

Universität Bern, Institut für Theaterwissenschaft
Seminar „Tanzwissenschaft: Aktuelle Forschungsthemen“
HS 2012
Prof. Dr. Christina Thurner

Faszination Solotanz

Das zeitgenössische Autorensolo als Ethnografie des
Selbst

30. Mai 2013

Tina Mantel
Kurfürstenstr. 20, 8002 Zürich
mantelwahlen@vtxmail.ch
044 202 41 06
Matrikel Nummer: 10-127-124
Major Tanzwissenschaft, Minor World Arts

Zeichen: 30'921

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Methode	4
2. Begriffsdefinitionen.....	6
2.1. Das Autorensolo	6
2.2. Autoethnografie	8
3. Das Autorensolo als autoethnografischer Forschungsprozess.....	9
3.1. Begründung	9
3.2. Marisa Godoy: „Radical_Connector“ (2006).....	10
3.2.1. Kurzbeschreibung „Radical_Connector“	10
3.2.2. Parallelen zu autoethnografischen Methoden und Zielsetzungen	11
3.3. Doris Uhlich: „mehr als genug“ (2009).....	13
3.3.1. Kurzbeschreibung „mehr als genug“	13
3.3.2. Parallelen zu autoethnografischen Methoden und Zielsetzungen	15
4. Schlussfolgerungen.....	16
Bibliographie	17
Zeitungsartikel	18
Webseiten.....	18
Videomaterial.....	18
Abbildungen.....	18

[...] as she [Ella Ilbak] tried to demonstrate with her life-long devotion to solo dance, if you cannot dance alone, then you do not have a good reason to dance at all.¹

1. Einleitung

Was macht die Faszination des Solotanzes aus? Wie funktioniert das dichte und interdependente Gewebe der Rollen von Autor, Choreograf und Tänzer, vereint in einem singulären Körper?

Bei der Betrachtung einer Solofigur haben wir Zeit, jede Bewegung in ihrer räumlich-dynamischen Ausführung wahrzunehmen. Wir können ganz mit dem Bewegungsfluss der Performerin mitgehen, während es bei Gruppenstücken immer nur möglich ist, einen Teil des Geschehens vertieft aufzunehmen. Mit der Solotänzerin/dem Solotänzer kann sich jede Person im Zuschauerraum identifizieren. Bei Gruppenchoreographien stehen Interaktionen, Formationen und Gruppendynamik im Vordergrund. Die Reduktion der Mittel verstärkt die Wirkung eines gelungenen Solostückes. Dass ein einzelner Körper in Bewegung während einer Stunde die Aufmerksamkeit der Zuschauer in Bann ziehen kann, ist Teil meiner persönlichen Faszination für die Solotanzform.

Gleichzeitig gibt es ein unausgesprochenes Vorurteil gegenüber Solostücken, das ich nicht restlos belegen, aber begründen kann:

Solos kennzeichnen oft den Anfang einer choreografischen Karriere. Sie sind einfacher und billiger zu produzieren als Gruppenstücke, die personelle Flexibilität erleichtert die Organisation von Tourneen. Deshalb ist es nachvollziehbar, dass Solos als Anfängerversuche betrachtet werden, oder als Produkt von markttechnischen Zwängen, von denen sich erfolgreiche Choreografinnen² befreien können (sollten). Die Grösse einer Tanzkompanie scheint Grund genug zu sein, einem Stück mehr Gewicht zuzumessen. Das kann ganz banal damit begründet werden, dass bei einem Gruppenstück mehr auf der Bühne geschieht. Es entstehen Beziehungen zwischen den Tanzenden, ihre Körper lassen Muster entstehen, sie bieten unterschiedliche Bewegungsqualitäten an. Hingegen sind die Zuschauer beim Solo einer einzelnen Figur auf der Bühne ausgeliefert. Wenn diese nicht überzeugt, gibt es nichts anderes, um die Blicke zu befriedigen.

Eine gewisse Kritik am Solo manifestiert sich darin, dass die meisten Choreografie Wettbewerbe keine Solos akzeptieren, und wenn, dann dürfen sie nicht von der Choreografin selbst getanzte werden.³ Auch die Tatsache, dass es nur wenig Forschungsliteratur gibt

¹ Toepfer, Karl: Aesthetics of Early Modernist Solo Dance in Central Europe. In: Gittelman, Claudia, Palfry, Barbara (Hsg.): On Stage Alone. Florida, 2012, S. 116

² Ich verwende in dieser Arbeit hauptsächlich die weibliche Form, da im Autorensolo Frauen Anzahl mässig überwiegen (im Corpus von *La danse en solo* (S. 159-189) werden 49 weibliche gegenüber 40 männlichen Solotanzkünstlerinnen aufgelistet) Auch meine Beispiele wurden von Frauen geschaffen. Selbstverständlich sind auch männliche Solotanzkünstler mitgemeint.

³ Zum Beispiel: Internationaler Choreographie Wettbewerb Ludwigshafen, No Ballet, verlangt mindestens zwei Tänzer. Beim Choreographen Wettbewerb Hannover dürfen Solos nicht von der/dem Choreografin/en selbst interpretiert werden. Ausnahme: am Internationalen SoloTanz-Theater-Festival Stuttgart gibt es einen Wettbewerb nur für Autorensolos.

(worauf ich in Kürze eingehen werde), zeigt, dass ihm weniger Bedeutung zugemessen wird als Choreografien mit einer grösseren Anzahl von Tanzenden. Dass sich gewisse Choreographinnen⁴ gerade mit Solos einen Namen machen, geschieht trotz dieser Vorurteile und bestätigt meiner Ansicht nach die Regel. Dies ist ein tanzspezifisches Phänomen, denn in der Bildenden Kunst oder der Literatur sind in erster Linie Einzelkünstler und –künstlerinnen tätig. Auch in der dem Zeitgenössischen Tanz nahestehenden Performance Kunst, ist die Einheit von Autorin, Produzentin und Akteurin selbstverständlich. Denn sie entwickelte sich aus einem Bedürfnis heraus, die Warenform der Kunst zu hinterfragen was bedeutet, dass die Trennbarkeit von Künstler und Werk aufgelöst wird.

2. Methode

Die Solotanzform als eigenständige tänzerische Ausdrucksform, nicht als solistische Einlage innerhalb einer grösseren Formation, ist im Zuge der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden. Tanzsolos wurden zuerst ausschliesslich von Frauen⁵ geschaffen, die sich im Rahmen der gesellschaftlichen Umwälzungen, die das Individuum in den Vordergrund brachten, vom traditionellen Rollenbild der Frau sowohl im Tanz wie auch in der Gesellschaft befreiten. Als Choreografinnen ihres durch sie selbst verkörperten Stückes, beanspruchten sie eine aktive Rolle als Frau und Künstlerin. Sie übernahmen die Kontrolle über ihren Körper und seine Funktion als Objekt des Begehrens für den (traditionellerweise meist männlichen) Zuschauer. Die Pionierinnen des frühen Modern Dance und Ausdruckstanzes untersuchten die Beziehung zwischen Individuum, Körper und Bewegung und schufen mit ihren Werken neue Modelle der Repräsentation. Eugenia Casini Ropa schreibt, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Tanz für einmal die sozialen und kulturellen Veränderungen angeführt hat: als Labor um den Körper, seine Bewegung, seinen Ausdruck, seine Art zu sein und zu kommunizieren neu zu erfinden.⁶ So sind die Anfänge des Modernen Tanzes in den USA wie auch Europa eng verbunden mit der Solotanzform⁷.

