

autobiografischen Erzeugnisse bzw. im Hinblick auf ihre Quellenfunktion stets (mit) zu reflektieren gilt.

Hieraus ergibt sich die spezifische Schreibung des Untertitels dieses Buches: *Auto_Bio_Grafie*.⁷² Mit dem Unterstrich wird auf die drei Aspekte bzw. auf deren Zusammenspiel verwiesen. Immer dann, wenn diese Relationalität (explizit oder implizit) von Bedeutung ist, wird im Folgenden ebendiese Schreibweise für *auto_bio_grafische*, also in spezifischer Weise performative, auf eigene Leben fokussierte Erzeugnisse verwendet.⁷³ Auf die Frage, wie eigenes Leben geschrieben wird, folgt notwendig eine, die wiederum auf die bereits erwähnte Performativität zielt: Wie vollzieht sich diese ›Schreibung‹ als performativer Akt und wie ist (tanz-)historiografisch sowie epistemologisch damit umzugehen?⁷⁴ Damit wird ein (tanz-)wissenschaftliches Innovationsfeld betreten, das einerseits auf die Gegenstände, andererseits auf Methoden zielt.

1.4. Korpus und Aufbau

Neben der festgestellten Varianz von autobiografischen Ausdrucksformen wird auch die Autobiografie als Textsorte hier bewusst weit gefasst, wobei

-
- 72 Das Buch ist – wie bereits erwähnt – ein Teilergebnis eines grösseren, vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Projekts der Autorin und weiterer Mitarbeiter:innen, das den übergeordneten Titel *Auto_Bio_Grafie als Performance. Ein tanzhistoriografisches Innovationsfeld* trägt (vgl. https://www.theaterwissenschaft.unibe.ch/forschung/projekte/abgeschlossene_projekte/auto_bio_grafie_als_performance/index_ger.html, 17.05.2024). Es steht ausserdem im grösseren Zusammenhang einer dem Projekt vorausgegangenen, ebenfalls von der Autorin initiierten interdisziplinären Forschungsplattform am Walter Benjamin Kolleg der Universität Bern (vgl. https://www.wbkolleg.unibe.ch/forschung/forschungsforum/auto_bio_grafie_historiografisch_e_perspektiven_auf_selbstzeugnisse_in_den_kuensten/index_ger.html, 02.11.2023). Im Unterschied zum Titel der Forschungsplattform *Auto-Bio-Grafie* wurde für das Projekt und auch für das Buch zur noch deutlicheren Hervorhebung der drei Teile des Begriffs der Unterstrich verwendet.
- 73 Wenn es generell um das Genre ›Autobiografie‹ oder um als ›Autobiografien‹ bezeichnete Produkte geht, dann wird auf den Unterstrich verzichtet.
- 74 Der Begriffsteil *grafie*/›Schreiben‹ ist dabei in einem weiteren Sinne zu verstehen: Formen des Selber-Aufschreibens, -Aufzeichnens, -Skizzieren, -Erzählens sind ebenso zu berücksichtigen wie jene des Tanzens oder Performens des ›eigenen Lebens‹ auf der Bühne.

bestehende Begriffsbestimmungen und -abgrenzungen, etwa zu ›Memoiren‹ oder ›Biografien,⁷⁵ rezipiert, bei Bedarf diskutiert und entsprechend angepasst bzw. neu definiert werden. Das Tänzer:innen-Autobiografien-Korpus, das diesem Buch zugrunde liegt und wovon wiederum ausgewählte Auto_Bio_Grafien bearbeitet wurden, berücksichtigt verschiedene Formate autobiografischen Schreibens/Erzählens/Zeigens aus dem Bereich des künstlerischen Tanzes vom 19. bis zum 21. Jahrhundert, d.h. von den Anfängen der als solche gekennzeichneten Tänzer:innen-Autobiografien bis zur Gegenwart. Dabei liegt der Schwerpunkt auf in Buchform publizierten Autobiografien. Ausserdem behandelt werden ausgewählte verfilmte Autobiografien sowie als autobiografisch deklarierte oder als solche zu betrachtende Bühnenstücke als eine – so die entsprechende These – spezifische autobiografische Ausdrucksform des zeitgenössischen Tanzes im 21. Jahrhundert.⁷⁶

Angestrebte wurde eine Re-Visionierung von kanonischen Werken ebenso wie eine historiografisch fundierte Etablierung von aufgespürten, bisher kaum beachteten Auto_Bio_Grafien aus dem Tanzbereich, um in deren fokussierter und relationaler Betrachtung zu einem erweiterten Kanon sowie zu neuen Ergebnissen für die Tanzgeschichte einerseits und für eine interdisziplinär anschlussfähige Kulturwissenschaft andererseits zu kommen.

