



Christina Thurner

Erinnerungen tanzen

Autobiografien als Quellen
der Tanzhistoriografie

[transcript]

Christina Thurner
Erinnerungen tanzen

TanzScripte | Band 75

Editorial

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

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

Die Reihe wird herausgegeben von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein.

Christina Thurner, geb. 1971, ist Professorin für Tanzwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Von 2020 bis 2024 leitete sie das vom Schweizerischen Nationalfonds geförderte Projekt »Auto_Bio_Grafie als Performance. Ein tanzhistoriografisches Innovationsfeld«. Weitere Forschungsschwerpunkte sind Tanzgeschichte und -ästhetik vom 18. bis 21. Jahrhundert sowie Tanzkritik.

Christina Thurner

Erinnerungen tanzen

Autobiografien als Quellen der Tanzhistoriografie

[transcript]

Das vorliegende Buch ist im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Projekts »Auto_Bio_Grafie als Performance. Ein tanzhistoriografisches Innovationsfeld« (Laufzeit 2020–2024) entstanden.

Publiziert mit Unterstützung der Universität Bern und des Instituts für Theaterwissenschaft (ITW) der Universität Bern.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

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

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© Christina Thurner

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Meg Stuart/Damaged Goods: »Hunter«, 2014. (Foto: Iris Janke)

Korrektorat: Anette Nagel, Karin Schneuwly, Julia Wechsler

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

<https://doi.org/10.14361/9783839475645>

Print-ISBN: 978-3-8376-7564-1

PDF-ISBN: 978-3-8394-7564-5

Buchreihen-ISSN: 2747-3120

Buchreihen-eISSN: 2747-3139

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

»... wenn ich diese Erinnerungen tanzen könnte ...« (Isadora Duncan)¹

1 Duncan 1928, S. 11.

Inhalt

Vorwort	9
1. Einleitung	13
1.1. Autobiografieforschung – Verortung	16
1.2. Performative Künstler:innen-Perspektive	20
1.3. Fragestellung und Methode	24
1.4. Korpus und Aufbau	26
2. Quelle Autobiografie	
<i>Acosta • Bentley • Duncan • Endicott • Farrell • Fonteyn • Gert • Graham • Kirkland • Li • McGregor • Plissezkaja • Rainer • Roséri • St. Denis • Stuart • Taglioni • Wigman</i>	29
2.1. Ich-Konstitutionen und Autorschaft	35
2.2. Subjektivität, Objektivität und autobiografischer Pakt	44
2.3. Selbstreferentialität und -inszenierung	49
2.4. Originalitätsnarrative und ›eigener‹ Tanz	63
2.5. Autobiografische Performance	79
2.6. Mediale Transfers und serielle Autobiografik	94
3. Tanzhistoriografische Re-Visionen	
<i>Baker • Duncan • Fuller • Gert • Petipa • Taglioni</i>	111
3.1. Spitzen-Tanz-Arbeit: Marie Taglioni (1804–1884)	115
3.2. (An-)Eignung von Geschichte(n): Marius Petipa (1818–1910)	138
3.3. Zu-Fall und Ein-Fall: Loïe Fuller (1862–1928)	152
3.4. Mythen und Energien: Isadora Duncan (1877–1927)	166

3.5. Gegen Normen und Vergessenheit: Valeska Gert (1892–1978)	179
3.6. Schillernde Spiegelung: Josephine Baker (1906–1975)	194

4. Vielstimmige Tanzgeschichte

<i>Ailey • Ashley • Baker • Balanchine • Bentley • Clifford • Copeland • DePrince • Dunham • Endicott • Farrell • Gottschild • Graham • Kent • Kirkland • Marchand • Martins • Osumare • Rainer • Roséri • Sills • Soto • St. Denis • Taglioni • Tallchief • Vilella</i>	219
4.1. (Selbst-)Ermächtigung	221
4.2. ›Gender‹	223
4.3. ›Race‹	242
4.4. ›Age‹	266
4.5. ›Master-Paratexte‹	279
Schluss	309

Anhang

Bibliografie	315
Personenregister	361

Vorwort

»Autobiographien sind Bühnen des Selbst. Im Rhythmus von Suchen und Finden [...] eröffnen [sie] ein faszinierendes Spektrum an Handlungs- und Interpretationsmöglichkeiten«. (Renate Berger)¹

Ihr Leben sei nicht interessant genug, um aufgeschrieben und gelesen zu werden, sei ihr, der US-amerikanischen Ballerina Bettijane Sills, gesagt worden.² Sie hat dennoch, später, eine Autobiografie verfasst und 2019 publiziert. Ich habe sie gelesen – ebenso wie jene von Isadora Duncan, einer Pionierin der freien Tanzkunst, die, ein knappes Jahrhundert zuvor, gleich zu Beginn ihrer *Memoiren* klarmacht, ihre Vita, die sie zu erzählen habe, sei »interessanter als jeder Roman, aufregender als viele Kinodramen«. ³ Auch jenes Buch habe ich gelesen und Dutzende weitere. Warum eigentlich? Wen interessieren schon die Lebenserzählungen von Tänzer:innen? Die Autobiografieforschung bisher jedenfalls nicht oder nur ganz ausnahmsweise. Die Tanzwissenschaft schon eher, aber auch lediglich in Auszügen im Hinblick auf tanzhistorisch verwertbare Informationen. Wann ist ein Tänzer:innenleben folglich so interessant, um erzählt und rezipiert zu werden? Wenn es so viele Skandale und Schicksalsschläge enthält wie Duncans? Oder reicht der Umstand, dass jemand ein Leben lang getanzt und einen guten Teil davon (mehr oder auch weniger prominent) auf Bühnen gestanden hat?

Einige Tänzer:innen-Autobiografien habe ich regelrecht verschlungen, weil sie mich als Leserin so fasziniert haben, dass ich sie nicht mehr weglegen konnte. Andere waren weniger fesselnd und dennoch, für mich als

1 Berger 2006, S. 106.

2 Vgl. Sills/McPherson 2019, S. 1.

3 Duncan 1928, S. 5.

Wissenschaftlerin, interessant. Dabei spielte nicht nur eine Rolle, *was* sie, die Tänzer:innen, zu erzählen haben, sondern auch *wie* sie das tun und mit welchen (Aus-)Wirkungen. Solche Fragen knüpfen an meine bisherigen Forschungen an, in denen sich vielfach tanzwissenschaftliche mit literatur- und kulturwissenschaftlichen sowie historiografischen Erkenntnisinteressen und Methoden verbinden.

Aus einem persönlichen Lesevergnügen wurde also ein wissenschaftliches Anliegen, das sich stetig ausgeweitet hat. Auf ein erstes Seminar zum Thema *Autobiografien im Tanz* im Herbstsemester 2012 am Institut für Theaterwissenschaft (ITW) der Universität Bern folgten weitere Lehrveranstaltungen u.a. eine interdisziplinäre Ringvorlesung im Herbstsemester 2019, gemeinsam geplant und durchgeführt mit Gabriele Rippl, Michaela Schäuble, Peter J. Schneemann und Bénédicte Vauthier, Berner Professor:innen aus der Amerikanistik, Sozial- und Medienanthropologie, Kunstgeschichte und Hispanistik, sowie internationalen Gastreferent:innen, darunter Gabriele Brandstetter, Laura Marcus, Jérôme Meizoz, Lukas Etter und ORLAN.

Es wurde immer deutlicher, dass eine Arbeit im Team produktiv sein würde (und ja auch grössere Freude macht). So habe ich mit den erwähnten Kolleg:innen der Universität Bern die interdisziplinäre Forschungsplattform *Auto-Bio-Grafie. Historiografische Perspektiven auf Selbstzeugnisse in den Künsten* gegründet, die am Walter Benjamin Kolleg angesiedelt und gefördert wurde.⁴ Auch ein Förderantrag beim Schweizerischen Nationalfonds (SNF) wurde glücklicherweise bewilligt, sodass ich am ITW ein tanzwissenschaftliches Team engagieren und im Projekt *Auto_Bio_Grafie als Performance. Ein tanzhistoriografisches Innovationsfeld*⁵ von 2020 bis 2024 mit Nadja Rothenburger, Julia Wehren, Elizabeth Waterhouse, Claudio Richard und David Castillo intensiv zum Thema forschen durfte,⁶ was ich immer ausserordentlich geschätzt habe. Neben den bereits erwähnten interdisziplinären Kooperationspartner:innen

4 https://www.wbkolleg.unibe.ch/forschung/forschungsforum/auto_bio_grafie__historiografische_perspektiven_auf_selbstzeugnisse_in_den_kuensten/index_ger.html, 01.11.2023.

5 Die Schreibweise ›Auto_Bio_Grafie‹ (im Rahmen der Forschungsplattform noch mit Bindestrich, im SNF-Projekt und nun auch in diesem Buch mit Unterstrich) ist das Resultat von methodischen Überlegungen, die im Folgenden eingehend begründet werden; vgl. u.a. die Einleitung der vorliegenden Studie.

6 https://www.theaterwissenschaft.unibe.ch/forschung/projekte/abgeschlossene_projekte/auto_bio_grafie_als_performance/index_ger.html, 17.05.2024; <https://doi.org/10.48350/196637>, 17.05.2024; <https://data.snf.ch/grants/grant/192436>, 21.03.2024.

unserer Universität konnten auch Kolleginnen aus der internationalen Tanzwissenschaft für das Projekt gewonnen werden: Vor allem mit Susanne Franco von der Università Ca' Foscari Venezia und Marina Nordera von der Université Côte d'Azur fand ein reger, schöner und ergiebiger Austausch statt. Zahlreiche Publikationen, Vorträge und Präsentationen haben wir im Team und je eigenständig während der Projektlaufzeit realisiert, wurden veröffentlicht oder werden in Kürze erscheinen.⁷

Mein ›Produkt‹ ist nun dieses Buch. Ohne die stets hilfreiche Unterstützung und die anregenden Diskussionen mit meinem Projektteam, mit den Projektpartner:innen, mit meinen Kolleg:innen, mit den Theater- und Tanzwissenschaftsstudierenden der Universität Bern, mit weiteren fleissigen Helfer:innen, zugewandten Forscher:innen, den Mitarbeiter:innen des transcript Verlags und anderweitig Anteil nehmenden Menschen wäre es nicht das geworden, was es nun ist (wenn es denn überhaupt fertig geworden wäre).

Ganz herzlich danke ich insbesondere (namentlich in alphabetischer Reihenfolge) Gabriele Brandstetter, David Castillo, Jacqueline Devincenti, Susanne Franco, Selina Hauswirth, Johanna Hilari, Beate Hochholding-Reiterer, Sabine Huschka, Iris Janke, Claudia Jeschke, Gabriele Klein, Friederike Lampert, Anette Nagel, Marina Nordera, Sari Pamer, Alexandra Portmann, Claudio Richard, Gabriele Rippl, Nadja Rothenburger, Lucia Ruprecht, Michaela Schäuble, Beate Schlichenmaier, Peter J. Schneemann, Katja Schneider, Karin Schneuwly, Janine Schulze-Fellmann, Johanna Tönsing, Bénédicte Vauthier, Hanna Walsdorf, Elizabeth Waterhouse, Julia Wehren, Julia Wechsler, Pia Werner, ausserdem den Studierenden meiner Lehrveranstaltungen und allen schreibenden und nicht schreibenden Tänzer:innen, die ich hier (vorerst) kollektiv nenne. Grosser Dank gebührt ausserdem dem Schweizerischen Nationalfonds, dem Institut für Theaterwissenschaft, dem Walter Benjamin Kolleg und der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern für Support und Finanzierung.

Nicht nur, aber auch, weil es um Autobiografie geht, sei im Zuge der Dank-sagungen last but not least meine Familie genannt, die mich in meinem Leben begleitet. Mein Vater, Walter Thurner, hat stets mit Interesse verfolgt, was ich tue. Diese Publikation erlebt er nicht mehr. In Liebe widme ich ihm dieses Buch – ebenso meiner Mutter, Hildegard, meiner Schwester, Barbara, und meinen seit Jahren engsten Mitmenschen, Martin, Julian und Carolin.

7 Vgl. dazu <https://data.snf.ch/grants/grant/192436>, 01.11.2023.

Einige Lesehinweise muss und möchte ich an dieser Stelle noch geben. Das Buch ist das Produkt einer jahrelangen Forschungsarbeit. Die von mir zitierten und hervorgebrachten Diskurse fassen auf bestimmten (expliziten und impliziten) Motivationen, Fokussierungen, Selektionen und Deutungen. Meine Perspektive ist diejenige einer ab den 1990er-Jahren v.a. im deutschsprachigen universitären und kulturellen Raum sozialisierten Tanz-, Literatur- und Geschichtswissenschaftlerin. Die eigene (Selbst-)Reflexion ist der vorliegenden Studie auch strukturell eingeschrieben. Vieles hat nun Eingang gefunden in dieses Buch, vieles wurde (unbewusst oder bewusst) ausgeklammert bzw. musste weggelassen werden, damit es überhaupt handhab- und lesbar ist. Einiges, was ich nicht weglassen, aber auch nicht in den Fliesstext nehmen wollte, ist nun in die Fussnoten gewandert. Mir ist bewusst, dass viele und zuweilen lange Fussnoten dem Lesefluss nicht besonders zuträglich sind. Allerdings stellt das Buch insofern ein Desiderat dar, als es ein bisher kaum beachtetes historiografisches Feld behandelt. Aus diesem Grund wollte ich einerseits möglichst viele Forschungsreferenzen zugänglich machen – für hoffentlich weitere nachfolgende Studien –, andererseits auch einen Einblick in ein grosses Spektrum an Autobiografien bieten, weshalb einige ausführlichere Zitate in die Fussnoten aufgenommen wurden, die für die eigentliche Argumentation nicht zwingend, aber doch aussagekräftig sind und sonst wahrscheinlich nicht gleich zur Hand wären. Man kann aber selbstverständlich auch ›nur den Haupttext lesen.

Da meine Untersuchung von Tänzer:innen-Autobiografien ausgeht und es in ihr um Tänzer:innen-Autobiografien geht, sind deren Autor:innen bereits im Inhaltsverzeichnis hervorgehoben. Namentlich aufgeführt sind unter dem Kapiteltitel jene Stimmen, die im jeweiligen Teil ausführlich zu Wort kommen bzw. analysiert werden. Auch dies ist eine Auswahl, die aus bestimmten, noch darzulegenden Gründen auf einem Kanon fusst, diesen aber auch (kritisch) reflektieren, revidieren, ausweiten und öffnen möchte. Vielstimmige Historiografie geht – glücklicherweise – über dieses Buch hinaus. Wenn es Anstoss zum Weiterdenken und -diskutieren bieten kann, dann hat sich die Arbeit gelohnt!

1. Einleitung

»Möge der freundliche Leser dieser Zeilen sich dabei erinnern, daß er keine geübte Schriftstellerin vor sich hat, die durch brillanten Styl sich auszeichnen wird, sondern eine Künstlerin, welche einfach ihre Künstlerlaufbahn erzählt.«
(Margitta Roséri)¹

1891 erscheint der Band *Erinnerungen einer Künstlerin. Ein Buch über die Tanzkunst*, verfasst von der Ballerina Margitta Roséri.² Sie schreibt auf der ersten Seite, in einer Art Vorrede (»An den Leser«), es sei »wohl das erste Mal, daß eine Künstlerin meiner Branche, eine frühere Tanzkünstlerin, die Feder ergreift, um ihre Memoiren zu schreiben. [...] Dieselben enthalten nicht allein meine Erlebnisse, sondern geben im Allgemeinen einen Ueberblick über die Tanzkunst und ihre Schwierigkeiten, mit welchen das Publikum so wenig vertraut ist.«³ Die erste Tänzerin, die schreibend auf ihr eigenes (Berufs-)Leben zurückblickt, ist Roséri zwar nachweislich nicht,⁴ bemerkenswert ist der Ein-

1 Roséri 1891, S. 1.

2 Über Margitta Roséri ist bisher m. W. wenig geforscht worden; sie wurde wohl als Margarete oder Margit Röhser Mitte der 1840er-Jahre geboren; vgl. zu ihrer Verortung in der Tanzgeschichte Jeschke 2015, insbesondere S. 2; ausserdem Thurner 2009. Ihre Autobiografie hat Roséri ungefähr zehn Jahre nach Karriereende, also ca. 45-jährig, verfasst; vgl. ebd., S. 1.

3 Ebd.

4 Vor Roséri hat etwa bereits Marie Taglioni ihre Erinnerungen aufgeschrieben. Diese sind u.a. in der Pariser Bibliothèque de l'Opéra in verschiedenen Fassungen (handschriftlich und maschinentranskribiert) archiviert und wurden erst 2017 in einer kritischen Edition von Bruno Ligure publiziert: Taglioni 2017. Vgl. zu diesen Manuskripten auch Weickmann 2002, S. 162. Früher als Roséri hat die Tänzerin Lola Montez ihre Memoiren publiziert; vgl. Montez 1849, 1851.

stieg in ihre Autobiografie allerdings dennoch unter zwei Gesichtspunkten: Erstens stellt die Autorin explizit eine Verbindung her zwischen der Erzählung ihrer Lebensgeschichte, der Schilderung ihrer beruflichen Laufbahn und dem Einblick in (oder gar »Ueberblick« über) eine bestimmte Kunstform, die Tanzkunst. Hierzu herrsche – so wird suggeriert – Aufklärungsbedarf. Diesem will das *Erinnerungen*-Buch begegnen, auch wenn die Autorin selbst das Schreiben (im Unterschied zum professionellen Tanzen) offenbar nicht zu ihren Kernkompetenzen zählt.

Aus dieser diagnostizierten Notwendigkeit ergibt sich zweitens eine Legitimation, die eigenen »Memoiren«⁵ für die Nachwelt festzuhalten, und zwar erklärermassen weniger aus Interesse an der Darstellung einer einzelnen persönlichen Biografie als vielmehr mit dem Ziel einer aufklärerischen Wissensvermittlung über die Tanzkunst und letztlich einer autorisierten Überlieferung derselben. Dies ist zumindest der Gestus, mit dem die Autobiografie eingeleitet wird.⁶

Durch diese (Selbst-)Verortung lassen sich Roséris *Erinnerungen einer Künstlerin* in das Genre der »Berufsautobiografien« einreihen. Dieser Begriff rekurriert auf jüngere Forschungen⁷ und bezeichnet Texte, bei denen die »Funktion des Berufs für die autobiographische Selbstdarstellung« eine wesentliche Rolle spielt, die aber – wie die Germanistin Katharina Lammers bemerkt – »bislang noch nicht im Fokus der Autobiographieforschung standen«.⁸ Liegt das Erkenntnisinteresse allerdings – wie in der vorliegenden tanzwissenschaftlichen Untersuchung – auf der Geschichte einer Kunstform (dem Tanz), macht die Betrachtung von Berufsautobiografien insofern Sinn, als sie gemäss Dietrich Erben und Tobias Zervosen »Einblicke in die Geschichte der jeweiligen Profession« bieten.⁹ Die beiden Autoren des Textes *Berufsautobiographien und Professionsgeschichte* lokalisieren ein signifikantes Auftreten dieses Genres »ab

5 Roséri 1891, S. 1. Vgl. zum Verhältnis der Begriffe »Erinnerungen«, »Memoiren« und bzw. zu »Autobiografie« auch Kapitel 1.4., S. 27, im vorliegenden Buch. An dieser Stelle werden die Begriffe zunächst synonym, wenn auch nicht deckungsgleich verwendet.

6 Vgl. zur Reflexion des Autorschaftsgestus auch Kapitel 2.1.

7 Vgl. dazu aus der Literaturwissenschaft u.a. Holdenried 2000, Lammers 2019; ausserdem aus dem Bereich der Kunst- und Architekturgeschichte Erben/Zervosen 2018.

8 Lammers 2019, S. 9; vgl. u.a. auch Wagner-Egelhaaf 2018.

9 Erben/Zervosen 2018, S. 13.

der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts«¹⁰ (im selben Zeitraum also, in dem Roséri ihre *Erinnerungen* niedergeschrieben hat) und erklären dies folgendermaßen: »Die Autobiographie etablierte sich als Textgattung der Erfahrungsmitteilung, während zugleich auch ein normativer Begriff von Erfahrung begründet wurde. Dieser Zusammenhang kündigt sich im 19. Jahrhundert an und er wird offensichtlich im 20. Jahrhundert.«¹¹ Dieser Zeitraum bildet denn auch den geschichtlichen Horizont meiner tanzwissenschaftlichen Studie, die anhand von Autobiografien bewusst auf Erfahrungsberichte von Tänzer:innen fokussiert.¹²

Während die beiden Architekturhistoriker Erben und Zervosen eine zunehmende Bedeutung von Autobiografien aus bzw. zu bestimmten Berufen – einerseits im Hinblick auf das entsprechende (Selbst-)Verständnis und andererseits für deren Historisierung – feststellen, monieren demgegenüber Literaturwissenschaftler:innen allerdings eine Marginalisierung von nicht-literarischen Autobiografien durch die literaturwissenschaftlich dominierte Autobiografieforschung.¹³ Dies mag erklären, weshalb in der deutschsprachigen Tanzwissenschaft und auch in den internationalen Dance Studies bisher, mit wenigen Ausnahmen,¹⁴ kaum zu Autobiografie geforscht wurde, obwohl seit dem 19. Jahrhundert zahlreiche als solche bezeichnete Autobiografien von Tänzer:innen und Choreograf:innen¹⁵ in Buchform erschienen sind,¹⁶ aber auch – v.a. in jüngerer Zeit – im Medium Film¹⁷ und auf der Bühne¹⁸ umgesetzt wur-

10 Ebd. Der Aufsatz bildet die Einleitung zum Band *Das eigene Leben als ästhetische Fiktion. Autobiographie und Professionsgeschichte* und ist im Rahmen eines Forschungsprojekts zu Architektenautobiografien zu verorten.

11 Ebd., S. 15.

12 Auf die Fokussierung der Künstler:innen-Perspektive wird weiter unten in dieser Einleitung noch genauer eingegangen.

13 Vgl. dazu u.a. Lammers 2019, S. 11.

14 Vgl. z.B. Brandstetter 1998, 2019a, b; Haitzinger/Hinterreithner 2010; Albright 2013; Caldwell 2014; Hardt 2019; Rödel 2019.

15 In der Folge wird auch, wenn es sich um Choreograf:innen handelt, von Tänzer:innen gesprochen, wenn davon ausgegangen werden kann, dass die behandelten Choreograf:innen auch selber tanzen oder getanzt haben. Als Ausnahme wird dort dezidiert von Choreograf:innen gesprochen, wo es um die Tätigkeit/Funktion des Choreografierens geht.

16 Vgl. dazu die Auflistung in Kapitel 4.2., insbesondere S. 227ff. Auf eine Auswahl an Autobiografien wird in den folgenden Kapiteln jeweils thematisch genauer eingegangen.

17 Vgl. dazu Kapitel 2.6.

18 Vgl. dazu Kapitel 2.5.

den. All diese autobiografischen Erzeugnisse haben als Gegenstände wissenschaftlicher Untersuchungen bisher wenig bis gar keine Beachtung gefunden. Einige wurden zwar in der Tanzgeschichtsschreibung als Quelle genutzt, allerdings weitgehend unkritisch, d.h. ohne dass ihre spezifische Textform bzw. das Quellengenre berücksichtigt oder epistemologisch befragt wurde.¹⁹ Diesem Desiderat möchte das vorliegende Buch begegnen,²⁰ und zwar indem es diese autobiografischen Erzeugnisse auf spezifische, (tanz-)historiografisch produktive Weise in den Fokus rückt.

1.1. Autobiografieforschung – Verortung

Die Verknennung autobiografischer Texte *als* autobiografische Texte innerhalb der Tanzwissenschaft steht im Widerspruch zur höchst lebendigen Autobiografieforschung in anderen Disziplinen. ›Autobiografie‹ als Thema erfährt in den Wissenschaften und Künsten seit den 1970er-Jahren und insbesondere im 21. Jahrhundert wieder grosse Beachtung, v.a. in den Literatur-, aber auch in den Geschichts- und Kulturwissenschaften.²¹ Der literarische sowie der Quellen-›Wert‹ von Autobiografien wurde seither rege diskutiert und problematisiert;²² insbesondere dem Verhältnis von Fiktionalität und Faktizität oder Authentizität wurde vielseitig Aufmerksamkeit geschenkt.²³ Auch der Begriff ›Autobiografie‹ selber erfuhre Klärungen, Abgrenzungen und Neudefinitionen,

19 Vgl. dazu auch Thurner 2019b, 2023, 2024.

20 Vgl. dazu auch weitere im Rahmen des von der Autorin geleiteten SNF-Projekts *Auto_Bio_Grafie als Performance. Ein tanzhistoriografisches Innovationsfeld* (Laufzeit 2020–2024) entstandene Publikationen: u.a. Rothenburger 2021a, b, 2024, 2025; Thurner 2019b, 2021, 2022, 2023, 2024; Waterhouse 2025; Wehren 2020, 2023a, b, 2025.

21 Vgl. u.a. Lejeune 1975; Niggli 1989; Rippl 1998; Holdenried 2000; Anderson 2001; Smith/Watson 1998, 2003, 2010; Chansky/Hipchen 2016; Depkat/Pyta 2017a; Allamand 2018; Marcus 2018; Wagner-Egelhaaf 2019a.

22 Wagner-Egelhaaf 2019b, S. 1–6. An dieser Stelle möchte ich mich ausdrücklich bei meinen inter-/disziplinären Projektpartner:innen, Susanne Franco, Marina Nordera, Gabriele Rippl, Michaela Schäuble, Peter J. Schneemann und Bénédicte Vauthier, sowie bei meinem Projektteam, David Castillo, Claudio Richard, Nadja Rothenburger, Elizabeth Waterhouse und Julia Wehren, für ihre wertvollen Anregungen und Hinweise bedanken.

23 Vgl. auch Moser/Nelles 2006; Nünning 2009; Schmidt 2014; Wagner 2014; Depkat/Pyta 2017a; Arnold 2018; Depkat 2019b; Erben/Zervosen 2018; Quante/Kühler 2019. Auf diesen Aspekt wird in Kapitel 2.2. noch genauer eingegangen.

wobei ein Spektrum von Bezeichnungen und Untersuchungsgegenständen von der ›Autofiktion‹ über ›Lebenstexte‹, ›life writing‹, ›Altro-Biografie‹ bis zu ›Egodokumenten‹ aufgespannt wurde.²⁴ Literatur- und Kulturwissenschaftler:innen sprechen von einem regelrechten ›Boom‹ der Autobiografie bzw. der Autobiografietheorien.²⁵

Umso mehr erstaunt es – sieht man einmal von der oben erwähnten literaturwissenschaftlichen Dominanz der Autobiografieforschung und der damit einhergehenden Marginalisierung nicht-literarischer Texte ab –,²⁶ dass Autobiografien von Tänzer:innen in der (tanz-)historiografischen Forschung bisher kaum als solche Beachtung fanden. Dafür lassen sich verschiedene Gründe ausmachen. Zunächst zur Darstellungsweise: Viele Tänzer:innen beginnen ihre Autobiografien geradezu topisch mit der Erklärung, dass nicht die Sprache, sondern die Bewegung ihr eigentliches Ausdrucksmittel sei,²⁷ womit durch eine Wertung bzw. eine logozentrische Hierarchisierung antizipiert wird. Diese kann zwar bei genauerem Hinsehen als ein bestimmter, bis zur Koketterie reichender Gestus ausgelegt werden;²⁸ gleichzeitig schreiben die ihr Leben in Worte Fassenden damit allerdings das Stigma einer erschwerten bis un-

24 Siehe dazu u.a. Jolly 2001; Huddart 2008; Smith/Watson 2010; Marcus 2018; Wagner-Egelhaaf 2019a.

25 Holdenried 2000, S. 37; vgl. ausserdem Wagner-Egelhaaf 2005, S. 1; Schabacher 2007, S. 110; Köhler 2009, S. 11; Smith/Watson 2010, S. IX, 127; Lammers 2019, S. 10. Zahlreiche Publikationen, Forschungsverbunde, Plattformen sowie grösser angelegte Projekte zeugen davon: z.B. das in der Germanistik angesiedelte DFG-Projekt *Topografien der Autobiographie* (WU Münster 2008–2012), aus dem, ebd., das international vernetzte *Forum für Autobiographieforschung* hervorgegangen ist; oder das 2011 am Wolfson College von der Anglistin und Biografin Hermione Lee gegründete *Oxford Centre for Life-Writing*; ausserdem der Fokus *Biographie und Porträt als Figurationen des Besonderen* (seit 2015) am Internationalen Kolleg Morphomata in Köln bis hin zum 2014 lancierten und v.a. auf neue Medien spezialisierten Projekt *Ego Media* am King's College in London. Jüngste Neugründungen wie das *Journal of Autoethnography*, seit 2020 bei University of California Press, oder Schweizer Einrichtungen wie die Internetseite *meet-my-life.net*, die 2024 bereits zum siebten Mal einen Autobiografie-Award an der Universität Zürich verliehen hat, sind Zeichen dafür, dass Autobiografie längst ein Disziplinen übergreifender und auch über die Akademien hinaus wirkender Gegenstand der Exploration geworden ist.

26 Lammers 2019, S. 11.

27 Vgl., wie bereits zu Beginn dieser Einleitung erwähnt, Roséri 1891, S. 1; ausserdem beispielsweise Duncan 1927/1928, S. 11; Farrell/Bentley 1990/2002, S. 7; Pliszezka 1994/2006, S. 7; Taglioni 2017, S. 90; Tharp 1992, S. 62. Vgl. dazu auch Kapitel 2. und 2.1.