Bis heute bleibt die Auseinandersetzung einer Choreografin/eines Choreografen mit dem eigenen Körper, alleine auf der Bühne, eine regelmässig verwendete Form. Ihre spezifischen formellen, ästhetischen oder produktions-technischen Voraussetzungen wurden bisher aber nur wenig untersucht. So schreibt Claudia Gittelmann im Vorwort zu „On Stage Alone“:

*Soloists ignited the modern dance movement and they have been a source of its constant renewal, inhabiting space between the new and the not-yet-known. Soloists, however, have received less attention in dance literature than have performers and choreographers associated with large companies.*⁸

⁴ Zum Beispiel Anna Huber, Bern, Dorothea Rust, Zürich, Susanne Linke, Deutschland, Steve Paxton, USA

⁵ Zu den wichtigsten Vertreterinnen gehören Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Mary Wigman. Vgl. Casini Ropa, Eugenia : Le solo au xxe siècle : une proposition idéologique et une stratégie de survie. In : Centre National de la Danse (Hsg.), Rousier, Claire (Leitung): La danse en solo: une figure singulière de la modernité. Paris 2002

⁶ Vgl. Casini Ropa 2002

⁷ Vgl. Gittelmann, Claudia: Introduction. In : Gittelmann/Palfry 2012, S. 1 ; Im gleichen Band siehe auch Toepfer, Karl : Aesthetics of Early Modernist Solo Dance in Europe. S. 73 ; sowie Casini Ropa : Le Solo aux xxe siècle : une proposition idéologique et une stratégie de survie. S. 13

⁸ Gittelmann/Palfry 2012, S. 1

Sie spricht die Innovationskraft an, die von Solistinnen und später auch Solisten ausgegangen ist und auch heute noch wirksam ist. Trotzdem ist in der Fachliteratur nur wenig über Solotanz geschrieben worden. Neben dieser 2012 erschienenen Publikation fand ich lediglich zwei weitere Bücher, die sich explizit dem Solotanz widmen: „La danse en solo. Une figure singulière de la modernité“, 2002 vom Centre Nationale de la Danse herausgegeben, sowie die Publikation zur 2007 durchgeführten Konferenz „Solo?“ im Rahmen des iDANS Istanbul International Dance and Performance Festival⁹. Insbesondere der Artikel von Sandra Noeth: „(Re-) Channeling the singular: Reflections on the solo in dance“, war für meine Fragestellung aufschlussreich. Ihre Idee, das vom Choreografen selbst getanzte Solo „as an instrument of artistic formation of identity, as a means of self-initiation and self-ethnography.“¹⁰ zu lesen, hat mich zum Wissenschaftszweig der Autoethnografie geführt. Darunter wird eine Art des Forschens und Schreibens verstanden, die in den 90er Jahren als Antwort auf die Herausforderungen des Poststrukturalismus an die Ethnografie entstanden ist.¹¹

Die Autoethnografie setzt Methoden der Autobiografie sowie der Ethnografie ein. Die persönlichen Erfahrungen der Forschenden werden als relevanter Teil der Kultur betrachtet, die befragt werden soll. Autoethnografen untersuchen ihre Erlebniswelt, ihre Motivation für einen bestimmten Forschungsgegenstand oder die während des Forschungsprozesses eingegangenen Beziehungen. Im Gegensatz zur traditionellen Forschung versuchen sie nicht, einen neutralen Standpunkt einzunehmen, sondern beziehen sich in ihren Analysen neben anderen Quellen explizit auch auf ihre Autobiografie. Dies immer im Bewusstsein der komplexen Wechselwirkungen zwischen Gesellschaft, Individuum und der Beeinflussung der persönlichen Erfahrung auf die Erforschung dieser Gesellschaft. „Sie [Autoethnografie] verbindet das Persönliche mit dem Kulturellen und verortet das forschende Selbst und seine Anderen in einem sozialen Kontext“.¹²

In diesem Ansatz liegen auch die Parallelen zum Solotanz, der implizit oder explizit die Beziehung zwischen dem Selbst und dem Anderen ausstellt.¹³ Analog zur Autobiografie werden Inhalte behandelt, die aus der persönlichen Erlebniswelt der Tänzerin/Choreografin stammen. Dies ist in den beiden Stücken, die ich als Beispiele für meine Untersuchungen verwende, deutlich zu erkennen. Die in Zürich tätige, brasilianische Choreografin Marisa Godoy thematisiert in «Radical_Connector» die vielschichtigen Interrelationen zwischen Performerin und Publikum. Die österreichische Tanzkünstlerin Doris Uhlich hinterfragt in «mehr als genug» festgesetzte Schönheitsbegriffe durch die Inszenierung ihres eigenen, nicht der Norm entsprechenden Körpers. Wie bei einem ethnografischen Forschungsprozess

⁹ Ertem, Gurur (Hsg.): Solo? In Contemporary Dance. Istanbul 2009

¹⁰ Noeth, Sandra: „(Re-) Channeling the singular: Reflections on the solo in dance. In: Ertem, Gurur (Hsg.): Solo? In Contemporary Dance. Istanbul 2009, S. 14 – 23, hier S. 14

¹¹ Vgl. Ellis, Carolyn, Bochner, Arthur P.: Taking Ethnography into the twenty-first Century. Introduction. Journal of contemporary Ethnography. Vol 25, Nr. 1, 1996. Thousand Oaks ; Bochner, Arthur P., Ellis, Carolyn: Ethnographically Speaking. Autoethnography, Literature and Aesthetics. Walnut Creek, 2002 ; Modulbeschreibung von „Autoethnographie und ihre Relevanz für die kulturanthropologische Forschung“, Uni Graz: https://online.uni-graz.at/kfu_online/lv.detail?clvnr=335260 28.3.2013

¹² Modulbeschreibung Universität Graz, 2013

¹³ Verschiedene Autorinnen betonen in ihren Aufsätzen, dass das „Solo nie einsam und das Subjekt nicht Eins“ ist (Noémie Solomon 2009), dass das „Solo so vielfältig vernetzt ist über Zitate und eine multiple Subjektivität, dass es kollektiv wird“ (Rebecca Schneider 2005) und dass „zeitgenössische Solos mit einem sozialpolitischen Hintergrund das Andere thematisieren“ (Sandra Noeth 2009).

werden kulturelle, gesellschaftliche und politische Bedingungen der Gegenwart untersucht und in das ästhetische Produkt einbezogen.

Um den Solotanz und seine Anziehungskraft zu untersuchen, wie auch um Antworten darauf zu finden, weshalb seine Bedeutung im Kanon unterschätzt wird, bietet sich eine Gegenüberstellung mit autoethnografischen Methoden und Zielsetzungen an.

2. Begriffsdefinitionen

2.1. Das Autorensolo

Mich interessiert in dieser Arbeit ausschliesslich die Solotanzform, in welcher die Tänzerin das Stück für sich selbst choreografiert, respektive der Choreograf und Autor sein Stück auch selbst tanzt. Es ist das ‚Zusammenfallen‘ von Autorin, Choreografin, Tänzerin, der Bühnenfigur (falls eine geschaffen wird) und der Privatperson, welche die Eigenart dieser Kategorie des Tanzsolos ausmachen. Da das Material im Tanz der Körper ist, beim Solo also aus dem eigenen Körper besteht, wird die Konzentration auf eine einzelne Figur und ihren Körper noch verstärkt. Subjekt und Objekt überlagern sich, so dass sie nicht mehr genau unterschieden werden können.

