

2.5. Autobiografische Performance

»Autobiography in and as dance«, schreibt Gabriele Brandstetter, müsse unterschieden werden von »published memoirs« von Tänzer:innen.¹⁹⁰ Dabei fordert sie aber auch, schriftliche Autobiografien »should be read in parallel to the self-performances of the dancers themselves«.¹⁹¹ Aber was genau ist mit Letzteren gemeint? Die Tanzwissenschaftlerin bietet folgende Definition: »Autobiography in/as dance is a form of presentation in which body and movement (and possibly voice and speech as well) perform in such a way as to construct a ›self‹ before the eyes of the audience.«¹⁹² Man könnte also von einer autobiografischen Spezialform sprechen, die sich bezüglich Medium, Adressat:innen und Produktions- sowie Rezeptionssituation von gedruckten Autobiografien (in Buchform) unterscheidet. Statt mittels schriftlicher Sprache wird die lebensgeschichtliche Erzählung körperlich-szenisch vor einem Publikum (anstelle einer Leserschaft) in einer Live-Situation generiert und dargeboten. Aber was bedeutet dies nun für die ›Auto_Bio_Grafie‹ bzw. für die Autobiografieforschung?

Obwohl dieses Format offenbar einen Spezialfall bildet, ist es allerdings keinesfalls selten, vielmehr lässt es sich auf den westlichen internationalen (Tanz-)Bühnen nicht erst, aber insbesondere seit dem 21. Jahrhundert vermehrt beobachten.¹⁹³ In der Forschung wiederum wurde ihm bisher jedoch

190 Brandstetter 2019a, S. 542; sie verweist dabei v.a. auf Autobiografien »of female dancers of the kind that appeared in the course of the nineteenth century and grew even more popular at the beginning of the twentieth.«

191 Ebd.; auch hier betont sie den Gender-Aspekt, wenn sie mit Referenz auf Albright 2013 schreibt, dass »especially the female ones« zu lesen seien – »as mythopoetic attempts at autobiography«.

192 Brandstetter 2019a, S. 542; vgl. ausserdem ihre exemplarische Analyse einer solchen »Autobiography in/as dance«, Xavier Le Roys *Product of Circumstances*, in dies. 2019b. Vgl. allgemeiner zur »[l]ive autobiographical performance« auch Heddon 2008, insbesondere S. 5.

193 Vgl. dazu u.a. Carlson 1996; Caldwell 2014; Matzke 2005; Köhler 2009. Letztere stellt, ebd., S. 11, einen »[Auto-]Biografie-Boom« in den darstellenden Künsten fest. Vgl. ausserdem Brandstetter 2019a, S. 542, die schreibt, autobiografische Performances im Tanz seien »closely bound up with notions of the autonomy of body and movement.« Eine weitere, noch zu belegende Hypothese dazu, weshalb dieses Format gerade in den letzten Jahren gehäuft auftritt, könnte die spezifischen Arbeitsbedingungen und das Lebensalter von zeitgenössischen Choreograf:innen betreffen: Einige von ihnen, die sich innerhalb der Strukturen der freien Szene und/oder der internationa-

noch relativ wenig Beachtung geschenkt.¹⁹⁴ Dabei hat eine Untersuchung solcher Arbeiten insofern Erkenntnispotenzial, als sie einerseits eine Erweiterung der bestehenden Definitionen von Autobiografie verspricht, andererseits auch wieder spezifisch perspektivierte tanzgeschichtliche Einsichten zu einzelnen Künstler:innen bieten kann. Hierzu muss nun gefragt werden: Wie geht man tanzwissenschaftlich mit autobiografischen Choreografien bzw. Performances um? Wann und inwiefern sind sie überhaupt autobiografisch?

Bevor eine Beantwortung dieser Fragen anhand von Beispielen versucht wird, lohnt es sich jedoch, noch kurz vergleichend auf Definitionen zu schauen.¹⁹⁵ Während Autobiografie allgemein – wie erwähnt – als »Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bios*) eines Einzelnen durch diesen selbst (*auto*)« definiert wird,¹⁹⁶ differenziert Brandstetter im Hinblick auf den Spezialfall autobiografische Performance im/als Tanz, indem sie in ihrer begrifflichen Bestimmung »Beschreibung« durch »körperliche Bewegung« ersetzt: »The ›auto/bio/graphical mode‹ as performance in dance – presenting oneself and one's life-story in terms of bodily movement«.¹⁹⁷ Auch einen autobiografischen Pakt erkennt Brandstetter, wobei sie relativierend festhält: »The autobiographical contract defined by Lejeune to agree on the identity of author, narrator and protagonist cannot be generalized to cover autobiographical performance in dance«.¹⁹⁸ Dennoch konstatiert sie analog: »The viewer (like the reader) has a crucial constitutive function for bringing about the ›performative contract‹ [...] within the frame of stage and auditorium, concerning the agreement on the fact and/or

len Festivalkultur seit den 1980er-Jahren etabliert haben, sind mittlerweile an einem Punkt ihrer Laufbahn angelangt, an dem sie auf ein Œuvre zurückblicken, das jedoch aufgrund mangelnder Repertoirebildung im zeitgenössischen Tanz zum grossen Teil nicht materiell greifbar ist; sie haben zudem ein Alter erreicht, in dem ihre Präsenz auf der Tanzbühne nicht mehr selbstverständlich ist und halten deshalb Rückschau. Ein diesbezüglich interessantes Beispiel, das das Verhältnis von Alter und Rückschau auch transkulturell choreografisch thematisiert, ist das Stück *I am 60* der aus China stammenden und lange in den USA und Europa aktiven Tänzerin und Choreografin Wen Hui; vgl. dazu auch Hahn 2021b.