28 Vgl. dazu Kapitel 2.1.; ausserdem Thurner 2010, S. 20f.

möglichen Darlegung ihrer Tänzer:innen-Biografie selber fest. Diese Wechselwirkung geht einher mit der Erkenntnis, die wiederum Erben und Zervosen im Hinblick auf das Genre formulieren, dass nämlich »in Berufsautobiographien Individualitätsvorstellungen nicht nur widerspiegelt werden, sondern durch die Abfassung der autobiographischen Texte Individualitätskonzeptionen auch aktiv mit konstituiert werden.«²⁹ Mit Blick auf die hier behandelten Autobiografien gilt dies insofern, als sowohl der persönliche Akt des Schreibens der Tänzer:innen wie auch die spezifische Berufszugehörigkeit als individuell im Sinne von »eigen« dargestellt und konstituiert werden.³⁰

Als weiteren, damit zusammenhängenden Grund lassen sich ausserdem Genderaspekte kausal mit der mangelnden (wissenschaftlichen) Beachtung von Autobiografien in Verbindung bringen. Während die Literaturwissenschaftlerin Michaela Holdenried feststellt, dass »[k]anonische autobiographische Gattungen wie die Berufsautobiographie [...] bei Frauen nicht oder nur verspätet auf[tauchten]«³¹, und Katharina Lammers das männlich dominierte Textkorpus ihres Buches *Lebenswerke* apologetisch damit begründet, »dass die Autobiographie historisch gesehen männlich konnotiert« sei,³² zeigt sich bei den entsprechenden Publikationen im Tanzbereich ein komplett anderes Bild: Ein Grossteil der Autobiografien stammt von Tänzerinnen und weniger von Tänzern.³³ Dies hängt mit dem Beruf selbst zusammen, der in der allgemeinen gesellschaftlichen Wahrnehmung ab dem 19. Jahrhundert³⁴ als weiblich besetzt gilt und schon dadurch, erst recht aber in den logozentrisch dominierten Wissenschaften eine Marginalisierung erfährt.³⁵

29 Erben/Zervosen 2018, S. 15.

30 Auf den Aspekt der Ich- und Selbstkonstitution wird ebenfalls in Kapitel 2.1. dieses Buches noch genauer eingegangen.

31 Holdenried 2000, S. 69.

32 Lammers 2019, S. 28; vgl. auch Wagner-Egelhaaf 2006; Smith 2016.

33 Vgl. dazu ausserdem Kapitel 4.2. Dort wird auch das binäre Geschlechterverständnis thematisiert.

34 Bereits im 18. Jahrhundert hat der Tanztheoretiker Jean-Georges Noverre die Vorzüge der tanzenden Frauen gegenüber den männlichen Berufskollegen beschrieben; vgl. ders. 1977 [1769/1760], S. 168f. Insbesondere das (romantische) Ballett rückt dann aber zunehmend die Tänzerinnen ins Scheinwerferlicht, vgl. u.a. Klein 1992, S. 113ff.; und vom neoklassischen Choreografen George Balanchine stammt schliesslich die Zuschreibung, das Ballett (des 20. Jahrhunderts) sei weiblich, vgl. dazu u.a. Croce 2009; ausserdem Kapitel 4.5. der vorliegenden Untersuchung.

35 Vgl. u.a. Sheets-Johnstone 1979, S. 128; Albright 1997; Schulze 1999; Burt 2007; Thurner 2009, S. 15; Angerer/Hardt/Weber 2013.

Als erstes Zwischenfazit kann demnach konstatiert werden: Die Nichtbeachtung der Autobiografien von Tanzschaffenden hat innerhalb der Autobiografieforschung im Allgemeinen mediale, gattungs- und geschlechtsspezifische Gründe. Allerdings ist der epistemische ›Wert‹ dieser Texte auch innerhalb der Tanzwissenschaft im Besonderen noch nicht erkannt und bildet ein Desiderat, dem es entgegenzuwirken gilt. Als Quelle bieten Autobiografien nämlich einen einzigartigen Fundus an oftmals alternativ perspektivierten Informationen für die Tanzgeschichtsschreibung,³⁶ wobei ihr spezifischer Quellenstatus (Konventionen der Textgattung, Autorschaftsgestus usw.) berücksichtigt und reflektiert werden muss.³⁷ Autobiografien können nichts einfach ›authentisch‹ erklären, sie müssen vielmehr auf bestimmte Weise gelesen, kontextualisiert und interpretiert werden, damit sie wiederum bestimmte (tanzhistorische) Aussagen zulassen. Mittels quellenkritischer Lektüre können etwa vergleichende Aussagen über die Produktion von Bewegung gemacht werden,³⁸ Werke der Tanzgeschichte erscheinen durch die Zusammenschau von Erfahrungsberichten verschiedener Tänzer:innen, die die Stücke verkörpert haben, in neuem, umfassenderem Licht;³⁹ oder aber tanzhistorische Einschätzungen müssen durch kontrastierende Passagen aus Autobiografien relativiert und allenfalls revidiert werden.⁴⁰

Die Germanistin Martina Wagner-Egelhaaf stellt in dem kürzlich von ihr bei De Gruyter herausgegebenen, über 2000 Seiten starken *Handbook of Autobiography/Autofiction* fest: »[O]ther disciplines [neben den Literaturwissenschaften, C. T.] such as history, psychology, religious studies etc. use autobiographies as sources and have developed their own concepts of the genre«; sie fordert explizit: »In order to foster the interdisciplinary discussion on autobiography it seems to be important to represent the views and concepts of different disciplines.«⁴¹ So sind von den über 70 Beiträgen im Handbuch mit ihren aktuellen und sehr wertvollen theoretischen, historischen und thematischen Zugängen sowie ausgewählten Beispieltextanalysen allerdings

36 Vgl. dazu auch Caldwell 2014, S. 1.

37 Vgl. Kapitel 2 dieses Buches.

38 Vgl. dazu insbesondere Kapitel 2.4.; ausserdem Thurner 2019b.

39 Vgl. dazu auch Kapitel 4.5.

40 Vgl. dazu Kapitel 3.

41 Wagner-Egelhaaf 2019c, S. XV.

nur zwei dem Tanz⁴² oder auch benachbarten Disziplinen wie dem Theater⁴³ zuzuordnen. Eine tanzwissenschaftlich fundierte Bearbeitung des Themas, die auf einer interdisziplinären Forschung basiert, dabei aber disziplinär ein eigenes, möglichst weites Korpus zusammenhängend in den Blick nimmt und fachlich fokussierte Spezifika und Zielsetzungen konsequent verfolgt, stand bisher noch aus.⁴⁴

1.2. Performative Künstler:innen-Perspektive

Im Zusammenhang mit dem oben festgestellten ›Boom‹ der Autobiografie als Darstellungsform sowie als Gegenstand in den Künsten und den Wissenschaften ist auch, insbesondere in der deutschsprachigen Theater- und Tanzwissenschaft, ein Paradigmenwechsel bezüglich der epistemischen oder heuristischen Perspektive zu beobachten. So findet beispielsweise in der Reflexion der darstellenden Künste – nach Jahrzehnten der favorisierten Fokussierung auf die analytische Rezeption ›von aussen‹ – vermehrt eine Hinwendung zur Produktionsästhetik bzw. eine Aufwertung der Künstler:innen-Perspektive statt.⁴⁵ Eine solche geht u. a. einher mit einer generell verstärkten

42 Brandstetter 2019a, b.

43 Ebenfalls zwei Einträge: Fleig 2019a, b. Der Zusammenhang von autobiografischen Erzeugnissen aus dem Bereich des Theaters/Schauspiels und der Theatergeschichtsschreibung ist auch für die Tanzgeschichte, die oft als Teilgebiet der Theatergeschichte behandelt wird, von grosser Bedeutung. Dennoch soll in dieser Studie der Fokus dezidiert tanzwissenschaftlich sein, um insbesondere die Spezifika dieser Bühnenkunst zu etablieren, aber auch, weil das Thema sonst schlicht zu gross würde für dieses Buch. Deshalb muss hier der Verweis auf theaterwissenschaftliche Studien zu Autobiografien genügen (einige dieser Hinweise verdanke ich Katharina Wessely, die selber auch dazu geforscht hat): Vgl. u. a. Bratton 2003; Corbett 2004; Gale/Gardner 2004; Gardner 2007; Iden 1993; Postlewait 1989, 2000; Roessler 1993.

44 Eine solche fundierte tanzwissenschaftliche Bearbeitung ist nicht nur Ziel dieses Buches, sondern auch des bereits erwähnten, vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Projekts *Auto_Bio_Grafie als Performance. Ein tanzhistoriografisches Innovationsfeld*, in dessen Rahmen diese Monografie entstanden ist und dem bzw. dessen Mitarbeiter:innen meine Studie wertvolle Anregungen, Diskussionen und Beiträge verdankt; vgl. https://www.theaterwissenschaft.unibe.ch/forschung/projekte/abgeschlossene_projekte/auto_bio_grafie_als_performance/index_ger.html, 17.05.2024.

45 Vgl. u. a. Caldwell 2014, S. 6; Townsend 2011, S. 137; ausserdem Hardt 2019, S. 83; Brandenburg/Falcone/Jeschke/Ligore 2022.

Beachtung, Reflexion und Zugänglichmachung von Künstler:innen-Aussagen zu deren eigenen Arbeiten.⁴⁶ Gewiss darf diese Betrachtung nicht in eine längst überwundene Intentionsgläubigkeit zurückfallen. Die Perspektive der Künstler:innen, d.h. selbstreflexive bis selbstinszenierende Zeugnisse zu künstlerischen Prozessen werden dagegen seit den 2000er-Jahren auch in der Theater- und Tanzwissenschaft vermehrt als signifikante Beiträge behandelt und in ihrer jeweils spezifischen Verfasstheit betrachtet.⁴⁷ Diese Verfasstheit wird dabei zunehmend auch als performativ verstanden, und zwar in dem Sinne, dass die Künstler:innen sich in der Darlegung ihrer Arbeit selbst als Künstlersubjekte hervorbringen und die Kreationen als Aktionen perspektivieren.⁴⁸

»The concept of performative self-enablement« spielt, wie Gabriele Brandstetter in Bezug auf Autobiografien im/als Tanz schreibt, eine zentrale Rolle in Autobiografien aus dem Bereich der Tanzkunst.⁴⁹ Aber nicht nur im Tanzkontext werden performative Praktiken hinsichtlich autobiografischer Konstitutionen bzw. Ermächtigungen des »Selbst« geltend gemacht.⁵⁰ Vielmehr bedient sich die Autobiografieforschung in verschiedensten Disziplinen diesbezüglich einer Metaphorik, die signifikant Termini aus dem Bereich der performativen Künste aufnimmt.⁵¹ So wird etwa in den Literaturwissenschaften das autobiografische Ich als ein »in Szene« gesetztes Ich bezeichnet, das sich »im Modus der Selbstinszenierung entwirft«, wobei eine »inszeniert[e] [...] Einheit von Leben und Werk [...] performativ vollzogen« werde.⁵² »Inszenierung« wird hier als »Erzeugungsstrategie«⁵³ und »performativ« als hervorbringender Akt begriffen,⁵⁴ wobei insbesondere die US-amerikanische Philosophin und Gender-

46 Vgl. z.B. Hay 2000; Charmatz/Launay 2003; Burrows 2010; Kramer 2015; Sermon/Chapuis 2016; Ingvarsten 2016.

47 Etwa bei Husemann 2009; Peters 2011; Matzke 2012; Cvejić 2015; Wehren 2016.

48 Vgl. Lammers 2019, S. 9; ausserdem Corbett 2004.

49 Brandstetter 2019a, S. 544.

50 Vgl. zu den Themen Selbst-Konstitution und Selbst-Ermächtigung auch die Kapitel 2.1. und 4.1. in diesem Buch.

51 Vgl. etwa Smith 1998; Smith/Watson 2003, darin insbesondere Watson 2003; Smith/Watson 2010; Georgen/Muysers 2006a, b.

52 Lammers 2019, S. 9; sie nimmt dabei explizit auf Begriffsdefinitionen der Theaterwissenschaft Bezug.

53 Ebd., S. 20, mit Referenz auf Fischer-Lichte 2004.

54 Vgl. auch Smith/Watson 2010, S. 214–218; ausserdem Depkat 2017, S. 33f.

theoretikerin Judith Butler⁵⁵ in ihrem Aufsatz *Performative Akte und Geschlechterkonstitution* den Zusammenhang von Performativitätskonzepten und theatraler Metaphorik explizit gemacht und mit der Hervorbringung eines ›Selbst‹ in Verbindung gebracht hat.⁵⁶ Umso mehr erstaunt es, dass Autobiografien von Bühnenakteur:innen und auch die Bühne als Ort (performativer) autobiografischer Inszenierungen bisher nicht stärker in den Blick genommen wurden.

Zwar hat der US-amerikanische Theaterwissenschaftler Marvin Carlson bereits in den 1990er-Jahren u.a. in seinem Text *Performing the Self* auf das selbstreflexive Potenzial der »autobiographical performance« hingewiesen,⁵⁷ seither wurde aber kaum dazu geforscht, abgesehen von wenigen Publikationen, die den hinsichtlich Theoriebildung produktiven Zusammenhang von Autobiografie und Performance(-künsten) explizit hervorheben.⁵⁸ Das vorliegende Buch reagiert auf diesen nach wie vor virulenten Forschungsbedarf, den auch die bereits erwähnte Tanzwissenschaftlerin Brandstetter jüngst wieder anmahnt, indem sie betont, dass Fragen nach der Verbindung von »individual and collective history and the possibilities of recollecting and archiving« insbesondere in den letzten Jahren »topics and dramaturgies for autobiographical performance« geworden seien.⁵⁹

So gesehen kommt den performativen Aspekten von Autobiografien im Kontext veränderter (medialer) Verbreitungs- und Produktionsmöglichkeiten auch genereller gesehen eine neue Relevanz zu. Diese wird zwar vermehrt festgestellt,⁶⁰ allerdings sind diese Gesichtspunkte – gerade hinsichtlich bzw. mittels historiografischer Erkenntnisinteressen und Methoden – noch zu wenig behandelt und wissenschaftlich fruchtbar gemacht worden. Die performa-

55 Butler selber bezeichnet sich seit einigen Jahren als non-binär, nutzt allerdings neben dem entsprechenden Pronomen ›they‹ auch weiterhin ›she‹, also ›sie‹; vgl. https://www.queer.de/detail.php?article_id=38211, 16.02.2024.

56 Butler 2002; vgl. ausserdem Smith 1998; Corbett 2004. Interessant ist auch die Metaphorik bei Eakin 2016, S. 220, der im Zusammenhang mit »self-experience in an autobiography« »selfhood as a kind of ›music‹ that we perform as we live« beschreibt.

57 Carlson 1996, S. 604.

58 Vgl. u.a. Brandstetter 1998; Matzke 2005; Heddon 2008; Haitzinger/Hinterreithner 2010; Ploebst 2010; Claycomb 2012; Albright 2013.

59 Brandstetter 2019a, S. 545.

60 Im Bereich der Theater-, Tanz-, Kunst- und Literaturwissenschaften vgl. etwa Lichten 2004; Bühler 2009; Kolesch 2009; Ploebst 2010; Friedman 2010/2014; Haitzinger/Hinterreithner 2010; Chute 2016; Casas 2017; in den Geschichtswissenschaften u.a. Spuhler 2010.

tiven Aspekte von Autobiografien oder, zugespitzt formuliert, *Auto_Bio_Grafien als Performances*⁶¹ bilden (nicht nur) tanzwissenschaftlich besonders lohnende Untersuchungsgegenstände bzw. epistemologisch herausfordernde Wissensfelder. Brandstetter ist dabei methodisch insofern zu folgen, als sie vorschlägt, nicht allein literaturwissenschaftliche Methoden an performativen Künsten zu erproben und danach entsprechend zu modifizieren, sondern vielmehr die Performativität der Künste zum Massstab zu nehmen.⁶² So sollen denn auch hier Performativität und Performance insofern zusammengedacht werden, als sie konzeptuell sowie konkret den Blick auf Handlungen/Praxen lenken und methodisch, insbesondere historiografisch, produktiv gemacht werden.⁶³

Die Kunsthistoriker:innen Peter J. Schneemann und Judith Welter fordern in ihrem Aufsatz *Formate und Lektüren des Autobiografischen* bereits 2008 diesbezüglich »neue Lesarten«.⁶⁴ In der Tanzwissenschaft werden allerdings bis heute autobiografische Darstellungen von Tänzer:innen und Choreograf:innen weitgehend unkritisch historiografisch verwertet. Dabei wird zwar ihr Potenzial als Wissens- und Informationsspeicher erkannt und werden durchaus zumindest einige wenige (im Verhältnis zur Zahl der existierenden) prominente Autobiografien⁶⁵ für tanzgeschichtliche Aussagen genutzt.⁶⁶ Allerdings wird dabei die Spezifik des Quellengenres meist nicht differenziert reflektiert: Einerseits werden Darlegungen, die als ›Selbstaussagen‹ in einem als autobiografisch erklärten Kontext gemacht wurden, aus diesem Zusammenhang gerissen und als weitgehend entsubjektivierte Informationen präsentiert. Andererseits fallen wiederum andere Wissensbestände, die

61 So lautet der Titel des erwähnten Forschungsprojekts, in dessen Rahmen dieses Buch entstanden ist; vgl. auch Fussnote 44 in diesem Kapitel. Auf die spezifische Schreibweise *Auto_Bio_Grafie* wird weiter unten noch eingegangen; vgl. S. 26. Vgl. zu diesem expliziten Zusammenhang ausserdem das Kapitel »Autobiography as performance« in Marcus 2018, S. 106ff.; ausserdem (exemplarisch in Bezug auf Valeska Gert) Hylenski 2009.

62 Brandstetter 2019b, S. 2069.

63 Vgl. dazu ebenfalls Marcus 2018, S. 106f.

64 Schneemann/Welter 2008, S. 69.

65 Vgl. etwa jene von Duncan 1927 oder von Graham 1991; vgl. dazu beispielsweise Dickie 2005, die sich, v.a. S. 94–138, mit Duncans, Fullers und St. Denis' Autobiografien befasst; oder auch Caldwell 2014, die die Autobiografien von Duncan, Graham, Rainer und Tharp behandelt.

66 Z. B. in Huschka 2002, S. 111, 216f.; oder Schulze in Hartmann/Woitas 2016, S. 197–199; Anderson in Dahms 2001, S. 163 usw. Vgl. zum Verhältnis von Tanzhistoriografie und Autobiografien insbesondere auch Kapitel 3 in diesem Buch.

Autobiografien der Tanzhistoriografie bieten könnten (z.B. Beschreibungen von Tanzerfahrungen, Bewegungsgenerierungen, aber auch Einschätzungen von künstlerischen Strömungen und deren Einflüssen auf die eigene Arbeit usw.) gerade aufgrund ihrer als suspekt bewerteten ›Subjektivität‹ aus dem (tanz-)wissenschaftlichen Blick.

Der Fokus dieses Buches ist deshalb ein doppelter: So soll sowohl die (subjektive) Erfahrungsebene mitsamt einem breiten Spektrum⁶⁷ an spezifisch perspektivierten Tänzer:innen-Lebensbeschreibungen je exemplarisch sowie im Zusammenhang und unter bestimmten thematischen Gesichtspunkten produktiv gemacht als auch stets das Verhältnis zwischen den jeweiligen tanzhistorischen Diskursen und den autobiografischen Zeugnissen (mit-)reflektiert, epistemologisch befragt und neu be-/erschrieben werden. Betrachtet man diese Formen der Autobiografik nämlich unter historiografischer Perspektive, fragt man also danach, wie die verschiedenen Arten, ›das eigene Leben zu schreiben‹, wissenschaftlich zu ›behandeln‹ sind, ergeben sich nicht nur in Bezug auf die autobiografischen Gegenstände und Formate neue Sichtweisen und Erkenntnisinteressen, vielmehr können/sollen dadurch auch die Tanzgeschichte(n) und die Tanzgeschichtsschreibung sowie das zum Ausdruck gebrachte (Selbst-)Verständnis der Tanzkunst und der Tanzkünstler:innen reflektiert, reformuliert und revidiert werden. Daraus ergibt sich eine notwendige, produktive Multiperspektivität, die den Schwierigkeiten bei der Historisierung dieser ephemeren Kunstform angemessen begegnet.

1.3. Fragestellung und Methode

In der (tanz-)historiografischen Auseinandersetzung mit Autobiografien von Tänzer:innen waren für diese Untersuchung folgende Fragen erkenntnisleitend: Wie ist mit diesen Selbstaussagen im Allgemeinen und im Besonderen – etwa in Bezug auf das jeweilige Tanzverständnis, die (tanz-)historischen, phänomenalen und medialen Kontexte – umzugehen? Wie werden ›Tanzerfahrungen‹ jeweils diskursiviert oder performativ präsentiert? Und wie ist damit historiografisch zu verfahren bzw. welche neuen Erkenntnisse lassen sich im Hinblick auf die Tanzgeschichtsschreibung daraus ableiten? Wozu genau und wie?

67 Dennoch handelt es sich natürlich auch hier um eine Auswahl aus einem noch grösseren Korpus; vgl. zur Auswahl auch S. 27, 113f. oder 225f.

Konsultiert man literaturwissenschaftliche Untersuchungen zu Autobiografien, so bekommt man hilfreiche methodische Hinweise, wie mit diesen Texten umzugehen ist. In mancher Hinsicht unterscheiden sich philologische und tanzwissenschaftliche Zugänge aber auch ganz grundlegend, v.a. hinsichtlich des Erkenntnisinteresses und im Hinblick auf den ›Gegenstand‹ bzw. den Fokus. Dies hängt u.a. mit der von Lammers festgestellten und oben bereits erwähnten Einseitigkeit des Kanons literaturwissenschaftlich dominierter Autobiografieforschung zusammen, der weitgehend auf künstlerische Produkte von Literat:innen fokussiert und »Selbstbiographien anderer Berufsgruppen« kaum in den Forschungsdiskurs einbindet.⁶⁸ Lammers fragt sich denn auch, ob »eine spezifische Betrachtungsweise der Autobiographie überholt sei, die sich an den Maßstäben der klassischen orientiert«⁶⁹, und hält fest, dass es sich lohne, das »derzeitige Forschungsspektrum mit Blick auf die Bandbreite zeitgenössischer Autobiographien des 21. Jahrhunderts zu erweitern.«⁷⁰

Das vorliegende Buch folgt im Prinzip ebenfalls diesen Forderungen, ergänzt sie aber disziplinär um tanzwissenschaftlich perspektivierte Betrachtungen bisher unzureichend oder gar nicht beachteter Autobiografien von Tänzer:innen aus der Geschichte, d.h. vom 19. Jahrhundert an bis heute, wobei insbesondere mit Blick auf das 20. und 21. Jahrhundert auch diversere Formen und Formate des autobiografischen Ausdrucks berücksichtigt werden.

Auch für ein tanzwissenschaftliches Interesse ist zunächst eine offene Definition aus der Vielfalt von Autobiografie-Definitionen sinnvoll. Dabei ist u.a. Holdenried beizupflichten, wenn sie festhält, die Autobiografie lasse »sich kaum näher bestimmen als durch Erläuterung dessen, was der Ausdruck besagt: die Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bios*) eines Einzelnen durch diesen selbst (*auto*)«. ⁷¹ Diese Definition eng am Kompositum ist insofern sinnvoll, als sie drei zentrale Aspekte hervorhebt: 1. den Prozess des Schreibens (als etwas Hervorbringendes); 2. den Fokus auf ein Leben bzw. 3. auf das eigene (subjektiv wahrgenommene) Leben. Damit sind in aller Kürze die wichtigsten Merkmale bestimmt, die es bei der Analyse der in diesem Buch untersuchten

68 Lammers 2019, S. 11.

69 Ebd., S. 12.

70 Ebd., S. 15.

71 Holdenried 2000, S. 21 (Hv. i. O.), wobei sie sich explizit auf Misch 1989 [1907/1949], S. 38, bezieht; vgl. auch Smith 2016, S. 82; Marcus 2018, S. 1.

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__historiografische_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, -Skizzierens, -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

Angestrebt wurde eine Re-Visionierung von kanonischen Werken ebenso wie eine historiografisch fundierte Etablierung von aufgespurten, 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.

2. Quelle Autobiografie

Acosta • Bentley • Duncan • Endicott • Farrell • Fonteyn • Gert • Graham • Kirkland • Li • McGregor • Plissezkaja • Rainer • Roséri • St. Denis • Stuart • Taglioni • Wigman

»Wie viele Autobiografien sind auch die Memoiren von Isadora Duncan nicht die zuverlässigste Quelle über ihr Leben, denn was Fakten und Zeitangaben angeht, hat sie es nicht allzu genau genommen. Wie so viele andere hat auch sie ihre Erinnerungen ein wenig geschönt und dramaturgisch überhöht.«
(Ute Astrid Rall)¹

Ist Autobiografien überhaupt zu trauen? »There have been ongoing discussions about the relation of reading autobiographies as texts and/or reading them as sources, i.e. as documents«, schreibt Martina Wagner-Egelhaaf in der Einleitung zu dem von ihr herausgegebenen *Handbook of Autobiography/Autofiction*.² Die Unterscheidung zwischen (literarischem, fiktionalem) Text und (dokumentarischer) Quelle, die die Literaturwissenschaftlerin im obigen Zitat macht, wird in jüngerer Zeit und insbesondere in kulturwissenschaftlich orientierter Forschung (u. a. von Wagner-Egelhaaf selber) aber gerade auch in Frage gestellt. So erwähnen die beiden Historiker Volker Depkat und Wolfram Pyta ebenfalls in der Einleitung zu ihrem Buch *Autobiographie zwischen Text und*

1 Nachwort von Ute Astrid Rall in Duncan 2016, S. 308.

2 Wagner-Egelhaaf 2019b, S. 5; sie bezieht sich dabei explizit auf Depkat/Pyta 2017a. Dass eine solche Diskussion bereits Jahre zurückreicht, veranschaulicht auch ein Text von Fritz Redlich mit dem Titel *Autobiographies as Sources for Social History*, der bereits 1975 auf ein entsprechendes Forschungsprojekt verweist.

Quelle denn auch die »besondere Herausforderung, Texte (wieder) als Texte lesen zu lernen, um ihr Potenzial als Quellen für die historische Rekonstruktion kultureller Sinnstiftungsprozesse voll ausschöpfen zu können.«³ Sie fordern dafür eine »Sensibilität für die Textualität historischen Quellenmaterials« inklusive »philologische[] Kompetenzen«, um »die den (narrativen) Texten eigenen Formen und Mechanismen der Repräsentation von Wirklichkeit und der Sinnproduktion [zu] analysieren« und »um Autobiographien [...] als historische Quellen anzupfen und in ihrem Wert für die historische Erkenntnis einschätzen zu können.«⁴ Daran anschließend stellen sich allerdings die Fragen: Welcher Wert? Und: Für welche historische Erkenntnis?⁵

Eine »Rekonstruktion des Tatsächlichen« dürfe nicht das Ziel sein, schreiben wiederum die Historiker Depkat und Pyta, vielmehr müsse man, um dennoch historische Phänomene aus der Geschichte eruieren und deuten zu

-
- 3 Depkat/Pyta 2017b, S. 7. Die beiden, ebd., S. 10, verweisen dabei auf Hayden White, der prominent deutlich gemacht hat, dass sich historische Erkenntnis stets in der Erzählung formiere; sie räumen aber ein, dass sich »die Debatte über Narrativität in der Historiographie vor allem am Problem der Abgrenzung von wissenschaftlicher und fiktionaler Erzählung entfaltetete; auf den Umgang mit den Quellen selbst hatte sie kaum Auswirkungen. Die Frage nach der Narrativität des uns überlieferten historischen Materials in quellenkundlicher Absicht wird von Historikerinnen und Historikern noch kaum systematisch gestellt.« Vgl. dazu auch Depkat 2019b, S. 280f., der festhält, dass heutige Forschung deshalb nicht mehr primär fragen sollte, *ob* autobiografische Schriften der Historiografie als Quellen dienen können, als vielmehr danach, *wie* und *wozu* sie behandelt werden sollen: »Generally, the debate on fact and fiction in autobiography has moved from a reflection of autobiography's worth as a historical source towards approaches taking the constructedness of autobiography for granted, and investigating into the *how* of the narration, the biographical and historical *why* of the autobiographical act, and its communicative functions in social processes of meaning-making and identity politics« (Hv. i. O.); vgl. hierzu auch Holdenried 2000, S. 23; ausserdem, auf den Tanz bezogen, Hardt 2019, S. 82, die in Bezug auf »biographisches Material« schreibt, dass dieses zwar »nur bedingt sinnvoller Informationsgeber« sei, es hingegen durchaus ermögliche, »Tanzgeschichte zu schreiben, die nach den intertextuellen Zusammenhängen, nach den verborgenen und impliziten Strukturen der Quellen fragt und die damit Teil von Sinnkonstitution künstlerischer Geschichtsschreibung ist.«
- 4 Depkat/Pyta 2017b, S. 7.
- 5 Auch Depkat 2017, S. 30, weist darauf hin, dass neue, andere Erkenntnisse zu gewinnen seien, »wenn Historikerinnen und Historiker mit kultur- und sozialhistorischen Fragestellungen Autobiographien zunächst und vor allem als *Texte* untersuchen, um sie als *Quellen* für historische, das heißt weiterhin auf äußere, textexterne Kontexte gerichtete Erkenntnisinteressen nutzbar zu machen.« (Hv. i. O.)

können, »die in der neueren, kulturgeschichtlich orientierten literaturwissenschaftlichen Autobiographie-Diskussion wieder verstärkt hervorgekehrte Grundtatsache« in den Vordergrund rücken, wonach »autobiographische Texte just diese Phänomene im Akt des autobiographischen Schreibens ja überhaupt erst hervorbringen und situationsgebunden fixieren.«⁶ Sowohl Historiker:innen als auch die Autor:innen der Quellen produzieren zunächst Narrationen und damit ›Gegebenheiten‹ und Wissen. ›Quelle‹ ist insofern durchaus im wörtlichen Sinne zu begreifen, als da nichts fixiert oder fixierbar ist, sondern alles strömt, sprudelt, fließt oder zumindest tröpfelt. Sie ist kein Ding, sondern Aktion und damit auch wieder performativ zu verstehen. Die Quelle als Wissensproduktion beider, der Historiker:innen und der Autobiograf:innen, bewegt sich jeweils innerhalb von bestimmten Kontexten, Konventionen und »Kanonisierungsprozessen«.⁷ Die ›Kunst‹ des Historikers, der Historikerin liege nun darin, »das Verhältnis auszuloten, in dem die autobiographische Erinnerung zu dem von der Geschichtswissenschaft und anderen gesellschaftlichen Institutionen produzierten Wissen steht.«⁸ Somit lässt sich der ›Wert‹ von Autobiografien – zumindest innerhalb dieses Buches – über den spezifischen Erkenntnisgewinn definieren, der eben nicht auf irgendwelche ›historische Fakten‹ zielt; vielmehr werden referentielle Wissensproduktionen erforscht, diese im Hinblick auf deren Verfahrens- und Sichtweisen sowie auf andere Wissensbestände relational gedeutet und für die historiografische Narration produktiv gemacht.

Im Folgenden geht es also insofern um eine multifokale Ergründung der Welt des Tanzes, als Autobiografien – wie Depkat dies allgemein formuliert hat – »einerseits eine räumlich und zeitlich strukturierte Welt im Prozess der Erzählung entstehen lassen und ein historisches Ich darin verorten und [...] andererseits durch Erzählung eine Perspektive auf die *Welt* organisieren, aus der heraus ebendiese *Welt* ausgedeutet wird«.⁹ Das Ich, das sich in der Welt (in unserem Fall: der Welt des Tanzes) verortet, gilt es dabei ebenso ernst zu nehmen wie dessen Perspektive auf diese Welt; die Prozesse des Entwerfens von ›Welt‹ ebenso wie jene der Deutung.