Was das Nebeneinander dieser vielfältigen Funktionen und Rollen in einer Person, in einem Körper, für das Werk und dessen Rezeption bedeutet, werde ich in meiner Masterarbeit untersuchen. Hier werde ich Parallelen ziehen zwischen autoethnografischen Prozessen und Solotanz, der für und mit dem eigenen Körper choreografiert wurde.

Um die multiplen Funktionen der Solotanz Performerin begrifflich fassen zu können, habe ich die Bezeichnung „Autorensolo“ gewählt. Dies in Anlehnung an Sandra Noeth, die in Fussnote 4 ihres Textes erwähnt, dass sie sich auf „what may be specified as ‚author’s solo‘“ fokussieren wird¹⁴. Der französische Tänzer und Choreograf Dominique Dupuy verwendet „faute de mieux“ den Begriff „le solo intégral où le danseur interprète se confond avec le chorégraphe“¹⁵. Für die anderen Autorinnen scheint die Einheit von kreierender und ausführender Rolle im Solo eine selbstverständliche Voraussetzung für ihre Ausführungen zu sein, die nicht explizit erwähnt oder durch eine spezifische Bezeichnung definiert werden muss. Mit Ausnahme von Christina Thurner, die den Begriff „Auto-Soloperformance“ verwendet, für „die Performance, die eine Künstlerin für sich kreiert und selber aufführt.“¹⁶ Sie verweist damit auf den selbstreflexiven Charakter des ersten Solos von Simone Aughterlony: „Public Property“.

Statt dem Präfix „auto“, vom griechischen autos (selbst, eigen, persönlich) beziehe ich mich auf Autor, lateinisch auctor (Urheber, Schöpfer, eigentlich Mehrerer, Förderer) um die strukturellen und formellen Voraussetzungen eines Solos zu beschreiben, das von der Autorin selbst getanzt wird. Dass ich auf den Zusatz „Performance“ verzichte, hat mit der Sperrigkeit des Wortes „Autorensoloperformance“ zu tun und unterstreicht die Bedeutung der Autorschaft im Begrifflichen, während sich der Stellenwert der Performance in der Aufführung selbst manifestiert.

¹⁴ Noeth 2009, S. 22

¹⁵ Dupuy, Dominique: La traversée en solitaire. In: Centre Nationale de la Danse 2002, S. 131 – 138, hier S. 131

¹⁶ Thurner, Christina: Manifestationen des Körpers. In Adorf, Sigrid u.a. (Hsg.): Is it now? - Gegenwart in den Künsten. Zürcher Jahrbuch der Künste. 2006, S. 156 – 165, hier S. 161

Der Begriff „Autorensolo“ lehnt sich an die Autorenlesung an, die den Vortrag eines Autors aus seinem eigenen Buch beschreibt. Oder den Autorenfilm, eine in der Filmwissenschaft allerdings umstrittene Gattungsbezeichnung für Filme, für die der Regisseur/die Regisseurin sämtliche künstlerischen Aspekte wesentlich mitbestimmt und er/sie vergleichbar einem Romanautor oder einem bildenden Künstler als alleiniger Autor des Werks angesehen werden kann.¹⁷

Das Autorensolo tritt in verschiedenen Tanzstilrichtungen auf: Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war es ein Markenzeichen der Pionierinnen des amerikanischen Modern Dance, des deutschen Ausdruckstanzes und des Butoh Tanzes aus Japan. Ab den 1960er Jahren ist es regelmässig im Post Modernen und Zeitgenössischen Tanz zu sehen. Etwa zeitgleich entwickelt sich die Performance Art als performativer Zweig der Bildenden Kunst. Hier ist der allein tätige Autor, Produzent und Akteur eine Selbstverständlichkeit, genauso wie der meist alleine tätige Maler. In Solotanz Performances der 1980er und -90er Jahre finden Überschneidungen zwischen Performance Art und Tanz statt, treten laut Dorothea Rust die Affinitäten zwischen Bildender Kunst und Tanz in Erscheinung:

Die TänzerInnen sind AutorInnen ihrer Bewegungskompositionen und handeln als KünstlerInnen. Im Zeitalter der Entwicklung der digitalen Medien entsteht die Idee, Körper könnten sich in Bildräumen auflösen. Und es ist gerade dieser Solotanz, der die Regungen und vitalen Äusserungen eines einzelnen (Tänzer)-Körpers extrapoliert und in den erlebten Raum zurückbringt. An genau dieser Schnittstelle überkreuzen sich auch Tanzperformance und Performance Kunst.¹⁸

Beispiele für Autorensolos aus dem Klassischen/Neoklassischen Ballett sind mir keine bekannt. Sie könnten erst ab dem 20. Jh. auftreten, da die gesellschaftlichen Veränderungen der Moderne, die Stärkung des Individuums und die Funktion des Autors notwendige Voraussetzungen für das Autorensolo sind. Dass auch im 21. Jh. meines Wissens keine Autorensolos im klassischen Ballett entstanden sind, kann mit äusseren, institutionellen und inneren, fachlichen Voraussetzungen begründet werden: Auf grossen Bühnen, wo Ballettkompanien normalerweise beheimatet sind, werden Solos in der Regel nicht programmiert und deshalb auch nicht gefördert.

Fachintern sind es die sehr hohen technischen Anforderungen an die Tänzerin, ihren Körper und damit an den Trainingsaufwand, die es erschweren, gleichzeitig noch die Rolle von Autorin und Choreografin zu erfüllen. In der Ausbildung von klassischen Tänzern werden denn auch fast ausschliesslich die tänzerisch-interpretatorischen Fähigkeiten geschult, während in Studiengängen für zeitgenössischen Tanz auch Choreografie und Improvisation Bestandteil des Curriculums sind.¹⁹

¹⁷ Vgl. Definition Autorenfilm auf Wikipedia <http://de.wikipedia.org/wiki/Autorenfilm> 12.1.2013

¹⁸ Rust, Dorothea: Tanzperformance in der Schweiz. In: Performance Chronik Basel, 2009
<http://www.xcult.org/C/performancechronik/?p=96>

¹⁹ Vgl. Folkwanghochschule Essen, Hochschule für Musik, Köln, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt, Laban Centre London, Rotterdamse Dansacademie

2.2. Autoethnografie

Im „Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie“ wird Autoethnografie von namhaften Vertreterinnen und Vertretern dieses Forschungszweiges wie folgt beschrieben:

Autoethnografie ist ein Forschungsansatz, der sich darum bemüht, persönliche Erfahrung (auto) zu beschreiben und systematisch zu analysieren (grafie), um kulturelle Erfahrung (ethno) zu verstehen. Er stellt kanonische Gepflogenheiten, Forschung zu betreiben und zu präsentieren, infrage und behandelt Forschung als einen politischen und sozialen Akt. Forschende nutzen Grundsätze der Autobiografie und Ethnografie, um Autoethnografie zu betreiben und zu schreiben. Daher bezeichnet Autoethnografie sowohl eine Methode/einen Prozess als auch ein Produkt.²⁰

