

Sabine Huschka / Gerald Siegmund (Hrsg.)

Choreographie als Kulturtechnik

Neue Perspektiven

Sonderdruck

Neofelis

Inhalt

- 7 **Sabine Huschka / Gerald Siegmund**
Einleitende Perspektivierungen
Choreographie und Kulturtechnik

Theoretische Annäherungen

- 23 **Hartmut Böhme**
Choreographie als Kulturtechnik
Ein neuer Ansatz in der Kulturtechnik-Forschung?
- 49 **Gerald Siegmund**
Überlegungen zu einem Verständnis von Choreographie als Kulturtechnik
- 67 **Sabine Huschka**
Erweiterte CHOREOGRAPHIE
Praktiken, Diskurse und deren kulturtechnische Dimension

Gesellschaft und Politik

- 99 **Jörn Ahrens**
Nicht nur die *Menschen am Sonntag*
Ästhetische Formationen von Gesellschaft
- 115 **Gerko Egert**
Macht bewegt sich, Macht bewegt
- 139 **Susanne Foellmer**
Choreographie im Modus relationaler Handlungsmacht
New Materialism, komplexe Systeme und die Frage nach Agency

Szenographie und Museumschoreographie

- 167 **Birgit Wiens**
Interdependenzen zwischen Choreographie
und Szenographie in der Gegenwartskunst
- 189 **Katja Schneider**
Archivieren, Choreographieren, Kuratieren: Perspektiven auf
eine kulturtechnische Praxis. Akte der Produktion, Artikulation
und Organisation von Erinnerungen, Erfahrungen und Wissensbeständen
- 207 **Lisa Beißwanger**
Museums-Choreographie: Mehr als eine Metapher?
Eine kunsthistorische Perspektive auf Choreographie als Kulturtechnik

Aufführungen und Praktiken

- 235 **Bojana Kunst**
On the Threads and Knots of Practice
Choreography and Weaving
- 253 **Christina Turner**
Choreo-Graphie als Auto-Bio-Graphie
Kulturtechniken, die ‚Leben‘ ‚schreiben‘
- 269 **Kirsten Maar**
Zwischen Netzwerk, Kollektivität und Intervention
Praxeologien choreographischer Arbeit und Formate
- 291 **Sebastian Matthias**
Choreographien der Angleichung
Digitale Kulturtechniken auf TikTok
- 312 Autor*innen
- 317 Abbildungsverzeichnis

Christina Thurner

Choreo-Graphie als Auto-Bio-Graphie Kulturtechniken, die ‚Leben‘ ‚schreiben‘*

„In her evening-length solo *Hunter*“, heißt es auf der Homepage der belgischen Compagnie Damaged Goods,

choreographer Meg Stuart explores her own body as an archive populated with personal and cultural memories [...]. Discovering traces in the land of small things that linger around her body, Stuart translates them into a series of self-portraits.¹

Ein Stück als körperliches Archiv, belebt von persönlichen und kulturellen Erinnerungen. Und Choreographie als Spurensuche, als Übertragung und Transformation in einer Reihe von Selbst-Porträts: Was hier zur künstlerisch-performativen Praxis einer Verkörperung von Wissensbeständen erklärt wird, kann als eine Engführung von Choreo-Graphie und Auto-Bio-Graphie betrachtet werden. Diese Engführung von zwei Kulturtechniken möchte ich in meinem Beitrag diskutieren.

* Einige Passagen dieses Beitrags basieren auf meinem Text: Dancing Life Stories. Embodied Auto-bio-narratives. In: Laura Gianvittorio-Ungar / Karin Schlapbach (Hrsg.): *Choreo-narratives. Dancing Stories in Greek and Roman Antiquity and Beyond*. Leiden: Brill 2021, S. 214–233. https://doi.org/10.1163/9789004462632_010 (Zugriff am 07.09.2021).

1 Hunter. In: *Meg Stuart / Damaged Goods*, o.D. <http://www.damagedgoods.be/hunter> (Zugriff am 29.11.2017).

Sowohl Choreo-Graphie als auch Auto-Bio-Graphie entstammen etymologisch zunächst einem schriftzentrierten Verständnis von Kulturtechniken;² ich werde allerdings zeigen, dass sie sich gerade in ihrer Verbindung als raum-zeitliche Praktiken als „Ordnungs- und Repräsentationssysteme“³ fassen lassen, die für dezidiert gegenwärtige Lebenskonstellationen Reflexions- und vielleicht sogar Bewältigungspotentiale bieten.

Selbst-Darstellungen bestimmen nicht nur den heutigen medialen Alltag, vielmehr häufen sich – wie Annemarie Matzke gezeigt hat – auch im zeitgenössischen Theater „Formen der Selbst-Inszenierung“.⁴ Analog zum „rasante[n] Aufschwung“⁵ der Autobiographie im Gebiet der Literatur(-forschung) stellt auch die Kulturwissenschaftlerin Norma Köhler einen „Biographie-Boom“ in den darstellenden Künsten fest und führt über deren Funktion aus:

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.⁶

Auf diese lebensgeschichtlichen Darstellungsweisen bzw. spezifisch auf autobiographische Choreo-Graphien im Zeitgenössischen Tanz möchte ich im Folgenden eingehen und zeigen, wie sich die Reflexion des (eigenen) Lebens über

2 Beiden Begriffen wohnt das griechische Wort *gráphein* (schreiben) inne. Während in Choreo-Graphie *choreia* (Tanz) steckt, bezeichnet Auto-Bio-Graphie eine Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bios*) eines*r Einzelnen durch diese*n selbst (*auto*). Aus der Kompositum-Struktur ergibt sich auch die Schreibweise, die im vorliegenden Beitrag zur Hervorhebung derselben verwendet wird.

3 Bernhard Siegert: Was sind Kulturtechniken? Beschreibung eines Lehr- und Fachgebietes. In: *Archiv für Mediengeschichte*, o. D. <https://web.archive.org/web/20071004041748/http://www.uni-weimar.de/medien/kulturtechniken/kultek.html> (Zugriff am 21.01.2020).

4 Annemarie Matzke: *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Selbst-Inszenierung im zeitgenössischen Theater*. Hildesheim: Olms 2005.