Wenn also – um wieder auf das zu Beginn dieses Kapitels zitierte Beispiel zu kommen – die Übersetzerin der jüngsten deutschsprachigen Ausgabe von

6 Depkat/Pyta 2017b, S. 9.

7 Ebd., S. 15.

8 Ebd., S. 15.

9 Depkat 2017, S. 30 (Hv. i. O.).

Isadora Duncans Autobiografie, Ute Astrid Rall, in ihrem Nachwort schreibt, dass Duncan es, »was Fakten und Zeitangaben angeht, [...] nicht allzu genau genommen« und »ihre Erinnerungen ein wenig geschönt und dramaturgisch überhöht« habe,¹⁰ kann man daraus mehrere Konsequenzen ableiten: Entweder man misstraut den Autobiografien grundlegend, oder aber man behandelt sie dem spezifischen (Quellen-)Textstatus entsprechend kritisch relativierend. Rall räumt ein, dass »die Memoiren von Isadora Duncan« aus den von ihr genannten Gründen »nicht die zuverlässigste Quelle über ihr Leben« seien, hebt demgegenüber jedoch hervor: »Trotzdem ist sie [d. i. Duncan, C. T.] in ihrer Selbstauskunft sehr wahrhaftig, denn sie schreibt unbeirrt über Vieles, was zu ihrer Zeit höchstens im privaten Kreis erörtert wurde [...], auch die Widersprüche zwischen ihren Idealen und ihrem tatsächlichen Handeln verschweigt sie nicht.«¹¹ Rall, die das Buch aus anderen Gründen¹² anpreist, als es hier behandelt wird, lenkt den Blick von vermeintlichen »faktischen« Tatsachen auf den Akt der Vermittlung als einen Akt, den sie als »wahrhaftig« bezeichnet und damit wohl genau diese Verortung des Ichs in seiner Welt bei gleichzeitiger Perspektivierung und Deutung derselben meint.

Zu einer entsprechenden Erkenntnis, wenn auch anders gewertet, kommt die US-amerikanische Tanzwissenschaftlerin Susan A. Manning, indem sie in ihrem Artikel über Duncan in der *International Encyclopedia of Dance* den konstruktivistischen Anteil der Autobiografie im Hinblick auf deren Wissensproduktion bzw. das damit einhergehende Verhältnis von Ich und Welt explizit herausstreicht: »Although Duncan's autobiography, *My Life* (Garden City, N. Y., 1927), contains many factual inaccuracies, it reveals some of the ways Duncan shaped her public persona.«¹³ An der Persona, die Duncan in ihrer Autobiografie kreiert, lässt sich nun Verschiedenes zu deren Verhältnis zur (Tanz-)Welt bzw. lassen sich daraus resultierende Erkenntnisse für dieselbe exemplarisch darlegen, was dann auch auf andere Autobiografien übertragen und historio-graphisch produktiv gemacht werden kann.

10 Rall in Duncan 2016, S. 308. Vgl. dazu auch Dickie 2005, S. 95f., die (mit Referenz auf Blair 1986, S. XIV) schreibt: »Similarly, biographer Fredrika Blair describes Isadora Duncan's autobiography as »full of omissions and inaccuracies«. Vgl. ausserdem Ullman West 2003, S. 118: »She [d. i. Duncan, C. T.] lied about her age.«

11 Rall in Duncan 2016, S. 308.

12 Rall geht es v.a. darum, das Buch möglichst werbewirksam anzupreisen.

13 Manning 2004a, S. 458 (Hv. i. O.). Vgl. dazu auch das Re-Visionen-Kapitel zu Duncan, 3.4. im vorliegenden Buch.

Sie sei »eben keine Schriftstellerin«, räumt auch Duncan, die Pionierin des modernen Tanzes, im Vorwort ihrer Aufzeichnungen ein,¹⁴ und weiter: »Ja, wenn ich diese Erinnerungen tanzen könnte, das wäre ganz etwas anderes!«¹⁵ Warum aber lesen wir dies bei Duncan, und warum schreibt sie überhaupt, wenn das Schreiben erklärermassen nicht ihr primäres Ausdrucksmittel ist? Sie habe ihre Autobiografie lange geplant und im Sommer vor ihrem Unfalltod fertiggestellt, erklärt ihr Verleger von Boni and Liveright im »Publisher's Foreword«.¹⁶ Duncan selber stellt den Bezug zwischen Tanzen, Leben und autobiografischem Schreiben explizit her; so heisst es denn in der englischsprachigen Erstausgabe: »No woman has ever told the whole truth of her life. The autobiographies of most famous women are a series of accounts of the outward existence, of petty details and anecdotes which give no realisation of their real life. [...] My Art is just an effort to express the truth of my Being in gesture and movement. [...] Words have a different meaning. Before the public which has thronged my representations I have had no hesitation. I have given them the most secret impulses of my soul. From the first I have only danced my life.«¹⁷ Man kann nun diese Stelle folgendermassen deuten: Was Duncan als Tänzerin ein erklärtes Anliegen war (in der deutschsprachigen Erstausgabe lautet die Stelle: »Von allem Anfang an offenbarte ich [...] nichts anderes als mein eigenes Leben«¹⁸) und wofür sie im Tanz auch die Mittel fand (»meine innersten Empfindungen in Gebärden und Bewegungen auszudrücken [sic!]«¹⁹), fordert

14 Vgl. dazu ähnliche, bereits zitierte Voten in der Einleitung dieses Buches; ausserdem die Ausführungen dazu in 2.1.

15 Hier zitiert aus der ersten deutschen Übersetzung von *My Life*, die den Titel *Memoiren* trägt, Duncan 1928, S. 11. Das englischsprachige Original erschien 1927 in New York. Es gab seither zahlreiche Ausgaben und Übersetzungen in andere Sprachen, die sich teilweise inhaltlich leicht unterscheiden (dabei kommt es mir weniger darauf an, was Duncan tatsächlich selber geschrieben hat, als darauf, was als ihre Erzählung Verbreitung fand): weitere englischsprachige Ausgaben unter dem Titel *My Life* erschienen u.a. 1928 in London und 2013 als »restored edition« in New York, auf deutsch jüngst unter dem Titel *I've only danced my life. Die Autobiografie der Isadora Duncan* 2016 in Berlin. Im Folgenden wird meist aus der englischsprachigen Erstausgabe, Duncan 1927, zitiert; sofern dennoch auf eine der beiden deutschsprachigen Ausgaben (1928 und 2016) Bezug genommen wird, ist dies explizit vermerkt.

16 Vgl. Horace Liveright in Duncan 1927, o. S.

17 Duncan 1927, S. 3.

18 Duncan 1928, S. 8.

19 Ebd.

sie – freilich etwas polemisch – auch von anderen Autobiografinnen bzw. vermisst sie bisher in deren Erzeugnissen. Obschon Duncan einräumt, »[w]ords have a different meaning«,²⁰ suggeriert sie mit dieser Engführung von Tanzen, Leben und Autobiografie, dass sie, gerade weil sie in ihrer Kunst, dem Tanz, spezifische Erfahrung hat, anders als die bisherigen Autobiografie-Autorinnen vorgeht. Diese Aussage ist insofern bemerkenswert, als sie implizit deklariert, dass biografische Erfahrungen der Tänzerin *als* Tänzerin offenbar direkten Einfluss auf die Art und Weise der Darstellung ihres Lebens (auch jener in Worten) haben.²¹

Gewiss mögen auch ökonomische Gründe eine (vielleicht sogar die entscheidende) Rolle gespielt haben bei der Entscheidung, eine Autobiografie zu schreiben.²² Allerdings war der Tänzerin sicherlich ein Problem sehr wohl bewusst, das die Kunstform Tanz generell betrifft: Das, was in und als Aktion tatsächlich stattgefunden hat, lässt sich nicht festhalten. Die Nachwelt ist auf Me-

20 Dieser Hinweis auf die Differenz der Wortbedeutungen fehlt interessanterweise in der entsprechenden Passage der deutschsprachigen Erstausgabe, Duncan 1928, S. 8, und auch der jüngsten deutschsprachigen Ausgabe, Duncan 2016, S. 7.

21 Vgl. dazu auch Dickie 2005, die in ihrer Untersuchung zu Zusammenhängen zwischen frühem modernem Tanz und modernem weiblichem Schreiben u. a. anhand der Autobiografien von Fuller, Duncan und St. Denis zu einer ähnlichen Feststellung kommt; so schreibt sie, ebd., S. 96: »I explore the interplay of life experiences and aesthetic theories in Fuller's *Fifteen Years of a Dancer's Life* (1913), Duncan's *My Life* (1927) and St. Denis's *An Unfinished Life* (1939), autobiographies that reflect the unity of body and mind, life and art, in much of the choreography of early modern dance.« (Hv. i. O.)

22 Rall schreibt – allerdings ohne genaue Angabe ihrer Quellen – im Nachwort zu Duncan 2016, S. 321, Freunde hätten der sich in finanziell desolater Lage befindlichen Duncan geraten, »ihre Memoiren zu schreiben, um wieder zu Geld zu kommen«, und ebd., S. 323: »Ihr Bruder Augustin hat einen amerikanischen Verleger gefunden, der bereit ist, Isadora für ihre Memoiren einen Vorschuss von 2 000 Dollar zu zahlen, weitere 500 Dollar sollen bei Ablieferung des Manuskripts Ende Mai 1927 fließen. Schon bald klagt sie über den Vertrag und meint, man habe ihre Zwangslage ausgenutzt« und sie gezwungen, das zu schreiben, was Geld einbringt; vgl. ebd., S. 325, ein Zitat von Duncan ohne Quellenangabe: »Natürlich könnte ich nie ein guter Schriftsteller sein, meine ganze Kunst liegt in meinem Tanz. Aber wenn ich Zeit hätte und nicht in einem Hotelzimmer schreiben müsste, könnte ich besser arbeiten. Vor Jahren war es mein Ehrgeiz, der Welt meine Lebensgeschichte zu erzählen. Jetzt, wo ich es tue, kann ich es nicht. Ich muss schreiben, was der Herausgeber wünscht, und zwar schnell, um ein paar Dollar zu bekommen, um meine Rechnungen zu bezahlen.« Vgl. zu Bedingungen und Eingriffen des Verlags – ebenfalls ohne Quellenangabe – auch den New-York-Times-Artikel von Daly 1998.

dien angewiesen, die vom vergangenen Ereignis zeugen. So ist Duncans publiziertes Buch, das sie trotz der geäußerten Bedenken gegenüber der (verbalen) Ausdrucksweise hinterlassen hat, fast ein Jahrhundert nach ihrem Tod (1927) noch immer leicht zugänglich, ihr Tanzen nicht.²³ Und dennoch handelt auch ihr Buch vom Tanz, weil sie – wie oben ausgeführt – Tanzen, Leben und (autobiografisches) Schreiben für untrennbar erklärt. Hierbei entwirft und verortet sich also nicht nur ein Ich in der Welt des Tanzes, es macht diesen Entwurf und diese Verortung vielmehr zum Ausgangs- und Mittelpunkt einer Deutung von Welt überhaupt. Damit sagt es (das Ich) sowohl etwas über sein Tanzverständnis aus, als es dieses Tanzverständnis in der Art, *wie* es sich entwirft und verortet, wiederum auch deutet *und* deutbar macht. Diese nicht unkomplexe epistemische These soll im Folgenden anhand von Ausführungen zu Ich-Konstitution und Autorschaft noch genauer erforscht werden.

2.1. Ich-Konstitutionen und Autorschaft

»Sie kennen mich sicher nicht mehr aus den zwanziger Jahren. [...] Viele fragen mich, was ich denn früher gemacht hätte [...]. Da will ich Ihnen die ganze Geschichte mal erzählen.«²⁴ So beginnt die Tänzerin Valeska Gert ihre Autobiografie *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*, die 1968 in der Erstausgabe erschienen ist, zu einem Zeitpunkt also, als Gerts künstlerisches Wirken einem Grossteil ihrer Zeitgenoss:innen nicht präsent oder überhaupt nicht (mehr) bekannt war.²⁵ Signifikant ist an ihrer Aussage, die als Legitimation ihrer Autobiografie gelesen werden kann, dass sie explizit eine Ganzheit in Aussicht stellt, die dann allerdings in der Schilderung der einzelnen Lebensphasen gar nicht so homogen daherkommt und bereits im Untertitel (*Kaleidoskop meines Lebens*) keineswegs als etwas Fixes, Kompaktes angekündigt wird, sondern

23 Freilich existieren – neben anderen medialen Zeugnissen – auch Nachkommen und Schülerinnen, die das tänzerische Erbe von Duncan weiter pflegen, aber der Kreis derer, die daran teilhaben bzw. teilhaben können, ist sicherlich eingeschränkter als jener der Leser:innen.

24 Gert 2019, S. 7.

25 Gert schreibt diesbezüglich an einer anderen Stelle, 2019, S. 94: »Für die Nazis war ich wenigstens ein Feind, für die heutigen Deutschen bin ich nichts. Man weiß nur noch, dass Mary Wigman den neuen deutschen Tanz geschaffen hat, von mir weiß man nichts. Als die Akademie der Künste in Berlin ein Pantomimenfestival gab, hielt Mary Wigman die Eröffnungsrede, obwohl ich in Berlin war.«

sinnbildlich als ein dynamisches Muster aus bunten Steinchen,²⁶ die sich je nach Betrachtung unterschiedlich formieren und präsentieren. Dieser Widerspruch, der bei Gert – ob bewusst als solcher eingeführt oder nicht – durchaus ihrem in der Autobiografie entworfenen Selbst entspricht, ist auch konstitutiv für andere autobiografische Ich-Entwürfe.

Dabei konkurriert auf der einen Seite das moderne Bild vom Menschen, das davon ausgeht, dass das Leben »keine unhintergehbare Einheit« sei,²⁷ mit jenem, wonach »(gesunde) Menschen sich selbst als etwas Kontinuierliches und deshalb als Einheit erfahren.«²⁸ Letzteres Phänomen sei, so der Philosoph Benjamin Adler, »umso erstaunlicher, als unser Leben von grossen Veränderungen und Zufällen geprägt ist. Die Frage, wie wir trotz geistiger und körperlicher Veränderungen eine kontinuierliche Selbstfahung [sic!] besitzen können,« beantwortet er damit, »dass die Erfahrung der eigenen Kontinuität auf einer narrativen Konstruktion basiere.«²⁹ In seiner Dissertation *Das Selbst als Erzählung* schreibt Adler dazu: »Das, was ich mit ›ich‹ bezeichne oder von dem ich sage, dass es mein Selbst sei, wird durch die Geschichte definiert, die ich erzähle und die auf verschiedenartige Weise auf mich bezogen ist.«³⁰

Die Einheit des Selbst, die vielen (wenn auch gewiss nicht allen, v.a. nicht den modernen literarischen) Autobiografien als Prämisse oder Versprechen zugrunde liegt, ist demnach eine Folge einer geschlossenen Form der Erzählung,³¹ eine »narrative Konstruktion eines individuellen Selbst, das man sich zuschreibt. Dieses Selbst definiert sich über die Geschichten, die wir erzählen und die wir um ebendieses Selbst als den gemeinsamen Bezugspunkt konstruieren.«³² Auf anschauliche Weise zeigt sich eine solche Selbst-Zuschreibung beispielsweise in einer Aussage der Ballerina Margot Fonteyn, im Prolog zu deren Autobiografie *Die zertanzten Schuhe. Geschichte meines Lebens*, wo sie schreibt, sie werde sich beim Erzählen »wohl an die Unzahl kleiner Lebenserfahrungen halten müssen. Sie bauen sich langsam auf, wie Korallen,

26 Vgl. dazu auch Gert 1974, S. 48, worin sie aus Mary Setons Eisenstein-Biografie von 1952 zitiert, in der es heisse, Eisenstein habe in der Tänzerin Valeska Gert »ein Kaleidoskop von Sinnlichkeit, Humor und Leidenschaft« entdeckt.

27 Vgl. Adler 2010, S. 6.

28 Ebd., S. 14.

29 Ebd. Vgl. zum Verhältnis von Narration und Selbst-Konstruktion in Autobiografien auch Brockmeier/Carbaugh 2001.

30 Adler 2010, S. 14.

31 Vgl. auch ebd., S. 16.

32 Ebd., S. 9.

zu scheinbar zufälligen Gebilden, bis man eines Tages vor dem Ergebnis steht und staunend sagt: »Nicht zu fassen! Das bin *ich!*«³³

Gemäss dem Historiker Volker Depkat transformieren solche narrativen Konstruktionen gelebte Leben in sinnvolle Geschichten und schaffen dadurch »worlds through narration«; Depkat nennt dazu die entsprechenden Verfahren: »selection, composition, chronological ordering, and emplotment«³⁴ und fordert an anderer Stelle denn auch explizit, »Autobiographien als narrative Texte zu untersuchen«³⁵. Er präzisiert: »Dies verlange nach einer genauen Analyse der Strukturen narrativer Sinnbildung ebenso wie nach einer narratologisch informierten Auseinandersetzung mit dem Verhältnis des Erzählers zum Erzählten. Es gehe darum, die semantischen Relationen zwischen den einzelnen Passagen und Episoden einer autobiographischen Erzählung freizulegen, narrative Strategien der Geltungssicherung zu rekonstruieren und genrespezifische Erzählmuster zu identifizieren.«³⁶ Gemäss Depkat konstituiert sich ein autobiografisches Erzähl-Subjekt »im Prozess der Erzählung überhaupt erst als *Ich*«, d.h. dass es sich »als ein *Ich* selbst beschreibt und sich durch seine Erzählung zu Vergangenheit und Zukunft in Beziehung setzt.«³⁷

Dieses Sich-in-Beziehung-Setzen des autobiografisch erzählenden und damit sich selbst konstituierenden Ichs verlangt wiederum eine relationale Analyse und Kontextualisierung auf Seiten der Historiker:innen.³⁸ Es gilt dabei, einerseits auf narrative Strategien sowie zeit- und genrespezifische Erzählmuster zu zielen³⁹ und andererseits die »*Positionalität* von autobiographischer Selbstthematisierung [sic!]« herauszuarbeiten, die sich wiederum

33 Fonteyn 1976, S. 8 (Hv. i. O.).

34 Depkat 2019b, S. 280. Vgl. auch Rödel 2019, S. 85: »So ist zu fragen, wie Erlebtes [...] erzählend geformt und in eine zu einem bestimmten Zeitpunkt geläufige Plot-Struktur gefügt wird.«

35 Depkat 2017, S. 31; Depkat referiert dabei explizit auf Dagmar Günther 2001. Vgl. auch Depkat 2004.

36 Depkat 2017, S. 31.

37 Ebd. (Hv. i. O.).

38 Vgl. dazu auch ebd., S. 33: »Damit zielt ein kommunikationspragmatischer Zugang zu Autobiographien insgesamt darauf ab zu untersuchen [sic!] *wann*, *wie* und *warum* ein historisches Ich sich als ein solches selbst thematisiert [...] und wie sich diese Ich-Entwürfe zu den biographisch-sozialen Kontexten verhalten, in denen sie entstanden sind und in denen sie als kommunikative Akte wirken sollten.« (Hv. i. O.)

39 Vgl. ebd., S. 31.

beziehe »auf die in einer Kultur immer schon ausgeprägten und sozial akzeptierten Identitätsnarrative, in denen ein Ich sich erzählt und erzählen kann.«⁴⁰ Die »Positionalität«, von der Depkat spricht, ist freilich ein wesentliches Merkmal jeglicher Selbstthematisierung; im Hinblick auf die historiografische Auswertung von Autobiografien aus dem Bereich des Tanzes lohnt es sich nun, noch genauer darauf einzugehen. »Positionalität meint«, erklärt Depkat, »den jeweils in einer Zeit verfügbaren Vorrat an *Subjektpositionen*, die ihrerseits ein Kreuzungspunkt von vielfältigen und in sich durchaus widersprüchlichen Diskursserien in den machtfügigen sozialen Kontexten einer jeweiligen Zeit sind. Dieser Zusammenhang lässt Selbstthematisierung in Selbstzeugnissen aller Art zu einem Aushandlungsprozess werden, mit denen sich ein Selbst gegenüber diesen zirkulierenden Identitätsnarrativen der eigenen Zeit positioniert und seinen eigenen Ort bestimmt. Auch diese diskursive Selbstverortung findet in der und durch die autobiographische Selbstthematisierung statt; sie ist nicht bereits vorgängig ausgeprägt und deshalb irgendwie *vorhanden*, um dann in den Selbstzeugnissen nur noch *abgebildet* zu werden.«⁴¹

Just solche Aushandlungsprozesse sind in Autobiografien von Tänzer:innen besonders aufschlussreich, indem sie deren Autor:in auch, aber nicht allein in einer Zeit, in bestimmten Kontexten und in Bezug auf zirkulierende Identitätsnarrative verorten (lassen), sondern eben auch – und darum geht es in diesem Buch – im Hinblick auf bestimmte Tanzverständnisse im Verhältnis zu anderen Tanzverständnissen und Diskursen. Dies wird exemplarisch deutlich, wenn man etwa die defensive Negativlegitimation der Tänzerin Toni Bentley betrachtet, die als mittelmässig erfolgreiche Ballerina des New York City Ballet (NYCB) ihre diskursive Selbstverortung innerhalb eines spezifischen sozialen Machtgefüges entwirft und gleichzeitig verteidigt. Bentley schreibt im Vorwort der 2003 erschienenen Ausgabe ihres erstmals 1982 publizierten Buchs *Winter Season. A Dancer's Journal*: »I was afraid I would be fired, very afraid. Not because I had written anything shocking or libelous, but because I had written something at all. Dancers didn't write unless they were stars – only then did they have a story worth telling, the story of success.«⁴²

40 Ebd., S. 34 (Hv. i. O.). Vgl. zu Identitätsnarrativen und Ich-Performativen auch Schulte 2011.

41 Depkat 2017, S. 34 (Hv. i. O.).

42 Bentley 2003, VII.

Bentley widersetzt sich hier einem von ihr diagnostizierten Erzähl- und Schreibverbot für Tänzer:innen, indem sie behauptet, diese (mit Ausnahme der Stars unter ihnen) hätten überhaupt keine Geschichte zu erzählen.⁴³ Damit bedient sie einerseits den bereits erwähnten Topos, wonach Tänzer:innen ihre Autobiografie oft mit der Aussage beginnen, dass sie eigentlich nicht schreiben (können),⁴⁴ es dann aber doch tun; andererseits kann diese Legitimation innerhalb des Genres Autobiografie aber auch als eine spezifische narrative Konstruktion betrachtet werden, die erklärermassen alternative Narrations- und Wissensordnungen einführt. Hier wird angekündigt, dass gleich etwas erzählt wird, was ›eigentlich‹ nicht erzählt werden darf und damit anders als ›üblich‹ erzählt werden muss. An Bentleys Zitat lässt sich somit stellvertretend für weitere Autobiografien von Tänzer:innen beobachten, was Alexandra Wagner in ihrem Buch *Wissen in der Autobiographie* allgemein beschreibt, dass nämlich »die Erzählinstanz ihre Lebensgeschichte nicht *einfach nur* erzählt, sondern dass die geeignete *Form* dieser Erzählung und insbesondere die Erzählinstanz mit ihrer Stimme und Sprecherposition für das Entstehen und Zustandekommen der autobiographischen Geschichte die Voraussetzungen sind.«⁴⁵

Die Selbstverortung der Autorin Bentley im (Mittel-)Feld der Tanzwelt positioniert dieses ›Ich‹ deshalb vorsätzlich ausserhalb eines vorhandenen Vorrates an gängigen Autorschaftspositionen. Solche stehen Tänzer:innen (mit Ausnahme einiger Stars), folgt man Bentley, eben nicht zur Verfügung. Gefordert sind vielmehr konstitutive Aushandlungs- und Etablierungsprozesse. Damit macht die Ballerina-Autorin gleich zu Beginn explizit, was als alternative oder zumindest spezifische Positionierung bezeichnet werden

43 Damit wäre Bentleys Autobiografieverständnis gemäss Holdenrieds genregeschichtlichen Aussagen eigentlich einem (zumindest aus literaturwissenschaftlicher Sicht) anachronistischen autobiografischen Schreiben zuzuordnen oder eben gerade ein Beleg für eine Absage an eine solche Auffassung durch einen expliziten Individualisierungsschub; Holdenried 2000, S. 13, schreibt nämlich, dass die »Erfolgsorientierung« seit dem 18. Jahrhundert zunächst ein neues Merkmal von Autobiografien im bürgerlichen Kontext gewesen sei: »Erst dann findet ein allmählicher Paradigmenwechsel statt: Die Lebensgeschichte verliert immer mehr den Status der biographischen Dokumentation gesellschaftlichen (und ökonomischen) Erfolgs, und gewinnt stattdessen den Rang eines Mediums der Selbstverständigung. Damit wächst der ›Abweichungskoeffizient‹, und das Individualisierungsgebot (bis hin zum Zwang) nimmt zu.«

44 Vgl. dazu die Einleitung dieses Buches.

45 Wagner 2014, S. 40 (Hv. i. O.); sie schreibt, ebd., weiter, dies sei »eine Tatsache, die in der (vornehmlich an fiktionalen Texten entwickelten) Erzähltheorie bisher kaum Beachtung gefunden hat.«

kann und womit deutlich wird, was auch Wagner feststellt, dass es nämlich »die autobiographische Erzählstruktur nicht gibt und diese auch nicht zur Verfügung steht, sondern erschrieben werden muss: Die narrativen Strukturen und Strategien werden den jeweiligen Kontexten, Sprecherpositionen, Erzählmotivationen und Adressateninstanzen angepasst. Die Prozesse der Aushandlung und Etablierung der jeweiligen formalen Aspekte der Texte sind dabei komplex und werden in den Texten selbst reflektiert.«⁴⁶

Dabei verbinden die entsprechenden Passagen in Tänzer:innen-Autobiografien oft eine apologetische mit einer aufklärerischen Haltung. So schreibt beispielsweise bereits die romantische Ballerina Marie Taglioni in den 1870er- und 1880er-Jahren in ihren autobiografischen Aufzeichnungen⁴⁷: »J'aime rais pouvoir expliquer le genre de travail, que je faisais, mais c'est bien difficile pour être clair.«⁴⁸ Sie beschloss dann, wie sie erklärt, Trauriges und schlechte Erinnerungen wegzulassen (»mieux vaut ne pas les retracer«) zugunsten einer vorsätzlich positiven Erzählposition (»je tire un rideau sur le reste et ne réveille que mes chers et beaux souvenirs«).⁴⁹ Knapp 20 Jahre später gesteht auch die Ballerina Margitta Roséri, wie bereits erwähnt, sie sei »keine geübte Schriftstellerin«⁵⁰, um dann diskursiv zunächst ebenfalls ausdrücklich mit der Erzählmotivation zu hadern: »Ich habe mich lange nicht dazu entschließen können, noch einmal in Gedanken meine Künstlercarriere zu durchleben, welche ich schon seit beinahe zehn Jahren mit Vergessenheit zu bedecken suchte. Doch war dieselbe eine so außergewöhnliche was Erlebnisse und Schwierigkeiten anbetreffen, namentlich für eine deutsche Künstlerin, daß ich mich endlich entschlossen habe, dieselben wahrheitsgetreu niederzuschreiben.«⁵¹ Dabei formuliert die weit weniger berühmte Tänzerin allerdings ein ganz anderes Ziel als Taglioni, sie behauptet nämlich, v.a. warnen und abschrecken zu wollen: »Möge dieselbe [d. i. die beschriebene Künstlerlaufbahn, C. T.] durch ihre Erfahrungen und Irrthümer mancher jungen Künstlerin damit nützlich

46 Ebd. (Hv. i. O.). Vgl. dazu auch Wagner-Egelhaaf 2005, S. 10, die schreibt, Autobiografien verwiesen »nachdrücklicher als andere Texte auf ihre Autorfunktion«.

47 Diese Aufzeichnungen sind – obwohl von Taglioni selber zur posthumen Publikation vorgesehen, vgl. Ligore 2017, S. 17 – zwar erst 2017 in einer umfassenden Edition erschienen: Taglioni 2017; vgl. dazu auch Kapitel 3.1.

48 Taglioni 2017, S. 90.

49 Ebd., S. 57.

50 Roséri 1891, S. 1; vgl. dazu auch die Einleitung des vorliegenden Buches.

51 Roséri 1891, S. 1.

sein, doch was noch besser wäre, mögen dieselben Viele zurückhalten sich einer Kunst zu widmen, welche wohl als die schwierigste und undankbarste von allen Künsten zu betrachten ist. Wenn ich dieses damit erreichen würde, so hätte ich dann jedenfalls einen nützlichen Zweck mit diesen Zeilen erfüllt.«⁵²

Bereits in den Anfängen der Tänzerinnen-Autobiografien wird also das Aushandeln und Etablieren einer Autorschafts- und Erzählposition im Text explizit vorgeführt und reflektiert. In späteren entsprechenden Publikationen wiederholen sich solche Positionierungs- und Legitimierungsdiskurse geradezu topisch.⁵³ Diese erscheinen zuweilen, was die hervorgehobene Eigenständigkeit und ›Wahrhaftigkeit‹ der Narration angeht, als regelrechte Rechtfertigungen, wenn etwa – um noch ein prominentes Beispiel des ausgehenden 20. Jahrhunderts anzuführen – die sowjetische Startänzerin Maija Plissezkaja in ihrer Autobiografie *Ich, Maija*, schreibt, sie sei »Ballerina – nicht [...] professionelle Schriftstellerin«⁵⁴, dabei aber gleichwohl explizit hervorhebt, dass sie ihr Buch »selbst geschrieben« habe.⁵⁵ Wozu? Plissezkajas

52 Ebd. Vgl. dazu auch ebd., S. 171: »Ich war froh, als meine Carriere beendet war. Wie manche Künstlerin ihre Memoiren geschrieben oder hat schreiben lassen, um mehr die angenehmen oder glücklichen Ereignisse nach erreichtem Ziele darin hervor zu heben, so gebe ich einen Einblick in mein Künstlerleben, weil es ein so ausnahmsweises in Bezug auf Erlebnisse und Mühe war und wenn ich seit 9 Jahren, seitdem ich in America meine Künstlerlaufbahn beschlossen habe, kein Theater mehr, nicht einmal als Zuschauerin betreten habe, ohne dasselbe nur im geringsten zu vermissen, so mag dieses ein Beweis sein, mit wie wenig Bedauern ich dasselbe verlassen.«

53 Vgl. dazu auch Wigman 1963, die in ihrem auto_bio_grafisch rezipierten Buch *Die Sprache des Tanzes* schreibt, S. 8: »Ich bin keine Schriftstellerin und wäre niemals in der Lage gewesen, Personen und Situationen zu einer frei erfundenen Handlung zu verdichten, die Anspruch auf literarische Geltung erheben dürfte. Es gab im Grunde immer nur ein Thema, um das meine Gedanken kreisten wie die Motten um das Licht: *Tanz*.« (Hv. i. O.)