Autoethnografie kann im „Kontext der Diskussionen um die diversen ‘Krisen der Repräsentation’ eingeordnet werden.“²¹ WissenschaftlerInnen waren zunehmend besorgt über unhinterfragte Regeln ihrer Forschung und begannen aufzuzeigen, dass vermeintliche Fakten und Wahrheiten untrennbar mit Methoden, Vokabular, Paradigmen aber auch den persönlichen Erfahrungen der Forschenden verbunden sind. So bezieht der autoethnografische Ansatz die Autobiografie der Schreibenden mit ein. Autoethnografen machen ihre persönliche Geschichte und Erlebenswelt transparent und nutzen sie, zusammen mit anderen Quellen, um „zu einem breiteren Blickwinkel auf die Welt zu verhelfen.“²²

Autoethnografische Vorgehensweisen lösen die Grenzen zwischen „self/other, inner/outer, public/private, individual/society, and immediacy/memory“²³ auf. Subjektive Erfahrungen werden in ihrer gesellschaftlichen Dimension gelesen, reflektiert und sowohl emotional beschreibend wie auch theoretisch analysierend beschrieben. Es herrscht die Überzeugung, dass Forschung sowohl theoretisch/analytisch betrieben werden kann und trotzdem emotional, persönlich und therapeutisch sein darf. Dieser Ansatz will die Dichotomie von Kunst und Wissenschaft auflösen. Beim Schreiben werden ästhetische Maßstäbe angewendet um Zugänglichkeit und Wirkkraft der Texte zu erweitern. Auch Validität, Reliabilität und Generalisierbarkeit sind von Bedeutung, jedoch in einem neuen Kontext. So stehen folgende Fragestellungen im Vordergrund: Wird die beschriebene Erfahrung für die Leser glaubhaft, können sie in die Welt der Erzählerinnen eintauchen, machen die Leser Verknüpfungen mit ihren eigenen Erfahrungen und bringen die Texte sie zum Nachdenken über kulturelle Prozesse? Autoethnografinnen/-en versuchen mit ihren Texten diese Fragen affirmativ zu beantworten. Ihre Arbeiten sollen sowohl den wissenschaftlichen Diskurs vorantreiben wie auch eine Leserschaft ausserhalb dieses Diskurses erreichen und bewegen.²⁴

²⁰ Ellis, Carolyn, Adams, Tony E., Bochner, Arthur P. : Autoethnografie. In: Mey, Günter, Mruck, Katja: Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie. Wiesbaden 2010. S. 345 – 354, hier S. 345

²¹ Modulbeschreibung Universität Graz, 2013

²² Ellis/Adams/Bochner 2012 S. 346

²³ Sparkles, Andrew, C.: Autoethnography: Self-Indulgence or Something More? In Bochner/Ellis 2002, S. 216

²⁴ Vgl. Ellis/Adams/Bochner 2010, S. 351-353

3. Das Autorensolo als autoethnografischer Forschungsprozess

3.1. Begründung

Wie bereits erwähnt, nutzt die Autoethnografie sowohl Methoden der Autobiografie wie der Ethnografie. Die autobiografische Perspektive bedeutet, Themen aus dem eigenen Kulturkreis zu untersuchen. Von persönlichen Erlebnissen ausgehend, werden kulturelle und gesellschaftliche Phänomene befragt, für die Erzählweise wird oft die Ich-Form verwendet. Die ethnografische Herangehensweise umfasst die Analyse als teilnehmende Beobachterin der eigenen oder einer fremden Kultur, Interviews, Untersuchungen von Raum, Ort und Artefakten sowie die Verwertung von wissenschaftlicher Literatur.²⁵

Choreografinnen sind Künstlerinnen, keine Wissenschaftlerinnen und eine Aufführung ist grundsätzlich verschieden von einem wissenschaftlichen Text. Was vergleichbar ist, sind Methoden und Zielsetzungen: die eigene Erfahrung in einen gesellschaftlichen oder kulturellen Zusammenhang zu setzen, die Verknüpfung des Persönlichen mit der sozialen Dimension für Zuschauer resp. Leser erfahrbar zu machen, Reflexionsprozesse mit ästhetischen Mitteln auszulösen. Diese Analogien eröffnen eine neue Lesart des Autorensolos, der ich im Weiteren nachgehen werde.

Das Autobiografische manifestiert sich bei Solistinnen zuerst in ihrem Körper. Auch wenn eine sehr abstrakte Ästhetik überwiegt, so prägen der individuelle Körper und seine Fertigkeiten das Bewegungsvokabular und damit die gesamte Choreografie entscheidend mit.²⁶

Auch der ethnografische Prozess ist im Tänzerinnenkörper verortet. Choreografinnen nehmen ihre eigene Erlebniswelt, ihr Umfeld und Veränderungen in der Gesellschaft mit einem Sensorium auf, das im Besonderen den Körper und seine Bewegung umfasst. Fragestellungen, Missstände oder Paradoxien in ihrer Umgebung erleben sie mit und an ihrem Körper. Während der Bewegungsforschung im Tanzstudio werden Erfahrungen über, durch und mit dem Körper²⁷ zu choreografischen Akten verarbeitet. Diese werden analysiert und analog zum Schreibprozess auf ihre Relevanz und Wirkkraft untersucht und weiter entwickelt.

Im folgenden werde ich Parallelen zwischen autoethnografischen Methoden und Zielsetzungen mit den Autorensolos „Radical Connector“ von Marisa Godoy und „mehr als genug“ von Doris Uhlich veranschaulichen.

²⁵ Vgl. Ellis/Adams/Bochner 2010 S. 346-347

²⁶ Beispiele: Trisha Brown, Anna Huber, Xavier Le Roy, Steve Paxton. Für Ausführungen zu Brown/Paxton siehe: Banes, Sally: *Terpsichore in Sneakers*. Boston 1977/1987 ; zu Huber : Thurner, Christina : *Tr(ans)a(d)di(k)tionen. Experimenteller Bühnentanz von Schweizer Choreograph/innen*. In : Gesellschaft für Tanzforschung e. V. (Hsg.) *Jahrbuch Tanzforschung*, Band 9, 1998. S. 203 – 218. Zu Le Roy : Ploebst, Helmut : *no wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels*. München 2001

²⁷ Ich lehne mein Körperverständnis an Jean-Luc Nancy an und verstehe Körper als eine Einheit von Intellekt, Seele und Materie. Choreographische Impulse werden zwar von leiblichen Erfahrungen und Körperintelligenz hervor gebracht, dies aber nicht abgespalten von Verstand und Emotionen. Vgl. Nancy, Jean-Luc: *Corpus*. Paris 2000

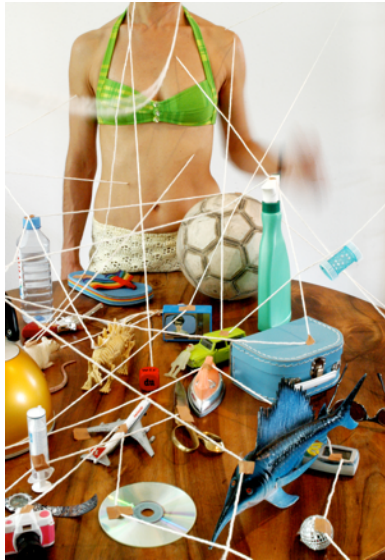


Abb. 1, Marisa Godoy, Radical_Connector



Abb. 2, Doris Uhlich in „mehr als genug“

3.2. Marisa Godoy: „Radical_Connector“ (2006)

*I'm one individual [is connected to]
what about the part of myself that's not contained by the skin? [is connected to]
where does my self begin? [is connected to]
where does it leave off? [is connected to]
where does your self begin? [is connected to]
where does it leave off?²⁸*