5 Vgl. Michaela Holdenried: *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 37.

6 Norma Köhler: *Biografische Theaterarbeit zwischen kollektiver und individueller Darstellung. Ein theaterpädagogisches Modell*. München: Kopaed 2009, S. 11. Gemäß dieser Beschreibung müsste Köhler eigentlich von einem ‚Autobiographie-Boom‘ sprechen, wobei ‚Biographie‘ (Beschreibung eines Lebens) und ‚Autobiographie‘ (Beschreibung des eigenen Lebens) auch in der Forschung nicht immer genau unterschieden werden. In diesem Beitrag ist mit Autobiographie die spezifischere Form von Biographie gemeint.

den Körper zur Kunst des Choreographischen verhält bzw. umgekehrt, wie die Kunst des Choreographischen zum (eigenen) verkörperten Leben in Relation gesetzt wird. Dazu werde ich „die kulturelle Tragweite der Kunst des Choreographischen diskutieren und deren Optionen als Kulturtechnik reflektieren“.⁷ Meine spezifisch perspektivierte These dazu lautet: Als Ausdruck von und als Reflexion unserer virulent selbst-reflexiven medialen Zeit verhandelt Choreographie körperlich-kulturelles Wissen in Bezug auf performative Selbstorganisation und Selbstkonstitution, verstanden als Auto-Bio-Graphie.

Anhand von zwei exemplarischen choreographischen Arbeiten soll diese These erörtert werden. Die Beispiele sind das bereits erwähnte Stück *Hunter*⁸ von Meg Stuart aus dem Jahr 2014 und Wayne McGregors *Autobiography*⁹ von 2017. In beiden Stücken wird – auf je unterschiedliche Weise – der autobiographische Pakt, also der Konsensus, dass da eigenes Leben geschrieben wird, entschieden choreographisch, d. h. bewegt verkörpert transformiert und reflektiert.

Meg Stuarts *Hunter* (2014)¹⁰

„How can I digest the many influences and traces that shaped me as a person and artist?“, rätselt die Choreographin und Tänzerin Meg Stuart im Pressedossier zu ihrem Stück *Hunter*, das ebenda als autobiographisch bezeichnet wird, und fragt weiter: „How can my body unfold quantum genealogies and unrealized histories?“¹¹ Stuart weist hier auf die Koppelung von Geschichte (*history*) und

7 Ankündigungstext zur Konferenz „Choreographie als Kulturtechnik“. In: *Tanz-Wissen*, o. D. <https://www.tanz-wissen.de/forschung/dfg-projekt-transgressionen/veranstaltungen/konferenz-2020> (Zugriff am 20.01.2020).

8 Meg Stuart / Damaged Goods: *Hunter* (UA: 26.03.2014, Theater Hebbel am Ufer, Berlin). Ich habe das Stück am 28.06.2014 anlässlich der Biennale in Venedig live gesehen und bekam freundlicherweise von Stuarts Kompanie Damaged Goods eine filmische Aufzeichnung zur Verfügung gestellt, die anlässlich einer Aufführung vom 19. Februar 2016 in Gent von Mountain View produziert wurde. *Vimeo*, o. D. <https://vimeo.com/195619114> (passwortgeschützt, Zugriff am 21.11.2018).

9 Wayne McGregor: *Autobiography* (UA: 04.10.2017, Sadler's Wells, London).

10 Das Stück habe ich im Herbstsemester 2017 in einem Seminar zu „Autobiografien im Tanz“ am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern behandelt. Den Studierenden danke ich an dieser Stelle für ihre Inputs und die Diskussionen, deren Ergebnisse in die folgenden Ausführungen eingeflossen sind.

11 Meg Stuart / Damaged Goods: *Presskit Hunter*. Unveröffentlichtes Pressedossier, Brüssel, 2014, S. 2.

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 Interview¹² und stößt eine Reflexion darüber an, wie das eigene Leben überhaupt (körperlich) verarbeitet, geschrieben und choreographisch performt werden kann.

Das Stück ist das erste abendfüllende Solo von Meg Stuart,¹³ die zum Zeitpunkt der Uraufführung 49 Jahre alt war.¹⁴ Stuart selbst 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 [...].¹⁵

Alles, was sie offenbar sowohl im Fundus ihrer gegenständlichen Besitztümer (Erinnerungsmaterialien) als auch in jenem ihres Körpers (erlernte Bewegungen, eingeschriebene Haltungen, inkorporierte Praktiken, erinnerte Choreographien usw.) finden konnte, wird potentiell zum Zeugnis ihrer Vergangenheit, ihrer eigenen Geschichte.

12 „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.“ (Stuart im Interview mit Michael Bellon: *Hunter*. Meg Stuart's Quantum Shamanism. Agenda, 10.10.2014. In: Stuart / Damaged Goods: *Presskit Hunter*, S. 21.) Vgl. zum Bild der Jagd und damit zum Titel des Stücks auch Sandra Luzina: *Der Riss in meinem Körper*. Hebbel am Ufer. Die Tänzerin und Choreografin Meg Stuart zeigt ihr erstes abendfüllendes Solo „Hunter“. In: *Der Tagesspiegel*, 28.03.2014. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/tanz-der-riss-in-meinem-koerper/9679118.html> (Zugriff am 07.09.2021): „In ‚Hunter‘ zeigt sie nun: Sie ist eine Jägerin, nicht nur eine Sammlerin. Sie spießt die Fundstücke auf, gräbt sich in tiefe Erinnerungsschichten.“

13 Vgl. dazu auch Stuart im Interview mit Bellon, S. 21: „The solos I did make since *Disfigure Study* [1991] were all kind of side projects between group pieces.“

14 Vgl. dazu auch die Aussage der Autobiographieforscherin Michaela Holdenried: *Autobiographie*, S. 30: Die „klassischen Werke [der Autobiographik] sind Alterswerke“. Dazu wäre weiter zu diskutieren, welche Rolle das Alter überhaupt im Tanz (etwa im Unterschied zu anderen Künsten) sowie als Motivation Stuarts für dieses Stück spielt.

15 Stuart im Interview mit Bellon, S. 21.

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 Photographien und andere Fundgegenstände (meist bis zur Unkenntlichkeit). Sie sitzt dazu an einem Tisch. 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.¹⁶ Stuart stellt hier heraus, was Marvin Carlson bereits in den 1990er Jahren im Hinblick auf die Performancekünste festgestellt hat:

[A]utobiographical performance has become much more self-reflexive, much more aware of its own constructedness, and much more willing to make this awareness itself part of the presentation.¹⁷

Seit den 1990er Jahren haben sich – vor allem 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,¹⁸ 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‘, gleichzeitig aber auch sinnbildlich für ein dezidiert heutiges Geschichts- und Biographieverständnis, das nicht auf Linearität beruht, sondern eine zirkuläre Anordnung darstellt und in Bewegung, also im Prozess, dreh- und revidierbar bleibt.

16 Diese Szene ist vergleichbar mit Prologen oder Vorworten geschriebener Autobiographien, in denen der*die Autor*in etwas darüber aussagt, wie er*sie vorgegangen ist, wie er*sie sich zum Genre Autobiographie verhält usw.