54 Plissezkaja 2006, 7. Die Autobiografie ist 1994 erstmals in russischer Sprache erschienen. Damals war Plissezkaja 69-jährig.

55 Ebd., 9. Gewiss spielt diese Bemerkung auch darauf an, dass zahlreiche ›Stars‹ ihre Autobiografien im 20. Jahrhundert von Ghostwritern haben schreiben oder sich zumindest beim Schreiben von genannten oder ungenannten (Co-)Autor:innen massgeblich haben helfen lassen. Vgl. etwa aus dem Tanzbereich St. Denis/Buckmaster 1939 oder auch Martins/Cornfield 1982; Ashley/Kaplan 1984; Seymour/Gardner 1984; Kirkland/Lawrence 1986; Farrell/Bentley 1990; Villella/Kaplan 1992; Ailey/Bailey 1995; Tallchief/Kaplan 1997; Bussell/Mackrell 1998; Soto/Marshall 2011; bis hin zu Copeland/Jones 2014; Larrieu/Filliberti 2014; Morris/Stace 2019; Sills/McPherson 2019; Klos/Meier-Brösicke 2021 oder Marchand/Bodinot 2021. Vgl. auch im Hinblick auf Duncans Autobiografie *My Life* eine diesbezügliche Anmerkung von Albright 2013, S. 112.

»vorrangiges Ziel« war es erklärermassen, »der Wahrheit über mein Leben wieder zu ihrem Recht zu verhelfen.«⁵⁶

Die Positionierungs- und Legitimierungsdiskurse sind – betrachtet man eine ganze Reihe unterschiedlichster Tänzer:innen-Autobiografien vom 19. bis 21. Jahrhundert⁵⁷ im Hinblick auf die Selbstverortung ihrer Autor:innen – v.a. geprägt von zwei Strategien; diese umfassen: die Etablierung bzw. explizite Aneignung einer verbal-diskursiven Erzählposition und die Reflexion der entsprechenden Identitätsnarrative mitsamt Motivation, Legitimation und angestrebten Zielen. Der erklärte Vorsatz, auch als eigentlich nicht schreibende:r Autor:in eine kohärente Geschichte erzählen zu wollen (und zu können), verhandelt dabei stets einerseits den Medienwechsel (vom eigentlich »eigenen« Medium Tanz hin zum Schreiben) und andererseits die jeweilige Ich-Konstruktion bzw. Sprecherposition. So beginnt beispielsweise Martha Graham, um hier exemplarisch eine solche (prominente) Positionierung anzuführen, ihre Autobiografie mit dem Satz: »I am a dancer.«⁵⁸ Sie verknüpft diese vorsätzlich hervorgehobene Hauptaussage dann etwas weiter hinten im Buch mit einer eng mit ihrem Tänzerinnenleben verbundenen Legitimation ihres Schreibens: »In meinem tänzerischen Leben hat es so viele Auftritte, so viele Augenblicke gegeben. Aber ich habe mich bis heute immer dagegen gesträubt zurückzuschauen, bis ich jetzt das Gespür dafür zu entwickeln begann, daß es in meinem Leben immer einen roten Faden gegeben hat – die Bestimmung [...], Erfahrungen zu transzendieren.«⁵⁹ Nachdem sie nicht mehr tanzt, schreibe sie nun, erfahren die Lesenden, entlang des festgestellten »roten Faden[s]«, der einen Verlauf allerdings nicht einfach von einem Anfang zu einem Ende abbildet, sondern – dessen ist sich Graham offenbar bewusst

56 Plissezkaja 2006, 9. Über einen allgemeinen Wahrheitsanspruch hinausgehend ist diese Stelle eine Reaktion auf den spezifischen politischen Umstand: Plissezkaja bekam grosse Schwierigkeiten, als sie Russland verliess, um im Westen zu leben, was sich dann auch in propagandistischen Berichten gegen ihre Person und ihr Tun niederschlug.

57 Vgl. dazu die Auflistung des rezipierten Korpus im Kapitel 4.2.

58 Graham 1991, S. 3; vgl. auch die deutschsprachige Übersetzung, Graham 1992, S. 7: »Ich bin Tänzerin.« Sofern die Übersetzung bezüglich Wortlaut und Bedeutung der referierten Passagen nicht signifikant von der amerikanischen Erstausgabe abweicht, wird im Folgenden (auch) aus der deutschsprachigen Ausgabe, Graham 1992, zitiert.

59 Graham 1992, S. 22; vgl. auch dies. 1991, S. 17.

– einer bestimmten (Wissens-)Ordnung folgt: »Wie beginnt das alles? Ich glaube, es beginnt niemals. Es setzt sich nur fort«, schreibt Graham.⁶⁰

Eine solche lebensgeschichtliche Verlaufskonstruktion bezeichnet Michaela Holdenried als »[d]issoziierte Chronologie und vitale Zeitordnung« und sie hält fest: »Die Kontinuität der lebensgeschichtlichen Chronologie wird durch geraffte oder erweiterte Zeitsegmente [...] durchbrochen. Damit lässt sich ein Bezug zur innerpsychisch-vitalen Zeitordnung herstellen, welche häufig nicht mit der objektiven Zeit übereinstimmt.«⁶¹ So wäre auch erklärt und gerechtfertigt, was Ute Astrid Rall – wie erwähnt – offenbar mit einem Objektivitätsanspruch über Duncan geschrieben hat und wonach diese es mit »Fakten und Zeitangaben [...] nicht allzu genau genommen« habe.⁶² Auf ›Fakten‹ und empirische Zeitordnungen kommt es im Hinblick auf Tänzer:innen-Autobiografien auch im vorliegenden Buch weniger an als auf alternativ vermittelte Wissensordnungen.

Deshalb hier nochmals grundsätzlich zur Frage, »[w]arum ist (auto-)biographisches Schreiben für die tanzhistorische Forschung von Interesse?«, die sich auch Anaïs Emilia Rödel stellt in ihrem Beitrag *Biographisches zwischen Autofiktion und historischer Narration* im Buch *Yvonne Georgi. Tagebuch und Dokumente zu Tanztourneen mit Harald Kreutzberg (1929–1931). Eine andere Recherche zu den Potentialen einer kritischen Nachlassforschung*, herausgegeben von Yvonne Hardt und Frank-Manuel Peter.⁶³ Rödel ist hier hinsichtlich ihrer zweifachen Antwort zu folgen: »Einerseits erlauben selbst verfasste Dokumente zu untersuchen, wie ein Mensch über sich selbst schreibt und dabei sich selbst schreibt.«⁶⁴ Damit weist auch Rödel auf die performativen und konstruktiven Anteile der Ich-Konstitution in Autobiografien hin.⁶⁵ Andererseits erlaubten diese Texte, »aufzuzeigen, wie sie als Selbsterzeugnisse im doppelten Sinn – des Sich-selbst-Schreibens und Über-sich-selbst-Schreibens – Aufschluss geben können über die Art oder Form, wie Geschichte geschrieben wird.«⁶⁶

60 Graham 1992, S. 22; vgl. auch dies. 1991, S. 17.

61 Holdenried 2000, S. 46. Vgl. zu Zeitordnungen in Autobiografien auch Brockmeier 2001.

62 Nachwort von Ute Astrid Rall in Duncan 2016, S. 308.

63 Rödel 2019, S. 84.

64 Ebd.

65 Vgl. auch ebd.: »So fasse ich im Folgenden Autobiographien als historische (Selbst-)Repräsentationen und Konstruktionen auf.«

66 Ebd.; sie verwendet den Begriff »Ego-Dokumente« und verweist dabei auf Etzemüller 2012.

Rödel fährt präzisierend fort, dass dieses Schreiben bestimmte Praktiken erfordere und zeige, wie das »Einfassen von Erlebtem in eine Chronologie von Ursache und Wirkung« funktioniere⁶⁷: »Statt einer linearen ergibt sich so eine facettenreiche, sich wiederholende Erzählung, die soziokulturellen Kontexten und Handlungsintentionen einer Person in Bezug zu diesen Kontexten Rechnung trägt.«⁶⁸

Diese Relationen gilt es auch im Hinblick auf eine tanzhistoriografisch produktive Untersuchung von bzw. mittels Tänzer:innen-Autobiografien herauszuarbeiten, mit den jeweiligen Erzählungen und tanzgeschichtlichen Diskursen zusammenzudenken und bezogen auf je spezifische Fragestellungen auszuwerten. Dabei schwingen immer auch die Fragen mit, welche tanzhistorisch relevanten Aussagen möglich, welche nicht möglich und welche überhaupt erst möglich sind. Das Erkenntnisinteresse liegt dabei weniger auf vermeintlichen ›Tatsachen‹ (›wie etwas genau gewesen ist‹) als vielmehr darauf, zu ergründen, wie gewisse Erfahrungen, Wahrnehmungen und Darstellungen, die explizit darauf hinweisen (oder zuweilen auch vorgeben), ›aus erster Hand‹ zu stammen, zu anderen in Beziehung zu setzen sind.

2.2. Subjektivität, Objektivität und autobiografischer Pakt

Das Gebot der Information ›aus erster Hand‹ ist grundlegend für das Genre Autobiografie. Bereits in den 1970er-Jahren hat der französische Literaturwissenschaftler Philippe Lejeune auf den »autobiographische[n] Pakt« hingewiesen.⁶⁹ Dieses seither vieldiskutierte und auch von Lejeune selber später wieder aufgegriffene Theorem geht davon aus, dass »der Autor oder die Autorin in einer ›Erklärung‹ versichert, das Werk sei autobiographisch, und der Leser oder die Leserin dies akzeptiert. Das dazu unbedingt notwendige Zusatzkriterium ist das des Eigennamens, wie er auf dem Titelblatt erscheint«.⁷⁰ Der Eigenna- me auf dem Titelblatt umfasst demnach eine Bezeichnung für drei konstituti-

67 Rödel 2019, S. 90; sie versteht dieses »Etablieren von kohärenten Erklärungsmustern als eine Kulturtechnik und diskursiv geprägte Konstruktion« und verweist, ebd., mit Referenz auf Foucault (2012, S. 51) darauf, dass durch die »kulturelle Gebundenheit dieser Schreibpraxis [...]›die Sprache der Darstellung das Dargestellte überhaupt erst konstituiert.«

68 Rödel 2019, S. 85.

69 Vgl. Lejeune 1994, ausserdem ders. 1973, 1975; vgl. dazu auch u.a. Allamand 2018.

70 Holdenried 2000, S. 27. Vgl. Lejeune 1975, insbesondere S. 26f.

ve Instanzen: die Autor- und die Erzählinstanz sowie den Gegenstand; alle drei fallen in der Autobiografie zusammen und werden von den Rezipient:innen in dieser Trinität akzeptiert, sofern der Pakt funktioniert.

So weit, so einleuchtend. Das Problem, vor das diese Paktthese die Wissenschaften stellte,⁷¹ hängt v.a. mit deren Konsequenzen für die Rezeption zusammen. Der Tatsache, dass jemand sein eigenes Leben aus seiner Sicht rückblickend erzählt, wohnt zwar offenbar ein besonderer Reiz inne (deshalb sind Autobiografien bei einem breiten Publikum ja auch so beliebt), sie wirft aber im Hinblick auf eine kritische Rezeption wiederum Fragen auf.⁷² Wo auf der einen Seite (beim breiten Publikum) der autobiografische Pakt für Authentizität, also für eine angenommene oder zumindest erhoffte ‚Wahrhaftigkeit‘ steht, löst er auf der anderen Seite (der Wissenschaft) Skepsis aus.⁷³ Einen aufgrund der spezifischen Autorschafts- und Erzählkonstellation angenommenen Wahrhaftigkeits- oder gar Objektivitäts- und Wahrheitsanspruch kontrastiert dabei just der Vorwurf der Subjektivität. Insbesondere Historiker:innen begegneten Autobiografien – wie bereits erwähnt – lange mit Vorbehalt und sprachen diesen zuweilen gar jeglichen verlässlichen Quellenstatus ab, indem sie sie als »rein subjektive, von nachträglichen Legitimierungs- und Rechtfertigungsbedürfnissen geprägte und im Wissen um später Geschehenes geschriebene Berichte« behandelten, »die eben deshalb vergangenes Geschehen bestenfalls verzerrt, oft aber auch ganz falsch darstellen«.⁷⁴ Depkat beschreibt dieses »professionelle Misstrauen«, das Historiker:innen offenbar häufig anmahnten,⁷⁵ folgendermassen, indem er – durchaus kritisch – vier historiografische Faktoren eruiert, die alle auf die Subjektivität der Texte (»als Haupthindernis auf dem Weg zur historischen Wirklichkeit«) zielten: »erstens, die perspektivische Verkürzung der Darstellung, die den Autor und seine Sicht auf die erfahrene historische Wirklichkeit

71 Vgl. dazu u.a. Allamand 2018.

72 Vgl. dazu u.a. Lammers 2019, S. 10f.; ausserdem Schabacher 2007, S. 122.

73 Freilich sind diese beiden Positionen hier verkürzt als zwei Pole dargestellt, zwischen denen sich noch weitere Haltungen ausmachen lassen, etwa jene moderner und post-moderner künstlerischer Autobiografien, die gerade mit diesem Anspruch spielen und damit auch entsprechende Rezeptionen (heraus-)fordern, vgl. dazu u.a. Georgen/Muysers 2006b, S. 12, oder jene der Literaturwissenschaft, innerhalb derer die Autobiografie »im Kanon der Gattungen« bereits seit Georg Mischs *Geschichte der Autobiographie* (1907) durchaus »theoriefähig« erschien, vgl. dazu Holdenried 2000, S. 14.

74 Depkat/Pyta 2017b, S. 9.

75 Depkat 2017, S. 27; er bezieht sich hier v.a. auf Baumgart 1991, S. 1.

in den Mittelpunkt stellt; zweitens die interessegeleitete Auswahl des Stoffes durch den Verfasser und die darin begründete selektive Darstellung historischer Wirklichkeit; drittens der in der Regel große zeitliche Abstand zwischen Schreibgegenwart und den dargestellten historischen Begebenheiten, sowie viertens schließlich die Wertung des Geschehens durch den Verfasser.«⁷⁶

Genau diese Vorbehalte können allerdings in einer Analyse von Autobiografien produktiv gemacht werden, die weniger auf sogenannte ›Fakten‹ als vielmehr auf die vermittelten Erfahrungen, Vorstellungen und Einschätzungen der Tänzer:innen fokussiert und dabei die entsprechenden narrativen Verfahren mit in den Blick nimmt, wenn entsprechend gefragt wird: 1. worauf die Perspektive der Darstellung zielt, d.h. welche Sicht auf die historische ›Wirklichkeit‹ der:die Autor:in kreiert; 2. welche Interessen aus dieser spezifischen Selektion abgeleitet werden können und zu welchen Aussagen – auch im Verhältnis zu anderen Schilderungen zum selben Ausschnitt historischer ›Wirklichkeit‹ – sie führen; 3. wie sich der jeweilige zeitliche Abstand zu den dargestellten historischen Begebenheiten auswirkt und welche homogenisierende, allenfalls harmonisierende oder aber reflektierende Sichtweise daraus entsteht und 4. welche Wertungen die Autor:innen selber vornehmen bzw. wie diese wiederum relational zu bewerten sind. Der Anspruch, die ›Wahrheit‹ über sich selbst zu schreiben bzw. überhaupt ›wahr‹ schreiben zu können, bleibt auch in den autobiografischen Texten selber – und nicht allein in literarischen, in denen sich dieses Verhältnis wiederum anders darstellt –⁷⁷ nicht unreflektiert.

Auch in den Autobiografien von Tänzer:innen finden sich solche Reflexionen. So beginnt beispielsweise Duncans Autobiografie (jedenfalls die erste deutschsprachige Ausgabe derselben aus dem Jahr 1928) mit den Worten: »Ich gestehe offen, daß mich ein heftiger Schrecken erfaßte, als man mir vorschlug, dieses Buch zu schreiben. Mein Leben war gewiß interessanter als jeder Roman, aufregender als viele Kinodramen, reich an epochemachenden Begebenheiten – aber besaß ich denn auch die Fähigkeiten, dies alles

76 Depkat 2017, S. 27.

77 Diesbezüglich diagnostiziert die Literaturwissenschaftlerin Michaela Holdenried mit Blick auf die autobiografische Literatur seit dem Aufstieg des Bürgertums, vgl. dies. 2000, S. 14: »Das Wahrheitsgebot wird durch die Übernahme fiktiver Muster transformiert. An seine Stelle tritt der mit Fiktionalisierung durchaus kompatible Authentizitätsanspruch.«

wahrheitsgetreu zu schildern und packend zu erzählen?«⁷⁸ In einer Nachbemerkung, die in einer deutschsprachigen Ausgabe von Duncans Autobiografie aus dem Jahr 2016 abgedruckt ist, lesen wir ausserdem: »Ich habe versucht, beim Schreiben wahrhaftig zu sein«; die Autorin relativiert dann jedoch sogleich, »aber die Wahrheit entzieht sich mir immer wieder und verbirgt sich.«⁷⁹ Weiter vorne im Buch fragt Duncan jedoch ganz direkt: »Sind wir überhaupt imstande, über uns selbst die volle Wahrheit zu schreiben? Kennen wir sie denn?«⁸⁰

Während Duncan in den 1920er-Jahren offenbar von einem Wahrheitsanspruch ausgeht, auch wenn sie hinsichtlich dessen Erfüllungsmöglichkeiten deutliche Zweifel äussert, strebt die Tänzerin, Choreografin und postmoderne Künstlerin Yvonne Rainer knapp 80 Jahre später ›Wahrheit‹ und ›Objektivität‹ schon gar nicht mehr an, wenn sie im Prolog zu ihrer Autobiografie schreibt: »though older and wiser, I can't make a claim for objectivity, nor would I want to.«⁸¹ Bereits mit dem Titel ihrer Autobiografie, *Feelings are Facts. A Life*, vertritt Rainer einen alternativen Begriff von Faktizität, indem sie (subjektive) Empfindungen geradezu provokativ als »facts« bezeichnet.⁸² Dies führt wiederum zurück zu Duncan, die das Streben nach Objektivität zwar nicht wie Rainer zurückweist, aber immerhin zur Disposition stellt. ›Wahrheit‹ umfasst bei ihr keineswegs allein äusserliche, ›objektive‹ Fakten, sondern dezidiert auch Erfahrungen, was sie interessanterweise von ihrer ›eigentlichen‹ Ausdrucksweise, dem Tanz, herleitet und nun auch für ihre Autobiografie geltend macht, wenn sie – wie bereits erwähnt – schreibt, dass keine Frau vor ihr es bisher gewagt habe, »die ganze Wahrheit über ihr Leben zu offenbaren.«⁸³ Autobiografien berühmter Frauen hielten sich, so Duncan, meist bei Äusserlichkeiten

78 Duncan 1928, S. 5. Interessant ist, dass die englischsprachige Erstausgabe (Duncan 1927) an dieser Stelle, S. 1, auf den expliziten Wahrheitsanspruch verzichtet und Duncan da lediglich hadert: »Not that my life has not been more interesting than any novel and more adventurous than any cinema and, if really well written, would not be an epoch-making recital, but there's the rub – the writing of it!«

79 Duncan 2016, S. 307.

80 Duncan 1928, S. 5. Vgl. hierzu auch die englischsprachige Erstausgabe, Duncan 1927, S. 1, sowie, im Wortlaut identisch, Duncan 2013, S. XXXI: »How can we write the truth about ourselves? Do we even know it?«; ausserdem Duncan 2016, 5: »Wie können wir die Wahrheit über uns selbst schreiben? Kennen wir sie überhaupt?«

81 Rainer 2006, S. XV. Rainer war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung 72-jährig.

82 Rainer 2006.

83 Duncan 2016, S. 7. Vgl. auch Duncan 1927, S. 3.

ten auf, »die keinen Aufschluss über ihr Innenleben gewähren«, während ihre (Duncans) Kunst darin bestünde, »in Gesten und Bewegungen mein innerstes Wesen auszudrücken«;⁸⁴ so schreibt sie weiter – wiederum in der Erstausgabe: »Before the public which has thronged my representations I have had no hesitation. I have given them the most secret impulses of my soul. From the first I have only danced my life.«⁸⁵ Analog zum Usus im Tanz verbindet Duncan in dieser Stelle die Darbietung ihres (wahren) Lebens dezidiert mit veräusserter Innerlichkeit, Subjektivität.

Die hier exemplarisch aufgerufenen Statements von Duncan und Rainer laufen nun just dem zuwider, was Depkat kritisch »the epistemological core of autobiography« nennt und wonach »[f]acts, therefore, are tied to the concept of objective truth«.⁸⁶ Im Hinblick auf die beiden exemplarisch zitierten Positionen von Tänzer:innen-Autobiografien des 20. Jahrhunderts kann man hier also, freilich verkürzend, festhalten, dass Tänzer:innen dem Konzept einer »objektiven Wahrheit« in ihren Autobiografien erklärermassen vorsichtig zweifelnd bis vorsätzlich zurückweisend gegenüberstehen bzw. dieses aufgrund ihrer tänzerischen Erfahrungen erweitern. Der autobiografische Pakt zwischen dem Autor, der Autorin und den Lesenden fusst demnach – aus heutiger Sicht und je nach Position, Anspruch bzw. Haltung – auf einer komplexen Verständigung, indem er nicht »einfach« Gegensätze wie subjektiv/objektiv oder wahr/falsch aufruft, sondern ein ganzes Begriffsfeld. Abgesteckt wird dieses Feld durch Termini wie »Wahrheit«, »Objektivität«, »Wirklichkeit«, ausserdem »Faktizität«, »Echtheit« und »Authentizität« sowie »Subjektivität«, »Fiktion«, »Stilisierung«, »Konstruktion« usw.⁸⁷ Es soll im Folgenden deshalb explizit nicht von einer binären Opposition und nicht einmal von Dialektik ausgegangen werden, sondern eben von einem Feld, in dem sich die Selbstverortungen der Autor:innen und auch die Zugänge der Rezipient:innen jeweils bewegen.

84 Vgl. Duncan 2016, S. 7, ausserdem Duncan 1927, S. 3.

85 Duncan 1927, S. 3.

86 Depkat 2019b, S. 280.

87 Dabei bedürfte eigentlich jeder einzelne Begriff einer eigenen terminologischen und auch geschichtlichen Klärung. Eine solche kann hier allerdings nicht im Einzelnen geleistet werden.

2.3. Selbstreferentialität und -inszenierung

Im Zusammenhang mit der Selbstverortung muss auch die Selbstreferentialität, d.h. die Art und Weise bzw. der Spielraum der Selbstbezüglichkeit, mitgedacht werden. Diese gehöre – so Holdenried – zu »den komplexesten Phänomenen des autobiographischen Strukturwandels«⁸⁸, wobei sie auf die historische Dimension derselben hinweist. In Autobiografien werden Selbstverständnisse, -bilder und -konstruktionen jeweils in zeitlichen, kulturellen, gesellschaftlichen usw. Kontexten verhandelt.⁸⁹ Mit Wagner-Egelhaaf kann man diesbezüglich für den Zeitraum der hier behandelten Autobiografien konstatieren, dass den »autobiographische[n] Emanzipationsprozess des Individuums« bereits im 19. Jahrhundert ein sich »verschärfende[s] Krisenbewusstsein des Ichs« begleite.⁹⁰ Für das 20. Jahrhundert stellt sie dann im Hinblick auf die Konzeption des literarischen und auch autobiografischen Ichs fest: »Der emphatische Subjektbegriff wird abgelöst zugunsten einer die sprachliche Verfasstheit von Subjektivität und Individualität beobachtenden Beschreibungsperspektive.«⁹¹ Einen solchen Paradigmenwechsel an Jahrhunderten festzumachen, greift freilich zu kurz. Dennoch ist es wichtig, die Tänzer:innen-Autobiografien just im Hinblick auf diese Umbruchszeit des Genres zu betrachten. Allgemein konstatierte »*subnarrative* Einspruchsmomente« wie »Weglassungen, Brüche, Gedankensprünge, Widersprüche« werden nicht nur in literarischen Autobiografien eingesetzt und verhandelt,⁹² sondern gerade auch in den Lebenserzählungen der Tänzer:innen. Sie referieren dabei – wie oben erwähnt – auf ihre privaten biografischen ebenso wie auf ihre im doppelten Wortsinn bewegten beruflichen, öffentlichen Erfahrungen und verbinden diese mit der für sie offenkundig neuen Praktik des verbalen Schreibens. Fasst man nun, wie Georgen und Muysers in Anlehnung an Berger, »Autobiographie als ›Bühnen des Selbst‹«⁹³ oder konstatiert, wie Wagner-Egelhaaf, dass »das

88 Holdenried 2000, S. 47.

89 Vgl. auch Marcus 2018, S. 2: »autobiographical writing is seen to act as a window onto concepts of self, identity, and subjectivity, and into the ways in which these are themselves determined by time and circumstance.« Vgl. ausserdem Eakin 1999, der sein Buch *How Our Lives Become Stories* dem Thema *Making Selves* (d. i. der Untertitel) widmet.

90 Wagner-Egelhaaf 2005, S. 10.

91 Ebd., S. 11.

92 Holdenried 2000, S. 47 (Hv. i. O.).

93 Vgl. Georgen/Muysers 2006b, S. 13.

schreibende Ich [der Autobiografie, C. T.] zuallererst auf die Bühne der Selbstwahrnehmung« tritt,⁹⁴ dann sind die Tänzer:innen diesbezüglich Expert:innen und Noviz:innen zugleich. Sie transportieren quasi ihre Expertise für performative Vorgänge von der Theaterbühne in ein neues Medium, den Text, wobei sie diesen Akt und sich selbst bzw. die erschriebene Persona als unsicher, inhomogen bis krisenhaft reflektieren. »Die Frage nach dem Ich der Autobiographie«, nach der »Logik des autobiographischen Schreibens, das die Identität von Autor, Erzähler und Protagonist setzt« und »in zahlreichen Autobiographien selbst thematisiert«,⁹⁵ findet sich denn auch in Duncans *My Life* und liest sich just als eine solche selbstreferentielle Suche: »So, if at each point of view others see in us a different person how are we to find in ourselves yet another personality of whom to write in this book? Is it to be the Chaste Madonna, or the Messalina, or the Magdalen, or the Blue Stocking? Where can I find the woman of all these adventures? It seems to me there was not one, but hundreds – and my soul soaring aloft, not really affected by any of them.«⁹⁶

An diesem Zitat sind nun im Zusammenhang mit dem hier vertretenen tanzhistoriografischen Erkenntnisinteresse drei Aspekte, wiederum exemplarisch, von Bedeutung: 1. das geäußerte Bewusstsein, dass die Persona, von der die Autobiografie handelt, nicht kohärent, sondern vage oder vielgestaltig ist; 2. dass diese in einer komplexen Beziehung zur eigenen Selbstwahrnehmung steht und dass 3. Selbstfindung und -darstellung im Schreibakt stets auf Adressat:innen ausgerichtet sind, die bestimmte Erwartungen und ihrerseits unterschiedliche Wahrnehmungen haben. Diese Gesichtspunkte gilt es, im Folgenden nochmals theoretisch zu diskutieren, bevor dann weitere (spezifische) autobiografische Konzepte von Selbstreferentialität unter tanzgeschichtlicher Perspektive beispielhaft beleuchtet werden.

94 Wagner-Egelhaaf 2005, S. 10f. Vgl. ebd., S. 11: »Ein gänzlich ungebrochenes Ich-Bewusstsein (in Verbindung mit einem ebenso unproblematischen Wirklichkeitsverständnis)« finde sich lediglich noch »im Bereich der populären Autobiographik«, schreibt Wagner-Egelhaaf weiter. Die hier vorliegende Studie gesteht den Tänzer:innen-Autobiografien, die wohl gemäss der zitierten Einschätzung in diesen »populären« Bereich fielen, allerdings durchaus ein modernes Selbstverständnis zu und lehnt eine solche (ab)wertende Einteilung – zumindest unter den angewandten Analysekriterien – ab.

95 Wagner-Egelhaaf 2005, S. 10. Gemäss Wagner-Egelhaaf, ebd., ist die »Frage nach dem Ich der Autobiographie [...] zu einer Grundfrage der Forschung geworden.«

96 Duncan 1927, S. 2.

Die Amerikanistin Gabriele Rippl schreibt in ihrem Buch *Lebenstexte*: »Jeder autobiographische Akt impliziert eine Selektion aus dem gelebten Leben, [...] und auch der Schreibakt selbst modelliert die lebensweltliche Erfahrung immer mit.«⁹⁷ Dieser Akt erscheint nun wiederum bei Judith Butler in ihrem Artikel *Giving an account of oneself* nicht allein als selektiver und gestaltender, sondern als performativ, als eine Aktion, als ein Performen vor Publikum (oder Adressat:innen): »To tell the story of oneself is already to act, since telling is a kind of action, and it is performed with some addressee, generalized or specific, as an implied feature of this action.«⁹⁸ Auch Duncan verbindet ja in der zitierten Stelle Reflexionen zur Selbstverortung im Schreibakt mit ihrer Auftritts- und Rollenkompetenz als darstellende Künstlerin. Freilich entspricht Duncans Bühnenverständnis dabei gerade nicht (mehr) jenem, das auf klar definierten Figurenrollen fusst, gleichwohl sie charakteristische kulturgeschichtliche Typen (Madonna, Messalina, Magdalena) von Frauenfiguren zitiert, mit denen sie sich, die Erwartungen der Lesenden antizipierend, identifizieren könnte. Dies kann aber – gemäss ihrem betont unfesten Selbstverständnis – eben nicht mehr gelingen. Dass ein solches Selbstverständnis nicht als fix oder überhaupt fixierbar begriffen wird, sondern als ein dynamischer, (selbst-)referentieller, inszenierter Akt, spiegelt sich in den Kompetenzen einer Tänzerin, die wiederum Expertin im Bereich des Bewegten, des Performens und Hervorbringens ist.

So schreibt auch die britische Literaturwissenschaftlerin Laura Marcus in Bezug auf neuere Zugänge zu Autobiografien, diese hätten einen dezidierten Fokus auf »performativität«.⁹⁹ Depkat verbindet schliesslich die performativen Aspekte explizit mit einer Metaphorik der Inszenierung, indem er festhält: »Dabei ankert die Kategorie der *Performativität* in der Prämisse, dass das Ich einer Autobiographie [...] sich in der Autobiographie als ein solches Ich insze-

97 Rippl 1998, S. 36.

98 Butler 2001, S. 37. Vgl. auch Wagner 2014, die mit explizitem Bezug auf Butler schreibt, S. 72, »dass sich ein Subjekt immer innerhalb einer auf ein Gegenüber gerichteten Struktur äußert. Es gibt ihrer [d. i. Butlers, C. T.] Meinung nach kein Erzählen über sich selbst, dass [sic!] außerhalb dieser Struktur stattfindet«. Und weiter, ebd.: »[D]as Gegenüber bei solchen Selbsterzählungen [müsse] jedoch nicht immer eine konkret benannte Person sein [...], sondern [könne] auch nur implizit vorhanden sein«.