194 Ausnahmen bilden, wie bereits erwähnt, u.a. Albright 1997, 2013; Brandstetter 1998, 2019a, b; Caldwell 2014; Haitzinger/Hinterreithner 2010; Heddon 2008; vgl. ausserdem Thurner 2019a, 2021, 2022.

195 Für ihre Anregungen zu den folgenden Vergleichen danke ich den beiden Studentinnen Jessica Gruber und Miriam Wallimann.

196 Vgl. Holdenried 2000, S. 21 (Hv. i. O.).

197 Brandstetter 2019a, S. 542.

198 Ebd.

fiction of the self-presentation and identity of ›the author‹ in the ›hic et nunc‹ of the performance.«¹⁹⁹

Ob der Pakt gelingt, hängt also auch im Hinblick auf autobiografische Bühnenstücke vom Gelingen einer Aushandlung ab. Auf der einen Seite steht dabei das Angebot der Autor:innen, auf der anderen die Annahme dieses Angebots durch die Rezipient:innen. Hier lässt sich nun allerdings auch eine entscheidende Differenz oder Abweichung festmachen: Während der:die (schreibende) Autor:in abwesend ist,²⁰⁰ konstituiert sich das oder zumindest ein Selbst auf der Bühne vor den Augen der Zuschauenden: »In autobiographical dance performance the witness born by the viewer is crucial, as is his co-presence in the counterpart of the self-display in the performance, which in turn is influenced by various secondary discourses (e. g. theatre programs) on the authorship of the dancer/performer.«²⁰¹ Bezeugt wird demnach live, wobei die begleitenden Diskurse offenbar das Gelingen des Pakts nicht unwesentlich mitbestimmen. Doch dazu gleich.

Eine letzte signifikante Modifikation gilt es noch zu erwähnen; sie betrifft die Zeitlichkeit: Ist »[d]as Moment des Rückblicks [...] eines der wesentlichen Charakteristika von Autobiographiedefinitionen«²⁰², so aktualisiert die autobiografische Live-Performance gerade diesen zeitlichen Modus des retrospektiven Erzählens. Hierzu schreibt auch wieder Brandstetter: »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.«²⁰³ Die Konstruktion der eigenen Geschichte erfolgt insofern performativ, als ein:e Akteur:in in physischer Kopräsenz mit den Rezipient:innen diese quasi als Reenactment eines Lebens entwirft, szenisch hervorbringt und präsentiert. Auch da zeigt sich wiederum eine Differenz zu literarischen Formen der Autobiografie: »In dance performance the real auto-biography characteristic of the self-awareness of a self-producing ›I‹ – which is autofictional in form – undergoes, in comparison to literary autobiography, a characteristic shift: in the doubling, overlapping and

199 Ebd.; vgl. auch Brandstetter 1998, S. 99.

200 Vgl. Brandstetter 2019a, S. 543: »The (writing) author is absent, the ›présence d'absence‹ is established by the act of reading«.

201 Ebd.

202 Holdenried 2000, S. 21.

203 Brandstetter 2019a, S. 545.

simultaneity of the individual body on the one hand and the fictional or artificial body on stage on the other (each in their respective modes of movement and aesthetic codes).«²⁰⁴

Den diachronen (wenn auch nicht notwendig chronologischen) retrospektiven Gestus konterkariert demnach in autobiografischen Bühnenperformances eine synchrone physische Simultaneität von agierender Person und dargestellter bzw. hervorgebrachter Persona. Dabei stellen sich wiederum Fragen wie: Wer ist denn nun Autor:in und was/wer ist Gegenstand einer Autobiografie in/als Tanz? Der:die Tänzer:in als ›Ich‹ auf der Bühne oder der:die Choreograf:in bzw. sein:ihr Leben? Wann oder wie fallen beide Instanzen zusammen? Und wie oder womit genau wird da ›Leben geschrieben‹?²⁰⁵ So fragt denn auch die amerikanische Tanzwissenschaftlerin Ann Cooper Albright im Kapitel »Auto-Body Stories« ihres Buches *Engaging Bodies. The Politics and Poetics of Corporeality*²⁰⁶ am Beispiel von Blondell Cummings autobiografischen Tanzperformances²⁰⁷: »But what if the body of her writing is the writing of her body? What if the female signature that we are trying to decipher is a movement signature? What if its ›author‹ is a dancer?«²⁰⁸ Eine These, die ich in Reaktion auf diese grundlegenden Fragen aufstellen würde, lautet: Die entsprechenden Tanzstücke beantworten diese Fragen nicht (nur), sondern bringen sie vielmehr (auch) als Fragen auf die Bühne, um sie dort zu be- und verhandeln und somit selber Autobiografieforschung zu betreiben oder diese zumindest mit ihren Reflexionen auf eigene Weise zu inspirieren.

Dies soll nun anhand von zwei Beispielen exemplarisch erörtert werden: am Stück *Hunter*²⁰⁹ von Meg Stuart aus dem Jahr 2014 und Wayne McGregors

204 Ebd., S. 542.

205 Im Folgenden soll deshalb auch der Forderung der Kulturwissenschaftlerin Norma Köhler Rechnung getragen werden, die 2009, S. 11, schreibt: »Von der Vielfalt der lebensgeschichtlich orientierten Medien sowie deren mannigfaltigen Darstellungsformen und Inszenierungsstrategien erwartet der Rezipient [...] nachvollziehen zu können, wie ein Mensch die Aufgabe bewältigt, sein Leben künstlerisch darzustellen.«

206 Albright 2013. Den Text hat die Autorin mehrfach, bereits 1997 in Jane C. Desmonds Sammelband *Meaning in Motion*, publiziert; vgl. Albright 1997.