17 Marvin Carlson: *Performing the Self*. In: *Modern Drama* 39 (1996), S. 599–608, hier S. 604. <http://dx.doi.org/10.3138/md.39.4.599> (Zugriff am 07.09.2021).

18 Vgl. dazu auch Hans-Maarten Post: *Beautiful Cutting Up and Reassembling the Past*. ‚Hunter by Meg Stuart / Damaged Goods. In: *Utopia Parkway*, 13.10.2014. <https://utopiaparkway.wordpress.com/2014/10/13/beautifully-cutting-up-and-reassembling-the-past-hunter-by-meg-stuartdamaged-goods/> (Zugriff am 22.11.2018): „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.“



Abb. 1
Meg Stuart / *Damaged Goods*:
Hunter, 2014.

Nach rund einer halben Stunde schleppt Stuart dann auch ganz handfeste Projektionsflächen in Form von Plexiglasplatten mit sich auf die Bühne. Durch Überblendungen, unterschiedliche Lichtgebungen, farbliche Hintergründe und andere Projektionstechniken lassen diese die Protagonistin, ihren Körper, ihre Gestalt und ihre Schatten verschiedenartig – mal diffus mal klar konturiert – erscheinen.¹⁹ 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-Graphie 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

¹⁹ Vgl. Stuart: *Hunter*, 00:31:00–00:33:35 min.

Menschen, der gleichzeitig (physisch anwesender) Autor *und* Akteur seiner Geschichte und seines Lebens ist und sich als solcher präsentiert.

Gemäß der literaturwissenschaftlichen Autobiographieforschung, die auf Philippe Lejeune rekurriert,²⁰ besteht der autobiographische Pakt darin, „dass der Autor oder die Autorin in einer ‚Erklärung‘ versichert, das Werk sei autobiographisch, und der Leser, die Leserin dies akzeptiert“.²¹ Lässt sich nun, könnte man fragen, ein solcher Pakt auch in Bezug auf das Bühnenstück *Hunter* erkennen? Eine entsprechende Erklärung findet sich auf der Homepage von Meg Stuart / Damaged Goods (siehe Zitat zu Beginn dieses Beitrags).

Sie zielt auf eine spezifische Anwendung der Kulturtechnik ‚das-eigene-Leben-zu-schreiben‘. Einerseits wird den Rezipient*innen des Stücks ein autobiographischer 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 autobiographischer Erzählinstanz und einem kohärenten ‚Ich‘ offenbar unterläuft. Neben die persönlichen Erinnerungen treten die kulturellen, der Körper *ist* nicht die Person, sondern birgt erklärtermaßen ein Archiv von Episoden und Kräften, aus denen sich wiederum nicht *ein* ‚Selbst‘, sondern eine *Reihe* von Selbstporträts ergibt. Stuart verbindet in *Hunter* medial, stilistisch, dramaturgisch und choreographisch ganz unterschiedliche Szenen wie etwa ihren Monolog der auf der Bühne eigentlich niemals sprechen wollenen Tochter eines Laientheaterleiters in bunter Selbst-Kostümierung und nonverbal getanzten Szenen, in denen sie über ihre charakteristische Bewegungssprache auf ihr bisheriges Bühnenwerk anspielt, körperliche Grenzen auslotet und bis zur (scheinbaren) physischen Destruktion treibt.

Die verkörperte Auto-Bio-Graphie wird hier also explizit als eine offene, multiple präsentiert, die eine in der literaturwissenschaftlichen Autobiographie(-forschung) lange geltende – heute auch da kritisierte – Logik der „Identität von Autor, Erzähler und Protagonist“²² sowie der Faktizität des

20 Vgl. Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil 1975.

21 Holdenried: *Autobiographie*, S. 27.

22 Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. 2. aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 2005, S. 10. Sie macht darüber hinaus deutlich, dass auch in der neueren literarischen Autobiographie(-forschung) diese Identität angezweifelt wird und Anteile an Fiktion durchaus akzeptiert, wenn nicht sogar gefordert werden.

Dargebotenen infrage stellt. Als Künstlerin geht Stuart über ihr bzw. über (irgend) ein eigenes ‚Ich‘ hinaus und thematisiert überhaupt die Ich-Konstitution als vielfältigen performativen, hier: choreographierten 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,²³ aber auch ein spezifisches Potential birgt. Fiktives und 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-graphische Reflexion performt, also gleichzeitig *ist*, *darbietet* und *hervorbringt*. Auch das Publikum, dem diese Auto-Bio-Graphie als Choreo-Graphie, also körperlich-räumliche Anordnungsoption, entgegengebracht wird, hat eine konstitutive Leistung zu erbringen. Es entscheidet durch seine jeweilige rezeptive Haltung, ob der Pakt gelingt, d. h. ob es Stuarts Performance als autobiographisch akzeptiert und reflektiert. Auf dieses Verhältnis weist allgemein Gabriele Brandstetter in ihrem Aufsatz „Autobiography in/as Dance“ hin, wenn sie schreibt: „The viewer (like the reader) has a crucial constitutive function for bringing about the ‚performative contract‘ [...]“²⁴ Wenn es also auch auf der Homepage von Damaged Goods zu *Hunter* weiter heißt, „interior states refract and resonate in a shared world“²⁵, 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,

23 Stuart im Interview mit Bellon, 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 sorts of associations and juxtapositions; I also use fictional selves and bodies, so the material is all first-hand and has its own complexity“ (Herv. i. Orig.).

24 Gabriele Brandstetter: *Autobiography in/as Dance*. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): *Handbook of Autobiography / Autofiction*, Bd. 1: Theory and Concepts. Boston / Berlin: de Gruyter 2018, S. 542–546, hier S. 542.

25 *Hunter*. In: *Meg Stuart / Damaged Goods*, o. D. <https://www.damagedgoods.be/hunter> (Zugriff am 26.06.2021).

[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.²⁶

Das Stück *Hunter* – könnte man zusammenfassend sagen – ist demnach eine verkörperte Auto-Bio-Graphie, die gleichzeitig alle Komponenten dieser Bezeichnung auch wiederum infrage 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-Graphie als Choreo-Graphie zu einem räumlich-zeitlichen Arrangement von heterogenem Material, worüber sich ein ‚Selbst‘ auf der Bühne performativ herstellt. Kohärenz wird dabei genauso infrage gestellt, wie sie als Begehren an die Zuschauenden delegiert wird, die wiederum aufgefordert sind, über ihre Rezeptionsleistung, über ihre Ein-Bildungs-Kraft so etwas wie eine eigene Kohärenz zu stiften.