„Radical_Connector“ ist ein dreiteiliger Soloabend getanz von Marisa Godoy. Die drei Teile haben unterschiedliche Entstehungsprozesse und Autorschaften und werden durch die Person der Performerin vereint: Salome Schneebeli choreografiert „Dialogism“, „Submit“ ist von Marisa Godoy konzipiert und entsteht bei jeder Aufführung neu unter der Live-Regie einer bildenden Künstlerin, „Radical_Connector“ stammt von Marisa Godoy. Die drei Teile werden als Akte eines Stückes präsentiert, ohne Black out oder Pause für Applaus dazwischen, kleinere Kostümwechsel finden auf der Bühne statt. Trotzdem betrachte ich die drei Teile als voneinander unabhängige Stücke und konzentriere mich bei meiner Analyse ganz auf Radical_Connector (28 Min.), jenes Stück, das auch die Kriterien des Autorensolos erfüllt.

3.2.1. Kurzbeschreibung „Radical_Connector“²⁹

Godoy springt auf und ab. Während ca. zehn Minuten erinnert ihre Leichtigkeit an ein hüpfendes Kind, das seine Freude ausdrückt. Mit der Zeit lässt sie ihre Arme durch die Schwungkraft der Sprünge herumschlenkern, bis sie sich damit selbst zu schlagen scheint.

²⁸ Godoy, Marisa: Radical_Connector. Text. 2006. Aus dem persönlichen Archiv der Choreographin. Text in [] von Verfasserin hinzugefügt, gemäss Aufführungstext.

²⁹ Ich beziehe mich auf die Aufführung, die ich im Dezember 2006 im Theaterhaus Gessnerallee, Zürich, sah, sowie auf die Aufzeichnung einer der Aufführungen vom Dezember 2006 am gleichen Ort.

Wie eine Marionette ist sie den Eruptionen ihres Körpers ausgesetzt. Im Gegensatz dazu steht ihre Stimme: überlegt, nachdenklich, analysierend spricht sie scheinbar spontan über die unendlichen Verbindungen zwischen ihren Körperteilen, Handlungen, Erinnerungen und Gedanken. Was wie eine fließende Abfolge von freien Assoziationen wirkt, ist bis ins Detail komponiert, die Authentizität glaubhaft einstudiert. „My shoulder blades are connected to my pee. My pee is connected to what I drank this morning. What I drank this morning is connected to I couldn't get moving. I couldn't get moving is connected to sore muscles. [...]“³⁰

Wir erkennen, oder glauben zu erkennen, wie die Tänzerin Marisa Godoy denkt, welche inneren Impulse ihre Bewegungen auslösen und wie diese zurück auf ihre Gedanken wirken. Als sie nach ihrem letzten Satz, „the real reason is that I'm doing all this for You“, in einen dynamischen Tanz ohne Worte eintaucht, suchen wir weitere Verknüpfungen in ihrem Körper und finden zahlreiche: zwischen ihren Füßen und ihrem Kopf, während den unzähligen Drehungen, die jeweils von verschiedenen Körperteilen ausgelöst werden. Zwischen Luft und Boden, wenn sie aus einem übermütigen Sprung direkt auf den Knien landet. Zwischen musikalischen und tänzerischen Impulsen, die sich gegenseitig antreiben und beeinflussen. Und immer wieder zwischen Tänzerin und uns Zuschauern, wenn sie uns mit Worten, ihrer physischen Präsenz oder ihrem Gesang direkt anspricht. Nach einem fulminanten Drehtanz, bei dem sie, mit dem rechten Arm von einem Draht hängend, wie eine Zirkusartistin herumwirbelt, landet sie verletzlich ausgestreckt am Boden und singt: „Only you, can make this world seem right [...] Only you, can make this change in me [...]“.³¹ Hier meint der Pop Song aus den 1950er Jahren keinen abwesenden Liebhaber, sondern uns Zuschauer. Die Bedeutung der Ko-Präsenz von Zuschauern und Tänzerin bekräftigt Godoy noch einmal mit den Sätzen, die das Stück abschliessen und einen Bogen schlagen zum Anfang:

*The rig is connected to the ceiling
The ceiling is connected to the walls
The walls is connected to the floor
The floor is connected to the tribune
The tribune is connected to the chairs
The chairs is connected to You.*³²

3.2.2. Parallelen zu autoethnografischen Methoden und Zielsetzungen

Wie kann dieses Aufführungsereignis nun aus einer autoethnografischen Perspektive gelesen werden? Dazu sollen autobiografische sowie ethnografische Ansätze gesucht werden und autoethnografische Zielsetzungen als Folie für die Analyse des Stückes verwendet werden.

Godoy, deren Arbeiten nach eigener Aussage etwa zur Hälfte aus Autorensolos besteht, wählt diese Form „when the issues I am concerned with are very personal, when it is about

³⁰ Godoy, Text 2006

³¹ „Only you (and you alone)“, komponiert von Buck Ram, 1955 von The Platters aufgenommen, Gesang: Tony Williams. [http://en.wikipedia.org/wiki/Only_You_\(And_You_Alone\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Only_You_(And_You_Alone)), 1.5.2013

³² Godoy Text 2006

myself, ICH, in connection with the audience.“³³ Hier ist der autobiografische Ansatz klar definiert, auch wenn im Stück selbst nicht Teile ihrer Biografie, aber ihrer persönlichen Fragestellung und deren Beantwortung zum Ausdruck kommen. Bei „Radical_Connector“ ist „Gegenstand der Untersuchung, das aus der Reibung zwischen dem Kollektiven und dem Individuellen, zwischen Innen und Aussen entstehende Bewusstsein.“³⁴ Das Aussen ist bei Godoy in erster Linie das Publikum, denn die Frage nach dem Verhältnis zwischen Performerin und Publikum ist bei Godoys Werk zentral. Bei „Radical_Connector“ wie auch bei den späteren Gruppenstücken „Please“ (2009) und „All is you“ (2012) wird sie explizit mit der Aussage beantwortet: „the real reason is that I'm doing all this for You.“³⁵

Mit dieser Antwort wirft sie gleichzeitig eine Frage ins Auditorium zurück: weshalb bin ich als Zuschauerin da? In der impliziten Liebeserklärung an das Publikum schafft sie ein Gefälle zwischen Bühne und Zuschauerraum, im umgekehrten Sinn als dies traditionell der Fall ist. Das Publikum schaut nicht hinauf, um eine virtuose Tänzerin zu bewundern. Sondern, wie auf zeitgenössischen Tanzbühnen üblich, schauen Zuschauer von der Tribüne aus auf die Tänzerin hinab, die sich ihren Blicken mit all ihrer Verletzlichkeit präsentiert. Gleichzeitig ist sie als Solistin Identifikationsfigur für jede einzelne Person im Publikum. So wird der Reflexionsprozess des Sehens und Gesehen Werdens, dem Wunsch nach Anerkennung und Nähe, den die Tänzerin für uns auf der Bühne verkörpert, auch der unsere.