207 Blondell Cummings berühmteste autobiografische Choreografie ist wohl *Chicken Soup* von 1981, worin sie insbesondere ihre Kindheit als PoC (Person of Colour) in den USA thematisiert; vgl. zu Cummings Arbeiten u.a. Albright 2013, S. 99ff.

208 Albright 2013, S. 92.

209 Das Stück *Hunter* wurde am 26.03.2014 im Theater Hebbel am Ufer (HAU) in Berlin uraufgeführt. Ich selber habe das Stück am 28.06.2014 anlässlich der Biennale in Venedig live gesehen und bekam freundlicherweise von Stuarts Kompanie Damaged Goods ei-

*Autobiography*²¹⁰ von 2017.²¹¹ In beiden Stücken wird – auf je unterschiedliche Weise – der autobiografische Pakt, also der Konsensus, dass da eigenes ›Leben geschrieben‹ wird, entschieden choreografisch, d.h. bewegt verkörpert transformiert und reflektiert. Damit weisen diese Stücke über gängige, v.a. literarisch-textuelle autobiografische Genres hinaus und erproben neue, zeitgemässe und auch -kritische Möglichkeiten, wie Leben geschrieben und rezipiert werden kann.

»How can I digest the many influences and traces that shaped me as a person and artist?«, rätselt die Choreografin und Tänzerin Meg Stuart im Presedossier zu ihrem Stück *Hunter*, das ebenda als autobiografisch bezeichnet wird, und fragt weiter: »How can my body unfold quantum genealogies and unrealized histories?«²¹² Stuart weist hier auf die Koppelung von Geschichte (*history*) und Geschichten (*stories*) hin, die an sich schon eine eigentlich unbewältigbare Vielfalt an Möglichkeiten, an denkbaren Verläufen und auch an Schreibweisen birgt. Sie sei in ihrem Umfeld und mit ihrem Körper auf die Suche, ja gar auf die Jagd (*hunt*) gegangen nach dem, was sie geprägt habe, erklärt Stuart in einem Interview²¹³ und stösst damit just jene erwähnte Reflexion an, die die Frage aufgreift, wie eigenes Leben überhaupt (körperlich) verarbeitet, geschrieben und choreografisch performt werden kann.

ne filmische Aufzeichnung zur Verfügung gestellt, die anlässlich einer Aufführung vom 18.05.2018 im HAU2 Hebbel am Ufer in Berlin von Walter Bickmann produziert wurde; vgl. Stuart/Damaged Goods 2018; vgl. auch dies. 2014c.

210 McGregors Tanzstück *Autobiography* wurde am 04.10.2017 im Sadler's Wells, London, uraufgeführt; vgl. dazu auch ders. 2017c.

211 Die folgenden Ausführungen bauen auf bereits publizierten Texten auf; vgl. Thurner 2021, ausserdem dies. 2022. Das Stück *Hunter* habe ich ausserdem im Herbstsemester 2017 in einem Seminar zu *Autobiografien im Tanz* am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern behandelt. Auch hier danke ich wiederum den Studierenden für Inputs und Diskussionen, deren Ergebnisse in die folgenden Ausführungen eingeflossen sind.

212 Stuart/Damaged Goods 2014d, S. 2.

213 Stuart in Bellon 2014, S. 21: »Back in time, you hunt for clues to who you are, for patterns in the choices you have made, for the things that got you where you are now.« Vgl. zum Bild der Jagd und damit zum Titel des Stücks auch Luzina 2014, S. 13f.: »In ›Hunter‹ zeigt sie [d. i. Stuart, C. T.] nun: Sie ist eine Jägerin, nicht nur eine Sammlerin. Sie spießt die Fundstücke auf, gräbt sich in tiefe Erinnerungsschichten.«

Hunter ist das erste abendfüllende Solo von Meg Stuart,²¹⁴ die zum Zeitpunkt der Uraufführung 49 Jahre alt war.²¹⁵ Stuart selber sagt dazu: »This time I really started choreographing on my own body again, making movement studies, curious of how my age [laughs], my experience, and all the work that I've been producing and the material that I've been exploring, have influenced me and my movements. So in the preparation I went through my personal archive: the work, but also the family history archive, Super 8 tapes, photos [...].«²¹⁶ Alles, was sie offenbar sowohl im Fundus ihrer gegenständlichen Besitztümer (Erinnerungsmaterialien) als auch in jenem ihres Körpers (erlernte Bewegungen, eingeschriebene Haltungen, inkorporierte Praktiken, erinnerte Choreografien usw.) finden konnte, wird potenziell zum Zeugnis ihrer Vergangenheit, ihrer eigenen Geschichte.

Das Stück beginnt mit einer Art Bricolage-Szene. Stuart bzw. die Persona auf der Bühne bastelt an ihrem Leben: Sie schneidet, klebt, bemalt und überschreibt Fotografien und andere Fundgegenstände (meist bis zur Unkenntlichkeit). Sie sitzt dazu an einem Tisch vor einem kreisenden Plattenteller, auf dem sie ihre Bastellei arrangiert. Was sie fabriziert, ist für die Zuschauenden auch auf einer Projektion sichtbar, indem das Tun der Akteurin gefilmt und an die Bühnenrückwand projiziert wird. Immer wieder wird auf das Gebastelte gezoomt.