Wayne McGregors *Autobiography* (2017)

Einen ganz anderen Zugang zu choreographierten Lebensgeschichten wählt der Brite Wayne McGregor. Wäre da nicht der Titel des Stücks, *Autobiography*, man käme aufgrund der reinen Anschauung wohl nicht darauf, dass es im Stück um Auto-Bio-Graphie geht. Der*die Rezipient*in bekommt 80 Minuten lang höchsthetisiert getanzte Episoden zu sehen, zu denen jeweils Betitelungen projiziert werden, die nummeriert sind.²⁷ Dort ist zu lesen: „1 avatar“²⁸, dann, in weiter nicht chronologischer Reihung, beispielsweise „16 world“²⁹ oder

26 Post: Beautiful Cutting Up; vgl. dazu auch die Resonanz des Rezensenten: „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.“ (Ebd.)

27 Für meine Analyse greife ich auf eine Aufzeichnung vom 07. Oktober 2017 im Sadler’s Wells zurück, die mir freundlicherweise von der Company zur Verfügung gestellt wurde: *Vimeo*, 07.10.2017. <https://vimeo.com/277430565> (passwortgeschützt, Zugriff am 28.11.2018).

28 McGregor: *Autobiography*, 00:00:23–00:00:24 min.

29 Ebd., 00:10:32–00:10:36 min.

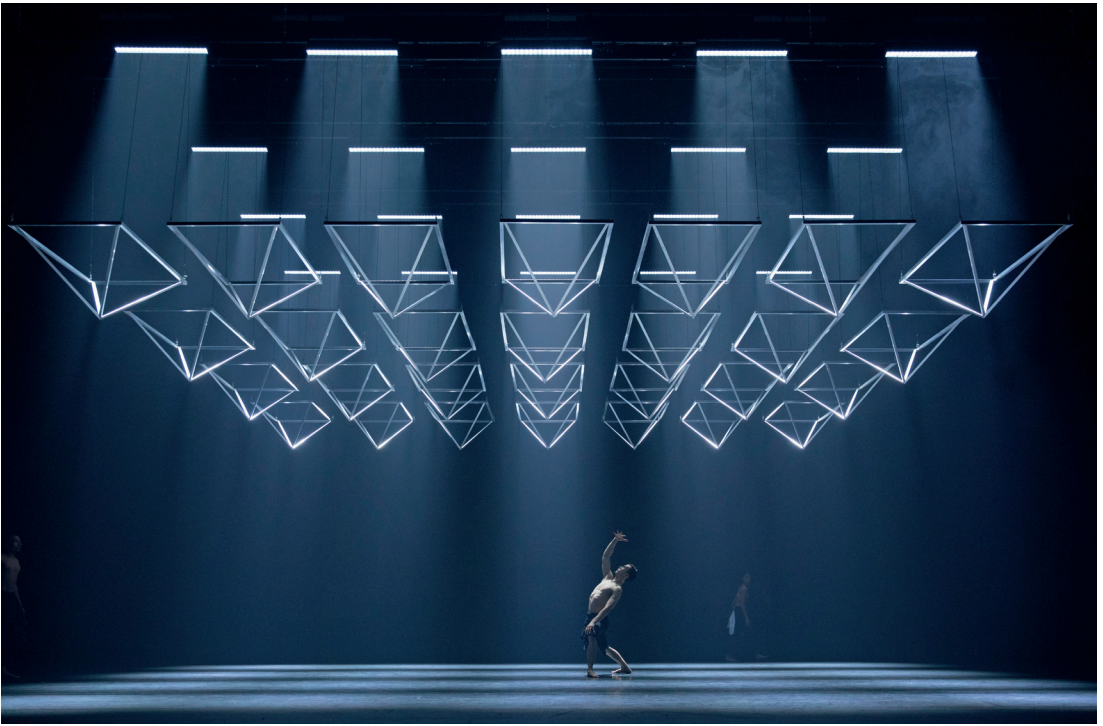


Abb. 2: James Pett in Company Wayne McGregor: *Autobiography*, Sadler's Wells, 2017.

„7 traces“³⁰ oder „19 ageing“³¹, schließlich „23 choosing“³². 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 Choreographie, Musik, ambitioniertem Lichtdesign³³, Projektionen und Bühnenelementen³⁴ (wie etwa hoch- und herunterfahrende Metallgestelle) werden ganz unterschiedliche Stimmungen erzeugt.

Autobiography wäre als ein rein formalästhetisches Stück rezipierbar, trüge es, wie gesagt, nicht diesen Titel, der ihm explizit noch weitere Bedeutungsebenen unterlegt. Was nun aber ist an dieser choreographischen Arbeit autobiographisch? – fragt man sich unweigerlich. Man kann den Titel auch wieder

30 McGregor: *Autobiography*, 00:33:12–00:33:28 min.

31 Ebd., 00:45:24–00:45:36 min.

32 Ebd., 01:13:11–01:13:21 min.

33 Verantwortlich für das Lichtdesign: Lucy Carter.

34 Bühne und Projektion: Ben Cullen Williams.

als Angebot eines autobiographischen Pakts begreifen, der – wie bereits ausgeführt – zunächst einfach dadurch gegeben ist, dass „der Autor oder die Autorin in einer ‚Erklärung‘ versichert, das Werk sei autobiographisch“, wobei die Rezipierenden das dann akzeptieren müssten, damit der Pakt funktioniert.³⁵ Die Erklärung ist im Falle von McGregors Stück durch den Titel und außerdem durch dramaturgische Paratexte vorhanden, worauf noch einzugehen sein wird. Die Frage ist aber zunächst, ob das Stück auch von den Zuschauenden als autobiographisch akzeptiert wird.

Im Unterschied 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 autobiographischer Pakt angeboten? Und: Wer steht hier für den Begriffsteil ‚auto‘? Der Choreograph 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. So schreibt etwa die Dramaturgin Uzma Hameed zur Relevanz und zum Verständnis von Autobiographie als Genre:

Im Zeitalter von Virtual Reality und Social Media ist das Genre der Autobiographie lebendig wie selten, vielleicht nicht klassisch als Buch mit langweiligen Details.³⁶

Autobiography – dies suggeriert das Zitat – funktioniert offenbar anders als eine gedruckte, verbale Autobiographie. Die Lesenden des dramaturgischen Textes erfahren, dass McGregor sich zwar vom klassischen Autobiographie-Begriff (durchaus wertend) distanziert, ihn als „Auto / Bio / Graphie“ aber dennoch wörtlich nimmt, indem er einerseits angibt, dessen „Bestandteile [...] = Selbst, Leben und Schreiben“ zu untersuchen.³⁷ Andererseits hinterfrage er die „geschichtete [...] und vergängliche Vorstellung von einer Lebensgeschichte“³⁸:

35 Holdenried: *Autobiographie*, S. 27.

36 Uzma Hameed: Life (Re-)Writing. In: Company Wayne McGregor. *Autobiography*. Abendzettel. In: *Kampnagel*, 2018. http://www.kampnagel.de/media/file/Sommerfestival_2018/Abendzettel_Wayne_McGregor (Zugriff am 14.09.2018), S. 2.

