Theaterwissenschaftliche Perspektiven auf die Inszenierung des Obszönen*, Bielefeld: transcript Verlag 2020.
- Schildt, Axel und Detlef Siegfried: *Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart*, München: Carl Hanser Verlag 2009.

- Schneider, Katja (Hg.): Routinen im Tanz – Künstlerische Praktiken zwischen Stabilisierung und Destabilisierung, Bielefeld: transcript Verlag 2023.
- Schneider, Manfred: »1.5 Discourse Analysis«, in: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Bd. 1: Theory and Concepts of Autobiography/Autofiction, Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 45–53.
- Schrödl, Jenny und Eike Wittrock: Theater* in queerem Alltag und Aktivismus der 1970er und 1980er Jahre, Berlin: Neofelis 2022.
- Schuh, Anne: »Having a Personal (Performance) Practice: Dance Artists' Everyday Work, Support, and Form«, *Dance Research Journal* 51/1 (2019), S. 79–94.
- Schuhen, Gregor: »Erfolgsmodell Autosozio biografie?«, in: *Lendemains* 45/180 (2020), S. 51–63.
- Schwan, Alexander H.: *Schrift im Raum*. Korrelationen von Tanzen und Schreiben bei Trisha Brown, Jan Fabre und William Forsythe, Bielefeld: transcript Verlag 2022.
- Schwan, Alexander H.: »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.
- Schweizer Tanzarchiv (Hg.): Tanzspuren. Eine Oral History der Schweizer Tanzgeschichte, Zürich: Schweizer Tanzarchiv 2015.
- Shukaitis, Stephen: *The composition of movements to come: aesthetics and cultural labor after the avant-garde*, London: Rowman & Littlefield International 2016.
- Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Bielefeld: transcript Verlag 2006.
- Siegmund, Gerald: »Affekt, Technik, Diskurs. Aktiv passiv sein im Angesicht der Geschichte«, in: Thurner, Christina und Julia Wehren (Hg.): *Original und Revival: Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich: Chronos 2010, S. 15–26.
- 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.
- Siegmund, Gerald: »I.2 Tanz«, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate, Christina Thurner und Julia Wehren (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden: Nomos 2023, S. 45–58.

- Siegmund, Gerald: »La Ribots Distinguished Pieces«, in: ders.: *Abwesenheit: Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Bielefeld: transcript Verlag 2006, S. 454–465.
- Siegmund, Gerald: Theater- und Tanzperformance zur Einführung, Hamburg: Junius 2020.
- Siegmund, Gerald: »Überlegungen zu einem Verständnis von Choreographie als Kulturtechnik«, in: Huschka, Sabine und Gerald Siegmund (Hg.): *Choreographie als Kulturtechnik. Neue Perspektiven*, Berlin: Neofelis 2022, S. 49–66.
- Siegmund, Gerald und Lorenz Aggermann: »Von der Aufführung zum Dispositiv«, in: Balme, Christopher und Berenika Szymanski-Düll (Hg.): *Methoden der Theaterwissenschaft*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2020, S. 131–152.
- Singh, Julietta: *Unthinking Mastery: Dehumanism and Decolonial Entanglements*, Durham, North Carolina: Duke University Press 2018.
- Skare, Roswitha: Christa Wolfs »Was bleibt«. Kontext – Paratext – Text, Berlin: LIT 2008.
- Smith, Sidonie: »The Impact of Critical Theory on the Study of Autobiography. Marginality, Gender, and Autobiographical Practice«, in: Chansky, Ricia Anne und Emily Hipchen (Hg.): *The Routledge Auto|Biography Studies Reader*, London: Routledge 2016, S. 82–88.
- Smith, Sidonie und Julia Watson: *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, 2. Aufl., Minneapolis: University of Minnesota Press 2010.
- Solf, Nele: *Theatrale Faktualität und Fiktionalität. Selbstdarstellungen und Subjektivierungsstrategien im Freien Schweizer Gegenwartstheater*. [im Erscheinen]
- Sophiensæle: *Das Ost-West-Ding – Die Gala*, UA 2019.
- Sophiensæle: *Das Ost-West-Ding 2*, UA 2020.
- Staatsoper Unter den Linden: *Don Quixote*. Ballett in drei Akten mit Prolog. Libretto nach Episoden aus Miguel de Cervantes' gleichnamigem Roman von Marius Petipa. Musik von Ludwig Minkus. Choreographie von Patrice Bart nach Petipa, Berlin: Staatsoper Unter den Linden 1993.
- Stabel, Ralf: »Der letzte Schluß. Intrige und Denunziation im Sozialistischen Realismus auf der Bühne und auf der Bühne des realen Sozialismus«, in: Fleischle-Braun, Claudia und Ralf Stabel (Hg.): *Tanzforschung & Tanzausbildung*, Leipzig: Henschel 2008, S. 91–103.
- Stabel, Ralf: *Palucca. Ihr Leben, ihr Tanz*, Leipzig: Henschel 2019.