Dieser Prolog macht gleich von Anfang an auf die Konstruiertheit und Prozesshaftigkeit des Gezeigten aufmerksam. Das Publikum bekommt einen Einblick in die Lebensgeschichte einer Figur, die sich rückblickend selbst zusammensetzt bzw. -bastelt. Diese Szene ist vergleichbar mit Prologen oder Vorworten geschriebener Autobiografien, in denen der Autor, die Autorin etwas darüber aussagt, wie er oder sie vorgegangen ist und wie sich dies zum Genre Autobiografie verhält. Stuart tut dies nicht nur, sie stellt hierbei vielmehr auch aus, was Marvin Carlson bereits in den 1990er-Jahren im Hinblick auf die Performancekünste diagnostiziert hat: »[A]utobiographical performance has be-

214 Vgl. dazu auch Stuart in Bellon 2014, S. 21: »The solos I did make since *Disfigure Study* [1991, C. T.] were all kind of side projects between group pieces.«

215 Hierzu drängt sich eine Aussage von Holdenried 2000, S. 30, auf: Die »klassischen Werke [der Autobiografie, C. T.] sind Alterswerke«. Dazu wäre weiter zu diskutieren, welche Rolle das (bzw. welches) Alter überhaupt im Tanz (etwa im Unterschied zu anderen Künsten) sowie als Motivation Stuarts für dieses Stück spielt. Dies würde sich lohnen, in einer separaten Studie – auch im Hinblick auf andere autobiografische Stücke – zu klären. Vgl. auch Kapitel 4.4.

216 Stuart in Bellon 2014, S. 21.

come much more self-reflexive, much more aware of its own constructedness, and much more willing to make this awareness itself part of the presentation.«²¹⁷

Seit den 1990er-Jahren haben sich – v.a. im Kontext der Social Media – die Praktiken, Modi und Funktionen der Selbst-Präsentation nochmals wesentlich verändert. Die ›Realität‹, die sich in der physischen Anwesenheit der Akteurin und ihrer mitgebrachten Erinnerungsgegenstände aus dem eigenen Leben manifestiert,²¹⁸ und die ›Gemachtheit‹ des Dargelegten sowie die Projektionen (im buchstäblichen wie im übertragenen Sinn) verbinden sich in Stuarts Performance. Der kreisende Plattenteller ist dabei sowohl eine Reminiszenz an sogenannte ›alte Zeiten‹, steht gleichzeitig aber auch sinnbildlich für ein dezidiert heutiges Geschichts- und Biografieverständnis, das nicht auf Linearität beruht, sondern eine zirkuläre Anordnung darstellt und in Bewegung, also im Prozess, dreh- und revidierbar bleibt.

Nach rund einer halben Stunde schleppt Stuart auf der Bühne dann auch ganz handfeste Projektionsflächen in Form von Plexiglasplatten mit sich, die sie, d.h. ihren Körper, ihre Gestalt, ihren Schatten usw. jeweils unterschiedlich (in einem anderen Licht, in unterschiedlich farbigem Hintergrund, diffus oder klar) erscheinen lassen.²¹⁹ Alles wird dabei mit allem überblendet; Materielles, Konkretes mit Projiziertem, Übertragenem. Die physisch anwesende Akteurin spielt hier quasi vor Zeugen mit Gegensätzen, die – so würde ich behaupten – die verkörperte Auto_Bio_Grafie ebenso wie überhaupt viele Geschichten unserer Gegenwart ausmachen: mit Sein und Schein, mit Fakten und Fiktionen, mit Authentizität und Virtualität. All dies kristallisiert sich in einem performenden Menschen, der gleichzeitig (physisch anwesender) Autor *und* Akteur seiner Geschichte und seines Lebens ist.

Carlson nennt als Grundprinzip der autobiografischen Performance: »A impersonates A while C looks on.«²²⁰ Angesichts von *Hunter* stellen sich nun exemplarisch die Fragen, die das Stück gleichzeitig selbstreflexiv verhandelt: Was ist jeweils mit »A« gemeint? Ein geschlossenes ›Ich‹/Subjekt oder

217 Carlson 1996, S. 604. Vgl. zur narrativen Selbstinszenierung in Theater und Performance auch Tecklenburg 2014, insbesondere S. 33–36.

218 Vgl. dazu auch Post 2014 über Stuarts *Hunter*: »All of it is real, I was told afterwards. The photos, the video footage, the voices (her brother): it all really is from her past.«

219 Vgl. Stuart/Damaged Goods 2018, Min. 00:34:10–00:36:30.

220 Carlson 1996, S. 599; dabei wandelt er, ebd., bewusst vereinfachend, eine »minimalist definition[] of theatre« ab, jene von Eric Bentley: »A impersonates B while C looks on.«

doch eher multiple Identitäten?²²¹ Ein entsprechender Hinweis findet sich auch auf der Homepage von Meg Stuart/Damaged Goods: »In her evening-length solo *Hunter*, choreographer Meg Stuart explores her own body as an archive populated with personal and cultural memories, ancestors and artistic heroes, fantasies and invisible forces. Discovering traces in the land of small things that linger around her body, Stuart translates them into a series of self-portraits.«²²²

Einerseits wird den Rezipient:innen des Stücks hier ebenfalls ein autobiografischer Pakt angeboten, und zwar insofern, als diese sich darüber versichern können, dass es um persönliche Erinnerungen, um Stuarts eigenen Körper, mit dem sie auf der Bühne steht, und damit um sie selbst geht. Andererseits weist die zitierte Aussage aber auch darauf hin, dass das Stück eine allzu reibungslose Verschmelzung von autobiografischer Erzählinstanz und einem kohärenten ›Ich‹ offenbar unterläuft. Neben die persönlichen Erinnerungen treten die kulturellen; der Körper *ist* nicht die Person, sondern birgt erklärermassen ein Archiv von Episoden und Kräften, aus denen sich wiederum nicht ein ›Selbst‹, sondern eine *Reihe* von Selbstporträts ergibt.