37 Ebd.

38 Ebd.

Das Leben, das Wayne McGregor interessiert[,] 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.“³⁹

Einem klassischen narrativen Sinn stellt McGregor mit *Autobiography* einen verkörperten entgegen, wobei der Verkörperung hier eine brüchige sowie gleichzeitig komplexe Zeiterfahrung innewohnt und sie als Experiment, als Versuchsanlage zu verstehen ist.

Signifikant ist beim eben Zitierten, insbesondere bei den Passagen von McGregor, die (chronologische) Zeitordnung, die er anspricht und womit er auf ein klassisches Verständnis von Autobiographie referiert, um dieses gleich wieder zu hinterfragen. Allerdings weist auch die Literaturwissenschaftlerin Michaela Holdenried darauf hin, dass das Genre Autobiographie längst nicht mehr (nur) von einer „lebensgeschichtlichen Chronologie“ ausgeht; an deren Stelle träten „[d]issoziierte Chronologie[n] und vitale Zeitordnung[en]“.⁴⁰ Auf vitale Zeitordnungen fokussiert auch McGregor.

Die Autobiographie schreibt sich da – zumal es sich um ein Gruppenstück handelt – gewiss nicht linear eindimensional. Sie wird vielmehr in mehrere, 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.⁴¹

39 Hameed: *Life (Re-)Writing*, S. 2.

40 Holdenried: *Autobiographie*, S. 46.

41 Hameed: *Life (Re-)Writing*, S. 2.

Dies erfahren wir als Erklärung dafür, wie verschiedene autobiographische 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-Graphie 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 Tanzenden, zunächst zwei Instanzen sind, fallen diese in den getanzten Passagen bei Stuart, die als Choreographin und als Tänzerin fungiert, zusammen. Und dennoch verhält sich die Auto-Bio-Graphie beider Stücke ähnlich, wenn man sie so versteht, dass das Leben des Autors, der Autorin in dem von ihm/ihr entworfenen Tanz verkörpert wird. Gleichwohl sich die Differenz von performativer Verkörperung und verkörperter Performance nie ganz auflöst, wird bei McGregor der Körper der Agierenden zum Träger des Lebensentwurfs und damit – wie die Journalistin Angela Heide in ihrer Rezension zum Stück schreibt – Teil des „Archiv[s]“, 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“.⁴² Hierbei deckt sich McGregors Arbeit offenbar mit der bei Stuart festgestellten Reflexion von Un-/Möglichkeiten verkörperter Auto-Bio-Graphie. Andererseits kommt allerdings bei *Autobiography* neben der Verteilung auf mehrere Akteure noch eine weitere semantische Dimension hinzu. Nicht zufällig verweist der Choreograph auf die Zahl 23, hat er mit seinen Tänzer*innen 23 autobiographische Sequenzen als „Bände“ der jeweiligen „Lebens-Bibliothek“ kreiert.⁴³ Die Zahl 23 verweist auch auf „die Anzahl der Chromosomenpaare, 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,

42 Angela Heide: Company Wayne McGregor: *Autobiography*. In: *Tanzschrift*, 14.04.2018. <https://www.tanzschrift.at/buehne/nah-beschen/728-company-wayne-mcgregor-autobiography> (Zugriff am 29.11.2018).

43 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: *Life (Re-)Writing*, S. 2–3.

Variation und Mutation“ choreographisch zu verarbeiten.⁴⁴ Die scientistische Versuchsanlage wird zum choreographischen Verfahren und damit zum Ordnungsprinzip der verkörperten Autobiographie, 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*) bzw. -struktur begriffen, als sie sich an eine naturwissenschaftlich gefasste, biologische Struktur der DNA anlehnt, die – so wird es zumindest erklärt – offenbar dem Genom des Choreographen entspricht.⁴⁵ Diese Struktur wiederum wird dann in ein choreographisches Zufallsprinzip übertragen, indem vorgefertigte getanzte Szenen ausgewählt und pro Aufführung je neu angeordnet werden. Damit ergibt sich die jeweils kontingente, verkörperte Auto-Bio-Graphie. Auch in diesem Stück wird demnach (eigenes) Leben getanzt, wenn auch deziert anders als im autobiographischen Genre üblich und überdies anders als bei Stuart.

Die britische Journalistin Judith Mackrell schreibt 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.“⁴⁶ 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 tatsächlich 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 Auto-Bio-Graphie zwar an

44 Hameed: *Life (Re-)Writing*, S. 2.

45 „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.“ (Hameed: *Life (Re-)Writing*, S. 3.)

46 Judith Mackrell: Wayne McGregor: *Autobiography Review – A Mind-Boggling Mix of Science and Sorcery*. In: *The Guardian*, 05.10.2017. <https://www.theguardian.com/stage/2017/oct/05/wayne-mcgregor-autobiography-review-sadlers-wells> (Zugriff am 29.11.2018).

autobiographische Konventionen an, reflektiert diese aber durch ihren spezifischen, choreographisch-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.

Im vorliegenden Beitrag wurde exemplarisch davon ausgegangen, dass heutige Choreograph*innen sich einerseits auf die Suche machen nach einer Art und Weise, wie die eigene Lebensgeschichte für die Bühne choreographiert werden kann und andererseits – gewissermaßen umgekehrt –, was eine verkörperte, getanzte oder eben choreographierte Autobiographie wiederum für die Reflexion von ‚Leben‘ und von ‚Leben schreiben‘ in unserer Kultur bedeuten kann. Während Meg Stuart auf die körperliche Verarbeitung zielt und damit auf die Frage, wie jemand überhaupt die Einflüsse ‚verdauen‘ [„digest“] kann, die ihn geformt haben [„that shaped me as a person and artist?“],⁴⁷ setzt McGregor strukturell bei vitalen Ordnungssystemen an, um das performative Schreiben des (eigenen) Lebens formal-choreographisch zu verhandeln.

Abschließend ist zwar zu konstatieren, dass bei beiden, sowohl bei Stuart wie auch bei McGregor, die verkörperte Auto-Bio-Graphie zunächst eine Behauptung ist. Als Angebot an die Zuschauenden kommt der autobiographische Pakt nämlich 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 des autobiographischen Pakts, dessen Hinterfragung und performative Reflexion ist dann allerdings entschieden choreographisch, d. h. verkörpert, zeitlich-räumlich präsent. Damit weisen diese Stücke über die gängigen, vor allem literarisch-textuellen autobiographischen Genres hinaus und erproben neue Möglichkeiten, wie heutzutage Leben geschrieben, rezipiert und reflektiert werden kann.