99 Vgl. Marcus 2018, S. 106: »Recent theoretical approaches to questions of identity and selfhood have included a focus on [...] »performativität«. In these models, the self is not ›given‹ but ›made.«

niert, sich in ihr als ein Ich gewissermaßen aufführt«. ¹⁰⁰ Denkt man nun an Duncans explizite Suche nach Referenzen für ihr autobiografisches Ich, dann erkennt man darin durchaus Depkats weiterführende Beschreibung eines solchen Aktes als Inszenierung wieder: »Das Ich der Selbstzeugnisse [...] wird im autobiographischen Akt unter Zitierung kultureller Normen und Wertideen in sozial akzeptierten Formen der Ich-Erzählung aufgeführt und inszeniert. Autobiographien bilden mithin ein vorab ausgeprägtes, dem Text vorgelagertes Ich und dessen *Innerlichkeit* nicht einfach nur ab, sondern bringen es im performativen Akt der Selbstthematizierung immer auch erst mit hervor.« ¹⁰¹ Auf diese Weise lassen sich auch die Autobiografien von Tänzer:innen mit Anaïs Rödel als »Inszenierungen ihrer Person und als eine konstruierte Lebens- und Schreibwirklichkeit betrachten«. ¹⁰²

Die Konstruktion einer Lebens- und Schreib->Realität mit dem Begriff und Praktiken der »Inszenierung« zu verbinden, ist nun im Hinblick auf die Tänzer:innen-Autobiografien besonders interessant. So sind deren Autor:innen – wie bereits mehrfach erwähnt – regelrechte Inszenierungsprofis, wenn auch weniger in ihrer Funktion als schreibende Autor:innen als vielmehr hinsichtlich ihres Gegenstandes, nämlich ihres »Selbst«. Indem sie per se mit ihrem Körper agieren, Choreografien ausführen, inszenieren Tänzer:innen auf der Bühne – je nach Tanzstil – Rollen, bringen szenische oder raumzeitliche Figuren oder physisch-visuelle bis kinästhetische Konstellationen hervor. Im Kapitel »Autobiography as performance« schreibt denn auch die bereits zitierte Laura Marcus (in Bezug auf Fotografie- und Performancekünstler:innen im Bereich der Bildenden Künste): »The self and the body are the materials with and on which these artists work, but they reject models of stable identity.« ¹⁰³

Die Arbeit am und mit dem Körper bildet – so könnte man diese These auch mit Blick auf die Autobiografien von schreibenden Tänzer:innen weiterdenken – nicht »nur« Inhalt und Gegenstand der Autor:innen und ihrer Identitätswürfe, sondern eben auch ihren Hintergrund, ihre »eigentliche« Kompetenz,

100 Depkat 2017, S. 33 (Hv. i. O.). Depkat referiert hierbei explizit auf Smith/Watson 2010.

101 Depkat 2017, S. 33f. (Hv. i. O.).

102 Rödel 2019, S. 85. Vgl. auch Lammers 2019, S. 19f., die Begriffe wie »Inszenierung« im Hinblick auf autobiografische Darstellungen explizit mit Theaterkonzepten, -theorien und -terminologien (u.a. von Fischer-Lichte) in Zusammenhang bringt.

103 Marcus 2018, S. 107.

Expertise und damit Referenz.¹⁰⁴ Daraus ergibt sich ein m.E. bisher noch wenig ausgeschöpftes tanzhistoriografisches Potenzial: So kann man in der Folge aus der Art und Weise, wie die Autobiograf:innen diese Parameter (Inhalt, Gegenstand, Kontext, Haltung, Kompetenz, Expertise und Referenz) verbinden bzw. wie sich eine solche Verbindung aus ihren Texten herausarbeiten und deuten lässt, einiges über die jeweils spezifische Selbstreferentialität im Hinblick auf den im Leben verkörperten, im Schreiben reflektierten Tanz in Erfahrung bringen.

Diesbezüglich lässt sich etwa beim Lesen der autobiografischen Aufzeichnungen der romantischen Ballerina Marie Taglioni eine Verknüpfung feststellen zwischen der Beschreibung ihrer täglichen Exercices, ihrer spezifischen physischen Eigenheiten und Qualitäten und der Selbst- sowie der Fremdwahrnehmung von ihr als Person und als Tänzerin.¹⁰⁵ Daraus ergeben sich wiederum Aussagen zu bestimmten Voraussetzungen für ihren späteren Bühnenerfolg. Nachdem Taglioni in einem Kapitel über ihre frühe Zeit in Wien (1822–1824) ausführlich ihren Tagesablauf (»le genre de travail«¹⁰⁶) geschildert hat, kommt sie auf sich »selbst« zu sprechen, auf sich als junge Frau und Tänzerin, die gerade dabei war, sich selbst zu finden und in der (Bühnen-)Welt zu positionieren: »J'avais acquis une grande perfection dans la pose de mes bras, jamais ils ne me servaient pour faire un effort, ils étaient toujours souples, mes mains aussi avaient des mouvements gracieux, cependant elles étaient plutôt grands [lire »grandes«], mais je m'en étais beaucoup occupée. Lorsqu'on doit paraître devant le public, naturellement on s'expose à ses critiques; c'est pourquoi, il faut faire une étude générale de toute sa personne, voir ses défauts et chercher autant que possible, à en faire des qualités, ainsi, je n'étais pas jolie, le haut de mon corps laissait à désirer, j'étais mince sans être maigre, mes jambes étaient très bien faites, un peu allongées, mais bien proportionnées, mon pied remarquablement petit et gracieux, je savais marcher sur la scène comme personne, enfin ce que je vais dire paraîtra peut-être ridicule, j'avais les pieds et les mains spirituels; j'ai toujours évité de faire des grimaces ou de minauder, ma figure exprimait le bonheur, quand je dansais je souriais, je

104 Vgl. auch Kraut 2003, S. 436, die – zwar nicht primär im Hinblick auf Tänzer:innen-Autobiografien, vielmehr allgemeiner auf »dancing bodies« – festhält, dass »the body is a primary locus for the construction of identity«. Vgl. ausserdem zum Verhältnis von Körperlichkeit und Erinnerung auch Bissell/Caruso Haviland 2018.

105 Vgl. dazu auch Kapitel 3.1. im vorliegenden Buch.

106 Taglioni 2017, S. 90.

ne riais pas, j'étais heureuse.«¹⁰⁷ Hier definiert sich nicht nur eine Tänzerin über ihren (beschriebenen) Körper, sie entwirft vielmehr ihr Ich, indem sie darüber reflektiert, wie sie im Training ihre Physis und damit ihre Persona und Bühnenfigur geformt habe. In der Darstellung ihrer selbst driften interessanterweise die körperliche Physiognomie und die bewegte Bühnenfigur, der anatomische Mensch und die tanzende Persona auseinander, was aber gerade konstitutiv und charakteristisch ist für das Ich, das sich da entwirft.

Dass sich dieses Ich auch weiterhin keineswegs einheitlich, homogen und nur »heureuse« präsentiert, belegen die direkt folgenden Passagen, in denen Taglioni zunächst schildert, wie sie so hart gearbeitet habe, dass sie sehr gelitten und häufig geweint habe, und dann folgt eine Stelle, mit der sie das von der Tanzgeschichte vermittelte Bild ihrer von Beginn an offenbar glänzenden Karriere¹⁰⁸ konterkariert: »Je ne puis dire, n'étant pas encore habituée au théâtre, combien il m'était pénible de me rendre aux répétitions, je m'y sentais paralysée, j'avais toujours peur de ne pas réussir, mes pas, et cette crainte me les faisait souvent manquer, d'autant plus que tous les artistes qui m'entouraient étaient peu indulgents, je pourrais même dire pas indulgents du tout!«¹⁰⁹ Das Zugeständnis von Fehlern und Schwächen erhöht die Authentizität und gehört damit auch zu den gängigen Narrativen von Autobiografien. Worum es mir hier allerdings v.a. geht, ist der Umstand, dass diese Dissoziation, die Un-souveränität den Gegenstand (die Bühnenperson/a) ebenso betrifft wie das im Schreibakt entworfene Selbst.

Dies zeigt sich auch bei den folgenden Beispielen, wenn auch je leicht variierend. Ähnlich wie der romantische Ballettstar Marie Taglioni in den niedergeschriebenen Erinnerungen vorsätzlich ein multiperspektivisches bis widersprüchliches Bild von sich selbst als Autorin, als Person und als Tänzerin entwirft, dividiert auch die prominente Primaballerina Suzanne Farrell gut 100 Jahre später ihr Selbst auseinander. Sie schreibt in ihrer gemeinsam mit der Tänzerin Toni Bentley verfassten und 1990 erstmals publizierten Autobiografie *Holding On to the Air* über ein Ich, das der Beruf grundlegend geformt habe

107 Ebd., S. 92.

108 Vgl. dazu u.a. Beke 2016b, S. 597; vgl. auch ausserdem Roséri 1891, S. 120: »Im Laufe des Gespräches [mit Taglioni, C. T.], wo wir auch über die Tanzkunst sprachen, sagte ich ihr, wie sehr ich bedauerte, jemals die Carrière einer Tänzerin erwählt zu haben. Sie im Gegentheil sagte mir, daß sie wieder Tänzerin werden würde, wenn sie nochmals die Wahl ihres Berufes hätte. Dieses mag wohl zeigen, welche ausnahmsweise glänzende Künstlerlaufbahn sie gehabt haben muß.«

109 Taglioni 2017, S. 93.

und das ohne diesen ein anderes (geblieben) wäre: »I consider myself blessed by my profession. It gave me more beauty, joy, and wisdom than I could ever have imagined existed back in Cincinnati when I was a child.«¹¹⁰ Ich (Mensch) samt Ballett (Beruf, Formung) ergibt erst Farrell, könnte man diese Aussage auf eine Formel bringen, wobei interessant ist, dass beides separat und als untrennbar zugleich dargestellt wird.¹¹¹

Bentley wiederum macht sich in ihrem eigenen Buch *Winter Season. A Dancer's Journal*, im Vorwort zur Taschenbuchausgabe von 2003, gar nicht erst die Mühe, ihr Selbst als ein homogenes, autonomes auf- und hervortreten zu lassen, sie lässt es vielmehr in einer grösseren Einheit, der Tanzwelt, aufgehen: »I was able to really grasp that I was part of something greater than my own self.«¹¹² Dagegen konstituiert schliesslich Gelsey Kirkland, neben Farrell und Bentley eine weitere Balanchine-Ballerina, ihr Ich in ihrem ersten Buch *Dancing on my grave. An Autobiography* ganz dem Gestus ihrer Lebenserzählung (mit ausführlicher Schilderung ihrer psychischen und physischen Krankheiten, der erfahrenen Kränkungen und ihrer Drogenexzesse) gemäss ex negativo, indem sie beispielsweise bereits das erste Kapitel mit folgendem Statement beginnt: »I was not born a ballerina. I did not emerge from the womb on pointe, nor did I wear a tutu instead of diapers. [...] Little did anyone suspect that someday I would speak with silence – that I would make a career out of being seen but not heard.«¹¹³ Mit dieser Schilderung widersetzt sich Kirkland vorsätzlich den Erwartungen der Leserschaft und den Konventionen von Tänzer:innen-Autobiografien, die ja meistens den Topos der Prädestinierung für den Beruf bedienen.¹¹⁴ Kirkland inszeniert ihr Selbst dagegen betont brüchig, fragil, getrieben und normabweichend und insofern – im Unterschied zu Farrell und Bentley, die ein in der Ballettwelt aufgehendes Ich entwerfen – als Antipodin und Aussenseiterin.

110 Farrell/Bentley 2002, S. 280.

111 Vgl. dazu und zum Folgenden auch Kapitel 4.5. der vorliegenden Studie.

112 Bentley 2003, S. XVII.

113 Kirkland/Lawrence 1987, S. 13. Auch Kirkland spaltet ihr Ich in der Narration, wenn sie, ebd., S. 14 zwar schreibt, dass sie durchaus künstlerisch veranlagt gewesen sei, es da aber eben auch eine andere, dunklere Seite gegeben habe: »It might be said that as an inquisitive and oversensitive child, I was predisposed to develop an artistic sensibility. But there was a darker side to this inclination, as there was a darker side to my dreams, a tragic undercurrent which almost prevented me from realizing the value of my inheritance.«

114 Vgl. u.a. Lammers 2019, insbesondere S. 52ff., 88ff.

Diese Exposition ist einerseits bemerkenswert, wenn man bedenkt, dass Kirkland als eine der grossen US-amerikanischen Ballerinen des 20. Jahrhunderts gilt.¹¹⁵ Allerdings nimmt diese negative Ich-Konstitution gleich zu Beginn von Kirklands Autobiografie eine Selbstreferentialität vorweg, die sich durch das ganze Buch zieht und die, übertragen auf ihren charakteristischen tänzerischen Ausdruck, durchaus aufschlussreich ist. So gipfelt denn auch ihre antipodische Haltung in der Aussage, dass sie sich als Tänzerin nirgendwo eindeutig verorten konnte: »I was learning who I might be on the stage only by learning who I was not. Without developing a positive sense of identity, without support for my ideas and aspirations, I was never really sure who I was from one moment to the next.«¹¹⁶ Und sie konkretisiert diese Erfahrung des Nirgendwo-Dazugehörens mit der wiederholten Feststellung, dass sie sich stets zwischen dem amerikanischen Neoklassizismus Balanchine'scher Prägung und dem russischen Handlungsballett, verkörpert durch ihren langjährigen (Tanz-)Partner Michail Baryshnikov, aufgerieben habe. Dazu schreibt sie etwa, durchaus kritisch: »I had tried to make myself into a Balanchine ballerina, but his genius gave me no room to think. I had almost turned myself into a Russian ballerina for Misha, but lost him somewhere between Leningrad and Hollywood.«¹¹⁷ Indem und in der Art, wie Kirkland sich gegen klare choreografische Positionen und Tanzvorstellungen abgrenzt, wird für Tanzhistoriker:innen allerdings gerade deutlich, wo ihr tänzerischer Ausdruck einzuordnen ist: im Zwischenbereich der narrativen Ballettklassik und der hochvirtuosen, abstrakten Neoklassik. Vor diesem (selbst-)referentiellen Hintergrund lassen sich Charakterisierungen der Ballerina wie beispielsweise jene von Barnes in *The International Encyclopedia of Dance* tanzgeschichtlich und -kulturell verorten: »Kirkland's slight frame and flowing, airy grace disguised a formidable technique, but it was her wayward artistry and shining individuality that distinguished her.«¹¹⁸ Kirkland ist auf interessante Weise eine hybride Ballerina und damit auch ein wichtiges Beispiel für Tanztendenzen des 20. Jahr-

115 Vgl. dazu etwa Barnes 2004, S. 24f.

116 Kirkland/Lawrence 1987, S. 69.

117 Ebd., S. 283; vgl. auch ebd., S. 159: »I had rebelled for years against Balanchine's modern vision of the ballerina; it seemed that I had to revolt against Misha's Romantic image of womanhood as well. Between these two Russian men, my little insurrection in the name of love and reason was bound to be put down.«

118 Barnes 2004, S. 24.

hunderts,¹¹⁹ was aus ihrer Autobiografie eben gerade in der spezifischen Art der verbalen Selbstinszenierung herausgearbeitet und auch noch vertiefter betrachtet werden kann.¹²⁰

Doch nochmals zurück zu Bentley: In ihrem autobiografischen Text lohnt eine weitere narrative Eigenheit die genauere Betrachtung und gibt Aufschluss über das (Selbst-)Verständnis von Ballerinen. So präsentiert Bentley die Schilderung ihres Lebens nicht, wie sonst üblich, durchgängig als Ich-Erzählung, vielmehr wird wechselnd aus der ersten und der dritten Person Singular sowie der ersten Person Plural berichtet. Dies ist aus literaturwissenschaftlicher Sicht nicht ganz ungewöhnlich, kennt doch die Literaturgeschichte gemäss Wagner-Egelhaaf durchaus auch »Beispiele, in denen der Erzähler nicht ›Ich‹ sagt, sondern von sich selbst in der 3. Person erzählt.«¹²¹ Und auch Holdenried nennt »eine Reihe von Versuchen, die Zentralperspektive zu ersetzen [...]. Polyperspektivität und Perspektivenwechsel können als die wesentlichen Neuerungen im Bereich der Erzählperspektive [moderner Autobiografien, C. T.] gelten.«¹²² Tanzhistoriografisch interessant ist nun, welche Erkenntnisse sich daraus im Hinblick auf die autobiografische Selbstinszenierung der Ballerina ergeben.¹²³

Bentley beginnt ihre Erzählung mit den Worten: »*Her mother went with her. Or perhaps her mother took her.*«¹²⁴ Beschrieben wird hier der Weg zur

119 Demnach werden im Tanz des 20. Jahrhundert zunehmend verschiedene Stile zu hybriden Identitäten vereint und tanzend ausgedrückt; Susan L. Foster zeigt dies im Hinblick auf den zeitgenössischen Tanz; vgl. insbesondere Foster 1997, S. 253. Sie, ebd., S. 255, bezeichnet die unfesten, multiplen, hybriden (Körper-)Identitäten als »hired body« oder »body for hire« und sieht diese sehr kritisch als »Anbiederung« an einen bestimmten Markt für Tänzer:innen-Karrieren. Positiver oder pragmatischer sieht diese Entwicklung zwanzig Jahre später Julia Wehren 2016, insbesondere S. 189. Vgl. dazu auch Thurner 2019a.

120 Vgl. dazu auch Kapitel 4.5.

121 Wagner-Egelhaaf 2005, S. 7; sie folgert daraus, ebd.: »Hier bedient sich die Autobiographie der Darstellungsform der Biographie«.

122 Holdenried 2000, S. 45.

123 Die folgenden Überlegungen fussen auf Diskussionen, die ich im Herbstsemester 2017 in meinem Seminar *Autobiografien im Tanz* mit den Studierenden geführt habe. An dieser Stelle seien namentlich Adriana Subasic und Eva Lichtsteiner erwähnt, die sich zum Thema Autorschaft und Subjekt mit Toni Bentleys *Winter Season* befasst hatten. Ihnen danke ich hiermit ausdrücklich für ihre Reflexionen, von denen ich einige aufnehme.

124 Bentley 2003, S. 5 (Hv. C. T.). Diese Anfangssätze stehen unter der Kapitelüberschrift »Prologue: October 1969«. Ihnen voraus geht ein Motto, ein Zitat von Quentin Crisp aus

Audition in die renommierte Ballettschule, die School of American Ballet, als ein Gang, der den Anfang einer (Bentleys) Tänzerinnenkarriere suggeriert. Erzähltechnisch korreliert diese Schilderung mit einer bestimmten Haltung in Bezug auf die Agency der Protagonistin, der Ballerina, um die es geht. So wird im Prolog deutlich gemacht, dass hier etwas mit ihr geschieht, wobei sie selber dezidiert nicht *Agens* ist. Über ein Subjekt, das selber grammatikalisch zunächst gar nicht als Subjekt (*she*) in Erscheinung tritt, wird buchstäblich von Anfang an als Objekt (*her*) verfügt. Diese Passivkonstruktion taucht auf den ersten Seiten immer wieder symptomatisch auf,¹²⁵ u. a. bei der Darstellung des Beginns der ersten Unterrichtsstunde. Dabei wechselt die grammatikalische Subjektposition in die dritte Person Plural, zu den (russischen) Jurymitgliedern und Examinatorinnen; die Protagonistin bleibt Objekt und passiv: »Suddenly *they* started for *her*. *The whole congregation* marched straight at *her*. *Her leg* was lifted – to the front, the side, the back, higher and higher it went. [...] *The ladies* seemed to agree on something for the first time. The papers were marked. *The children* were called into the center of the room to execute an *adagio*, a *pirouette*, a *pas de basque*, a *pas de bourrée* – the basic steps. Then *they* were asked to do a big jump – a *tour jeté*. *Her* moment arrived.«¹²⁶ Bis zu dieser Stelle werden der von aussen betrachteten Protagonistin eigene Handlungen und Agency weitgehend¹²⁷ abgesprochen, vielmehr werden Aktionen anderen zugeschrieben und in Abgrenzung zu oder an ihr vollzogen.

Diese sprachlichen Konstruktionen lassen sich im Hinblick auf die Erfahrungen der autobiografisch schreibenden Ballerina nun folgendermassen deuten: Der Eintritt ins professionelle Tänzerinnenleben geht offenbar einerseits

The Naked Civil Servant, das mit den Worten beginnt: »There are girls who do not like real life [...]«. Der Ausgabe aus dem Jahr 2003 ist ausserdem ein Vorwort der Autorin vorangestellt, das wiederum der Verlegerin der ersten Ausgabe von 1982, Anne Freegood, gewidmet ist.

125 Eine erste Aktivkonstruktion folgt zwar gleich auf die beiden zitierten Anfangssätze, sie ist aber noch im Plural gehalten, vgl. Bentley 2003, S. 5: »As *they* [d. s. sie und ihre Mutter, C. T.] walked down the hall [...]«. Nach der Beschreibung der anderen Schulanwärterinnen (»There were girls everywhere; big, tall, thin girls with pretty, powdered, smiling faces.«) folgt, ebd., S. 5, der erste aktive Satz mit dem Personalpronomen »*she*« als Subjekt: »*She* changed into her carefully chosen outfit and emerged from the dressing room.«

126 Ebd., S. 6 (Hv. C. T.).

127 Es gibt zwar einige Sätze, in denen die Protagonistin als aktives Subjekt (*she*) erscheint, vgl. Fussnote 125, die überwiegende grammatikalische Handlungsrichtung dieser Anfangspassage liegt jedoch bei den Passivkonstruktionen.

einher mit dem Gefühl des Ausgeliefertseins, das sich grammatikalisch anfangs in einer passiven und in Objektkonstruktionen ausdrückt, und andererseits mit einer Distanzierung, die sich wiederum in der personalen Erzählweise (dritte Person Singular) spiegelt.

Unmittelbar nach der zitierten Stelle schlagen die Handlungsrichtung und das Verhältnis von Subjekten und Objekt allerdings um. Auf »[h]er moment arrived« folgt eine ganze Reihe aktiver Sätze, noch immer in der dritten Person, die mit dem entsprechenden Personalpronomen, »she«, beginnen: »*She* was the only child who knew it. *She* could not fail. [...] *She* marched with her mother into the office. Yes, *she* was lovely [...]«. ¹²⁸ Diese sprachlich hervorgehobenen, weil (fast) durchgehend gleich konstruierten Sätze, ziehen sich über mehr als eine Seite. Ausgedrückt wird damit ein Handlungsschub der von aussen betrachteten, sich aus der Passivität lösenden Protagonistin, die sich offenbar wie in einem Automatismus in die vorgegebene Laufbahn schickt ¹²⁹ und die sich von da an durch nichts und niemanden mehr stoppen lässt. Die letzten Sätze des Prologs lauten denn auch: »*She* felt no pain at all. *She* was injured for a month afterwards. But *she* had danced, and *she* had triumphed. *She* was not going to give up the chance of a lifetime.« ¹³⁰

Nach diesem Prolog, der den Beginn der Tänzerinnenkarriere mitsamt den dazugehörigen Schritten und Schwierigkeiten absteckt, ändert sich – wiederum schlagartig – dann auch noch die Erzählperspektive und damit das Verhältnis von Autorin, Erzählinstanz und Protagonistin. So wechselt die Narrationsweise mit der »Introduction«, die direkt an den Prolog anschliesst, plötzlich zur Ich-Form und beginnt mit folgenden, ebenfalls kurzen, alliterierenden Sätzen: »*I* am a dancer in the New York City Ballet. *I* wrote the pages that follow during one ballet season. *I* began on November 21, 1980, and finished on February 15, 1981. *I* was lonely; *I* was sad. *I* had decided to be alone, but *I* had never decided to be lonely. *I* started writing on a yellow pad. *I* wrote, and *I* smoked.« ¹³¹ Sprachlich hervorgehoben inszeniert sich die Erzählinstanz hier als buchstäblich selbstbewusste Tänzerin, die aus einer zeitlich, örtlich und auch emotional klar definierten Position heraus ihr Ziel ankündigt: aus dem Leben einer Tänzerin zu erzählen, oder genauer formuliert: schreibend zu kreieren, was auf

128 Bentley 2003, S. 6 (Hv. C. T.).

129 Der vorläufig letzte Satz dieser gleichförmigen Reihe lautet denn auch: »And so she began, eleven years old and with her first taste of success.« Vgl. ebd., S. 7.

130 Ebd., S. 8 (Hv. C. T.).

131 Ebd., S. 9 (Hv. C. T.).

der (Tanz-)Bühne offenbar nicht möglich ist/war: »I want to describe my life. I want to create something out of my life, on paper if I can't on stage.«¹³²

Die Selbstreferentialität dieses einleitend entworfenen Ichs reicht zeitlich weiter zurück als der Prolog, zu den Anfängen ihres Tänzerinnendaseins, also noch vor den Beginn der professionellen Karriere: »I took my first ballet lesson at the age of three.«¹³³ Hier erfahren die Lesenden dann auch, dass dieses Ich »almost by chance« zur School of American Ballet gekommen sei, woraus folgt: »and my life changed.«¹³⁴

Die Erzählung spielt in auffälliger Weise mit akzentuierten Änderungen der Handlungsrichtungen; damit soll offenbar eine jeweils symptomatische Haltung zwischen Aktionismus und Fatalismus ausgedrückt werden. So entspricht etwa das grammatikalische Hin und Her zwischen Aktiv- und Passivkonstruktionen dem Wechsel aus Tun und Bestimmtwerden der Ballerina: »Seven years later I made it. I was chosen by Mr. Balanchine. I joined the company.«¹³⁵ Das erzählende Ich entwirft in diesem autobiografischen Text ein Selbst, das nicht nur zwischen Subjekt und Objekt, aktiv und passiv schwankt, sondern sich auch noch dabei zusieht. Dieses Sich-Zusehen, d.h. die Selbstreferenz, ist erklärermassen schwierig bis destruktiv. Zur Schilderung der nicht unproblematischen Selbstkonstitution bedient sich die ihr Tänzerinnen-Leben erzählende Autorin denn auch eines ganz bestimmten Bildes, des Spiegels: »Looking in the mirror re-establishes me; then the thoughts flow into a barrage of hatred for mirrors, our obsession.«¹³⁶ Am Spiegel orientiert sich die Ballerina im Ballettsaal, gespiegelt wird in der Autobiografie das Leben der/einer Tänzerin. Beides wird als gleichermaßen konstruktiver und destruktiver Akt wahrgenommen und vermittelt.¹³⁷

132 Ebd., S. 16.

133 Ebd., S. 9.

134 Ebd., S. 10.

135 Ebd., S. 11.

136 Ebd., S. 15.

137 Ebenfalls über die Gefahren der Reflexion im doppelten Wortsinn von Spiegelung und Nachdenken schreibt Gelsey Kirkland 1987, S. 72: »Maggie [...] was the first to teach me how to resist to the habit of the mirror, how to dance without the constant partnership of my reflection.« Dass die dauernde Selbstreflexion im Spiegel insbesondere für selbstkritische Tänzer:innen ebenso hinderlich sein kann wie das Denken beim Tanzen, macht auch folgende Stelle von Bentley, 2003, S. 15, deutlich: »I think too much, far too much, to dance.«

Diese selbstreferentiellen und -inszenierenden Erzählkonstruktionen wären literaturwissenschaftlich betrachtet nicht weiter aussergewöhnlich. Für ein tanzwissenschaftliches Erkenntnisinteresse ist allerdings bemerkenswert, wie sie nicht nur ›Inhalte‹, sondern eben auch Haltungen vermitteln, die wiederum die Erfahrungen der Tänzerin nicht allein auf der semantischen, sondern auch auf einer strukturellen und phänomenologischen Ebene verhandeln.¹³⁸ Sowohl in der jeweils wechselnden Handlungsrichtung als auch in der Erzählperspektive, in Erzählrhythmus und -komposition wird das Verhältnis zwischen Autorschaft, narrativer Instanz und Gegenstand immer wieder neu entworfen und inszeniert. Diese selbstreferentielle Inszenierung geht in Bentleys Autobiografie sogar noch weiter. Auch mit dem grammatikalischen Numerus wird subtil gespielt. Auf den Wechsel zwischen »she«/»her« und »they«, womit die Konfrontation zwischen der verunsicherten Teilnehmerin der Audition und den mächtigen Jurorinnen oder der als entindividualisierte Gruppe wahrgenommenen Mitbewerberinnen ausgedrückt wird, wurde bereits eingegangen. Darüber hinaus lässt sich auch im Zusammenhang mit der Erzählweise in der ersten Person ein signifikantes Spiel mit Singular und Plural erkennen, das exemplarisch über die (Selbst-)Befindlichkeit von klassischen Balletttänzerinnen Auskunft gibt. Ihre alliterierende Selbstkonstitution in Ich-Form kontrastiert Bentley einige Seiten weiter mit einer analog akzentuierten Reihung von Sätzen, die mit »we« beginnen. Damit verortet die Erzählinstanz ihr »I« in einer grösseren Einheit, dem nicht weiter personalisierten, verallgemeinerten »We« der Tänzer:innen: »We dancers have no thought of death; we can't. We can't even think of the future«.¹³⁹

Bentley leitet mit diesen Sätzen die Darlegung einer Selbstwahrnehmung ein, die sie – wie oben bereits erwähnt und im Vorwort zur Ausgabe von 2003 von ihr beschrieben – als die Erfahrung des Aufgehens in etwas Grösserem schildert: »I was able to really grasp that I was part of something greater than

138 Vgl. dazu auch eine vergleichbare Reflexion einer Tänzerinnen-Selbstkonstitution im autobiografischen Rückblick: Larsen 2021, S. XII: »I've always known who I am. [...] But now, when I look back in time, what I wonder is just who, exactly, that dancer-person was. I'm in awe and even disbelief, sometimes, that she and I are the same being. My dancer-self really does feel like a ›she‹ another person inside me, like a Russian nesting doll, uncovered then, but now sheathed in an outside layer that looks exactly the same but is just a shell. The further I look back through the years, the more removed I feel from that person. The stories of my beginnings on the path of dance, particularly, seem just that – stories. Of someone else's life, only possibly my own.«

139 Bentley 2003, S. 15 (Hv. C. T.).

my own self.«¹⁴⁰ Unter dem Zwischentitel »Dancers« führt sie diese Entindividualisierung allerdings geradezu launig fort: »We are hairless. We have no leg hairs, [...]. That is not all. We don't eat food, we eat music. We need artistic sustenance only. Emotional, inspiring sustenance. All *our* physical energy is the overflow of spiritual feelings. We live on faith, believe, love, inspiration, vitamins and Tab. We live only to dance. If living were not an essential prerequisite, we would abstain. We have a different bodily structure than most humans. *Our* spirits, *our* souls, *our* love reside totally in *our* bodies, in *our* toes and knees and hips and vertebrae and necks and elbows and fingertips. *Our* faces are painted on. We draw black lines for eyes, red circles for cheekbones and ovals for a mouth.«¹⁴¹ Was in diesem Zitat inhaltlich einerseits ziemlich klischeehaft daherkommt, liest sich im Hinblick auf die geschilderten Erfahrungen einer Ballerina andererseits strukturell als Versuch, das Ensemble der Tänzerinnen als entindividualisierte Einheit von einem Gegenüber, den »anderen« Menschen, abzugrenzen. Dies weniger, um einen solchen Gegensatz als Phänomen zu legitimieren (dafür ist die Passage zu betont absurd gehalten), sondern vielmehr um wiederum eine bestimmte gespaltene Ich-Wahrnehmung (über eine Zugehörigkeit bei gleichzeitiger Alterität) auszudrücken.