Die verkörperte Auto_Bio_Grafie wird hier also explizit als eine offene, multiple präsentiert, die die erwähnte, in der literaturwissenschaftlichen Autobiografie(-forschung) lange geltende – heute auch da kritisierte – Logik der »Identität von Autor, Erzähler und Protagonist«²²³ sowie der Faktizität des Dargebotenen in Frage stellt. Als Künstlerin geht Stuart über ihr bzw. über (irgend) ein eigenes Ich hinaus und thematisiert überhaupt die Ich-Konstitution als vielfältigen performativen, hier: choreografierten Akt. Als Tanz-Künstlerin spielt Stuart insbesondere damit, dass die performative Hervorbringung eines Ichs gerade durch einen real präsenten Körper eine – wie sie sagt – eigene Komplexität,²²⁴ aber auch spezifisches Potenzial birgt. Fiktives und

221 Vgl. auch dazu Carlson 1996, S. 602: »More recent performance of ›alternate‹ identities has often had a more distinctly political edge and has involved less exploration of external fantasy identities than of the multiple identities that we each carry within us as products of a complex and mixed culture.«

222 Stuart/Damaged Goods 2014c.

223 Vgl. Wagner-Egelhaaf 2005, S. 10. Sie macht darüber hinaus deutlich, dass auch in der neueren literarischen Autobiografie(-forschung) diese Identität angezweifelt und Anteile an Fiktion durchaus akzeptiert, wenn nicht sogar gefordert werden.

224 Stuart in Bellon 2014, S. 21: »I also explore possible parallel lives and worlds. [...] [Interviewer:] So the piece is not a chronological personal diary or overview of your work. Stuart: And it isn't a direct translation either. It has the form of a collage [...]. I make all

Faktisches, Imaginiertes und Materielles/Materialisiertes erweisen sich im physisch performativen Prozess als sich potenzierende, zusammengehörige Größen. Sie lösen sich insofern als Gegensätze *im* und *durch* den präsentierten, anwesenden Körper auf, als dieser eine dynamisierte, eine bewegte *auto_bio_grafische* Reflexion performt, also gleichzeitig ist, darbietet und hervorbringt. Diese korrespondiert wiederum über Zitate und Referenzen zu Stuarts früheren Stücken mit ihrer charakteristischen Bewegungssprache, die immer wieder körperliche Grenzen auslotet und bis zur (scheinbaren) physischen Auflösung treibt.

Auch das Publikum, dem diese *Auto_Bio_Grafie* als *Choreo_Grafie*, also körperlich-räumliche Anordnungsoption,²²⁵ entgegengebracht wird, hat eine konstitutive Leistung zu erbringen. Es entscheidet durch seine jeweilige rezeptive Haltung, ob der Pakt oder der »performative contract«²²⁶ gelingt, d.h. ob es Stuarts Performance als autobiografisch akzeptiert und reflektiert. Wenn es also auch auf der Homepage von Damaged Goods zu *Hunter* weiter heisst, »interior states refract and resonate in a shared world«,²²⁷ dann sind damit sowohl die Resonanzen zwischen verschiedenen Stadien und Zuständen im Leben der Akteurin als auch die Resonanzen zwischen Stuart und den Zuschauenden gemeint, mit denen sie ihre Welt teilt und umgekehrt. Denn jede:r, so heisst es auch in einer Rezension des Stücks von Hans-Maarten Post in *Utopia Parkway*, »[has] lived a life, [...] collected thoughts, sounds and images along the way. *Hunter* is the Meg Stuart way of dealing with that, and she does so, not only in a strangely beautiful, but also in a very contemporary way, in this world in which everybody is coping with an information overload.«²²⁸

Das Stück *Hunter* – könnte man zusammenfassend sagen – ist demnach eine verkörperte *Auto_Bio_Grafie*, die gleichzeitig alle Komponenten dieser

sorts of associations and juxtapositions; I also use fictional selves and bodies, so the material is all first-hand and has its own complexity.« (Hv. i. O.)

225 Vgl. dazu auch Rothenburger 2025.

226 Brandstetter 2019a, S. 542.

227 Stuart/Damaged Goods 2014c.

228 Post 2014 (Hv. i. O.); vgl. dazu die Resonanz des Rezensenten, ebd.: »There is no way you can capture everything, and remember everything. *Hunter* reminded me of that feeling. It presents someone trying to tell you about everything« (Hv. i. O.). Ähnlich argumentiert Ann Cooper Albright – wenn auch nicht im Hinblick auf Stuarts *Hunter*, sondern auf ein Statement von Blondell Cummings –, wenn sie, Albright 2013, S. 106, schreibt: »she spoke of wanting to sound a resonant note in everyone's background – to create a common memory.«

Bezeichnung auch wiederum in Frage stellt: Die Un-/Möglichkeit, ein Leben überhaupt in seiner ganzen Vielfalt be-/schreiben zu können, wird ebenso thematisiert wie der Zugriff auf das ›Eigene‹, das doch immer auch ein ›Allgemeines‹ oder zumindest ein (Mit-)Geteiltes ist. Damit wird die getanzte Auto_Bio_Grafie als Choreo_Grafie zu einem physisch präsent gemachten bzw. hervorgebrachten, tanzenden Lebensentwurf vor und mit Publikum.