47 Stuart / *Damaged Goods: Presskit Hunter*, S. 2.

Autor*innen

Jörn Ahrens ist Professor für Kulturosoziologie mit Schwerpunkt Transformation von Kulturen am Institut für Soziologie der Justus-Liebig-Universität Gießen & Extraordinary Professor of Social Anthropology, North West University, Südafrika. Forschungsschwerpunkte: Gesellschaft, Angst, Gewalt; populäre Medien & Kulturen (Film, Comic); Natur & Kultur; Kultur- und Sozialtheorie. Publikationen u. a. *Überzeichnete Spektakel. Die Inszenierung von Gewalt im Comic* (Nomos 2019); „*Die unfassbare Tat.*“ *Gesellschaft und Amok* (Campus 2017); *Einbildung und Gewalt. Film als Medium gesellschaftlicher Konfliktbearbeitung* (Bertz + Fischer 2016); hrsg. m. Paul Fleming / Susanne Martin / Ulrike Vedder: „*Doch ist das Wirkliche auch vergessen, so ist es darum nicht getilgt.*“ *Beiträge zum Werk Siegfried Kracauers* (Springer 2016).

Lisa Beißwanger ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin an den Fachgebieten Architektur- und Kunstgeschichte wie auch Architekturtheorie und -wissenschaft an der Technischen Universität Darmstadt. Nach dem Studium der Kunstgeschichte in Freiburg im Breisgau war sie unter anderem an der Schirn Kunsthalle Frankfurt tätig sowie als Mitarbeiterin am Institut für Kunstpädagogik der Justus-Liebig-Universität Gießen. Ebendort war sie Mitglied des kulturwissenschaftlichen Graduiertenzentrums GCSC. Ihre in Gießen entstandene Dissertation erschien 2021 unter dem Titel *Performance on Display. Zur Geschichte lebendiger Kunst im Museum* im Deutschen Kunstverlag. Aktuell forscht sie zu Campusarchitektur der 1960er Jahre in der Bundesrepublik Deutschland im Spiegel von Systemtheorie und Kybernetik.

Hartmut Böhme, Prof. em. Dr. phil., war v. 1977–1993 Professor für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Hamburg, 1990–1992 Fellow am Wissenschaftszentrum Nordrhein-Westfalen und 1993–2012 Professor für Kulturtheorie und Mentalitätsgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Zugleich Gastprofessuren in den USA (1996, 1998 u. 2008) sowie in Japan, Italien und Deutschland. Er war u. a. Projektleiter im DFG-Sonderforschungsbereich „Kulturen des Performativen“, ab 1999 Betreuer im Graduiertenkolleg „Codierungen der Gewalt im medialen Wandel“ und ab 2005 Sprecher des DFG-Sonderforschungsbereichs „Transformationen der Antike“.

Gerko Egert, Tanz- und Theaterwissenschaftler an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Er war Vertretungsprofessor an der Freien Universität Berlin und der HBK Braunschweig. Er lehrt und forscht zu Philosophien und Politiken der Bewegung, menschlichen und nicht-menschlichen Choreographien, Tanz und Performance seit dem 20. Jh. sowie Vermittlung in den performativen Künsten. Neben seiner Dissertationsschrift *Berührungen. Bewegung, Relation und Affekt im zeitgenössischen Tanz* (Transcript 2016, engl. Routledge 2020) umfassen seine Publikationen „Choreographing the Weather – Weathering Choreography“ (*The Drama Review* 2016) sowie den Sammelband *Experimente lernen, Techniken tauschen. Ein spekulatives Handbuch* (hrsg. mit Julia Bee, Nocturne 2020). www.gerkoegert.net.

Susanne Foellmer ist Professorin in Dance Studies am Centre for Dance Research (C-DaRE), Coventry University, UK. Forschungsschwerpunkte sind zeitgenössischer Tanz und Performance sowie die Weimarer Zeit, mit Fokus auf Körperkonzepte und ästhetische Theorie sowie Tanz im Kontext von Medialität, Politizität und Historizität. Von 2014–2018 Leitung des DFG-Forschungsprojekts „ÜberReste. Strategien des Bleibens in den darstellenden Künsten“. Außerdem Arbeit als Dramaturgin und künstlerische Beraterin, u. a. für Helena Botto, Tanzcompagnie Rubato, Isabelle Schad, Meg Stuart, Jeremy Wade. Aktuelle Publikationen u. a.: Hrsg. m. Maria Katharina Schmidt / Cornelia Schmitz: *Performing Arts in Transition. Moving Between Media* (Routledge 2019); hrsg. m. Margreth Lünenborg / Christoph Raetzsch: *Media Practices, Social Movements, and Performativity* (Routledge 2018) sowie *On Remnants and Vestiges. Negotiating Persistence and Ephemerality in the Performing Arts* (Routledge, im Erscheinen).

Sabine Huschka arbeitet und lebt als Tanz- und Theaterwissenschaftlerin in Berlin und ist z. Zt. Projektleiterin des Bildungsprojekts „InKüLe – Innovationen für die Künstlerische Lehre“ an der Universität der Künste Berlin, gefördert von der Stiftung Innovation in der Hochschullehre. Zuvor leitete sie das DFG-Forschungsprojekt „Transgressionen. Energetisierung von Körper und Szene“ (2015–2020) am Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz der UdK Berlin. Habilitiert an der Universität Leipzig im Fach Theaterwissenschaft mit einer Studie zur *Wissenskultur Tanz. Der choreografierte Körper im Theater* hatte sie diverse nationale und internationale Vertretungsprofessuren

für Performance Studies, Theater- und Tanzwissenschaft inne. Wichtigste Publikationen: *Choreographierte Körper im theatron. Auftritte und Theorie ästhetischen Wissens* (Epodium 2020); hrsg. m. Barbara Gronau: *Energy and Forces as Aesthetic Interventions. Politics of Bodily Scenarios* (Transcript 2019); Hrsg.: *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen* (Transcript 2009); *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien* (Rowohlt 2002 / 2012). www.tanz-wissen.de.

Bojana Kunst ist Philosophin, Tanz- und Performancetheoretikerin und Dramaturgin. Sie ist Professorin am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität in Gießen und Direktorin des Internationalen Masterstudiengangs „Choreographie und Performance“. Sie widmet ihre Forschungsarbeit und ihre Unterrichtstätigkeit vor allem der Philosophie, der Theorie des Körpers, theoretischen Konzepten der Choreographie und der Dramaturgie. In den letzten Jahren verschrieb sie sich vor allem der Reflexion umfassenderer ästhetischer und politischer Prozesse in der Choreographie und der darstellenden Kunst. <http://kunstbody.wordpress.com>.