Godoy stellt die gleichen Fragen, wie sie nach Ellis/Adams/Bochner auch Autoethnografen stellen: Wer liest (sieht) unsere Arbeiten, wie sind die Leserinnen (Zuschauer) davon betroffen und wie halten die Arbeiten das Gespräch/die Diskurse in Gang?³⁶ Der kontextualisierte, persönliche Zugang zur eigenen Welt soll die Leserschaft direkt und emotional ansprechen. Dies wird auch in Godoys Arbeit angestrebt. So sagt sie: „I like to work on personal things that have a universal aspect to it. Going around my own navil doesn't interest me. It's very personal but it also needs to speak to other people.“³⁷ Ihr Ziel wird erreicht, indem sie „mit ihrer Bühnenpräsenz alle Blicke bannt“³⁸ und mit „ihrer ganz eigenen, berückend sinnlichen, intensiven, spröden, ironischen und zärtlichen Bewegungssprache, vor allem eins [tut]: radikal berührt.“³⁹

Godoy präsentiert Bewegungslust und tänzerisches Können als hingebungsvolles Geschenk. Durch den witzig-überraschenden „Diskurs über innerkörperliche Verbindungen“⁴⁰ werden Zuschauer auf die unendlichen Verknüpfungen innerhalb ihres eigenen Körpers sowie zwischen sich und der Tänzerin aufmerksam gemacht. Das bewirkt eine starke physische Anteilnahme an den kontinuierlichen Drehungen Godoys, die einen Sog schaffen, dem die Zuschauer auch ausgeliefert sind. So berührt auch die fast geflüsterte Darbietung von „Only you“ auf mehreren Ebenen: Körperlich wird die Erschöpfung der Tänzerin nachempfunden und die Wehrlosigkeit ihrer liegenden Figur wahrgenommen. Text und Rahmung des

³³ Diese und andere Zitate von Godoy entstammen schriftlichen Notizen eines Gesprächs der Verfasserin mit Godoy vom 12.4.2013

³⁴ Godoy, Marisa: Radical_Connector. Press Release. 2006

³⁵ Godoy Text 2006

³⁶ Vgl. Ellis/Adams/Bochner in Mey/Mruck 2010, S. 353

³⁷ Godoy 12.4.2013

³⁸ Thurner, Christina: Radikale Wechselspannung. Neue Zürcher Zeitung, 4. 12.2006

³⁹ Lachmann, Anja: Musik & Theater. 1.2.2007

⁴⁰ Thurner, NZZ 4.12.2006

Liebesliedes lassen das Melodrama von 1950er Jahre Filmen aufscheinen und berühren doppelt, da wir uns sowohl mit der Interpretin identifizieren wie auch als Adressaten verstehen.

Indem Godoy die Rolle der Tänzerin im Verhältnis zu ihrem Publikum befragt, trägt ihr Stück zum Diskurs der Ko-Präsenz im Zeitgenössischen Tanz bei. Inwiefern Stücke, die nur in meist wenigen Aufführungen rezipierbar sind, zur Weiterentwicklung der Kunstform beitragen können, so wie es Autoethnografinnen von ihren Texten verlangen, wäre Thema für eine andere Arbeit.

3.3. Doris Uhlich: „mehr als genug“ (2009)

*Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, O Beauté?*⁴¹

Mit dieser Zeile aus „Hymne à la Beauté“ von Charles Baudelaire beginnt Doris Uhlich ihr Solo. Wenn sie den französischen Dichter in starkem, österreichischem Akzent zitiert, manifestiert sich ein wiederkehrendes Motiv ihres Stückes: die Gegenüberstellung von Künstlichem und Privatem, das „öffentlich gemacht und künstlich erhöht wird“⁴² und somit die Abgrenzung zwischen Kunst und Alltag hinterfragt.

Die 1977 in Österreich geborene Tänzerin gehört zu den erfolgreichsten jungen Choreographinnen aus Österreich,⁴³ ihre Stücke sind an Festivals in ganz Europa zu sehen. Oft arbeitet sie mit Laien oder ehemaligen Balletttänzerinnen und –tänzern zusammen („SPITZE“ 2008, „come back“ 2012), so zum Beispiel in „Uhlich“ (2011), wo sie ihre Mutter inszeniert um zu untersuchen, wer sie selbst in 30 Jahren sein könnte. Uhlich choreografiert nach eigenen Angaben vereinzelt Autorensolos. Ihre Motivation ist „die direkte Umsetzung meiner künstlerischen Fragen in meinem Körper [sowie das] Interesse an meiner körperlichen Konstitution und Bühnenpräsenz“.⁴⁴ In „mehr als genug“ ist Doris Uhlichs Körper Ausgangspunkt für die ganz konkrete Frage danach, was Schönheit ist, wie sie sich konstituiert und je nach gesellschaftlichem, historischem und kulturellem Rahmen verändert.

3.3.1. Kurzbeschreibung „mehr als genug“⁴⁵

Um es vorwegzunehmen: „mehr als genug“ ist kein Solo im engeren Sinn. Während mehr als der Hälfte des Stückes ist eine andere Tänzerin anwesend, die auch einmal tanzt, spricht, meistens aber das Bühnengeschehen auf einem Stuhl mitverfolgt. Auch die live geschalteten Telefon-Gesprächspartner prägen das Stück mit, auch wenn sie nicht physisch präsent sind.

⁴¹ Baudelaire, Charles: Hymne à la Beauté. 1857

⁴² Wurmdobler, Christoph: Venus im Pelzchen. Falter 2/10 S. 30

⁴³ „Bemerkenswerte Nachwuchs-Choreografin“ im Jahrbuch von Ballettanz 2008, „Tänzerin des Jahres“ in Zeitschrift „tanz“ 2011

⁴⁴ Uhlich, Doris: Antworten 25.4.2013. Diese und andere Zitate stammen aus einem informellen Fragebogen, den ich im Rahmen dieser Arbeit verfasst habe.

⁴⁵ Ich beziehe mich auf die Aufführung vom 25.1.2011 im Theaterhaus Gessnerallee, Zürich, sowie auf die Aufzeichnung einer Aufführung aus Wien auf <http://vimeo.com/user8485427/more>

Trotzdem hatte ich „mehr als genug“ erstaunlicherweise eindeutig als Solo in Erinnerung und wird es auch als solches präsentiert. Vielleicht ist die Rolle der Tänzerin unterschiedlich gewichtet, je nach Aufführungsversion. Vor allem aber liegt es an der Rolle, welche ihr (in der Aufzeichnung Virginie Roy-Nigl) zugewiesen wurde: sie sitzt stellvertretend für die Zuschauer auf der Bühne und repräsentiert die Norm, mit welcher Doris Uhlich in einen Dialog tritt und sich davon abgrenzt. Insofern finde ich es berechtigt, „mehr als genug“ trotzdem als Autorensolo zu analysieren.

Zum Ablauf:

Baudelaires Gedicht zieht sich als thematischer Faden durch das Stück. Es spricht von den Gegensätzen, welche die Schönheit ausmachen, die entweder Himmel oder Hölle entstammt, als Engel oder Sirene erscheint. Diese Dichotomien werden ertragen, denn - und mit diesem Satz nach Baudelaire endet auch Uhlich ihr Stück: „Du bist schön, wenn Du mir die Welt weniger gefährlich machst und die Minuten weniger lang.“⁴⁶ Uhlich beantwortet demnach die Frage nach einer Definition von Schönheit, indem sie ihre Wirkung in den Vordergrund stellt.