Einen ganz anderen Zugang zu choreografierten Lebensgeschichten wählt der Brite Wayne McGregor. Zunächst fällt auf, dass sein Stück zwar den sprechenden Titel *Autobiography* trägt, aber nicht wie Stuarts *Hunter* ein Solo, sondern ein Gruppenstück ist und der Autor selber auch gar nicht mit auf der Bühne steht. Damit widersetzt sich McGregors *Autobiography* auf den ersten Blick dem Gebot einer Einheit von Autor, Erzähler/Performer und Protagonist/Gegenstand, die dem Solo und nach dem bisher Erläuterten auch der autobiografischen Performance formal inhärent ist. Freilich ist nicht jedes Solo eine getanzte Autobiografie und enthält auch das autobiografische Solo »a multitude of voices and bodies«.²²⁹

Die Rezipient:innen bekommen 80 Minuten lang hochästhetisiert getanzte Episoden zu sehen, zu denen jeweils Betitelungen projiziert werden, die nummeriert sind.²³⁰ Da steht: »1 avatar«²³¹, dann, in nicht chronologischer

229 Brandstetter 2019a, S. 544. Daran schliesst sich wiederum die Frage an, ab wann ein Tanzstück, das autobiografische Elemente enthält, als auto_bio_grafische Performance bezeichnet werden kann. Brandstetter nennt, ebd., Beispiele, wie etwa Stücke von Pina Bausch, die zwar sehr viel autobiografisches ›Material‹ – sowohl von der Choreografin als auch von den Tanzenden – beinhalten, aber dennoch von der Gesamtanlage her keine choreografierten Autobiografien sind. Zu verweisen ist in diesem Zusammenhang ausserdem auf den »biografischen Zyklus« von Jérôme Bel (u.a. *Véronique Doisneau* (2004), *Isabel Torres* (2005), *Lutz Förster* (2009), *Cédric Andrieux* (2009)); vgl. dazu u.a. Wortelkamp 2014a, o. S. Allerdings würde ich bei diesen Stücken ebenfalls nicht von autobiografischen Performances sprechen, obwohl Fragen zu Autorschaft, Subjekt und Objekt gestellt werden, gerade indem eine Differenz zwischen Autor (Bel) und Erzähl-/Zeigeeinstanz bzw. Gegenstand (Performer:in) gezogen und zur Disposition gestellt wird; vgl. auch dazu Wortelkamp 2010, 2014b. Gerade in neueren Arbeiten wie etwa *Rétrospective* (2019) oder *Jérôme Bel* (2021) thematisiert und reflektiert Bel allerdings durchaus auto_bio_grafische Fragestellungen und Präsentationsweisen.

230 Für meine Analyse greife ich auf eine Aufzeichnung vom 07.10.2017 im Sadler's Wells zurück, die mir freundlicherweise von der Company zur Verfügung gestellt wurde; vgl. McGregor 2017b.

231 McGregor 2017b, Min. 00:00:23–00:00:24.

Reihung, beispielsweise »16 world«²³² oder »7 traces«²³³ oder »19 ageing«²³⁴, schliesslich »23 choosing«.²³⁵ Die zehn virtuos, Ballett- und Contemporary-trainierten Tänzer:innen reagieren mit Soli, Duos und Gruppenformationen in unterschiedlichen Bewegungsqualitäten auf die Kompositionen der Elektronikmusikerin Jlin. Im Zusammenspiel von Choreografie, Musik, ambitioniertem Lichtdesign²³⁶, Projektionen und Bühnenelementen²³⁷ (wie etwa hoch- und herunterfahrende Metallgestelle) werden ganz unterschiedliche Stimmungen erzeugt.

Autobiography wäre als ein rein formalästhetisches Stück rezipierbar, trüge es nicht diesen Titel, der ihm explizit eine Genrezuweisung und damit noch weitere Bedeutungsebenen unterlegt. Die Frage drängt sich auf, was nun an dieser choreografischen Arbeit autobiografisch sei. Man kann den Titel insofern als Angebot eines autobiografischen Pakts begreifen, als dieser der Erklärung entspricht, mit der der Autor per definitionem »versichert, das Werk sei autobiographisch«²³⁸. Eine solche Erklärung ist im Falle von McGregors Stück durch die Verbindung von Titel und Eigennamen und ausserdem durch dramaturgische Paratexte gegeben, worauf gleich noch einzugehen sein wird. Die Frage bleibt aber zunächst dennoch, ob bzw. wie das Stück auch von den Zuschauenden als autobiografisch akzeptiert wird.

Sicherlich funktioniert dieser Pakt hier vorsätzlich anders als erwartet und auch anders als in anderen autobiografischen Stücken. Im Unterschied etwa zu Meg Stuarts *Hunter* scheint *Autobiography* als Gruppenstück noch weiter von der Einlösung eines diesbezüglichen rezeptiven Agreements entfernt. Denn: Weshalb wird den Zuschauenden überhaupt ein autobiografischer Pakt angeboten? Und: Wer steht hier für den Begriffsteil »auto«? Der Choreograf oder die einzelnen Tänzer:innen? Wessen Leben wird hier geschrieben? Von wem genau und wie? Wer sich auf diese Fragen einlässt und damit auf McGregors Bedeutungsspiel eingeht, findet Antworten zunächst in Texten zum Stück, also in »secondary discourses (e. g. theatre programs)«, die die autobiografische Selbst-Konstitution signifizierend rahmen.²³⁹