- Stanley, Liz: *The auto/biographical I. The theory and practice of feminist auto/biography*, Manchester: University Press 1992.
- Stein, Gertrude: *Everybody's autobiography* [Repr.], New York: Cooper Square Publishers 1971.
- Stein, Gertrude: *The Autobiography of Alice B. Toklas*, London: Penguin Books 1966.
- Stiftung SAPA: »Über uns«, *SAPA Stiftung Schweiz*, ohne Datum, <https://sapa.swiss/uber-uns/> (zugegriffen am 24.05.2024).
- Stötzer, Gabriele: *Der lange Arm der Stasi. Die Kunstszene der 1960er, 1970er und 1980er Jahre in Erfurt*, herausgegeben von Anne König, Leipzig: Spector Books 2022.
- Stötzer, Gabriele: *Die bröckelnde Festung*, München: P. Kirchheim 2002.
- Stötzer, Gabriele: *Ich bin die Frau von gestern. Mit Illustrationen von Gabriele Stötzer und einem Nachwort von Joachim Walther*, Frankfurt a.M.: Büchergilde Gutenberg 2005.
- Stötzer, Gabriele: *Veitstanz/Feixtanz*, UA 1988.
- Stötzer, Gabriele: »Veitstanz/Feixtanz«, Programmbeschreibung in: *Berlinale Shorts 2020*, <https://www.berlinale.de/de/archiv-auswahl/archiv-2020/programm/detail/202012541.html> (zuletzt abgerufen am 24.09.2020).
- Stötzer, Gabriele, Elske Rosenfeld und Anna Voswinkel: »Der Stoff waren unsere Leben.« Ein Gespräch mit Gabriele Stötzer | ... oder kann das weg? Fallstudien zur Nachwende« (2020), <https://nachwendefallstudien.de/der-stoff-waren-unsere-leben-ein-gesprach-mit-gabriele-stotzer-anna-voswinkel-elske-rosenfeld/> (zugegriffen am 10.05.2024).
- Stötzer-Kachold, Gabriele: *Grenzen los fremd gehen*, Berlin: Janus Press 1992.
- Stuart Hall und Christian Höller: »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.
- Studer, Brigitte: *1968 und die Formung des feministischen Subjekts*, Wien: Picus 2011.
- 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).
- Tanz im August, HAU Hebbel am Ufer, Andrea Niederbuchner und Virve Sutinen (Hg.): *Occuppatiooon! Eine Retrospektive von La Ribots Arbeiten (1993–2017)*, Katalog, Berlin 2017.