Kirsten Maar ist Juniorprofessorin für Tanzwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Von 2007–2014 arbeitete sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am SFB 626 „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“, ebenfalls an der FU Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen choreographische Verfahren im 20. Jahrhundert, Entgrenzungen zwischen Choreographie, Architektur und Kunst sowie Raumkonzeptionen und deren kinästhetische Erfahrung.

Sebastian Matthias arbeitet seit 2010 als freischaffender Choreograph und seit 2019 als Tanz- und Kulturwissenschaftler an der HCU Hamburg. Er studierte Tanz an der Juilliard School in New York und Tanzwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Sein Dissertationsprojekt erschien 2018 unter dem Titel *Gefühlter Groove – Kollektivität zwischen Dancefloor und Bühne* (Transcript 2018). Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören partizipative künstlerische Forschung sowie Bewegung und Musik mit digitalen Medien.

Katja Schneider ist Professorin für Tanztheorie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main. Von 2004 bis 2019 lehrte sie am Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München, dem sie auch als Wissenschaftliche Mitarbeiterin angehörte. Sie habilitierte sich 2013 mit der Schrift *Tanz und Text. Zu Figurationen von Bewegung und Schrift* (Kieser 2016). Als Redakteurin arbeitete sie für die Fachmagazine *tanzdrama*, *tanzjournal* und *tanz* (1992–2012), als Dramaturgin ist sie für das Münchner Festival „Dance“ tätig. Jüngste Publikationen (Auswahl): *Wie stehen? Ein Vorschlag zur Kombination von Tanz- und Bewegungsanalyse mit Kontextualisierungs- und Referenzialisierungsstrategien*. In: Christopher Balme / Berenika Szymanski-Düll (Hrsg.): *Methoden der Theaterwissenschaft* (Narr Francke Attempto 2020), S. 199–220; Hrsg.: *Das Rauschen unter der Choreographie. Überlegungen zu Stil* (Narr Francke Attempto 2019); Hrsg. m. Burcu Dogramaci: *„Clear the Air“. Künstlermanifeste seit den 1960er Jahren. Interdisziplinäre Positionen* (Transcript 2017).

Gerald Siegmund, Studium der Theaterwissenschaft, Anglistik und Romanistik an der Goethe-Universität Frankfurt am Main, ist Professor für Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Zwischen 2005 u. 2008 war er Assistenzprofessor am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern, Schweiz. Von 2015–2018 war er Leiter des DFG-Projekts „Theater als Dispositiv“. Er ist Mitglied der dezentralen DFG-Forschungsgruppe 2734 „Krisengefüge der Künste“. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen Theater seit den 1960er Jahren, Theatertheorie, Ästhetik, Entwicklungen im zeitgenössischen Tanz und im postdramatischen Theater im Übergang zur Performance und zur bildenden Kunst. Zuletzt erschienen: *Jérôme Bel. Dance, Theatre, and the Subject* (Palgrave MacMillan 2017) und *Theater- und Tanzperformance zur Einführung* (Junius 2020).

Christina Thurner ist Professorin für Tanzwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Forschungsschwerpunkte sind Tanzästhetiken und -diskurse vom 18. bis 21. Jahrhundert, Tanzhistoriographie und -kritik. Derzeit leitet sie das vom Schweizerischen Nationalfonds geförderte Projekt „Auto_Bio_Grafie als Performance. Ein tanzhistoriografisches Innovationsfeld“ (https://www.theaterwissenschaft.unibe.ch/forschung/projekte/laufende_projekte/auto_bio_grafie_als_performance/index_ger.html). Jüngere monographische Publikationen: *Rhythmen in Bewegung. Äußere, eigene und verkörperte Zeitlichkeit im künstlerischen Tanz* (Wehrhahn 2017); *Tanzkritik. Materialien (1997–2014)* (Chronos 2015).

Birgit Wiens ist Dozentin (PD) und Senior Researcher am Institut für Theaterwissenschaft der LMU München. Zuletzt realisierte sie, gefördert im Heisenberg-Programm der DFG, das Forschungsprojekt „Szenographie: Episteme und ästhetische Produktivität in den Künsten der Gegenwart“. Buchpublikationen u. a. *Intermediale Szenographie. Raum-Ästhetiken des Theaters am Beginn des 21. Jahrhunderts* (Fink 2014, Habilitationsschrift); Hrsg.: *Contemporary Scenography. Practices and Aesthetics in German Theatre, Arts and Design* (Bloomsbury 2019).

Abbildungsverzeichnis

Sabine Huschka / Gerald Siegmund: Einleitung

Abb. 1: Musik- und Tanznotation mit zwei gespiegelten Figurinen aus Kellom Tomlinson: *The Art of Dancing*, 1735. Aus: Kellom Tomlinson: *The Art of Dancing Explained by Reading and Figures Whereby the Manner of Performing the Steps Is Made Easy by a New and Familiar Method*, printed for the author. London 1735, S. 200. Kolorierte Reproduktion: *Selected Plates from The Art of Dancing Explained by Reading and Figures*, 1735. Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library Digital Collections. Bereitgestellt am 02.07.2019. <http://digitalcollections.nypl.org/items/918f4f00-f27c-0132-dd55-58d385a7b928>.

Gerald Siegmund: Überlegungen zu einem Verständnis von Choreographie als Kulturtechnik

Abb. 1: William Forsythe: *Choreographers Handbook*, Installation, Neues Museum Weimar, 2013. © Julian Gabriel Richter.

Sabine Huschka: Erweiterte Choreographie

Abb. 1: Alexandra Pirici: *Choreographies of Past Few Months*, 2020 (Auszug Tafel 1). © Bildkomposition der im Internet veröffentlichten Photos: Alexandra Pirici.

Abb. 2: Alexandra Pirici: *Choreographies of Past Few Months*, 2020 (Auszug Tafel 3). © Bildkomposition der im Internet veröffentlichten Photos: Alexandra Pirici.

Abb. 3: Mette Ingvarsten: *The Artificial Nature Project*, 2012. © Jan Lietart.

Abb. 4: Mette Ingvarsten: *The Artificial Nature Project*, 2012. © Hans Meijer.

Birgit Wiens: Interdependenzen zwischen Choreographie und Szenographie in der Gegenwartskunst

Abb. 1: Virgis Poudziunas, Juan Kruz Diaz de Garaio Esnaola und Orlando Rodriguez in Sasha Waltz & Guests: *Dialoge – Figure Humaine*, Elbphilharmonie Hamburg, 2017. © Bernd Uhlig.

Abb. 2: Bauhausbühne, Leitung Oskar Schlemmer, Raum- und Bewegungsstudie *Equilibristik*, mit Heinz Loew, Wolfgang Hildebrandt, Lou Scheper, Werner Siedhoff, Andor Weininger, 1927. Irene Bayer (zugeschrieben). © Bauhaus-Archiv Berlin.