232 Ebd., Min. 00:10:32-00:10:36.

233 Ebd., Min. 00:33:12-00:33:28.

234 Ebd., Min. 00:45:24-00:45:36.

235 Ebd., Min. 01:13:11-01:13:21.

236 Verantwortlich für das Lichtdesign: Lucy Carter.

237 Bühne und Projektion: Ben Cullen Williams.

238 Holdenried 2000, S. 27.

239 Vgl. Brandstetter 2019a, S. 543.

So schreibt etwa McGregors Dramaturgin Uzma Hameed zur Relevanz und zum Verständnis von Autobiografie als Genre: »Im Zeitalter von Virtual Reality und Social Media ist das Genre der Autobiografie lebendig wie selten, vielleicht nicht klassisch als Buch mit langweiligen Details«. ²⁴⁰ *Autobiography* – dies suggeriert das Zitat – funktioniert offenbar anders als eine gedruckte, verbale Autobiografie. Die Lesenden des dramaturgischen Textes erfahren, dass McGregor sich zwar vom klassischen Autobiografie-Begriff (durchaus wertend) distanzieren, ihn als »Auto/Bio/Grafie« aber dennoch wörtlich nehmen, indem er einerseits angibt, dessen »Bestandteile [...] = Selbst, Leben und Schreiben« zu untersuchen. ²⁴¹ Andererseits hinterfragt er die »geschichtete [...] und vergängliche Vorstellung von einer Lebensgeschichte«: »Das Leben, das Wayne McGregor interessiert [sic!] ist aber die veränderliche Gegenwart, die von Moment zu Moment unwiederholbar zu einer Reihe möglicher Zukünfte wird. ›Eine Autobiografie muss nicht [...] erinnernd sein‹, sagt er. ›[...] Dein Leben ist zu jedem Zeitpunkt brüchig, vielschichtig. Es ist die Summe deiner Eindrücke und Erfahrungen, was du liest oder denkst, mit wem du zusammen bist. Es existiert durch die Zeit hindurch und trotzdem wird verlangt, dass man es bequem chronologisch ordnet – und es in etwas verwandelt, das narrativ Sinn macht.« ²⁴²

Einem klassischen narrativen Sinn stellt McGregor mit *Autobiography* einen verkörperten entgegen, wobei Verkörperung hier als Experiment, als Versuchsanlage zu verstehen ist. Auffällig ist beim eben Zitierten, insbesondere bei den Passagen von McGregor, die (chronologische) Zeitordnung, die er anspricht und womit auch er auf ein klassisches Verständnis von Autobiografie referiert, um dieses gleich wieder zu hinterfragen. Allerdings weist auch die Literaturwissenschaftlerin Michaela Holdenried – wie bereits erwähnt – darauf hin, dass das Genre Autobiografie längst nicht mehr (nur) von einer »lebensgeschichtlichen Chronologie« ausgeht; an deren Stelle träten »[d]issoziierte Chronologie[n] und vitale Zeitordnung[en]« ²⁴³. Just auf vitale Zeitordnungen fokussiert nun McGregor.

Die Autobiografie schreibt sich da – zumal es sich um ein Gruppenstück handelt – gewiss nicht linear eindimensional. Sie wird vielmehr in mehrere,

240 Hameed 2018, S. 2.

241 Ebd.

242 Ebd.

243 Holdenried 2000, S. 46.

vorsätzlich auseinanderdriftende, aber einander auch immer wieder berührende Handlungsstränge aufgesplittet. Zur Konzeption lesen wir von der Dramaturgin: »Zum ersten Teil, ›Selbst‹, hat McGregor mit seinen zehn Tänzer*innen Choreografien entwickelt, die auf alten Notizen, persönlichen Erinnerungen, Kunstwerken und Musik basieren, die in seinem Leben wichtig waren. Einzelne Teile basieren bspw. auf einem Schulfoto, auf einem Gedicht [...]. Aus diesen Elementen ist eine ›Bibliothek‹ von Bewegungen entstanden: dreiundzwanzig ›Bände‹ eines Lebens«²⁴⁴.

Dies erfahren wir als Erklärung dafür, wie verschiedene autobiografische Recherchen in das Stück eingeflossen sind. Einerseits erzählen die einzelnen Tänzer:innen demnach tanzend aus McGregors (eigenem) Leben, was dann als im Ensemble verkörperte Auto_Bio_Grafie des Choreografen präsentiert wird. Dieser Umstand, dass in *Autobiography* nicht eine Person, sondern mehrere auf der Bühne stehen, bildet einen markanten Unterschied zu Stuarts *Hunter*. Während bei McGregor der Autor und die ›Mittel‹ der Erzählung, die Tanzen, zunächst zwei Instanzen sind, fallen diese in den getanzten Passagen bei Stuart, die als Choreografin und als Tänzerin fungiert, zusammen. Und dennoch verhält sich die Auto_Bio_Grafie beider Stücke ähnlich, wenn man sie so versteht, dass das Leben des Autors, der Autorin in dem von ihm, ihr entworfenen Tanz verkörpert wird. Der Körper der Agierenden wird zum Träger oder – wie die Journalistin Angela Heide in ihrer Rezension zum Stück schreibt – zum »Archiv«, aus dem »erinnerbare Lebensgeschichte« geschöpft wird, obwohl eigentlich »[n]ichts [...] in seiner unendlichen Multidimensionalität erzählbar« sei, »[s]chon gar nicht das eigene Leben, das Erlebte, Beobachtete, das Übersehene, unkonzentriert oder aus schierer Überforderung nicht Wahrgenommene.«²⁴⁵ Hierbei deckt sich McGregors Arbeit offenbar mit der bei Stuart festgestellten Reflexion von Un-/Möglichkeiten verkörperter Auto_Bio_Grafie.

Andererseits kommt allerdings bei *Autobiography* neben der Verteilung auf mehrere Akteur:innen noch eine weitere semantische Dimension hinzu. Nicht zufällig verweist der Choreograf auf die Zahl 23, hat er mit seinen Tänzer:innen 23 autobiografische Sequenzen als »Bände« der jeweiligen »Lebens-Bibliothek« kreiert.²⁴⁶ Die Zahl 23 verweist auch auf »die Anzahl der Chromosomen-

244 Hameed 2018, S. 2.

245 Heide 2018.

246 Deren Reihenfolge und Auswahl werden bei jeder Aufführung von einem Algorithmus (für die Software: Nick Rothwell) bestimmt, sodass – abgesehen von Anfang und Ende – keine Vorführung identisch ist. Vgl. dazu Hameed 2018, S. 2f.