- 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.
- Theater HORA: Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind. Ein Lese-, Bilder-, Arbeits-, Erinnerungs- und Nachschlagebuch, herausgegeben von Marcel Bugiel und Michael Elber, Berlin: Theater der Zeit, 2014.
- Thieme, Luise: »Eigenversuche. Körperlichkeit in der künstlerisch-aktivistischen Praxis Gabriele Stötzers«, in: Artwińska, Anna und Janine Schulze-Fellmann (Hg.): *Gender Studies im Dialog. Transnationale und transdisziplinäre Perspektiven*, Bielefeld: transcript Verlag 2022, S. 223–241.
- Thomas, Helen und Stacey Prickett (Hg.): *The Routledge Companion to Dance Studies*, Abingdon, New York: Taylor & Francis Group 2020.
- Thoms, Victoria: Martha Graham. Gender and the haunting of a dance pioneer, Bristol: Intellect 2013.
- Thoms, Victoria: »Martha Graham's Haunting Body: Autobiography at the Intersection of Writing and Dancing«, *Dance Research Journal* 40/1 (2008), S. 2–16.
- Thoreau, Henry David: *Walden. A fully annotated edition*. Edited by Jeffrey S. Cramer, New Haven: Yale University Press 2004.
- Turner, Christina: »Choreo-Graphie als Auto-Bio-Graphie. Kulturtechniken, die Leben »schreiben«, in: Huschka, Sabine und Gerald Siegmund (Hg.): *Choreographie als Kulturtechnik. Neue Perspektiven*, Berlin: Neofelis 2022, S. 253–268.
- Turner, Christina: »Dancing Life Stories. Embodied Auto-bio-narratives«, in: Gianvittorio-Ungar, Laura und Karin Schlapbach (Hg.): *Chreonarratives. Dancing stories in Greek and Roman antiquity and beyond*, Leiden, Boston: Brill 2021, S. 214–233.
- Turner, Christina: *Der andere Ort des Erzählens: Exil und Utopie in der Literatur deutscher Emigrantinnen und Emigranten 1933–1945*, Köln: Böhlau Verlag 2003.
- Turner, Christina: *Erinnerungen tanzen. Autobiografien als Quellen der Tanzhistoriografie*, Bielefeld: transcript Verlag 2024.
- Turner, Christina: »my dance! my style!«. Self-Fashioning, Selbstreflexion und Stil im zeitgenössischen Tanz«, in: Schneider, Katja (Hg.): *Das Rauschen unter der Choreographie: Überlegungen zu »Stil«*, Forum Modernes Theater Bd. 52, Tübingen: Narr Francke Attempto 2019, S. 77–87.

- Thurner, Christina: »Nachwort. Geschichte mit anderen Augen tanzen sehen«, in: Fumi Matsuda: *Ausgewandert, eingetanzt.*, Basel: Zytglogge 2018, S. 143–148.
- Thurner, Christina: *Rhythmen in Bewegung. Äußere, eigene und verkörperte Zeitlichkeit im künstlerischen Tanz.* Hannover: Wehrhahn Verlag 2017.
- 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.
- Thurner, Christina: »Tänzerin schreibt Geschichte. Zur Bedeutung von Autobiographien für die Tanzhistoriographie«, in: Purucker, Micha, Daniela Rippl und Katja Schneider (Hg.): *Housing the Temporary. Zugänge zur eigenen Geschichte. Tanz, Performance, Archiv*, München: Allitera Verlag 2023 2023, S. 109–123.
- Thurner, Christina: »Tanzwissenschaft und Kunsttanz – reziprok?«, in: Bischof, Margrit und Regula Nyffeler (Hg.): *Visionäre Bildungskonzepte im Tanz: kulturpolitisch handeln – tanzkulturell bilden, forschen und reflektieren*, Zürich: Chronos 2014, S. 167–178.
- Thurner, Christina: »Wie eine Taubenfeder in der Luft«, *Figurationen (Hamburg)* 4/1 (2003), S. 107–116.
- Thurner, Christina: »Wissen macht Augen oder wie der Diskurs den Blick lenkt«, in: Huschka, Sabine (Hg.): *Wissenskultur Tanz: Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bd. 15, Tanz-Scripte, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 225–237.
- 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.
- Thurner, Christina und Julia Wehren (Hg.): *Original und Revival: Geschichtsschreibung im Tanz*, Zürich: Chronos 2010.
- Thurner, Christina und Julia Wehren: »Tanzwissenschaft an der Universität Bern«, in: Gusberti, Daria, Christina Thurner und Julia Wehren (Hg.): *Berner Almanach. Band 5 – Tanz*, Bern: Edition Atelier 2012, S. 334–337.
- Tirvaudey, Robert: *La poétique de Roberto Juarroz*, Paris: L'Harmattan 2019.
- Turinsky, Michael: *Precarious Moves*, UA 2021.
- Turinsky, Michael: *Precarious Moves*. Pressedossier, Wien 2021.
- Turinsky, Michael: »Spoken Text of Precarious Moves« (2021), <https://tqw.at/101/wp-content/uploads/2020/12/Turinsky-Stueck-Text-neu.pdf> (zugegriffen am 08.06.2024).