Vorher unterhält sie sich mit einer Tänzerin der Kompanie „Rosas“, einem Mann mit Glatze, einer ehemaligen Primaballerina und einem blinden Musiker über ihre jeweils unterschiedlich geprägten Auffassungen von Schönheit. Uhlich verdeutlicht damit die Relativität eines einzigen Schönheitsbegriffes. Dies im Gegensatz zum sehr eng definierten Schönheitsideal, das im Kontext Bühnentanz vorherrscht: jung, schlank und gut durchtrainiert. Mit der selbstbewussten Präsentation ihrer, im Vergleich zum erwarteten Tänzerinnen Körper, fülligen Erscheinung, bringt Uhlich sowohl das Schönheitsideal der Tänzerin, wie auch der Frau in unserer Gesellschaft ins Wanken.

Während und zwischen den locker geführten Telefongesprächen, finden tänzerische Aktionen statt: Virginie Roy-Nigl tanzt eine kurze Abfolge und führt dem Publikum einen vertrauten Tänzerinnenkörper vor Augen, mit welchem sich Doris Uhlichs Körper im anschließenden Duo synchronisiert. Uhlich zieht sich aus und nimmt Posen ein, die Frauendarstellungen aus Film und Bildender Kunst zitieren, ohne ins Klischee zu fallen. Zu Edith Piafs „Non, je ne regrette rien“ wiederholt sie die gleichen Positionen in rhythmischem Ablauf. Im Nachhall von Thomas Sturms Worten, dass er sich auch von der sprichwörtlichen Fee keine Haare auf den Kopf zaubern lassen würde, eröffnet sich den Zuschauern, zusammen mit Piafs Klassiker und den kulturell eingeschriebenen Körperbildern, ein vielschichtiger Reflexionsraum.

Visueller und dramaturgischer Höhepunkt ist die Bepuderung von Uhlichs Körper, choreografiert zu Antonio Vivaldis „Vier Jahreszeiten“. Feine Vibrationen der Pobacken, einer Brust oder ihrer Hände schicken Puderwolken in den Raum und lassen Assoziationen von Barockperücken bis Pornoköniginnen aufscheinen. Uhlich reiht sich hier ein in die körperzentrierten Performances von feministischen Künstlerinnen⁴⁷ der 1970er und 1980er

⁴⁶ Im Original: „Qu'importe, si tu [beauté] rends, [...] l'univers moins hideux et les instants moins lourds?“

⁴⁷ Vor allem in den USA sorgten Performance Künstlerinnen wie Carolee Schneemann, Karen Finley, Johanna Went, Rachel Rosenthal u.a. für eine Diskussion von Theater Konventionen und der Repräsentation weiblicher Körper in der Gesellschaft. Siehe: Apfelthaler, Vera: Die Performance des Körpers – Der Körper der Performance. St. Augustin 2001. Fuchs, Elinor: Staging the Obscene Body. In Theater Drama Review, Jg. 33, 1/1989, S. 33-58. Juno, Andrea, Vale, Vivian (Hsg.): Angry Women. San Francisco 1991.

Jahre, die Konventionen des Weiblichen aufbrachen, indem sie das Abjekte oder Obszöne des weiblichen Körpers auf der Bühne ausstellten. Uhlich, 1977 geboren, hinterfragt die weiterhin bestehenden Festsetzungen bezüglich weiblicher Schönheit, insbesondere auf der Tanzbühne, stattdessen mit subtilem Humor und charmanter Selbstironie.

3.3.2. Parallelen zu autoethnografischen Methoden und Zielsetzungen

Uhlichs Ansatz in „mehr als genug“ ist ein explizit autobiographischer. Sie stellt ihren eigenen Körper aus, der sie zur Fragestellung über das Wesen von Schönheit führt. Der Konflikt zwischen realem Körper und normiertem Ideal ist im Tanz besonders virulent. So wurde Uhlich beim ersten Anlauf auf Grund ihres Gewichtes nicht in das Studium zur Tanzpädagogin aufgenommen.⁴⁸ Es ist leicht nachzuvollziehen, dass sie sich beim täglichen Training vor dem Spiegel, sowie der Begegnung mit zahlreichen Idealkörpern auf den Tanzbühnen Wiens, immer wieder die Frage nach der Validität dieses kaum hinterfragten Schönheitsideals gestellt hatte.

Ihre ethnografischen Methoden sind auf der Bühne ebenso greifbar wie wirksam. Interviews sind weit verbreitete Forschungsmethoden für Ethnologen. Eigene Erfahrungen mit dem Thema, sowie emotionale Reaktionen auf das Interview werden bei Autoethnografen in der Analyse mitberücksichtigt und mitgeschrieben. Die von Uhlich live geführten Telefon-Interviews entsprechen dieser autoethnografischen Methode. Dabei werden die Perspektiven von vier Personen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten, sowie Uhlichs Reaktionen auf deren Äusserungen, dem Publikum scheinbar ungefiltert präsentiert. Die Zuschauer können zwar nicht einschätzen, in welchem Masse die Gespräche inszeniert wurden, aber das Mithören von Befragtem und Befrager, im Präsens der Aufführung, hat die von Autoethnografen gewünschte Wirkung: wir werden uns unserer Unterwerfung durch mediatisierte Schönheitsnormen bewusst und beginnen sie in Frage zu stellen. Auch andere Elemente Uhlichs Performance können mit ethnografischen Forschungsmethoden verglichen werden. So zitiert sie in ihren choreografischen Interventionen kulturelle Zeichen der Weiblichkeit und lässt sie in ihrer Aneinanderreihung erst als solche Erkennen. Mit ihren Requisiten (Pelzmantel, Jeans, Stöckelschuhe, Telefonapparat, Puder) befragt sie Artefakte unserer Kultur und nutzt deren Symbolkraft, um ihre Performance in einen grösseren gesellschaftlichen und kulturellen Rahmen zu stellen.

⁴⁸ Vgl. Wurmdobler 2010

4. Schlussfolgerungen

Am Ende dieses Nachdenkens über das Autorensolo als autoethnografischen Prozess scheinen die methodischen Parallelen so offensichtlich zu sein, dass ein Vergleich fast hinfällig scheint. Der Einbezug des gesellschaftlichen Kontextes ist für die Kunst eine Selbstverständlichkeit. Auch das Persönliche musste in der Kunst im Gegensatz zur Soziologie nie ausgegrenzt werden. Im Gegenteil, die persönliche Handschrift einer Choreografin/eines Choreografen ist eines der Gütezeichen erfolgreicher Tanzkunst. Deshalb hat der Vergleich des Autorensolos mit autoethnografischen Herangehensweisen keine grundlegend neuen Erkenntnisse hervorgebracht. Die Autoethnografie kann allerdings fruchtbar gemacht werden in Bezug auf den Rechtfertigungszwang, dem das Autorensolo meiner Ansicht nach trotz all seiner Stärken zeitweise unterliegt.

Kritik an der Soloform bezieht sich einerseits auf die Produktionsebene. Ich gebe Sandra Noeth Recht, wenn sie darauf hinweist, dass das Autorensolo vor allem in der freien Tanzszene vorherrscht, wo „many soloist artists identify the solo as a direct reaction to the market and the economy as well as to the predominant structures and hierarchies of production, touring and reception.“⁴⁹ Wer aber die Begründung für die Entstehung eines Solos alleine auf produktionstechnische Zwänge reduziert, wird dem Status des Autorensolos als eigenständiger Form nicht gerecht. Ich plädiere dafür, dass Autorensolos vermehrt auf ihre ganz spezifischen Methoden und Manifestationen in Bezug auf Körper, Selbst, Individuum und Gesellschaft untersucht werden, unabhängig davon, ob sie als Form bewusst oder nicht ganz freiwillig gewählt wurden.