Auch an dieser Stelle wird die emphatische Subjektvorstellung durch eine, wie oben bereits beschrieben, »die sprachliche Verfasstheit [...] beobachtende[] Beschreibungsperspektive«¹⁴² abgelöst, und es realisiert sich in treffend übertragender Weise, was Wagner-Egelhaaf in der Metaphorik des theatralen Akts beschreibt: Die Entwicklung hin zum »sich seiner Abgründigkeit zunehmend bewusst werdende[n] moderne[n] Subjekt [...] findet ihren prominenten Ort in der Autobiographie, in der sich das schreibende Ich zuallererst auf die Bühne der Selbstwahrnehmung bringt.«¹⁴³ Im Hinblick auf Tänzer:innen-Autobiografien verdichtet sich dieser Vorgang in geradezu paradigmatischer Weise: Die Bühne der Selbstwahrnehmung reflektiert die Bühne der getanzten Auftritte und vice versa.

Hält man sich nun ganz basal vor Augen, worum es auf den verschiedenen Bühnen dieser Tänzer:innen hauptsächlich geht, dann lautet das Fazit ebenso grundsätzlich: um Tanz, um ein Leben für den und mit dem Tanz. »All my life

140 Ebd., S. XVII.

141 Ebd., S. 16 (Hv. C. T.).

142 Wagner-Egelhaaf 2005, S. 11.

143 Ebd., S. 10f.

centred in my art«, schreibt denn auch bereits Isadora Duncan in *My Life*.¹⁴⁴ Aus einer solchen Engführung folgt wiederum, dass sich mit entsprechendem analytischem Werkzeug zur Betrachtung dieser korrelierenden Bühnenprozesse spezifische Erkenntnisse für die Tanzgeschichte gewinnen lassen. So sollen auch in den nächsten Kapiteln durch eine Kombination von text- und quellenanalytischen sowie tanzwissenschaftlichen und -historiografischen Verfahren und Kompetenzen jeweils Aussagen über Tanzverständnisse generiert, exploriert und reflektiert werden. Ein Fokus, der sich dazu vor dem Hintergrund der oben angesprochenen Vielschichtigkeit der Bühnenthematik anbietet, ist jener auf den ›eigenen‹ Tanz, d.h. auf Originalitätsnarrative in Bezug auf die jeweilige Selbstkonstitution als Tänzer:in in den Autobiografien. So entwerfen, inszenieren und legitimieren zahlreiche der schreibenden Tänzer:innen ihr Selbst gerade dadurch, dass sie ihren Lebensinhalt, den Tanz, zu etwas Eigenem, Originellem erklären. Und gerade dieser Akt auf der Bühne des Schreibens lässt wiederum – innerhalb bestimmter Möglichkeiten – Rückschlüsse auf ihre Positionierung auf den Bühnen des Tanzes zu.

2.4. Originalitätsnarrative und ›eigener‹ Tanz

»My art was already in me when I was a little girl«, konstatiert Isadora Duncan in *My Life*.¹⁴⁵ Den Tanz, ihre Kunst, stellt sie hier als eine Art originäre Gabe, als eine ›Veranlagung‹ dar. Diese Zuschreibung ist freilich nicht ungewöhnlich und bedient einen Topos innerhalb des Genres Berufsautobiografie.¹⁴⁶ Interessant ist allerdings im Hinblick auf Duncan, die als eine der Pionierinnen des modernen Tanzes in die Geschichte eingegangen ist, wie und mit welchen Implikationen sie diesen Veranlagungstopos aufruft. Der zitierte Satz geht nämlich folgendermassen weiter: »and it was owing to the heroic and adventurous spirit of my mother that it was not stifled.«¹⁴⁷ Die künstlerische Gabe ist offenbar fragil und muss auf heroische und abenteuerliche Weise vor der Erstickung bewahrt werden. Der Widerstand geht sogar noch weiter und überträgt sich – folgt man den Schilderungen Duncans – bereits während ihrer Kindheit von

144 Duncan 1927, S. 137.

145 Ebd., S. 22.

146 Vgl. dazu u.a. Lammers 2019, S. 88ff.

147 Duncan 1927, S. 22.

der Mutter auf die Tochter. Anstatt sich nach der Entdeckung des Talents gemäss den geltenden Regeln der Kunst formen zu lassen, widersetzt sich das Kind entsprechenden Versuchen und harrt stattdessen, visionär seinen eigenen künstlerischen Weg suchend – so das Narrativ –, der Eröffnung einer neuen Welt: »In the evenings my mother played to us while I composed dances. A dear old lady friend who came to spend the evening with us very often, and who had lived in Vienna, said I reminded her of Fanny Elssler, and she would recount to us the triumphs of Fanny Elssler. ›Isadora will be a second Fanny Elssler,‹ she would say, and this incited me to ambitious dreams. She told my mother to take me to a famous ballet teacher in San Francisco, but his lessons did not please me. When the teacher told me to stand on my toes I asked him why, and when he replied (›Because it is beautiful‹), I said that it was ugly and against nature and after the third lesson I left his class, never to return. The stiff and commonplace gymnastics which he called dancing only disturbed my dream. I dreamed of a different dance. I did not know just what it would be, but I was feeling out towards an invisible world into which I divined I might enter if I found the key.«¹⁴⁸

Der Schlüssel – dies impliziert diese Passage deutlich – wird sich finden, dazu später. Zur Inszenierung der eigenen Genesis als Künstlerin gehört bei Duncan allerdings eine ebenso spielerische wie betont mythisierende Narration. So schreibt sie nicht nur: »My life and my art were born of the sea«¹⁴⁹, vielmehr bezieht sie gar die pränatale Phase zur Selbst-Erklärung mit ein,¹⁵⁰ wobei sie Letztere durchaus auch subversiv karikiert: »Before I was born my mother was in great agony of spirit and in a tragic situation. She could take no food except iced oysters and iced champagne. If people ask me when I began to dance I reply, ›In my mother's womb, probably as a result of the oysters and champagne – the food of Aphrodite.‹«¹⁵¹ Dieser gleichzeitig idealisierende und ironisierende Gestus verbindet die Genesis der Tänzerin Duncan mit der Schaumgeburt der Göttin der Liebe, der Schönheit und der Sinnlichkeit. Damit statuiert die Autorin gleich zu Beginn des ersten Kapitels ihrer Autobiografie einerseits ein

148 Ebd., S. 21f.

149 Ebd., S. 10.

150 Vgl. dazu auch Soto 2011, S. 55, der in *Every Step you take. A Memoir* erklärt, seine Mutter habe gesagt: »Jock was dancing in my tummy, before he was even born.«

151 Duncan 1927, S. 9. Duncan beansprucht diesen Mythos gar noch weiter, ebd., S. 10: »My first idea of movement, of the dance, certainly came from the rhythm of the waves. I was born under the star of Aphrodite, Aphrodite who was also born on the sea, and when her star is in the ascendant, events are always propitious to me.«

Versprechen und führt andererseits die Absurdität des Vorhabens vor, Anfänge und Ursachen überhaupt erzählen zu können. Duncans Narration nimmt vorweg, worauf Judith Butler in ihrem Text *Giving an account of oneself* hinweist: Auf die Unmöglichkeit, den eigenen Beginn mit narrativer Autorität zu erfassen, folgt für Butler die Konsequenz, dass man diesem Umstand mit Humor begegnen müsse: »[W]e must laugh here, since we cannot narrate that beginning with any kind of authority, indeed, such a narration is the occasion in which we lose whatever narrative authority we might otherwise enjoy«. ¹⁵²

Der »eigentliche« Anfang entzieht sich somit den Schreibenden bzw. er liegt ausserhalb der Verfügungsmacht der Erinnerung. ¹⁵³ Und dennoch bildet er als erster Auftritt, um bei der Bühnenmetapher zu bleiben, ein wesentliches, konstitutives, weil originäres Element in der Dramaturgie der Lebenserzählung. Diesem ist allerdings auf spezifische – anekdotische, humoristische oder betont mythisierende – Weise zu begegnen, gerade weil jedes andere Narrativ sofort entlarvt und sich auf die übrige Erzählung auswirken würde. So könnte man, von Butlers These ausgehend, zahlreiche komische Passagen in Autobiografien von Tänzer:innen über deren erste Auftritte und Bühnenerfahrungen erklären, die teilweise auffällig vom sonstigen Gestus der Erzählung abweichen.

So schildert beispielsweise die mit ihren *Erinnerungen einer Künstlerin* eigentlich aufklären und abschrecken wollende Ballerina Roséri noch durchaus witzig, den Theaterbetrieb ironisierend, ihre ersten getanzten Auftritte im Kinderzimmer: »Von jetzt an [d. i. nach dem Besuch einer Vorstellung der spanischen Tänzerin Pepita de Oliva, C. T.] träumte ich nur vom Tanzen, meine Spiele waren fortwährend Theater und Pepita. Meine Geschwister mußten das Publikum bilden und ich tanzte ihnen etwas vor. Auch hatte ich mir gewöhnlich nach meiner Phantasie ein Costüm dazu zurecht gemacht, wo eine rothe Tischdecke meistens eine große Rolle dabei spielte, sowie schon im Voraus die Blumen, welche ich im Garten zu diesem Zwecke gepflückt hatte,

152 Butler 2001, S. 37. Eine Schlussfolgerung, die Butler daraus zieht, ist die, dass das »Ich« immer nur in Bezug auf ein »Du« erzählt werden könne. Vgl. dazu auch Kapitel 2.3. dieses Buches.

153 Die Ballerina Taglioni macht dies explizit, indem sie einleitend zu den »Souvenirs de mon enfance« schreibt: »De Stockho[l]m, nous nous rendîmes à Vienne, je ne puis parler de cette époque, que d'après ce que m'en a conté ma mère, j'étais trop jeune pour en avoir souvenance.« Vgl. Taglioni 2017, S. 71.

meinen Geschwistern in die Hand gegeben, die sie mir in ihrem Enthusiasmus werfen mußten.«¹⁵⁴

Während die Ballerina Roséri sich ihr Debüt im Rahmen eines heimischen Kinderspiels zuschreibt, tanzen Duncan und die spätere Modern-Dance-Ikone Martha Graham ihren Erzählungen zufolge ebenfalls zunächst im Familienkreis, aber auf dem Tisch,¹⁵⁵ und verortet Letztere die Anekdote über ihren ersten (fast) öffentlichen Auftritt scherzhaft in eine Kirche: »Ich hatte [...] meinen ersten Auftritt in dieser [presbyterianischen Pittsburger, C. T.] Kirche, obwohl er ziemlich unvorbereitet kam, besonders für meine Eltern und Großeltern. Ich hörte die Melodie eines Liedes, das mein Vater häufig gespielt hatte [...], und begann auf dem Schoß meiner Mutter hin und her zu rutschen. [...] kurze Zeit später stand ich auf und begann in meinem weißen Kleid durch das Seitenschiff zu tanzen. Ich glaube nicht, daß vor mir schon einmal jemand in dieser Kirche getanzt hatte. Betretenes Schweigen in der Gemeinde, nur ein plötzlicher Seufzer aus dem Mund meiner Mutter. Sie war fassungslos über meinen Auftritt.«¹⁵⁶

Dies sind nur drei Beispiele für solche anekdotische Ursprungslegenden,¹⁵⁷ die das Wissen darum, dass zum eigentlichen Anfang kein verlässliches Wissen verfügbar ist, in die Art der Erzählung integrieren, sich aber gleichwohl für ihren ersten Auftritt als Tänzerin eine entsprechende Bühne erschreiben. Gemeinsam ist diesen frühen Auftrittsbehauptungen die zunächst familiäre Zeugenschaft,¹⁵⁸ von der keine Autorität zu erwarten ist und die gerade dadurch mit dem anekdotischen Duktus korrespondiert. Dennoch erfüllen diese topischen Kindheitsepisoden innerhalb der autobiografischen Erzählungen

154 Roséri 1891, S. 4.

155 Vgl. dazu Duncan 1927, S. 9: »placed in a baby jumper in the centre of the table I was the amusement of the entire family and friends, dancing to any music that was played.« Und fast analog dazu, nur ohne Musik, Graham 1991, S. 48: »There was a beautiful grove of oak trees that became a place for families to gather. One time, my family was gathered around a picnic table, for a Sunday afternoon lunch. Suddenly, without reason, except for what I was feeling in my body, I stood on the table and began to dance. There was no music playing, but still I felt movement. Mother, of course, when she turned around from her conversation with my aunt, was embarrassed and made me stop.« Vgl. auch dies. 1992, S. 52.

156 Graham 1992, S. 43; vgl. auch dies. 1991, S. 39.

157 Vgl. weitere u.a. in Baker/Sauvage 1927, S. 52f.

158 Dabei wird angenommen, dass auch die Kirchengemeinde einen eher familiären und keinen eigentlich öffentlichen Rahmen bildet.

von Tänzer:innen eine bestimmte, wichtige Funktion – so meine These. Sie dienen zwar nicht der Selbst-Legitimation (das können sie aufgrund des spezifischen Verhältnisses von Erzählinstanz und kindlichem ›Gegenstand‹ gar nicht); stattdessen entwerfen sie alle auf ihre Art eine genuine Eigenheit des jeweiligen Tänzerinnen-Ichs gegenüber (s)einem ersten und damit auch gegenüber jeglichem Publikum. So unterschiedlich die Tanzstile sind, in denen sich die zitierten Autorinnen in ihrer aktiven Bühnenlaufbahn bewegten, so ähnlich kommen die Darstellungen ihrer ersten Auftritte daher. Diese erklärte Eigenheit sollen die Rezipient:innen der Autobiografien offenbar im Hinterkopf behalten, wenn sie die Schilderungen der ersten professionellen Auftritte lesen. Diese fallen dann nämlich – je nach Tanzverständnis der Protagonistin – durchaus unterschiedlich aus. Als knappes Zwischenfazit könnte man sagen, dass sich die jeweilige Autobiografie-Persona zunächst anekdotisch als Tänzerinnen-Ich gegenüber einem nicht tanzenden Publikum konstituiert. Insofern wird die erste Dimension der ›Eigenheit‹ in der Kindheit angelegt und noch vorsätzlich unspezifisch entworfen. Die zweite Dimension der ›Eigenheit‹ der Tänzerin erfolgt dann zwar auf der Basis der ersten, ist aber spezifischer, d.h. mit ihr tritt eine genauere Bestimmung im Hinblick auf ein differenzierteres Tanzverständnis auf die Bühne des Erzählens.

Gehen wir nochmals zurück zu den Beispielen. Die Ballerina Roséri hat es sich zum Ziel gemacht, über die Schattenseiten der Tänzerinnenkarriere aufzuklären.¹⁵⁹ So schildert sie denn auch ihr offizielles Bühnendebüt zwar noch immer witzig, aber bereits mit dem Selbstverständnis einer Tänzerin, die auf der Bühne offenbar zu Handlungen gezwungen war, die sie selber nicht wollte: »Als ich 12 Jahre alt war, trat ich das erste Mal am großherzoglichen Hoftheater in Darmstadt vor das Publikum und ich erinnere mich dieses Auftretens noch ebenso wohl, als wenn es gestern gewesen wäre. Es war in einem Ballett-Divertissement ›die vier Jahreszeiten‹ genannt, welches in die neue Oper ›Die Sicilianische Vesper‹ von Verdi eingelegt war, wo mir mein Lehrer mit vieler Mühe ein Solo einstudiert hatte und ich als Schmetterling im Tableau ›Der Frühling‹ figurte. Ich kann sagen, daß mein erster Versuch in den Lüften begann. Die ganze Decoration mit dem sämtlichen Balletpersonal kam in diesem Bild von oben, quasi aus der Luft und es war für mich jedesmal ein recht ängstliches Gefühl, wenn wir vorher mit der Decoration zu einer beträchtlichen Höhe emporgezogen wurden, um später vor dem Publikum langsam herunter zu kommen und so als Frühling den Winter verdrängen, der in die Erde versank. Wie

159 Vgl. Roséri 1891, S. 1.

ich das erste Mal das Publikum erblickte, diese Masse von Köpfen sah, diese Hunderte von Lichtern, war mein Muth dahin und ich blieb ganz ruhig in der Frühlingsdecoration sitzen, anstatt vor zu treten und mein Solo zu beginnen und nur der damaligen ersten Solotänzerin Fräulein Vogel verdankte ich es, daß es überhaupt zu einem Auftreten meinerseits kam, indem sie mir mehrere Male zurief: vorkommen, anfangen!¹⁶⁰

Während die Ballerina ihren ersten offiziellen Auftritt hier als unangenehme Erfahrung der Passivität, des Ausgeliefertseins und der Furcht schildert, sind die entsprechenden Berichte bei Duncan und Graham komplett anders gestaltet. Dies liegt nicht nur an der schreibenden Persönlichkeit, sondern hängt auch wesentlich mit dem jeweiligen Tanzstil, der historischen Bühnenrealität und der Funktion/Rolle der Tänzerin innerhalb derselben zusammen. Roséri war Mitglied einer (bzw. im Laufe ihres Lebens verschiedener) Ballettkompanien in der Blütezeit des klassischen Handlungsballetts in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ihre Aufgabe bestand darin, von Choreografen entworfene Parts auszuführen. Duncan hingegen verkörperte in mehrfacher Hinsicht einen Umbruch im Tanzverständnis – weg vom Ballett und hin zu freieren Tanzformen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts sowohl Tanztechnik und Bewegungssprache als auch Autorschaft und Status der (weiblichen) Tänzerin betrafen. Diese emanzipierte sich ausserhalb des Genres Ballett von ihrer rein ausführenden Rolle, d.h. sie choreografierte und tanzte fortan auch selber in Personalunion. Diesbezüglich ähnlich wie Duncan forcierte Graham, eine Generation später, eine solche Emanzipation auf ihre Weise. Im Gegensatz zum Corps-de-Ballet-Mitglied Roséri lassen also beide Pionierinnen moderner Tanzformen ihr jeweiliges Tänzerinnen-Ich in ihrer Autobiografie bereits beim ersten Mal betont eigenständig, selbstbewusst und aktiv auftreten.

Diese Haltung korreliert mit dem Selbstverständnis der beiden Tänzerinnen und ist je explizit Ausdruck davon, dass diese im Laufe ihrer Karriere eine jeweils neue Art des Tanzens geschaffen und auf den Bühnen vertreten haben. Indem nun beide Autobiografinnen für ihr spezifisches eigenes Tanzverständnis ein Originalitätsnarrativ entwerfen, unterstreichen sie nicht nur dieses Selbstverständnis, sie wirken vielmehr auch auf tanzgeschichtliche Rezeptionsprozesse ein. Die Selbstbilder der Tänzerinnen, die diese in ihren Lebenserzählungen auf bestimmte Weise konstruierten, verbinden sich fortan mit

160 Ebd., S. 6.

anderen Diskursen zur historischen Figur und deren Tanz. Im Folgenden sollen deshalb nochmals exemplarisch entsprechende Passagen aus Duncans und Grahams Autobiografien zitiert, kommentiert und in Bezug gesetzt werden zu solchen von weiteren Tänzerinnen, insbesondere zu Ruth St. Denis, die innerhalb der Tanzgeschichte ebenfalls als Reformerin gilt. Der Fokus liegt dabei auf der Art, wie jeweils ein bestimmtes Tanzverständnis als grundlegend, eigen und originär vermittelt wird und welches Potenzial diese Erzählungen für die Tanzhistoriografie haben.

Geradezu paradigmatisch lässt sich dies an einer Textpassage aus Grahams *Blood Memory* (in deutschsprachiger Übersetzung: *Der Tanz – mein Leben*) explorieren. Da heisst es über die damals 32-jährige Graham, die von einem Freund einen Kredit bekommen habe (ohne dass er sie »jemals tanzen gesehen« hatte), um ihren ersten eigenen öffentlichen Tanzauftritt zu realisieren: »Ich war ein Niemand, bekam aber die Chance, mich zu bewähren. Ich wollte das Risiko eingehen, mich am Broadway dem Publikum zu stellen und nicht nur in meinem Studio vor Freunden tanzen. [...] Diese erste Tanzveranstaltung fand am 26. April 1926 im Theater an der 48. Straße statt. Ich tanzte Soli zur Musik von Schumann, Debussy, Ravel und anderen. Louis Horst begleitete mich am Klavier. [...] Ich hatte ein gutes Publikum. Obwohl in dieser Nacht ein Schneesturm über New York hinwegfegte, waren Zuschauer gekommen. Sie waren gekommen, weil ich eine Ausnahmeerscheinung war: eine Frau, die sich mit einer eigenständigen Arbeit präsentierte.«¹⁶¹

Das Originalitätsnarrativ, das in diesem Zitat die Eigenleistung der Autorin, einer Frau, als Ausnahmeerscheinung postuliert, beginnt bereits vor der referierten Stelle. Die Merkmale Autonomie, Originalität und Eigenständigkeit, die dem eigenen Tanzen zugeschrieben werden, bereitet die Autobiografie narrativ, man könnte auch sagen, textdramaturgisch geschickt vor, indem dieser erste Auftritt als Resultat und Erfolg eines Emanzipationsprozesses oder gar -kampfes inszeniert wird. Demnach war Grahams Talent als Tänzerin zunächst in ihrer Ausbildungsstätte, bei der modernen Tanzpionierin Ruth St. Denis, lange nicht (an-)erkannt worden: »In meiner Anfangszeit in

161 Graham 1992, S. 112; vgl. auch dies. 1991, S. 110. Die zitierte Stelle stimmt in beiden Ausgaben inhaltlich überein, lediglich die Datumsangaben differieren; so heisst es im englischsprachigen Original, ebd.: »That first concert was held at the 48th Street Theatre on April 18, 1926.« Die Bildlegende in der deutschsprachigen Ausgabe nennt allerdings – im Unterschied zur oben zitierten Textstelle – auch dieses Datum; vgl. dies. 1992, S. 112: »Mein erster Auftritt in New York, 18. April 1926.«

Denishawn unterrichtete ich Kinder. Die Schulleitung ging wohl nicht davon aus, daß ich jemals tanzen würde, da ich nicht sehr gut aussah. Ich war weder blond noch hatte ich lockiges Haar, wie es den Idealen der Denishawn-Schule entsprach. Als ich zweiundzwanzig Jahre alt war, hielt man mein Können zwar für ausreichend, zu unterrichten, nicht jedoch für ausreichend, als Tänzerin aufzutreten. Sie sahen überhaupt kein darstellerisches Talent in mir.«¹⁶² Diese Stelle, aus dem Rückblick erzählt von einer zum Zeitpunkt der Veröffentlichung ihrer Autobiografie weltberühmten Tänzerin und Choreografin, hat insofern dramaturgische Funktion, als die eigene Entwicklung von diesem Ausgangspunkt der völligen Verkenntung aus umso drastischer geschildert werden kann. Dies tut Graham denn auch, indem sie ihre ›Entdeckung‹ als geradezu bühnenreifen Akt beschreibt – mitsamt nächtlicher Szenerie, heimlichen Aktivitäten mit Zeugen, der drohenden Entlarvung und einem Happy End mit den bekannten Folgen einer dann doch überaus erfolgreichen und, weil von niemandem vorhergesehen, umso eigenständigeren Karriere: »Obwohl man mir nicht gestattete zu tanzen, tat ich es heimlich. Eines Nachts schlich ich mich von meinem Zimmer über die Treppen in Miss Ruths Studio. Es war wohl so um zwei Uhr nachts, es war stockfinster und das Haus mäusechenstill. Ich tanzte und übte allein in völliger Dunkelheit. Charles Weidman, der später in Denishawn [...] mein Partner war und später zusammen mit Doris Humphrey sein eigenes Tanztheater gründete, erinnerte mich nach vielen Jahren an diese Begebenheit. Er war die Treppe heruntergekommen und sah mich tanzen, sprach mich aber nicht an. Ich dachte mir neue Bewegungen aus, versuchte ungewohnte und schöne Bewegungen zu kreieren. Ich tanzte und probte bis zur Morgendämmerung in völliger Dunkelheit. Wenn meine Zeit als Tänzerin käme, wollte ich vorbereitet sein. Ich lebte in der Angst, man würde mich aus Denishawn entlassen, denn ich hatte niemals das Gefühl, daß sie an mich glaubten.«¹⁶³ Als dann scheinbar unverhofft doch eine Chance aufblitzt, folgt ein Vorstoss, der zur Dramaturgie des Emanzipationsstrebens passend als schicksalshafte Probe aufs Exempel dargestellt wird: »Ted Shawn [neben St. Denis der Co-Leiter der Schule und Kompanie, C. T.] hatte das Solo *Serenata Morisca*, einen maurischen Tanz choreographiert, und man hatte mir die Aufgabe zugeteilt, ihn in vier Stunden in den Klassen der Schule zu lehren. Eines Tages stand Ted vor der Entscheidung, welche Tänzer bei der geplanten Tournee eingesetzt werden sollten, denn die für die Hauptrolle vorgesehene

162 Graham 1992, S. 70f.; vgl. auch dies. 1991, S. 66.

163 Graham 1992, S. 71 (Hv. i. O.); vgl. dies. 1991, S. 66–68.

Tänzerin war krank geworden. Er ließ seine Blicke über die Tänzerinnen auf der Bühne schweifen und sah dann zu mir herüber. ›Zu dumm, daß Martha nicht tanzen kann, sonst könnte sie jetzt für sie einspringen.‹ Mutig faßte ich die Gelegenheit beim Schopf und erklärte, ich könne die *Serenata Morisca* tanzen. Daraufhin er: ›Wirklich, Martha? Du hast doch nie getanzt. Du hast bei mir keinen Unterricht gehabt. Woher solltest du das können?‹ Ich sprang auf, zog mir hastig einen Rock über und tanzte die *Serenata Morisca*. Als ich geendet hatte, ging ich zu ihm und fragte, ein wenig außer Atem: ›Das war doch gar nicht so schlimm, oder?‹ Er antwortete: ›Nein, so habe ich mir die Darbietung immer vorgestellt. Das war gekonnt. Du bekommst die Rolle in San Diego.‹¹⁶⁴

Liest man nun diese persönliche Erfolgsgeschichte (die in der Erzählweise ganz dem Topos eines zunächst verkannten, dann eher zufällig eine Chance erhaltenden späteren Stars entspricht) im Kontext der Tanzgeschichte und anderer autobiografischer Erzählungen, dann ergibt sich ein ganzes Netz von Bezügen und lassen sich einige erhellende Kausalitäten ableiten oder zumindest aus einer anderen, weiteren Perspektive betrachten. Eine entsprechende These, die es im Folgenden noch zu belegen gilt, könnte dann lauten, dass die Wahrnehmung von Grahams Eigenständigkeit innerhalb der Tanzgeschichte wesentlich von der autobiografischen Narration ihrer Abgrenzung zu St. Denis, von einem expliziten Aushandeln dieser Beziehung, geprägt ist. Hierzu ist auch St. Denis' Originalitätsnarrativ in deren Autobiografie, gerade im Hinblick auf ihre eigene Selbstkonstitution als Tänzerin, von Interesse. Auch St. Denis berichtet nämlich 1939 in ihrer Autobiografie *An unfinished life* – zunächst anekdotisch und die retrospektive Schreibhaltung reflektierend – von einem Schlüsselerlebnis, das fortan ihr Tanzverständnis geprägt habe. Demnach habe sie gerade mit einer Freundin Soda getrunken, »when my eyes lifted above the fountain and I saw a cigarette poster of Egyptian Deities.«¹⁶⁵ Sie fährt fort: »It must have contained a potent magic for me. I stopped with my soda half consumed and stared and stared. [...] I saw a modernized and most un-Egyptian figure of the goddess Isis. She was sitting on a throne, framed by a sort of pylon. [...] It is only from the vantage point of maturity

164 Graham 1992, S. 71; vgl. auch dies. 1991, S. 68f.

165 St. Denis 1939, S. 51. Eine Abbildung des Posters findet sich auf der nächsten, unpaginierten Seite, mitsamt einer Fotografie einer Adaption der Pose durch St. Denis; dazu heisst die Bildunterschrift, ebd., S. 51: »THE CAUSE OF IT ALL. MY FIRST ATTEMPT, INSPIRED BY THE POSTER. Photo by H. T. Motoyoshi« (Hv. i. O.).

that I can analyze what happened to me. This seated image of Isis, a superficial, commercial drawing for a cigarette company, opened up to me in that moment the whole story that was Egypt. Here was an external image stirred into instant consciousness all that latent capacity for wonder, that still and meditative love of beauty which lay at the deepest center of my spirit. [...] It was, however, not merely a symbol of Egypt, but a universal symbol of all the elements of history and art which may be expressed through the human body. [...] I identified myself in a flash with the figure of Isis. [...] I knew that my destiny as a dancer had sprung alive in that moment. I would become a rhythmic and impersonal instrument of spiritual revelation rather than a personal actress of comedy or tragedy. I had never before known such an inward shock of rapture.«¹⁶⁶ Die Wirkung eines zufällig entdeckten Werbeplakats wird in dieser Ursprungserzählung zur prägenden Inspiration erklärt, dessen Anschauung mit einem Erweckungsmoment gleichgesetzt wird, der fortan die eigene Tanzvorstellung und alle entsprechenden künftigen künstlerischen Handlungen bestimmen sollte. Diese autobiografische Behauptung könnte man nun mit Beschreibungen von St. Denis' Stücken vergleichen und schauen, wie sich ihre Selbstaussagen dazu verhalten. Vorerst soll es aber darum gehen, inwiefern dieses Originalitätsnarrativ von St. Denis in jenem von Graham aufscheint bzw. welche Erkenntnisse sich aus den entsprechenden (gegenseitigen) Referenzen in Bezug auf die jeweiligen Tanzverständnisse ziehen lassen.