- Turinsky, Michael: »Über« (o. A.), <https://www.michaelturinsky.org/de/bio.html> (zugegriffen am 20.05.2025).
- Tucké Royale und Johannes Maria Schmit: *Neubau*. Ein Heimatfilm, Berlin: Edition Salzgeber 2022.
- Umatham, Sandra und Benjamin Wihstutz (Hg.): *Disabled Theater*, Zürich: Diaphanes, 2015.
- UNESCO (Hg.): »Mexico City Declaration on Cultural Policies – UNESCO Digital Library«, 1982, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000054668> (zugegriffen am 04.01.2023).
- Union der Opferverbände kommunistischer Gewaltherrschaft e.V.: »UOKG zur Vorstudie ›Lieferketten der DDR-Zwangsarbeit‹«, 22.04.2024, https://www.uokg.de/2024/04/vorstudie_lieferketten/ (zugegriffen am 23.04.2024).
- Van Assche, Annelies: *Labor and Aesthetics in European Contemporary Dance. Dancing Precarity*, Cham: Springer International Publishing 2020.
- Vertical Danse und Noemi Lapzeson: *Un instant*, UA 1992. Videoaufzeichnung 2004, <http://data.performing-arts.ch/r/9aa2012b-d3d7-4dea-af81-843cfdc6084f> (zugegriffen am 30.12.2025).
- Vertical Danse und Noemi Lapzeson; *Le chemin où tu marches se retire*, UA 1993, Videoaufzeichnung 1994, <http://data.performing-arts.ch/r/5822023c-9033-464d-8fof-6368c123c074> (zugegriffen am 30.12.2025).
- Vertical Danse und Noemi Lapzeson: »Le chemin où tu marches se retire. Programmheft der Compagnie Vertical Danse«, Genf 1993, in: *Nachlass Noemi Lapzeson*, Stiftung SAPA – Schweizer Archiv der Darstellenden Künste Lausanne, Bestand 1066.
- Vertical Danse und Noemi Lapzeson: *Paysage Vertical*, UA 2000, Videoaufzeichnung 2000, <http://data.performing-arts.ch/w/d6238503-049e-4ba1-820a-6a78549a9492> (zugegriffen am 30.12.2025).
- Vertical Danse und Noemi Lapzeson: Stückbeschreibung zu *Paysage Vertical*, Noemi Lapzeson – Danse, 08.04.2016, <https://web.archive.org/web/20160408103206/http://www.noemilapzeson.com/> (zugegriffen am 28.06.2023).
- Vertical Danse und Noemi Lapzeson: *There's another Shore you know*, UA 1981, Videoaufzeichnung 1983, <http://data.performing-arts.ch/r/aca1dcoe-3e28-4efb-8be1-a5c388ebec79> (zugegriffen am 30.12.2025).
- Vogelsang, Marianne: *Gedanken zum Neuen künstlerischen Tanz*. Studienmaterial für die künstlerischen Lehranstalten der Deutschen Demokratischen Republik. Theater und Tanz, Heft 4, herausgegeben vom Ministerium für

- Kultur. Hauptabteilung künstlerische Lehranstalten, Dresden: Verlag der Kunst 1954.
- Voit, Jochen und Gabriele Stötzer (Hg.): Rädelsführer. Studentischer Protest in der DDR 1976. Mit einem Nachwort von Max Zarnojanczyk, Berlin: Lukas Verlag 2018.
- Vomberg, Elfi, Sebastian Stauss und Anna Schürmer (Hg.): Krise – Boykott – Skandal: Konzertierte Ausnahmestände, München: edition text + kritik 2021.
- Vujanović, Ana und Bojana Cvejić: Toward a Transindividual Self. A Study in Social Dramaturgy, Oslo: National Academy of the Arts 2022.
- Vujanović, Ana und Livia Andrea Piazza (Hg.): A live gathering: performance and politics in contemporary Europe, Berlin: b-books 2019.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie, 2., aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2005.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Handbook of Autobiography/Autofiction, Berlin, Boston: De Gruyter 2019.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: »Introduction: Autobiography/Autofiction Across Disciplines«, in: *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Bd. 1: Theory and Concepts of Autobiography/Autofiction, Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 1–8.
- Walsdorf, Hanna: Bewegte Propaganda. Politische Instrumentalisierung von Volkstanz in den deutschen Diktaturen, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.
- Walther, Joachim: »Gabriele Stötzer – Untertauchen um aufzutauchen«, in: Stötzer, Gabriele: *Ich bin die Frau von gestern. Mit Illustrationen von Gabriele Stötzer und einem Nachwort von Joachim Walther*, Frankfurt a.M.: Büchergilde Gutenberg 2005, S. 207–219.
- Wander, Maxie: Guten Morgen, du Schöne. Protokolle nach Tonband. Mit einem Vorwort von Christa Wolf, 9. Aufl., Berlin: Suhrkamp 2022.
- Warstat, Matthias: »Affekttheorie und das Subjektivismus-Problem in der Aufführungsanalyse«, in: Balme, Christopher und Berenika Szymanski-Düll (Hg.): *Methoden der Theaterwissenschaft*, Forum Modernes Theater, Tübingen: Narr Francke Attempto 2020, S. 116–130.
- Warstat, Matthias: Krise und Heilung: Wirkungsästhetiken des Theaters, München: Wilhelm Fink 2011.
- Waterhouse, Elizabeth: Body-Biographies, Our Life Stories in Dance. Hilary Cartwright, Christine Kono, Chris Lechner, and Marcus Schulkind. [im Erscheinen]