Ein anderes, kritisches Argument bezieht sich auf die Selbstbezogenheit, die self-indulgence von Autorensolos. John Howell schreibt im Rahmen der zunehmenden Bedeutung von Solo Performances in den 1970er Jahren: „it’s as often an ego show as a revelation“⁵⁰. Das mag zutreffend sein, und darüber, wo die Grenze zwischen reiner Nabelschau und relevanter Selbstbefragung liegt, möchte ich hier nicht spekulieren. Doch als Antwort auf die grundsätzliche Skepsis gegenüber der Wirkungskraft von Autorensolos möchte ich mit einem Zitat abschliessen, das sich auf eine ähnliche Kritik an der Autoethnografie bezieht und die Relevanz einer einzelnen Stimme für die Gesellschaft betont:

To characterize autobiographical work as self-indulgent is to make claims about its content by invoking a reductive practice that asserts the autobiographical to be only about the self of the writer and no one or nothing else. However, this dualistic thinking, according to Jackson⁵¹, is mistaken because it “wrenches apart the interlocking between self and society”.⁵²

⁴⁹ Noeth in Ertem 2009

⁵⁰ Howell, John: Solo in Soho: The Performer Alone. In: Performing Arts Journal: the American Imagination: A Decade of Contemplation. Vol. 4, Nr. 1/2, Mai 1979, S. 152-158, hier S. 158

⁵¹ Jackson, David: Unmasking Masculinity: a Critical Autobiography. London 1990

⁵² Sparkes, Andrew, C.: Autoethnography: Self-Indulgence or Something More? In: Bochner/Ellis: Ethnographically Speaking. 2002, P. 216

Bibliographie

Apfelthaler, Vera: Die Performance des Körpers – Der Körper der Performance. St. Augustin 2001

Banes, Sally: Terpsichore in Sneakers. Boston 1977/1987

Baudelaire, Charles: Hymne à la Beauté. 1857

Bochner, Arthur P., Ellis, Carolyn: Ethnographically Speaking. Autoethnography, Literature and Aesthetics. Walnut Creek, 2002

Centre National de la Danse (Hsg.), Rousier, Claire (Leitung): La danse en solo: une figure singulière de la modernité. Paris 2002

Dupuy, Dominique: La traversée en solitaire. In: Centre Nationale de la Danse 2002, S. 131 - 138

Ellis, Carolyn, Bochner, Arthur P.: Taking Ethnography into the twenty-first Century. Introduction. Journal of contemporary Ethnography. Vol 25, Nr. 1. Thousand Oaks 1996

Ellis, Carolyn, Adams, Tony E., Bochner, Arthur P. : Autoethnografie. In: Mey, Günter, Mruck, Katja (Hsg.): Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie. Wiesbaden 2010, S. 345 – 354

Fuchs, Elinor: Staging the Obscene Body. In Theater Drama Review, Jg. 33, 1/1989, S. 33 - 58

Gittelman, Claudia, Palfry, Barbara (Hsg.): On Stage Alone. Florida 2012

Godoy, Marisa: Radical_Connector. Text. 2006. Nicht veröffentlicht. Aus dem persönlichen Archiv der Choreographin.

Godoy, Marisa : Gesprächsnotizen eines Gespräches mit Tina Mantel vom 12.4.2013

Godoy, Marisa: Radical_Connector. Press Release. 2006

Howell, John: Solo in Soho: The Performer Alone. In: Performing Arts Journal: the American Imagination: A Decade of Contemplation. Vol. 4, Nr. 1/2, Mai 1979, S. 152 - 158

Jackson, David: Unmasking Masculinity: a Critical Autobiography. London 1990

Juno, Andrea, Vale, Vivian (Hsg.): Angry Women. San Francisco 1991

Noeth, Sandra: „(Re-) Channeling the singular: Reflections on the solo in dance. In: Ertem, Gurur (Hsg.): Solo? In Contemporary Dance. Istanbul 2009, S. 14 - 23

Rust, Dorothea: Tanzperformance in der Schweiz. In: Performance Chronik Basel. 2009

Schneider, Rebecca: Solo Solo Solo. In: Butt, Gavin (Hsg.): After Criticism. New Responses to Art and Performance. Oxford 2005, S. 23 - 47

Solomon, Noémie: Towards the Limits of the Solo: Alliterations and the Choreography of Singularity. In: Ertem, Gurur (Hsg.): Solo? In Contemporary Dance. Istanbul 2009, S. 40 - 47

Sparkes, Andrew, C.: Autoethnography: Self-Indulgence or Something More? In: Bochner/Ellis: Ethnographically Speaking. 2002

Thurner, Christina: Manifestationen des Körpers. In Adorf, Sigrid u.a. (Hsg.): Is it now? Gegenwart in den Künsten. Zürcher Jahrbuch der Künste. 2006, S. 156 - 165

Thurner, Christina : Tr(ans)a(d)di(k)tionen. Experimenteller Bühnentanz von Schweizer Choreograph/innen. In : Gesellschaft für Tanzforschung e. V. (Hsg.) Jahrbuch Tanzforschung, Band 9. Wilhelmshaven 1998, S. 203 - 218

Uhlich, Doris : Antworten zu Fragebogen erstellt von Tina Mantel über Motivation, Prozess und Rezeption von Autorensolos. 25.4.14

Zeitungsartikel

Lachmann, Anja: Radikal berührende Tanzsprache. Musik & Theater. 1.2.2007
Thurner, Christina: Radikale Wechselspannung. Neue Zürcher Zeitung. 4.12.2006
Wurmdobler, Christoph: Venus im Pelzchen. Falter 2/10 S. 30. 14.1.2010

Webseiten

https://online.uni-graz.at/kfu_online/lv.detail?clvnr=335260 28.3.2013
<http://www.xcult.org/C/performancechronik/?p=96> 15.1.2013
<http://www.dorisuulich.at/de/projekte/6-mehralsgenug> 5.4.2013
<http://www.no-ballet.com> 2.12.2012
<http://www.choreographenwettbewerb.de/teilnahmebedingungen/> 2.12.2012
<http://www.solo-tanz-theater.de> 2.12.2012
<http://de.wikipedia.org/wiki/Autorenfilm> 5.4.2013
[http://de.wikipedia.org/wiki/Performance_\(Kunst\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Performance_(Kunst)) 15.1.2013

Videomaterial

Godoy, Marisa: Radical _Connector. DVD aus persönlichem Archiv von Marisa Godoy
Uhlich, Doris: mehr als genug, Vimeo Link: <http://vimeo.com/user8485427/more>

Abbildungen

Abb. 1. Marisa Godoy, Flyer von „Radical_Connector“. Foto: Carlyne Minjolle
Aus persönlichem Archiv Marisa Godoy.

Abb. 2. Doris Uhlich in „mehr als genug“ von Doris Uhlich. Foto: Andrea Salzmann
<http://www.k2centrope.com/blog/mangiapia/mehr-als-genug-1>, 1.5.2013