paare, die das menschliche Genom enthält«, das sich McGregor selbst »im Rahmen der Forschungsstudie The Genetics Clinic of the Future« hat sequenzieren lassen, um es im Stück *Autobiography* wiederum »gebrochen und abstrahiert« als »genetische Geschichte« mit ihren »genomischen Prinzipien der Replikation, Variation und Mutation« choreografisch zu verarbeiten.²⁴⁷ Die szientistische Versuchsanlage wird zum choreografischen Verfahren und damit zum Ordnungsprinzip der verkörperten Autobiografie, wobei man den Bewegungen, die dadurch generiert und gereiht werden, diese Korrelation nicht unmittelbar ansieht. Die eigene (*auto*), d.h. hier auf Erinnerungen beruhende Geschichte wird im Stück in dem Sinne als genetische Lebensgeschichte (*bios*) begriffen, als sie sich an eine naturwissenschaftlich gefasste, biologische Struktur der DNA anlehnt, die – so wird es zumindest erklärt –²⁴⁸ offenbar dem Genom des Choreografen entspricht. Diese Struktur wiederum wird dann in ein choreografisches Zufallsprinzip übertragen, indem vorgefertigte getanzte Szenen ausgewählt und pro Aufführung je neu angeordnet werden. Damit ergibt sich die jeweils kontingente, verkörperte Auto_Bio_Grafie. Auch in diesem Stück wird demnach (eigenes) Leben getanzt, wenn auch dezidiert anders als im autobiografischen Genre üblich und überdies anders als bei Stuart.

Die britische Journalistin Judith Mackrell schreibt denn auch zu McGregors eigenwilligem Zugang im *Guardian*: »It is however entirely typical of him that the piece owes very little to the conventions of personal memoir and that its starting point is the science of genetics.«²⁴⁹ Man kann sich darüber streiten, was ein Zugriff auf dieses naturwissenschaftliche Wissen dem Tanz bringt und wie gelungen McGregors Umsetzung diesbezüglich ist. Mein Argument ist hier aber, dass McGregor die Vorstellung von getanzter Lebensgeschichte grundlegend erweitert, indem er seine ganz eigene, vorsätzlich divergierende Interpretation einer möglichen Erzählung derselben präsentiert. Meg Stuart – würde ich im Vergleich dazu sagen – knüpft mit ihrer verkörperten

247 Vgl. ebd., S. 2.

248 Vgl. ebd., S. 3: »Für jede Vorstellung des Stückes wählt der Computer zufällig einen anderen Codeabschnitt aus dem Genom des Choreografen aus, um festzulegen, welches Material das Publikum sehen wird, von welchen Tänzer*innen es getanzt wird und in welcher Reihenfolge. Das System schreibt vor, dass keine einzelne Codefolge mehr als einmal verwendet werden kann, sodass keine zwei Aufführungen gleich sind. Wie die DNA, die durch die vier Proteinbasen A-T-C-G in immer neuen Kombinationen kodiert wird und aus dieser Einfachheit eine verblüffende Komplexität erreicht, erfindet sich AUTOBIOGRAPHY endlos neu.« (Hv. i. O.)

249 Mackrell 2017.

Auto_Bio_Grafie zwar an autobiografische Konventionen an, reflektiert diese aber durch ihren spezifischen, choreografisch-performativen Zugang. Beide – Stuart und McGregor mitsamt seinen Tänzer:innen – schreiben in ihren Stücken Lebensgeschichten, die allerdings die chronologische, konsistente Präsentation derselben in der Verkörperung gerade wieder infrage stellen.

In diesem Teilkapitel wurde exemplarisch davon ausgegangen, dass heutige Choreograf:innen sich einerseits auf die Suche machen nach einer Art und Weise, wie die eigene Lebensgeschichte überhaupt für die Bühne choreografiert werden kann, und andererseits – gewissermassen umgekehrt –, was eine verkörperte, getanzte oder eben choreografierte Autobiografie wiederum für die Reflexion von ›Leben‹ und von ›Leben schreiben‹ bedeuten kann. Während Meg Stuart auf die körperliche Verarbeitung zielt und damit auf die Frage, wie jemand die Einflüsse ›verdauen‹ (›digest‹) kann, die ihn geformt haben (›that shaped me as a person and artist?‹),²⁵⁰ setzt McGregor strukturell bei vitalen Ordnungssystemen an, um das performative Schreiben des (eigenen) Lebens formal-choreografisch zu verhandeln.

Abschliessend ist in diesem exemplarischen Kapitel zur autobiografischen Performance zwar zu konstatieren, dass bei beiden, sowohl bei Stuart wie auch bei McGregor, die verkörperte Auto_Bio_Grafie zunächst ebenfalls eine Behauptung ist. Als Angebot an die Zuschauenden kommt der autobiografische Pakt vorerst verbal-diskursiv daher, d.h. er erscheint im Titel und/oder in Aussagen zum Stück, die sich über Texte (der Dramaturgin, auf der Homepage, in Rezensionen oder Interviews) vermitteln. Die jeweilige Aushandlung aber des autobiografischen Pakts, dessen Hinterfragung und performative Reflexion ist dann allerdings entschieden choreografisch, d.h. verkörpert, zeitlich-räumlich präsent. Damit weisen diese Stücke über gängige, v.a. literarisch-textuelle autobiografische Genres hinaus und erproben neue Möglichkeiten, wie heutzutage Leben geschrieben, rezipiert und reflektiert werden kann. Für den oder die Tanzwissenschaftler:in ergibt sich daraus – wie in diesem Kapitel exemplarisch vorgeführt – die Möglichkeit, auf jeweilige Tanzverständnisse und dazu gehörige choreografische Verfahren zu schliessen, diese zu beschreiben und relational zu explizieren.

250 Stuart/Damaged Goods 2014d, S. 2.