- Waterhouse, Elizabeth: *Processing Choreography. Thinking with William Forsythe's Duo*, Bielefeld: transcript Verlag 2022.
- de Weerd, Mona und Andreas Schwab (Hg.): *Monte Dada – Ausdruckstanz und Avantgarde*, Bern: Stämpfli Verlag 2018.
- Wehren, Julia: »Écouter les mouvements de la mémoire de l'autre«, *Recherches en danse* 12 (2023), <https://journals.openedition.org/danse/6718> (zugegriffen am 02.01.2024).
- Wehren, Julia: »Erinnerungen erzählen. Mit Oral History auf den Spuren der Tanzenden«, in: Bischof, Margrit und Friederike Lampert (Hg.): *Sinn und Sinne im Tanz: Perspektiven aus Kunst und Wissenschaft*, Bielefeld: transcript Verlag 2020, S. 27–37.
- Wehren, Julia: »Kleinteilige Strukturen und globale Einflüsse: Zu einer Oral History des Schweizer Tanzes«, in: Purucker, Micha, Daniela Rippl und Katja Schneider (Hg.): *Housing the Temporary. Zugänge zur eigenen Geschichte. Tanz, Performance, Archiv*, München: Allitera Verlag 2023, S. 76–84.
- Wehren, Julia: *Körper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiografische Praxis*, Bielefeld: transcript Verlag 2016.
- Wehren, Julia: *Oral Dance History. Eine translokale Geschichte zum Freien Tanzschaffen in der Schweiz*. [im Erscheinen]
- Wehren, Julia und Johanna Hilari: »Social Choreography as a Communal Artistic Practice«, *Arts* 13/2 (2024), <https://boris.unibe.ch/195019/> (zugegriffen am 06.05.2024).
- Whatley, Sarah (Hg.): *Dance, Disability and Law: InVisible Difference* edited by Sarah Whatley, Charlotte Waelde, Shawn Harmon, Abbe Brown, Karen Wood and Hetty Blades, Bristol: Intellect 2018.
- Widmer, Peter: *Der Eigenname und seine Buchstaben. Psychoanalytische und andere Untersuchungen*, Bielefeld: transcript Verlag 2010.
- Wieczorek, Anna: *Historische (Re-)Formulierungen. Zum Umgang mit Zeit in der choreografischen Praxis von Trajal Harrell und Faustina Linyekula*, Hildesheim: Universitätsverlag 2023.
- Wienert, Annika: »Louise Bourgeois: Child Abuse (1982). Autobiographisches als Vehikel postmoderner Subjektconstitution«, in: Erben, Dietrich und Tobias Zervosen (Hg.): *Das eigene Leben als ästhetische Fiktion. Autobiographie und Professionsgeschichte*, Bielefeld: transcript Verlag 2018, S. 289–298.
- Wierling, Dorothee: »Dominante scripts und komplizierte Lebensgeschichten – Kommentar zur Erforschung des Alltags im Staatssozialismus«, in: Obertreis, Julia und Anke Stephan (Hg.): *Erinnerungen nach der Wende. Oral*