Abb. 3: Szene mit Eliza Douglas und Franziska Aigner in Anne Imhof: *Faust*, Deutscher Pavillon, 57. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia, 2017. Courtesy Deutscher Pavillon 2017, Anne Imhof. © Nadine Fraczkowski.

Abb. 4: Szene mit Stine Omar in Anne Imhof: *Faust*, Deutscher Pavillon, 57. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia, 2017. Courtesy Deutscher Pavillon 2017, Anne Imhof. © Nadine Fraczkowski.

- Abb. 5: Szene mit Lea Welsch, Billy Bultheel, Emma Daniel, Franziska Aigner und Mickey Mahar in Anne Imhof: *Faust*, Deutscher Pavillon, 57. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia, 2017. Courtesy Deutscher Pavillon 2017, Anne Imhof. © Nadine Fraczkowski.
- Abb. 6: Szene mit Eliza Douglas in Anne Imhof: *Faust*, Deutscher Pavillon, 57. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia, 2017. Courtesy Deutscher Pavillon 2017, Anne Imhof. © Nadine Fraczkowski.

Katja Schneider: Archivieren, Choreographieren, Kuratieren

- Abb. 1: Ansicht der Videoinstallation von Hwayeon Nam im Koreanischen Pavillon auf der Biennale di Venezia 2019. © The Korean Pavilion at the 58th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia 2019, Photo: Andreas Meichsner.
- Abb. 2: Eines der Plakate zur Ausstellung im Koreanischen Pavillon auf der Biennale di Venezia 2019. Im Schriftzug eine historische Photographie der Tänzerin und Choreographin Choi Seung-hee. © The Korean Pavilion at the 58th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia 2019.
- Abb. 3: Unter ihrem japanischen Namen Sai Shoki trat Choi Seung-hee 1938 in New York auf. Anzeigenausschnitt im Video-Still aus Hwayeon Nams Multi-Channel-Videoinstallation *Dancer from the Peninsula*. Aus: Hyunjin Kim (Hrsg.): *History Has Failed Us, but No Matter. siren eun young jung, Hwayeon Nam, Jane Jin Kaisen. The Korean Pavilion at the 58th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia*. Ausstellungskatalog, Mailand: Mousse 2019, S. 16 (Abb. 6).
- Abb. 4: Video-Still mit zwei historischen Photographien von Choi Seung-hee, aus Hwayeon Nams Multi-Channel-Videoinstallation *Dancer from the Peninsula*. Aus: Kim (Hrsg.): *History Has Failed Us*, Abbildung im Katalog, o. P.
- Abb. 5: Kontrastiert sind die historischen Aufnahmen mit Füßen der Tänzerin von heute – die Installation kombiniert historische Dokumente mit Aufnahmen von Blüten, Gliedmaßen, Lichteffekten und zeitgenössischem Tanz. Im Katalog zur Ausstellung im Koreanischen Pavillon sind Abb. 4 und Abb. 5 auf einer Doppelseite gegenübergestellt. Video-Still aus Hwayeon Nams Multi-Channel-Videoinstallation *Dancer from the Peninsula*. Aus: Kim (Hrsg.): *History Has Failed Us*, Abbildung im Katalog, o. P.

Lisa Beißwanger: Museumschoreographie: Mehr als eine Metapher?

- Abb. 1: Merce Cunningham: *Event #32*. Performance: Merce Cunningham Dance Company, Walker Art Center, Minneapolis, 12.03.1972. Kunstwerk: Mario Merz: *Fibonacci Igloo*, 1972. © James Klosty.

Bojana Kunst: On Threads and Knots of Practice

- Fig. 1: Ivana Müller and Gaëlle Obiégly: *Entre-deux*, 2019. FAR° Festival des arts vivants, Nyon (CH). © Arya Dil.
- Fig. 2: Ivana Müller and Gaëlle Obiégly: *Entre-deux*, 2019. FAR° Festival des arts vivants, Nyon (CH). © Arya Dil.
- Fig. 3: Ivana Müller and Gaëlle Obiégly: *Entre-deux*, 2019. FAR° Festival des arts vivants, Nyon (CH). © Arya Dil.

Christina Thurner: Choreo-Graphie als Auto-Bio-Graphie

Abb. 1: Meg Stuart / Damaged Goods: *Hunter*, 2014. © Iris Janke.

Abb. 2: James Pett in Company Wayne McGregor: *Autobiography*, Sadler's Wells, 2017.
© Andrej Uspenski.

Sebastian Matthias: Choreographien der Angleichung

Abb. 1: dyloustyle: *Fortnite-Tanz*, Screenshot, TikTok, 27.04.2018. © https://www.tiktok.com/@dyloustyle/video/6549118062908412928?lang=de-DE&is_copy_url=1&is_from_webapp=v3.

Abb.2: *#shuffle*. Sebastian Matthias: Handy-Screenshot, 2020. © Sebastian Matthias

Abb.3: kevinbanner_: *shuffle-duet*, Screenshot, TikTok, 04.03.2018. © https://www.tiktok.com/@kevinbanner_/video/6529111437774689295?lang=de-DE&is_copy_url=1&is_from_webapp=v3.

Abb.4: poncecarlos11: *Duett mit sich selbst – Videoüberlagerung als Verdopplungseffekt*, Screenshot, TikTok, 01.04.2020. © https://www.tiktok.com/@poncecarlos11/video/6810530619211238662?lang=de-DE&is_copy_url=1&is_from_webapp=v3.

Dieses Buch entstand im Rahmen der Forschungsarbeit im DFG Forschungsprojekt „Transgressionen“, das am HZT (Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz) und der Universität der Künste Berlin beheimatet war. Dabei geht der Band zurück auf die Konferenz „Choreographie als Kulturtechnik“, die in Kooperation mit dem Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus Liebig Universität Gießen dort veranstaltet wurde. Gedruckt wurde es mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Die Herausgeber*innen danken Eva Holling für ihre umsichtige redaktionelle Mitarbeit am vorliegenden Band.

Gefördert durch

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft

ATW

Institut für Angewandte
Theaterwissenschaft

JUSTUS-LIEBIG-
 UNIVERSITÄT
GIESSEN



Das HZT Berlin wird getragen von der Universität der Künste Berlin und der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Kooperation mit dem Netzwerk TanzRaumBerlin.



Universität der Künste Berlin



Hochschule für Schauspielkunst
Ernst Busch

Tanz
Raum
Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2022 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

www.neofelis-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung & Zwischenseiten: Eike Dingler

Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (jn/vf)

Druck: Drusala s. r. o., Frýdek-Místek (CZ)

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISBN (Print): 978-3-95808-343-1

ISBN (PDF): 978-3-95808-394-3