Graham selber entwirft in ihrer Autobiografie eine frappierend ähnliche Erzählung eines Schlüsselerlebnisses. Auch sie entdeckt als Jugendliche »in einem der Geschäfte ein Plakat«¹⁶⁷ und suggeriert einen schicksalhaften Zufall (im buchstäblichen Wortsinn): »In one of the stores there was a poster advertising a dance performance by Miss Ruth St. Denis.«¹⁶⁸ Die folgenden Ausführungen lesen sich ebenfalls gerade so, als habe die damals 17-jährige¹⁶⁹ Ich-

166 Ebd., S. 52.

167 Graham 1992, S. 58.

168 Graham 1991, S. 55; in der deutschsprachigen Ausgabe, dies. 1992, S. 58, ist von einem »Ballettabend von Ruth St. Denis« die Rede, was tanzhistorisch nicht korrekt ist (Hv. C. T.). Die Zufallshaftigkeit der Begebenheit wird am Anfang des Abschnittes eingeführt; vgl. ebd.: »Eines Tages schlenderte ich mit meinen Eltern die Main Street von Santa Barbara hinunter [...]«; ausserdem dies. 1991, S. 55: »One day I was walking with my parents down the Main Street of town [...]«.

169 Vgl. Graham 1992, S. 58f.: »Das war 1911, glaube ich, und Miss Ruth, wie ich sie später nannte, hatte gerade erfolgreich in San Francisco gastiert.« Vgl. auch dies. 1991, S. 55f.

Instanz etwas wahrgenommen, das sogleich zur schicksalhaften Inspiration und Motivation stilisiert erklärt wird: »Auf dem Plakat war sie [d. i. St. Denis, C. T.] als Frau mit langen blonden Haaren abgebildet und trug ein exotisch aussehendes Kostüm. Dieses Bildnis sprang mir nicht nur in die Augen und beflügelte meine Fantasie, es wurde geradezu zur fixen Idee für mich.«¹⁷⁰ Und auch die Referenz auf die Göttin, die St. Denis auf ›ihrem‹ Inspirations-Plakat fasziniert, fehlt in Grahams autobiografischer Initiationsbeschreibung nicht. In der auf dem Plakat angekündigten Vorstellung, die die dermassen begeisterte Graham besucht, »erfüllte sich«, meint sie geradezu pathetisch, »in jener Nacht mein Schicksal!«: »Der Vorhang öffnete sich. Das Publikum saß still. Miss Ruth tanzte ein Programm, das ihre berühmten Soli – ›The Cobras‹, ›Radha‹ und ›Nautch‹ enthielt. Ebenfalls auf dem Programm stand ihr bekannter Tanz ›Egypta‹. Ich war gefesselt von Ruth St. Denis als Tänzerin; sie war mehr als exotisch – heute weiß ich, sie war eine göttliche Gestalt. Ich wußte sofort, ich würde Tänzerin werden.«¹⁷¹

Wenn man Grahams Autobiografie daraufhin liest, wird allerdings auch deutlich, dass gerade diese Verknüpfung des Tänzerin-Werdens mit der Verehrung, ja Vergötterung der berühmten St. Denis von Graham als Prozess der Selbstkonstitution in Auseinandersetzung mit ihrer Inspiratorin, also als Prozess einer Selbstfindung in der Alterität entworfen wird. So berichtet sie auch im Hinblick auf die Zeit an der Denishawn School: »Ich bewunderte alles an Miss Ruth – ihren Gang, ihr Tanzen. Miss Ruth bedeutete mir alles«, aber dennoch gehörte Graham nicht zu ihrem »Kreis auf der Schule«.¹⁷² Bereits deren erste Begegnung (nach dem Theaterbesuch 1911), Grahams Vortanzen, wird von ihr als spannungsvoll geschildert: »Sie [d. i. St. Denis, C. T.] forderte mich auf: ›Tanz mir etwas vor.‹ Ich erwiderte: ›Miss St. Denis, ich habe niemals zuvor getanzt und habe keine Ahnung vom Tanzen.‹ ›Du wirst doch irgend etwas vormachen können«, meinte sie. [...] Sie wandte sich an den Mann am Klavier [...] und bat ihn, etwas zu spielen, irgend etwas, einen Walzer. Ich erinnere mich nicht mehr, wie ich Takt für Takt der Musik umsetzte, aber ich bewegte mich, bewegte mich wild. Ich tanzte einfach drauflos. Ich glaube nicht,

170 Graham 1992, S. 59; vgl. auch dies. 1991, S. 56, wo gar von Obsession die Rede ist: »This image not only caught my eye and my imagination, it became my obsession.«

171 Graham 1992, S. 60; vgl. auch dies. 1991, S. 56. Auch an anderer Stelle, ebd., S. 63, schreibt Graham: »Ruth St. Denis was a goddess figure« bzw., dies. 1991, S. 65, »Ruth St. Denis war wie eine Göttin.«

172 Graham 1992, S. 71; vgl. auch dies. 1991, S. 68.

daß sie von meiner Interpretation der Musik sehr beeindruckt war, und [...] sie [gab] mich zur Ausbildung in die Obhut ihres Mannes Ted Shawn.«¹⁷³ Statt in der Gunst der »Göttin« selber zu stehen, wurde Graham also von St. Denis' Partner unterrichtet, von dem sie nüchtern sagt: »Ted, who really was something of a dud.«¹⁷⁴ Ein solches Hin und Her zwischen Abwertung und Anerkennung, Missachtung und Aufmerksamkeit spinnt Graham in ihrer Autobiografie noch weiter, woraus deutlich wird, welch grosse Rolle diese Auseinandersetzung in ihrer retrospektiven Wahrnehmung offenbar für ihr Selbst und in der Rezeption durch die Lesenden für die Selbstinszenierung Grahams spielt. So schreibt diese an anderer Stelle, Ted Shawn habe zu St. Denis gesagt, Graham sei »die beste Tänzerin, die du [d. i. St. Denis, C. T.] je haben wirst.«¹⁷⁵ Diese Einschätzung unterstreicht Graham gleich auch mit der Aussage: »Die Kritiker schrieben, ich sei die einzige in Ruth St. Denis' Truppe, die mit Leidenschaft und Glut tanze.«¹⁷⁶ Hier spielt weniger eine Rolle, ob diese (subjektive) Einschätzung, insbesondere die damit einhergehende Wertung »stimmt«, vielmehr geht es um eine Rechtfertigung ihres (Grahams) eigenen Wegs als Tänzerin und Choreografin, dessen Schilderung auch als Reibungs- und (Selbst-)Legitimierungsprozess daherkommt.

Kontrastiert man diese Stellen aus Grahams Autobiografie mit solchen aus jener von St. Denis, dann decken sich die Aussagen zwar hinsichtlich ihrer (gegenseitigen) Charakterisierungen, in Bezug auf die Funktion der jeweiligen Begegnungen divergieren sie aber grundlegend.¹⁷⁷

Auch St. Denis lokalisiert die Tanzelevin Graham eher in Ted Shawns pädagogischem Bereich: »Most of the time in my class she sat very still and

173 Graham 1992, S. 64f.; vgl. auch dies. 1991, S. 61.

174 Graham 1991, S. 68; vgl. auch dies. 1992, S. 71: »[E]r war wirklich keine besonders große Leuchte.«

175 Graham 1992, 74; vgl. auch dies. 1991, S. 71.

176 Graham 1992, S. 92; vgl. auch dies. 1991, S. 90: »The critics spoke of me as the only one in Ruth St. Denis's company to dance with passion and excitement.«

177 Hier sei zumindest noch erwähnt, wenn auch nicht näher ausgeführt, dass die zeitliche und biografische Verortung einer jeden Autobiografie bei der Analyse jeweils eine Rolle spielt. So ist Grahams *Blood Memory* im Todesjahr der 96 Jahre alt gewordenen Autorin, 1991, posthum erschienen, während St. Denis zum Zeitpunkt der Publikation ihrer Autobiografie, 1939, also rund 50 Jahre vor Grahams, 60-jährig war. Auch werden die Begegnungen zwischen Schülerin und Lehrerin allein schon hinsichtlich des jeweiligen Zeitpunkts innerhalb der beiden Tänzerinnen-Karrieren betrachtet sehr unterschiedlich gedeutet.

listened. [...] My direct work with Martha was very slight. She soon joined Ted's classes, and she owes her professional development to the deep concern and affection that Ted had for her during these early years.«¹⁷⁸ Darüber hinaus charakterisiert St. Denis Graham in ihrer Beschreibung als widersprüchlich, wobei ihre Beobachtung der stillen Schülerin mit deren Interpretation, nicht genug beachtet worden zu sein, einhergeht; die Schilderung der tanzenden Graham stimmt dann aber wiederum mit der spezifischen Energetik überein, die Graham auch selbst für sich beanspruchte. So beschreibt St. Denis in ihrer Autobiografie zunächst den Eindruck, den die junge Graham im zweiten Sommer der Denishawn School auf sie gemacht habe: »She was exceedingly shy and quiet, with the same fascinating, homely face that she has today.«¹⁷⁹ Dann führt sie aber weiter aus: »In contrast to her natural diffidence were her tremendous bursts of vitality when she would sail onto the stage like a young tornado and vitalize the entire atmosphere.«¹⁸⁰ Diese letzte Beschreibung deckt sich wiederum mit der oben zitierten Selbstbeschreibung der Dynamik von Grahams tänzerischem Ausdruck.

Die spezifische Qualität dieses energischen, leidenschaftlichen bis stürmischen Tanzes könnte man nun noch weiter ergründen. Allerdings zeugen Autobiografien weniger davon, wie die Realität (u.a. des Tanzes) genau ausgesehen hat, als vielmehr davon, dass und wie sich deren Autor:innen performativ, also in der Handlung des Schreibens/Erzählens, auf ›Realität‹ beziehen und dabei diese bzw. die Wahrnehmung und Überlieferung derselben mitgestalten und -konstruieren. Als Zwischenfazit kann so festgehalten werden, dass Selbst- und Fremdeinschätzung des Ausdrucks der tanzenden Graham sich hinsichtlich bestimmter qualitativer Merkmale hier gegenseitig bestätigen. Mit Blick auf die Originalitätsnarrative ist bei Graham jedoch interessant, wie sie sich nun diskursiv aus dieser – durchaus von ihr auch gesuchten – Übereinstimmung löst: indem sie nämlich die Entwicklung ihres eigenen tänzerischen Ausdrucks mit ihrer Revolte gegen ihre Lehrer:innen (St. Denis und Shawn) parallel setzt. Graham berichtet folgendermassen von ihrer Suche nach ihrer eigenen Bewegungssprache: »Als ich 1933 den Tanz *Ekstasis* kreierte, entdeckte ich für mich selbst die Beziehung zwischen Hüfte und Schulter. Ich trug ein Schlauchkleid aus Jersey, das mich die Dehnung und die anatomische Gliederung des Körpers besser gewahr werden ließ. Jeder Körperteil besitzt auf

178 St. Denis 1939, S. 187.

179 Ebd.

180 Ebd.

seine Weise Ausdruckskraft. In dieser Zeit begann ich mit dem, was Kritiker meine langen wollenen Tänze der Revolte genannt haben, und aus heutiger Sicht waren sie auch ziemlich revolutionär. Denn ich brach wirklich so radikal mit Denishawn, seiner Maskerade, seinem Exotismus, wie es die meisten Kinder beim Verlassen des Elternhauses tun. Ich drückte etwas in mir aus, das ich nicht richtig nachvollziehen konnte.«¹⁸¹

Diese Stelle kann nun einerseits daraufhin gedeutet werden, dass ›Eigenes‹ für Graham lediglich um den Preis der Ablösung, des Bruchs, also in der Alterität zu finden ist; andererseits betont sie aber auch, dass dieses Gefundene für sich wiederum revolutionär und in ihr selber angelegt gewesen sei. Während diese Eigenheit im obigen Zitat als nicht genauer nachvollziehbar bezeichnet wird, finden sich in Grahams Autobiografie aber auch Passagen, die über dieses Diffuse hinausgehen – durchaus mit dem Anspruch, zu verdeutlichen. Auffällig ist, dass die Autorin hierbei wiederum ex negativo argumentiert, diesmal in Abgrenzung zu ihren Schüler:innen, und somit wiederum ihre eigene Originalität in einer narrativen Abgrenzungsgeste begründet. In einem in der Autobiografie abgedruckten Brief an Mrs. Wickes, ihre Psychoanalytikerin, schreibt Graham im Juli 1951: »Heute waren sechzig Schüler in der Klasse ... besser gesagt, es sind immer so viele. Sie bewegen sich zwar nicht schlecht, aber da ist eine derartige Ausdrucksleere oder Ziellosigkeit, eine Art innerer Freudlosigkeit statt Verlangen und tiefverwurzeltem Verständnis für das Wesen des Tanzes, unabhängig davon [sic!] wie fehlerhaft die Tanztechnik auch sein mag. Sie scheinen zwar von dem Wunsch beseelt, zu tanzen, sich gut zu bewegen, ja sogar etwas durch den Tanz ausdrücken zu wollen, aber sie besitzen offenbar keinerlei Gefühl für den eigentlichen Wesenskern des Tanzes, für die von ihm ausgehende Triebkraft oder dafür, warum sie sich so und nicht anders bewegen; da ist ein so erschreckender Mangel an Lebendigkeit in ihrem Innersten, und Lebendigkeit sollte doch – wenn man überhaupt etwas verlangen kann – die Grundvoraussetzung für das Tanzen sein. Vielleicht erwarte ich zuviel, aber es scheint mir, sie nähmen die Quintessenz allen Bemühens um Ausdruckskraft – die ausgereifte Tanzdarbietung – vorweg und vergäßen darüber die innere Motivation, die den Tänzer antreiben sollte.«¹⁸²

181 Graham 1992, S. 124 (Hv. i. O.); vgl. auch dies. 1991, S. 123f.

182 Graham 1992, S. 186; vgl. auch dies. 1991, S. 187, dort lautet der letzte Teil der zitierten Passage allerdings etwas anders: »it seems they start with the result of dancing rather than the cause.«

Graham schreibt hier vom Grund, vom »Wesenskern des Tanzes«,¹⁸³ mit dem sie einen bestimmten inneren Antrieb verbindet. Diesem wiederum werde – so die Modern-Dance-Ikone – offenbar beim Streben nach einem schönen äusseren Schein zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Graham stellt dagegen gerade den Umgang der Tanzenden mit ihrer »innere[n] Motivation« als die eigentliche Kunst (und auch Arbeit) dar. Das Charakteristikum dieses (ihres) »Verständnis[ses] für das Wesen des Tanzes« nennt sie auch gleich: Es fusst ihrer Ansicht nach in einer Einstellung bzw. einer Haltung, die von »Verlangen« und »Lebendigkeit« geprägt sei.¹⁸⁴ Wiederum an anderer Stelle führt Graham aus, dass sie damit etwas Allgemeinmenschliches meint, das sie allerdings allein für sich beansprucht, ausdrücken zu können. Sie erläutert dies an einem Beispiel: »Es ist mir bekannt, daß meine Tänze und meine Tanztechnik immer als ausgesprochen sexuell angehaucht gegolten haben, aber ich halte mir zugute, daß ich auf der Bühne darstelle, was andere Menschen in ihr tiefstes Inneres verdrängen.«¹⁸⁵

Erhellend ist nun im Hinblick auf autobiografische Originalitätsnarrative und deren Bedeutung für die Tanzhistoriografie, dass sich ein ähnliches Erzählmuster ebenfalls in Isadora Duncans *My Life* findet. Auch wenn sich der Tanz der beiden phänomenal unterscheidet, lassen sich dennoch bei der Auffassung davon, wie künstlerische Bewegung generiert wird, Parallelen ausmachen. Auch Duncan schreibt 1927¹⁸⁶ explizit gegen jene an, die Tanz ihrer Meinung nach falsch verstehen, weil sie lediglich Äusserlichkeiten nachahmten, statt in sich nach der »richtigen« Bewegung zu suchen; so heisst es an einer Stelle: »At that Villa in Abbazia there was a palm tree before our windows. It was the first time I had seen a palm tree growing in a temperate climate. I used to notice its leaves trembling in the early morning breeze, and from them I created in my dance that light fluttering of the arms, hands and fingers, which has been so much abused by my imitators; for they forget to go to the original source and contemplate the movements of the palm tree, to receive them inwardly before giving them outwardly.«¹⁸⁷

183 Vgl. auch die englischsprachige Formulierung in Graham 1991, S. 187: »the primary reason why dance is or why it has to be done«.

184 Graham 1992, S. 186; vgl. auch dies. 1991, S. 187, wo sie von »urgency« und »livingness« spricht.

185 Graham 1992, S. 211; vgl. auch dies. 1991, S. 211.

186 Duncan war damals 50-jährig und ihre Autobiografie erschien knapp 65 Jahre vor jener von Graham, deren Lebenserzählung im Todesjahr der 96-Jährigen publiziert wurde.

187 Duncan 1927, S. 109f.

Vergleichbar mit Grahams oben zitierter Darstellung beschreibt auch Duncan in dieser Passage, wie ihr Tanz aus ihr heraus entsteht und inwiefern diese spezifische Bewegungsgenese sich von jener anderer Tänzer:innen abhebt. Im Unterschied zu Graham allerdings, der es gemäss ihrer Beschreibung darum ging, innere Kräfte und Triebe bei sich wahrzunehmen und anschliessend auszudrücken, nimmt Duncan Bewegungen und Reize von aussen (hier bei der genauen Beobachtung einer Palme) auf, verinnerlicht diese, lässt sie, wie sie schreibt, kontemplativ auf sich wirken, um sie dann wiederum in Bewegung zu übersetzen und nach aussen zu transponieren.¹⁸⁸ Mittels einer solchen Betrachtung, insbesondere von Originalitätsnarrativen, kann auf Aspekte bestimmter Tanzverständnisse geschlossen werden, die einerseits zu anderen Tanzverständnissen, andererseits auch zu anderen Aussagen und Diskursen über eine bestimmte Auffassung von Tanz in Relation gesetzt und tanzhistoriografisch produktiv gemacht werden können.¹⁸⁹ Die Ausführungen in diesem Kapitel sollten vorerst deutlich machen, wie ein In-den-Diskurs-Einbringen dieser subjektiven Stimmen und Narrative zur jeweils eigenen Besonderheit – gerade in Relation zu anderen – interpretiert werden kann, wenn man historische Tanzverständnisse analysieren möchte, zu denen das Ereignis, der Tanz, nicht mehr existiert. Bevor im nächsten Kapitel auf die Relativierungen, die sich daraus für die Tanzgeschichte ergeben, näher eingegangen wird, soll im folgenden Unterkapitel exkursartig noch ein weiteres Format der Autobiografie von Tänzer:innen zur Sprache kommen: autobiografische Bühnenperformances, d.h. choreografische Tanzstücke, die den Anspruch erheben, autobiografisch zu sein. Dieses Format wurde bisher kaum als solches behandelt, obwohl auch es tanzhistoriografisch aufschlussreich sein kann, wobei es wiederum andere Fragen u.a. zum spezifischen Quellenstatus und zum wissenschaftlichen Umgang aufwirft.

188 Dazu finden sich in Duncans Autobiografie noch weitere Stellen; vgl. zur Energetik der Bewegungsgenese bei Duncan und Graham auch Thurner 2019b.

189 Dies gilt es im Einzelnen noch genauer zu explorieren und darzulegen; vgl. dazu auch das 3. Kapitel im vorliegenden Buch.

2.5. Autobiografische Performance

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

197 Brandstetter 2019a, S. 542.

198 Ebd.

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

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

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

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

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

201 Ebd.

202 Holdenried 2000, S. 21.

203 Brandstetter 2019a, S. 545.

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

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

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

204 Ebd., S. 542.

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

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

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

208 Albright 2013, S. 92.

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

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

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

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

- 210 McGregors Tanzstück *Autobiography* wurde am 04.10.2017 im Sadler's Wells, London, uraufgeführt; vgl. dazu auch ders. 2017c.
- 211 Die folgenden Ausführungen bauen auf bereits publizierten Texten auf; vgl. Thurner 2021, ausserdem dies. 2022. Das Stück *Hunter* habe ich ausserdem im Herbstsemester 2017 in einem Seminar zu *Autobiografien im Tanz* am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern behandelt. Auch hier danke ich wiederum den Studierenden für Inputs und Diskussionen, deren Ergebnisse in die folgenden Ausführungen eingeflossen sind.
- 212 Stuart/Damaged Goods 2014d, S. 2.
- 213 Stuart in Bellon 2014, S. 21: »Back in time, you hunt for clues to who you are, for patterns in the choices you have made, for the things that got you where you are now.« Vgl. zum Bild der Jagd und damit zum Titel des Stücks auch Luzina 2014, S. 13f.: »In ›Hunter‹ zeigt sie [d. i. Stuart, C. T.] nun: Sie ist eine Jägerin, nicht nur eine Sammlerin. Sie spießt die Fundstücke auf, gräbt sich in tiefe Erinnerungsschichten.«

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

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

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

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

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

216 Stuart in Bellon 2014, S. 21.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

222 Stuart/Damaged Goods 2014c.

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

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

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

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

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

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

225 Vgl. dazu auch Rothenburger 2025.

226 Brandstetter 2019a, S. 542.

227 Stuart/*Damaged Goods* 2014c.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

236 Verantwortlich für das Lichtdesign: Lucy Carter.

237 Bühne und Projektion: Ben Cullen Williams.

238 Holdenried 2000, S. 27.

239 Vgl. Brandstetter 2019a, S. 543.

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

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

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

240 Hameed 2018, S. 2.

241 Ebd.

242 Ebd.

243 Holdenried 2000, S. 46.

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

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

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

244 Hameed 2018, S. 2.

245 Heide 2018.

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

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

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

247 Vgl. ebd., S. 2.

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

249 Mackrell 2017.

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

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

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

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

2.6. Mediale Transfers und serielle Autobiografik

Wiederum eine vorsätzliche Bewegung in die andere Richtung – von choreografischen zu verbal verschriftlichten autobiografischen Verfahren – vollzieht Yvonne Rainer in und mit ihrem Buch *Feeling are Facts. A Life*. Auf die politischen Ereignisse von 9/11 reagiert sie, wie die Autorin im Prolog erläutert, mit einem (neuerlichen) Medienwechsel.²⁵¹ Die zunächst als Pionierin des Postmodern Dance, als Tänzerin/Choreografin und dann als Filmemacherin bekannte Künstlerin²⁵² verfasst und publiziert ihre Lebensgeschichte bewusst als Buch. Sie begründet die Wahl des für sie neuen Mediums zunächst mit dem Unvermögen, der Unmöglichkeit, nach den Anschlägen in New York wie bisher künstlerisch tätig zu sein. Auch wenn sie von ihren Filmen (insbesondere jenen, die zwischen 1980 und 1996 entstanden sind) sagt, diese hätten bereits »the ›big‹ social issues – racism, sexism, homophobia« behandelt,²⁵³ so ist es die als spezifisch erfahrene Gegenwart 2001, der gemäss Rainer mit gewohnten Verarbeitungsverfahren nicht (mehr) beizukommen war; sie schreibt: »I found the present situation overwhelming. I could not begin to envision dealing with it in terms of an art practice. It curdled my imagination, stopped me cold. [...] It was ›the present moment‹ that, for me at least, seemed an insoluble obstacle to creative rendering.«²⁵⁴ Für die Konsequenz, die die Künstlerin daraus zieht und die, wie sie erklärt, »propelled me toward writing a memoir«, sucht sie im Prolog weiter nach Motiven: »Why do I seek to make myself known when I have already accomplished this in performance and film?«²⁵⁵ Die Hinwendung zum Wort, zur Auto_Bio_Grafie, ist für Rainer in jenem spezifischen historischen Moment eine Ausdrucksform-Entscheidung. Mit der förmlich unfassbaren Gegenwart vollzieht Rainer für sich buchstäblich eine mehrfache (Kehrt-)Wende, medial und in die (eigene) Vergangenheit: »My art-making response to our own ›remarkable time‹ has been to [...] look to the past, in this case my personal past, and I set out to trace the development of an

251 Rainer 2006, S. XIII–XVI.

252 Vgl. dazu Rothenburger 2021b, S. 18; ausserdem zu den verschiedenen künstlerischen Phasen von Rainer u.a. Dziewior/Engelbach 2012.

253 Rainer 2006, S. XIV.

254 Ebd.

255 Ebd., S. XV.

individual consciousness through a maze of cultural, familial, and historical events.«²⁵⁶

Dieses Narrativ, wonach eine bestimmte Gegenwart nur auto_bio_grafisch zu verarbeiten bzw. zu bewältigen sei, steht zu den angesprochenen Medienwechseln bei Rainer – insbesondere mit Blick auf ihr gesamtes Œuvre – in einem weitaus komplexeren Verhältnis, als dies hier in aller Kürze dargestellt werden kann und soll.²⁵⁷ Als explizite Thematisierung eines autobiografischen Medienwechsels fungiert dieses Beispiel zunächst als Einstieg in das letzte Unterkapitel zur ›Quelle Autobiografie‹, dessen Fokus – auch wieder exemplarisch – auf medialen Transitionen und Transfers liegt.

Hierzu rückt nun erneut der Begriff der Positionalität in den Blick;²⁵⁸ damit können nämlich neben genre- auch medienspezifische Verfahren von »autobiographischer Selbstthematisierung [sic!]«²⁵⁹ reflektiert und entsprechend Aussagen zu jeweils verfüg- oder realisierbaren »Identitätsnarrativen« gemacht werden, »in denen ein Ich sich erzählt und erzählen kann.«²⁶⁰ Es sei nochmals Volker Depkat zitiert, der von einem »Aushandlungsprozess« spricht, in dem sich ein Ich in Auseinandersetzung mit »zirkulierenden Identitätsnarrativen der eigenen Zeit positioniert und seinen eigenen Ort bestimmt.«²⁶¹

Interessant sind dabei im Zusammenhang dieses Unterkapitels ›Fälle‹, die diese Selbstpositionierung quasi vervielfältigen, in denen sie gewissermaßen ›seriell‹ wird; d.h. die Positionalität einer Person/Persona vermehrt sich und das Ich tritt in/mit verschiedenen Selbstentwürfen, mit jeweils (neu) ›ausgehandelten‹ *Auto_Bio_Grafien* auf. Dies geschieht einerseits dann, wenn von einem:r Autor:in mehrere autobiografische Bücher existieren,²⁶² die in

256 Ebd., S. XIV; vgl. auch Rothenburger 2021b, S. 31. Rainer beschreibt ihr autobiografisches Verfahren folgendermassen, 2006, S. XV: »All of this constitutes a methodology that very much resembles the mosaic-like construction of my work in general – spanning over forty years, back and forth between dance and film«.

257 Eine fundierte Untersuchung zum Verhältnis der verschiedenen Kunst- und Ausdrucksformen Rainers bietet u.a. Rothenburger 2021b.

258 Vgl. dazu auch das Kapitel 2.1. im vorliegenden Buch.

259 Depkat 2017, S. 34.

260 Ebd.

261 Ebd.

262 Vgl. z.B. Baker 1927/1928, 1930/1931, 1935, 1976; Gert 1931/2010, 1950/2012, 1968/2019, 1973/1974; Béjart 1979/1980, 1996; Kirkland 1986/1987, 1990; Endicott 1999, 2009.

unterschiedlichen Lebensphasen verfasst wurden und die damit auf variierende Vorräte an Subjektpositionen zurückgreifen bzw. diese jeweils neu kontextualisieren.²⁶³

Die Tänzerin und Autorin Jo Ann Endicott beispielsweise macht einen solchen Aushandlungsprozess explizit. In Australien und mit Ballett aufgewachsen, war sie dann lange Jahre Mitglied des Tanztheaters Wuppertal und tanzte in zahlreichen Choreografien von Pina Bausch. Endicott rekurriert in ihrem zweiten autobiografischen Buch, *Warten auf Pina. Aufzeichnungen einer Tänzerin*, das 2009 erschienen ist, auf ihr erstes, 1999 (also zehn Jahre zuvor) unter dem Titel *Ich bin eine anständige Frau!* publiziertes: »Durch die *Anständige Frau* sind für mich andere Türen aufgegangen.«²⁶⁴ Endicott beschreibt ihre zweite autobiografische Veröffentlichung als eine (im Vergleich noch grössere) Herausforderung: »Jetzt habe ich Euch ziemlich viel von mir erzählt. Die Angst, ein zweites Buch zu veröffentlichen, ist noch größer als beim ersten. Und ganz selbstverständlich ist es nicht, einen Verlag zu finden. Ob mich einer will?? Wahrscheinlich fall' ich diesmal vom Balkon und brech' mir die Haxen, statt, wie beim ersten Buch, die Treppe runterzufallen, als der Verlag anrief. Und was mir jetzt seit Monaten im Kopf rumgeht: Welchen Titel könnte ich dem neuen Buch geben? Hab 'ne Auswahl von ungefähr einhundert.«²⁶⁵ Es folgt eine ganze Liste von möglichen, aber wieder verworfenen Titeln, die als Suchbewegung der Positionierung gelesen werden kann. Der letzte Titel in dieser Liste, »ICH BIN WIRKLICH EINE ANSTÄNDIGE FRAU«²⁶⁶, verweist, indem er den Titel der ersten Autobiografie von Endicott leicht verändert aufgreift, ausdrücklich auf die (bewusste) Serialität der eigenen Auto_Bio_Grafie. Die Tatsache, dass dieser Titel schliesslich nicht gewählt wurde, macht allerdings ebenso die veränderte Positionalität als eine entschieden neue Selbstverortung deutlich und will offenbar sagen: *Warten auf Pina* ist nicht einfach eine Weitererzählung von *Ich bin eine anständige Frau!*, sondern eröffnet vorsätzlich eine Diskursserie in

263 Vgl. Depkat 2017, S. 34. Vgl. zur mehrfachen Wiedererzählung der eigenen Lebensgeschichte als »successive interpretations or revisions of the past« auch Smith/Watson 2010, S. 33, und exemplarisch zur Anpassung des seriellen autobiografischen Narrativs an das »jeweilige Publikum und den wechselnden historischen Kontext« am Beispiel von Valeska Gert auch Hylenski 2009, 2013, darin insbesondere S. 39, 53; vgl. zu Gert und ihren Auto_Bio_Grafien auch Kapitel 3.5. im vorliegenden Buch.