- History und (post)sozialistische Gesellschaften*, Essen: Klartext Verlag 2009, S. 323–327.
- Wihstutz, Benjamin und Benjamin Hoesch (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, Bielefeld: transcript Verlag 2020.
- Wolf, Christa: *Was bleibt. Erzählung*, 4. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012.
- Wolf, Christa: *Akteneinsicht* Christa Wolf: Zerrspiegel und Dialog. Eine Dokumentation. Herausgegeben von Hermann Vinke, Hamburg: Luchterhand 1993.
- Wolf, Christa und Franz Fühmann: *Monsieur – wir finden uns wieder. Briefe 1968–1984*, herausgegeben von Angela Drescher, erweiterte und durchgesehene Neuauflage – mit bislang unveröffentlichtem Material und zahlreichen Abbildungen, Berlin: Aufbau 2022.
- Wortelkamp, Isa (Hg.): *Tanz in Bildern. Plurale Konstellationen der Fotografie*, Bielefeld: transcript Verlag 2022.
- Wörner, Ulrike: »Chorea«, in: Hartmann, Annette und Monika Woitas (Hg.): *Das grosse Tanzlexikon: Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*, Laaber: Laaber-Verlag 2016, S. 148–149.
- Zami, Layla: *Contemporary PerforMemory. Dancing Through Spacetime, Historical Trauma, and Diaspora in the 21st Century*, Bielefeld: transcript Verlag 2020.
- Zanetti, Sandro: *Gespensterbelebung. Autorschaft und Autorität* (2019), <https://geschichte.dergegenwart.ch/gespensterbelebung-autorschaft-und-autoritaet/> (zugegriffen am 15.02.2023).
- Zizzari, Manuel: *Der koloniale Blick und die performative Konstruktion des rassifizierten ›Anderen‹. Tanzgeschichte(n) und Tanzgeschichtsschreibung(en) aus postkolonialer Perspektive*, Bd. 15, Bern Open Publishing 2022, <https://boris.unibe.ch/173794/>.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:	Socorro! Gloria!, Madrid 1991 © La Ribot, Filmstill	62
Abbildung 2:	Distinguished Pieces, Berlin 2017, Katalog-Doppelseite zu Occuuppatiooon! Berlin © Tanz im August	63
Abbildung 3:	Socorro! Gloria!, Madrid 1991 © La Ribot, Filmstill	65
Abbildung 4:	4.1 bis 4.2 Pieza N°5 Eufemia, Genf 2004, Filmstills aus La Ribot distinguida von Luc Peter © La Ribot	67
Abbildung 5:	Pieza N°31 de la Mancha, Genf 2004, Filmstill aus La Ribot distinguida von Luc Peter © La Ribot	71
Abbildung 6:	El PROYECTO de Piezas Distinguidas © La Ribot, in: https://www.laribot.com/distinguished_pieces/66	73
Abbildung 7:	Susanne Truckenbrodt in Feixtanz/Veitstanz © Gabriele Stötzer, Erfurt 1988, Filmstill	95
Abbildung 8:	Auszug aus dem Katalog der Retrospektive Occuuppatiooon! Berlin von La Ribot © Tanz im August	105
Abbildung 9:	Otra Narcisa, Polaroid-Kompositum, Centro Párraga Murcia 2016 © Guillermo Gumiel und Vacío Studio	108
Abbildung 10:	Pieza N°16 Narcisa, Genf 2004, Filmstill der Dokumentation La Ribot distinguida von Luc Peter © La Ribot	110
Abbildung 11:	Otra Narcisa, Polaroid-Kompositum. Centro Párraga Murcia 2016 © Guillermo Gumiel und Vacío Studio	126
Abbildung 12:	Verschmelzung, Erfurt 1982/83. © Gabriele Stötzer und Heike Stephan	126
Abbildung 13:	Fine Kwiatkowski, Cindy Hammer (beide links) und Daniela Lehmann in Im Umbruch, Filmstill © Barbara Lubich	141
Abbildung 14:	14.1 bis 14.4 Im Umbruch, Dresden 2020, Filmstills © Barbara Lubich	145
Abbildung 15:	Fine Kwiatkowski und Daniela Lehmann vor dem Festspielhaus Hellerau 2019, Filmstill © Barbara Lubich	153