Auf diese Einleitung folgt dazu ein allgemeines Kapitel (2.: 2.1.–2.6.), in dem Auto_Bio_Grafien als Quellen spezifisch in den Blick genommen werden, einerseits im Hinblick auf performative Ich-Konstitutionen, auf Selbstreferentialität und -inszenierung, auf Konzepte von Autorschaft, Subjektivität, Objektivität, Singularität sowie Serialität und auf den sogenannten autobiografischen Pakt. Andererseits gilt es, deutlich zu machen, welche be- und erschriebenen Vorstellungen von Tanz und ausserdem wie autobiografische Performances tanzhistoriografisch fruchtbar gemacht werden können, bevor dies anhand von ausgewählten autobiografischen Texten und auch Stücken und Filmen exemplarisch exerziert wird.

Ein methodisch-thematisches Kapitel (3.: 3.1.–3.6.) widmet sich dann verschiedenen Textstrategien und (Selbst-)Entwürfen sowie deren unterschied-

⁷⁵ Vgl. u.a. Holdenried 2000; Rak 2016; Marcus 2018; Lammers 2019.

⁷⁶ Dies geschieht exemplarisch in entsprechenden Kapiteln (2.5. und 2.6.). Einen Schwerpunkt auf nicht in Schriftform publizierte Formate, darunter Erzählungen aus/und Oral-History-Projekte/n, Performances und Filme, legen andere im Projektverbund entstandene Publikationen, vgl. dazu Berger/Wehren 2023; Wehren 2020, 2023a, b, 2025; Waterhouse 2025 und Rothenburger 2021a, b, 2024, 2025.

lichen Implikationen in Bezug auf die Tanzgeschichtsschreibung. Fokussiert wird dabei auf eine Auswahl an prominenten Figuren der Tanzgeschichte (Marie Taglioni, Marius Petipa, Loïe Fuller, Isadora Duncan, Valeska Gert und Josephine Baker; deren (Selbst-)Darstellungen bzw. ihre Verfahren der Ich-Konstruktion (als Tanzschaffende) in den entsprechenden Autobiografien werden abgeglichen mit historiografischen Diskursen. Ziel ist eine Relativierung bzw. eine auf spezifische Charakteristika fokussierte Re-Vision der Tanzgeschichte.

In diese methodische Richtung zielt auch das letzte Kapitel (4.: 4.1.–4.5.), das ebenfalls exemplarisch und unter jeweils bestimmten Gesichtspunkten eine vielstimmige Tanzhistorie bzw. -historiografie vorschlägt und etabliert. Dabei wird das Thema der (Selbst-)Ermächtigung ebenso behandelt wie die konstitutiven bzw. je diskutablen Kategorien ›Gender‹, ›Race‹ und ›Age‹. Den Abschluss bildet ein Kapitel zu ›Master-Paratexten‹, wie ich es nennen möchte.⁷⁷ Dabei wird mit Blick auf Aussagen und Erfahrungen verschiedener Tänzer:innen (festgehalten und ablesbar in deren Autobiografien) eine alternativ perspektivierte Betrachtung eines exemplarischen tanzhistorischen Phänomens (George Balanchine) vorgeschlagen.

Ziel einer solchen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Tänzer:innen-Autobiografien, einem auf dem nicht-akademischen Buch- und Filmmarkt äusserst beliebten und publikumswirksamen Genre, ist es nicht zuletzt, bewusst ein Zeichen zu setzen: Auto_Bio_Grafien werden hier als Gegenstand nicht nur ernst genommen, es wird vielmehr vor- und ausgeführt, wie die Forschung diese – nicht selten mit hohem Unterhaltungswert verbundenen – Erzeugnisse historiografisch produktiv machen und damit auch weiter zu einer Sensibilisierung für geschichtliche Zusammenhänge beitragen kann.

⁷⁷ Vgl. zur Definition dieses Begriffs Kapitel 4.5., insbesondere S. 280–283.