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.....	161
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	164
Abbildung 18:	Un instant... encore, getanzt von der Groupe danser un instant, Genf 2023, Foto © Sabine Burger	171
Abbildung 19:	19.1 bis 19.7 Noemi Lapzeson in Un instant, o. A. 2004, montierte Filmstills der Videoaufzeichnung © Stiftung SAPA	173
Abbildung 20:	Fumi Matsuda im Oral-History-Interview mit Angelika Ächter, Videostill aus dem Film Tanzspuren. Eine Oral History der Schweizer Tanzgeschichte © Stiftung SAPA.....	188
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	195
Abbildung 22:	Ausgewandert, eingetanz, 2018	195
Abbildung 23:	Fumi Matsuda auf der Vorder- und Rückseite des Einbands von Ausgewandert, eingetanz, Basel 2018	198
Abbildung 24:	Flächenhaft, Zürich 2019, Foto © Annika Hossain	201
Abbildung 25:	Flächenhaft, Zürich 1985, Still © Stiftung SAPA.....	201
Abbildung 26:	Titelblatt des Programmheftes zum Stück Jérôme Bel im Théâtre Vidy-Lausanne 2022, Foto © Sabina Bösch	220
Abbildung 27:	Gala (2015) wiederaufgeführt in Jérôme Bel (2021) © Jérôme Bel, Screenshot der Videoaufzeichnung	221

Dank

Meinen Familien, die (Berg-)Arbeit, Lesen, Spielen und Sport auch als Kultur des Zusammenkommens und Miteinander-Lernens verstanden haben und darum wissen. Meinen Brüdern, die ich oft vermisse. Den Freund*innen, ohne die es mich und diesen Text nicht gäbe. Den Kolleg*innen, fabelhaft mutige Denkabenteurer*innen, die mich mit ihrem Vertrauen und ihrem Interesse bestärkten. All den (Seil-)Tänzer*innen, Performer*innen, Musiker*innen, Bühnenbildner*innen und -techniker*innen, (Panto-)Mimen, Kostümier(e)s, (Figuren-)Theater-, Zirkus-, Kabarett-, Video-, Clowns-, Konzeptkunst- und Maskenleuten, deren flimmernde Selbstentwürfe mich aus den klebrigen Zonen des Vertrauten in eine neugierige Vertrautheit lockten: Eure Kreativität bleibt lebendig und undisziplinierbar. Den Mitbewohner*innen, die mein kauzig-wissenschaftliches Selbst durch die alltäglichen Tage trugen und es mit Blumen, Obst, Aare-Wasserfahrten, gewischten Küchenböden, Schlagzeugeinlagen, Enkelbesuchen, Zitronenöl und vorzüglichem Kaffee erfreuten. Jacqueline, die von Anfang an da war. Den unerlässlichen Ermutigungen und Rückmeldungen der Freitags-Schreibgruppe (mit Ana, Daniel, Hanna H., Hanna S., Judith, Marcel, Melanie, Verena und Yvonne) sowie des promovierenden-Netzwerkes der Gesellschaft für Theaterwissenschaft. Renata und Renie, die mich im richtigen Moment an meine erwachsene Stimme erinnerten. Der Trobadora Beatriz von Irmtraud Morgner und ihrem fröhlich-wilden Spekulieren, trotz allem. Hilmar, dessen Spuren sich in einigen Gedankengängen wiederfinden und der mir bei der Drucklegung des Buches mit Humor und Geduld zur Seite stand. Der MVUB der Universität Bern und all jenen Menschen, die den Universitätsbetrieb ganz selbstverständlich durch zahlreiche alltägliche Verrichtungen am Laufen halten. Institutionen wie den Universitätsbibliotheken, ohne die dieses Buch nicht zugänglich wäre, dem Schweizerischen Nationalfonds, der Universität Bern, der Stiftung SAPA, dem Walter Benjamin Kolleg sowie dem Institut für Theaterwissenschaft

in Bern, ohne deren Förderung dieses Buch nicht entstanden wäre. Jenen (literarischen) Texten, die vor diesem geschrieben wurden und noch geschrieben werden und mir vor allem in den Nächten ein verlässliches temporäres Zuhause im Dazwischen boten. Für Hanna und Tim. Tilda und Adam. Anoa. Jodok. Moira.