264 Endicott 2009, S. 7 (Hv. i. O.).

265 Ebd., S. 99.

266 Ebd., S. 99 (Hv. i. O.).

den – um wieder auf Depkat zu verweisen – »machtgefügteten sozialen Kontexten einer jeweiligen Zeit«²⁶⁷, mit denen sich beide Bücher je auseinanderzusetzen. Im Berufsleben einer Tänzerin, das im Vergleich zu anderen Karrieren herkömmlicherweise kurz ist, sind schon zehn Jahre eine namhafte Zeitspanne; in dieser verändern sich die Bedingungen, unter denen eine Person sich als Tänzerin identifiziert, präsentiert und legitimiert grundlegend. Darauf geht Endicott denn auch explizit ein.²⁶⁸

Andererseits muss die (auto_bio_grafische) Serialität²⁶⁹ aber nicht »nur« chronologisch eine neuerliche (Selbst-)Verortung im selben Medium bedeuten – wie bei Endicott vom ersten zum zweiten Buch –, sondern kann auch – wie oben im Zusammenhang mit Rainer erwähnt – mit einer kategorischen medialen Entscheidung einhergehen. Wer von einem zu einem weiteren (Selbst-)Zeugnis einen Medienwechsel vollzieht, setzt (bewusst oder unbewusst) auf eine bestimmte »transformative Kraft«²⁷⁰, die sowohl

267 Depkat 2017, S. 34. Mit dem »machtgefügteten sozialen Kontext« ist bei Endicott v.a. (und ja auch explizit im Titel der zweiten Auto_Bio_Grafie) ihr Verhältnis zur Choreografin Pina Bausch gemeint, in deren Kompanie, dem Tanztheater Wuppertal, sie lange Jahre Mitglied war. Dieser Kontext hat sich zwischen 1999 und 2009 (das dann auch das Todesjahr Bauschs ist), verändert – auch, wenn es so, wie sich Endicotts Buch liest, weiterhin ein Machtgefüge geblieben ist. Darauf kann hier allerdings nicht genauer eingegangen werden.

268 Vgl. u.a. Endicott 2009, S. 36f. Auch hierbei bildet der Kontext des Tanztheaters Wuppertal einen Spezialfall, weil Tänzer:innen in kaum einer Kompanie so lange aktiv tätig sind/waren wie bei Pina Bausch. Dennoch beschreibt Endicott, was sich für sie in der Zeit (von der jungen zur älteren Tänzerin) verändert hat. Vgl. zur Kategorie »Alter/»Age« auch Kapitel 4.4. in dieser Arbeit.

269 Während in der Literatur zu Serialität u.a. in den Künsten diese oft mit »Wiederholungen« gleichgesetzt wird, die, etwa gemäss Knellessen/Schiesser/Strassberg 2015, S. 7, »in der bildenden Kunst (Andy Warhol) und im Film (Walter Ruttmann) seit langem als ein künstlerisch fruchtbares Verfahren installiert« seien, »in der Literatur« aber »als öde« gälten, wird hier und im Folgenden vielmehr auf »die kleinen Unterschiede«, auf Wechselbewegungen, Transfers und Transformationen fokussiert, die ebenfalls im Seriellen enthalten sind; vgl. dazu ebd., S. 8. Vgl. zur begriffsgeschichtlichen Bestimmung von Serialität und zur Diskussion entsprechender Verfahren in den (performativen) Künsten auch Dobbe/Raimondi 2021a, insbesondere deren Einleitung mit dem Titel *Serialität und Wiederholung: revisted*, S. 9–35, aber auch verschiedene Beiträge in jenem Band wie beispielsweise aus dem tanzwissenschaftlichen Kontext Butte 2021 oder Huschka 2021.

270 Dobbe/Raimondi 2021b, S. 21.

von Relationalität (im Sinne von Bezugnahmen) als auch von Potenzialität (Öffnungen, neuen Möglichkeiten) geprägt ist.²⁷¹

Eine Form einer solchen Transformation stellt die Verfilmung von schriftlichen Autobiografien dar, auch wenn dabei – strenggenommen – nicht nur der Wechsel vom Buch zum Film, sondern auch von der Autobiografie zum Biopic²⁷² vollzogen wird. Dafür gibt es verschiedene Beispiele: So wurde etwa die 2003 unter dem Titel *Mao's Last Dancer* publizierte Autobiografie von Li Cunxin²⁷³, einem aus China stammenden und später v.a. in den USA und Australien sehr erfolgreichen Balletttänzer und langjährigen künstlerischen Leiter des Queensland Ballet in Brisbane,²⁷⁴ 2009 von Bruce Beresford unter dem gleichen Titel verfilmt. Eine andere Autobiografie, *No Way Home. A Cuban Dancer's Story*, von Carlos Acosta aus dem Jahr 2007²⁷⁵ bildete 2018 die Ausgangslage

271 Vgl. zum Aspekt der Potenzialität(en) im Kontext der Iteration bzw. Serialisierung ebenfalls Dobbe/Raimondi 2021b, insbesondere S. 25f.

272 Vgl. zu Definition, Geschichte und Abgrenzung des Begriffs allgemein u.a. Taylor 2002; Kuhn 2013. Auf meine Verwendung des Begriffs gehe ich unten noch genauer ein.

273 Li ist der Nachname und Cunxin der Vorname, wobei in China üblicherweise zuerst der Nachname und dann der Vorname genannt wird; vgl. dazu Li 2012, S. 222. Diese Reihenfolge wird hier und im Folgenden so übernommen – ausser, wenn die Namen bibliografisch nachgewiesen werden. Das Buch von Li wurde in zahlreiche Sprachen übersetzt u.a. ins Deutsche, wobei die Ausgabe *Maos letzter Tänzer* von 2012 den Untertitel *Vom chinesischen Bauernjungen zum gefeierten Ballettstar* trägt. Aus dieser (deutschsprachigen) Ausgabe wird im Folgenden zitiert. Als eine weitere Form von autobiografischer Serialität könnte zudem das Phänomen betrachtet werden, dass Lis Ehefrau, Mary Li, 2020 ihre eigene Autobiografie über deren Titel, *Mary's Last Dance. The Untold Story of the Wife of Mao's Last Dancer*, explizit zu jener von Li Cunxin in Beziehung setzt. Diese Relationierung wäre insbesondere unter Gender-Aspekten interessant, genauer zu betrachten.

274 Li Cunxin wurde 1961 in einem Dorf nahe Tsingtau geboren. 1972 bis 1979 studierte er an der Tanzakademie in Peking; 1981 floh er in den Westen und tanzte im Houston Ballet; vgl. Li 2003 u.a. S. 320. Er gewann verschiedene Auszeichnungen u.a. zwei Princess Grace Awards. 2012 wurde er künstlerischer Leiter des Queensland Ballet in Australien; vgl. dazu <https://www.queenslandballet.com.au/discover/company/artistic-director>, 20.01.2022.

275 Neben dieser in New York publizierten Ausgabe, Acosta 2007a, existiert auch eine in London im selben Jahr unter dem leicht differierenden Titel *No Way Home. Dancing from the Streets of Havana to the World* erschienene, vgl. ders. 2007b; ausserdem gibt es verschiedene Übersetzungen, darunter eine deutschsprachige, *Kein Weg zurück*, aus dem Jahr 2008. Auf die biografischen Eckpunkte von Acosta wird weiter unten noch eingegangen.

für den Film *Yuli* der spanischen Regisseurin Icíar Bollaín. Auf beide medialen Transformationen der jeweiligen Tänzer-Lebenserzählung wird noch genauer einzugehen sein.²⁷⁶

Das Filmgenre ›Biopic‹, abgeleitet »von der US-amerikanischen Bezeichnung des Films als ›picture‹ bzw. ›motion picture‹«, umfasst – in Anlehnung an den Begriff Biografie – »Filme, in denen ein Leben beschrieben wird.«²⁷⁷ Beim Begriff ›Biopic‹ fällt also einerseits der Wortteil ›Auto-‹ weg und wird andererseits ›-grafie‹ durch ›-pic‹ ersetzt.²⁷⁸ Beide terminologischen Modifikationen schlagen sich auch in der jeweiligen medialen Transformation nieder; der Wortteil ›Bio‹ bleibt der gemeinsame Nenner. Es geht in diesen autobiografischen Büchern und in den entsprechenden Biopics um Tänzer:innenleben, wobei sich das jeweilige Medium unterschiedlich dazu verhält. In einer Autobiografie be- oder erschreibt jemand – dies verspricht zumindest der autobiografische Pakt –²⁷⁹ in seinem Namen sein eigenes Leben, bei Biopics handelt es sich – wie der Medienwissenschaftler Markus Kuhn schreibt – »in der

276 Zu nennen sind weitere Filme, die explizit von schriftlichen Autobiografien ausgehen – beispielsweise ist seit 2018 eine Verfilmung von Michaela DePrinces Autobiografie *Taking flight. From War-torn Orphan to Star-Ballerina* (2014) in der Regie von Madonna angekündigt, vgl. u.a. <https://deadline.com/2018/03/madonna-michaela-deprince-movie-taking-flight-director-mgm-1202336871/>, 13.01.2023. Unterscheiden möchte ich hier solche Verfilmungen von weiteren Biopics, denen keine Autobiografie zugrunde liegt wie etwa *Nurejew – The White Crow*, ein Kinofilm über das Leben des im Titel genannten Balletttänzers vom Regisseur und Schauspieler Ralph Fiennes aus dem Jahr 2018, oder dokumentarische Filme über Tänzer:innen wie *Dancer* von Steven Cantor (2016) über Sergei Polunin oder *Ailey* (2021) von Jamila Wignot über Alvin Ailey. Interessant bei letzterem Dokumentarfilm ist, dass darin offenbar Audiomaterial zu hören ist, das Ailey für die Erarbeitung seiner Autobiografie *Revelations* (1995) mit A. Peter Bailey produziert hat; vgl. dazu u.a. Pat Mullen in ihrem Artikel *Watching Freedom on the Stage: Jamila Wignot Talks ›Ailey‹* in: <https://povmagazine.com/jamila-wignot-alvin-ailey-documentary-interview-sundance/>, 13.01.2023. Das Verhältnis von Autobiografie, Biografie, Biopic und Dokumentarfilm über Tänzer:innen ist also komplex und die Grenzen sind nicht immer ganz eindeutig zu ziehen; im vorliegenden Kapitel wird allerdings auch nur auf wenige exemplarische Filme eingegangen, bei denen diese Relationen jeweils explizit thematisiert werden (müssen).

277 Kuhn 2013, S. 213. Kuhn schreibt, ebd., dass »Biopics [...] im Deutschen u.a. auch als ›biographische Filme‹ oder ›Filmographien‹ bezeichnet« würden.

278 Vgl. dazu auch Taylor 2002, S. 22, der auf »Verwandtschaft«, aber auch Unterschiede zwischen Biopic und Autobiografie hinweist.

279 Vgl. Kapitel 2.2. der vorliegenden Arbeit.

Regel aber ausschließlich um *fiktionale* Spielfilme« und auch nicht um »dokumentarische[] Filme«, obwohl es in »nahezu allen Kino- und Fernseh-Biopics [...] nicht um das Leben ›irgendeines‹ Menschen [geht], sondern um das Leben einer bekannten Persönlichkeit, die eine exponierte Rolle in der Gesellschaft, Politik oder Kultur gespielt und/oder zu Lebzeiten oder posthum einen gewissen Grad an Popularität erlangt hat. Biopics sind Spielfilme über bedeutende Menschen, die tatsächlich gelebt haben oder noch leben, die also eine außerfilmische Existenz aufweisen.«²⁸⁰

Die außerfilmische Existenz und die Popularität sind – um auf die oben eingeführten Beispiele zurückzukommen – bei Li und bei Acosta bestimmt sowohl von deren Leben als Balletttänzer als auch von deren Autobiografien, die die Popularität und Bekanntheit beider wohl mindestens so stark geprägt haben wie ihre jeweilige Bühnenlaufbahn. Beide Autobiografien folgen dem narrativen Muster vom Aufstieg aus der Peripherie ins Zentrum, vom armen Jungen zum gefeierten Star,²⁸¹ wovon eben auch Biopics gerne und publikumswirksam erzählen.²⁸² Aber: Letztere wiederum folgen dabei anderen (medialen) Verfahren. »Biopics müssen das Menschenleben, um es auf die Länge eines Spielfilms (von in der Regel 90 bis 150 Minuten) zu verdichten, in ein narratives Muster einpassen«²⁸³, erklärt Kuhn. Selbstverständlich muss auch eine schriftliche Autobiografie verdichten und ein Leben in bestimmte narrative Muster einpassen, dennoch lassen sich genrespezifische und mediale Unterschiede ausmachen, um die es im Folgenden gehen soll.

Eine spezifische Verdichtung und unterschiedliche Erzählweisen zeigen sich etwa, wenn man verschiedene Motive beispielsweise aus dem Biopic *Mao's last Dancer* mit solchen aus dem gleichnamigen autobiografischen Buch von Li

280 Kuhn 2013, S. 213. Vgl. dazu auch Taylor 2002, S. 22, wo es heisst: »Biopics behandeln in fiktionalisierter Form die historische Bedeutung und zumindest in Ansätzen das Leben einer geschichtlich belegbaren Figur [...]. Dabei muss nicht eine ganze, geschlossene Lebensgeschichte (von der Geburt bis zum Tod) erzählt werden; vielmehr genügt es, wenn der ›rote Faden‹ der Handlung durch einen oder mehrere Lebensabschnitte einer historischen Person gebildet wird [...]«.

281 Vgl. – wie erwähnt – die Untertitel der Autobiografie-Ausgaben *Dancing from the Streets of Havana to the World Stage* (Acosta 2007b) oder *Vom chinesischen Bauernjungen zum gefeierten Ballettstar* (Li 2012).

282 Vgl. auch dazu Kuhn 2013, S. 213: »Es ist evident, dass Biopics ihren Reiz zumindest teilweise aus der Größe, Popularität oder Verehrung der Künstler [...] beziehen, deren Leben sie erzählen.«

283 Ebd., S. 213f.

Cunxin vergleicht.²⁸⁴ In beiden Medien wird das Leben von Li im Rückblick erzählt. Zum Zeitpunkt des Buches, 2003, war dieser 42-jährig, bei Erscheinen des Films ist der Protagonist unwesentlich (6 Jahre) älter. Die Retrospektive im Film²⁸⁵ weicht allerdings im Hinblick auf deren Ausgangspunkt und somit auch Fokus von jener im Buch²⁸⁶ ab. Letzteres beginnt quasi pränatal mit der Hochzeit der Eltern. Erzählt wird von der Mutter, die ihre Füße nicht nach chinesischem Brauch gebunden und dadurch verstümmelt hatte,²⁸⁷ wobei sie aber von dem ihr zugewiesenen Bräutigam, Lis Vater, dennoch oder gerade umso mehr geliebt und respektiert worden sei.²⁸⁸ Im Buch entwirft der Autor auf diese Weise eine Genealogie von Charaktereigenschaften, wie um sein eigenes emanzipatorisches Wesen als familiäre Veranlagung zu legitimieren. Auf diesen Prolog folgt das erste Kapitel: »Teil eins. Meine Kindheit«²⁸⁹.

Der Film hingegen beginnt mit der Ankunft des chinesischen Tänzers (verkörpert vom Schauspieler Chi Cao) in Amerika und blendet dann (als Erinnerungsstrom des in der Badewanne liegenden Protagonisten)²⁹⁰ in dessen Kindheit zurück.²⁹¹ Weitere medial begründete Verschiebungen von der schriftlichen zur filmischen Narration lassen sich besonders im Hinblick auf bestimmte biografische Episoden erkennen. Exemplarisch seien im Folgenden drei solche Schlüsselmomente genannt: So ist beispielsweise das Auswahlverfahren, in dem der Junge Cunxin von Beamten Maos – »[s]ie waren eigens aus Peking angereist und auf der Suche nach Schülern, die talentiert genug waren, um dort Ballett zu studieren«²⁹² – im Buch ausführlicher erzählt

284 Im Film kommt es z.T. auch zu Zusammenzügen von Ereignissen; so fliegt Li z.B. im Film nur einmal und in die USA und bleibt am Ende seines Stages nach einem dramatisch inszenierten politischen Widerstandsakt (vgl. Beresford 2009, Min. 01:07:45–01:22:05) endgültig im Westen, während im Buch von einer ersten Amerika-Reise erzählt wird, von der der Protagonist zunächst wieder zurückkehrt – mit dem Eindruck, »eine unglaubliche Freiheit kennengelernt« zu haben; vgl. Li 2012, S. 246. Erst die erneute Reise führt im Buch (und auch in Lis Leben) zum dauerhaften, wenn auch zunächst illegitimen und von China geahndeten Aufenthalt in den USA; vgl. ebd., S. 286ff.

285 Vgl. Beresford 2009, ab Min. 00:03:00.

286 Li 2012, ab S. 9.

287 Ebd., S. 9f.

288 Ebd., S. 12–14.

289 Ebd., S. 15.

290 Vgl. Beresford 2009, ab Min. 00:02:52.

291 Das Kind wird dabei im Film von Huang Wen Bin, der Teenager dann von Chengwu Guo dargestellt.

292 Li 2012, S. 98.

als im Film²⁹³ und aus der Ich-Perspektive (z.T. kritisch) kommentiert.²⁹⁴ Auch der Umgang mit den kindlichen Schülern in der Ballettakademie wird im Buch ausführlich und brutaler geschildert,²⁹⁵ als die Szene im Film erscheint;²⁹⁶ dort sieht man zunächst den Lehrer, umringt von neugierigen Jungs, wie er sagt, dass er ihnen nicht nur Ballettschritte lehren, sondern auch die Liebe zum klassischen Ballett, »eine der schönsten Kunstformen der Welt«²⁹⁷, vermitteln wolle. Es gibt allerdings auch im Film Szenen, in denen man sieht, wie die Kinder körperlich und psychisch misshandelt werden,²⁹⁸ aber gezeigt wird v.a. Li, wie er sich selber fordert.²⁹⁹

Als drittes Beispiel soll indes noch ein Motiv erwähnt sein, das im Biopic zentraler behandelt wird als in der schriftlichen Autobiografie: Man könnte es als ›Kulturclash‹ bezeichnen, wobei die Schwierigkeiten des im maoistischen China aufgewachsenen Protagonisten mit der westlichen Lebensweise bzw. die Unterschiede der beiden Kulturen zum Ausdruck gebracht werden.³⁰⁰ Eine

293 Vgl. die entsprechende Szene in Beresford 2009, ab Min. 00:04:00.

294 Li 2012, ab S. 99.

295 Vgl. ebd., S. 126–130; insbesondere ebd., S. 127: »In dieser Ballettstunde konnte ich wegen der Eiseskälte und der steifen engen Schuhen [sic!] irgendwann meine Zehen nicht mehr spüren«; ausserdem schildert Li, wie sein Lehrer ihn zu schmerzhaften Posen und Dehnungsübungen gezwungen habe, die er, ebd., S. 129f., folgendermassen kommentiert: »Der Schmerz war unerträglich. [...] Ich war nicht der Einzige, der litt. [...] Von dieser ersten Stunde an bereitete ich mich jedes Mal auf das Schlimmste vor. [...] Ich hätte vor Schmerz am liebsten aufgeschrien. Wir handelten uns enormen Ärger ein, wenn wir unsere Knie nicht durchgedrückt hielten. Meine Beinbeuger waren oft gezerzt, teilweise sogar gerissen, trotzdem durften wir nicht aufhören. Oder schreien. Oder weinen.«

296 Vgl. Beresford 2009, ab Min. 00:17:10.

297 Ebd., Min. 00:17:19.

298 Vgl. z.B. ebd., ab Min. 00:18:30 oder ab Min. 00:25:35. Dagegen wird die Beziehung zum Lehrer Chan, der dem westlichen Ballett zugeneigt ist und deshalb später selbst in Ungnade fällt (vgl. ebd., ab Min. 00:34:00), als unterstützend und vertraut dargestellt; vgl. u.a. ebd., ab Min. 00:26:23.

299 Vgl. u.a. ebd., ab Min. 00:35:40.

300 Im Buch gibt es verschiedene Passagen, die eine Gegenüberstellung beider Kulturen thematisieren, meistens als Konfrontation, manchmal aber – gerade im Zusammenhang mit dem Ballett – auch als Verbindung oder Hybridisierung; vgl. z.B. Li 2012, S. 145: »Sie [d. i. die Ballettlehrerin Madame Maoi, C. T.] wollte, dass wir traditionelle Ballettschritte mit Bewegungen aus der Pekingoper kombinierten [...]. Wir mussten, während wir ein klassisches Plié tanzten, unsere Hände in Kung-Fu-Manier ballen und die Bewegung mit einem anhaltenden zornigen Blick beenden [...]. Wir mussten diese

diesbezügliche Vergleichsschlüsselszene, die sowohl im Buch wie auch im Film vorkommt, betrifft das Wiedersehen Lis mit seinen Eltern in den USA. 1984 bekommen diese von der chinesischen Regierung die Erlaubnis, ihren 1981 in den Westen geflüchteten Sohn zu besuchen, und sie reisen daraufhin aus ihrem Dorf in der Nähe von Tsingtau in der Provinz Shandong nach Houston, um einem Premierenabend von *Nussknacker* beizuwohnen, in dem Li tanzt.³⁰¹ Während die gesamte Dramaturgie des Films auf dem Kulturclash³⁰² des Protagonisten aufbaut und auf dieses kulminierende Ereignis – das Wiedersehen mit den Eltern – zielt, fokussiert die schriftliche Autobiografie auf diverse(re) Phasen aus Lis Leben: Nach dem erwähnten kurzen Prolog und einem ausführlicheren ersten Teil zu Lis Kindheit geht es im zweiten und längsten Teil um dessen Jahre in Peking; erst der kürzere dritte Teil widmet sich explizit seiner Zeit im ›Westen‹.³⁰³ Im Film bildet das Zusammentreffen des inzwischen zum Ballettstar gewordenen Tänzers mit den Eltern, die, beide über (an Mao-Anzüge angelehnte) Kleidung und Gestik als ›Fremde‹ gekennzeichnet, in der opulenten Kulisse des Theaters sichtlich verloren scheinen,³⁰⁴ einen melodramatischen Höhepunkt. Die Eltern kommen im Film – anders als im Buch –³⁰⁵ zunächst noch ohne Kenntnis ihres Sohns in den Zuschauerraum, nehmen unter Beifall des Publikums ihre Plätze ein und sind gleichzeitig bewegt und verwirrt, ihren Sohn auf der Bühne (westlich modern tanzen) zu sehen.³⁰⁶ Nach dem Stück werden sie zu Li auf die Bühne geführt, und es kommt zu einer hoch emotionalen Wiedersehenszene.³⁰⁷

Im Buch hingegen erscheint diese Episode im Nachwort, also quasi der ›eigentlichen‹ Geschichte nachgeordnet. Auch da wird das Wiedersehen mit

›Modellballettstücke‹ einüben, die westliche und chinesische Stilrichtungen auf kuriose Weise miteinander verbanden.« An anderer Stelle, etwa, ebd., S. 126f., wird das französische Ballett allerdings als westliche (dekadente) Kultur par excellence beschrieben, aber gerade auch als Sinnbild für maximale Disziplinierung in der Kunst. Vgl. zur Rolle der Kunst in der chinesischen Kulturrevolution auch Roberts 2010.

301 Vgl. Li 2012, S. 302–305. Im Film findet dieses Zusammentreffen 1986 anlässlich einer Aufführung von *The Rite of Spring* statt; vgl. Beresford 2009, ab Min. 01:34:27.

302 Vgl. dazu u.a. ebd., ab Min. 00:08:00, ab Min. 00:15:15, ab Min. 00:23:45 und ab Min. 01:33:50.

303 Vgl. Li 2012, S. 17–113: »Teil 1. Meine Kindheit«; S. 117–264: »Teil 2. Peking«; S. 267–297: »Teil 3. Der Westen«.

304 Vgl. Beresford 2009, ab Min. 01:36:00.

305 Li 2012, S. 303f.

306 Beresford 2009, ab Min. 01:36:35.

307 Ebd., ab Min. 01:41:15.

den Eltern als ein sehr emotionaler Moment beschrieben. Allerdings werden die Umstände knapp und sachlich geschildert, die Vorgänge, die dazu geführt haben, dass Mutter, Vater und Sohn nach sechs Jahren »voller Ungewissheit, Trauer und Schmerz«³⁰⁸ ausgerechnet im – wie dem jungen Li eingeschärft wurde – »verdorbene[n], kapitalistische[n] Amerika«³⁰⁹ wieder zusammentreffen, werden chronologisch ausgeführt. Der Flug der Eltern hatte Verspätung; auch im Buch beginnt die Vorstellung deshalb zeitlich verzögert, nachdem Mutter und Vater »in den Zuschauerraum begleitet« worden und »die Anwesenden« (ebenfalls) »in tosenden Applaus« ausgebrochen waren;³¹⁰ im Buch werden sie ein erstes Mal in der Pause auf die Bühne und zu Li Cunxin gebracht.³¹¹ Anlässlich des zweiten Zusammentreffens mit den Eltern, nach der Aufführung auf der Bühne, kommt dann mit den ersten Worten des Vaters, sonst »ein wortkarger Mann«, gleich der Kulturclash zum Ausdruck – wenn auch im Gestus lakonisch humorvoll: »Alles schön und gut. Aber hättest du nicht wenigstens eine *Hose* anziehen können?«, fragte er. Er hatte noch nie zuvor Leggings gesehen.«³¹²

An dieser Stelle wird besonders deutlich, dass das Ich im Buch aus einer westlichen Perspektive erzählt: Es ist (mittlerweile) ein westliches Autor-Ich mit (erinnerter) chinesischer Vergangenheit. Adressat:innen und Kompliz:innen der Erzählung sind das westliche Publikum, das sich für diese »exotische« Karriere interessiert. Das ist im Film auch so, aber da ist die Erzählperspektive anders konstituiert: Es wird zwar ebenfalls das Leben von Li, allerdings »von aussen«, mit Fokus *auf* ihn, erzählt. Dieser Unterschied zeigt sich auch im jeweils medienspezifischen Umgang mit dem »Wahrheitsanspruch«, der beide Erzeugnisse verbindet bzw. der von der Autobiografie auch auf die filmische Adaption übertragen und medial transferiert wurde. So verbürgt der Autor des Buches in der Danksagung am Ende desselben die »Echtheit« seiner Geschichte in durchaus gängiger Weise mit der Feststellung, dass er den Schreibprozess als »große Herausforderung« empfunden, sich aber dennoch auf ein so »gewaltiges Unterfangen« einer *Auto_Bio_Grafie* eingelassen und diese eigenhän-

308 Li 2012, S. 302.

309 Ebd., S. 232.

310 Ebd., S. 304.

311 Vgl. ebd., S. 305.

312 Ebd. (Hv. i. O.). Im Film äussert der Vater ebenfalls sein Befremden über Lis Kostüm, das allerdings da (im *Sacre*) nur aus enganliegenden kurzen Shorts und Körperbemalungen besteht, indem er fragt: »Dieser Tanz... Warum hast du denn gar nichts an?«; vgl. Beresford 2009, Min. 01:42:04.

dig (wenn auch mit Unterstützung) verfasst habe.³¹³ Der Autor schliesst damit einen autobiografischen Pakt mit seinen Leser:innen.

Auch im Biopic gibt es – trotz des Transfers der autobiografischen Geschichte in einen Spielfilm – so etwas wie einen Pakt zwischen Figur und Zuschauer:innen, der ebenfalls einen Authentizitätsanspruch erhebt und auf Legitimation durch ›Wahrheitsbeweise‹ zielt: Im Abspann gibt der Film Hinweise darauf, was aus den ›realen‹ Personen geworden ist,³¹⁴ das ist eine im Biopic durchaus gängige Authentifizierungsstrategie.³¹⁵

Das zweite hier vorgestellte Beispiel, der Film *Yuli*, geht nun im Hinblick auf die Verbindung von ›realer‹ Person und filmischer Narration medial darüber hinaus, indem es sich noch durch ein anderes, bemerkenswertes Verfahren ausweist. Dieses besteht darin, dass die Person/a, deren Leben erzählt wird und der die Autorschaft der schriftlichen Autobiografie zukommt, im Film ›in echt‹ auftritt. Carlos Acosta (als Kind von seinem Vater Yuli genannt) verkörpert im Film *Yuli* die Figur Yuli/Carlos Acosta,³¹⁶ d.h. *einen* Carlos Acosta, genauer: den Choreografen und Tänzer Acosta. Dadurch hat dieser auch im Biopic (offensichtlich selber) Anteil an der Erzählung seiner (eigenen) Lebensgeschichte bzw. wird ihm die Beglaubigung und Gestaltung derselben innerhalb der Narration übertragen. Das sieht im Film so aus: Gleich zu Beginn sitzen die Filmzuschauer:innen quasi mit Acosta im Auto, während dieser durch Havanna fährt und auf Strasse und Menschen blickt, bis er aus dem Fahrzeug steigt, den Platz vor dem Theater überquert und dieses betritt.³¹⁷ Er geht dann über die Bühne in den Probensaal, begrüsst die Tänzer:innen und wärmt sich – wie

313 Vgl. Li 2012, S. 321, der schreibt, dass die beiden Verlagsmitarbeiterinnen seine (eigene) Geschichte erst in einer Rückschau quasi aus ihm herausholen mussten; damit wird gleichzeitig ein Wahrheitsanspruch erhoben, aber auch der Konstruktionscharakter offengelegt. Die entsprechende Stelle, ebd., lautet: »Eine Autobiografie zu schreiben ist eine große Herausforderung. Im Laufe des Schreibprozesses habe ich mich immer wieder gefragt, was mich überhaupt dazu bewogen hat, mich auf ein derart gewaltiges Unterfangen einzulassen. Tatkräftige Unterstützung erhielt ich dabei von zwei der klügsten, einfühlsamsten und kreativsten Köpfe bei Penguin Australia. Sie halfen mir, meine Geschichte Stück für Stück freizulegen, und begleiteten mich auf einer überaus faszinierenden und spannenden Reise in die Vergangenheit.«

314 Vgl. dazu Beresford 2009, ab Min. 01:46:10.

315 Vgl. dazu u.a. Kuhn 2013, S. 232.

316 Vgl. <https://yuli-der-film.piffll-medien.de/produktionsnotizen.php>, 27.01.2023, wo es heisst, Acosta habe bereits Filmerfahrung mitgebracht, gleichwohl »stellte [Yuli, C. T.] noch einmal eine ganz neue Herausforderung dar.«

317 Vgl. Bollaín 2018, Min. 00:01:11-00:02:58.

diese – auf.³¹⁸ Dann schieben sich die Erzählstränge und Zeitschichten übereinander: die Erinnerung an und der Rückblick auf die Kindheit und die gegenwärtigen Stückproben, die mit der Frage des Probenleiters an den Choreografen Acosta, ob er bereit sei, beginnen.³¹⁹

Die Regisseurin Icíar Bollaín, der die Autobiografie Acostas offenbar bekannt war, beauftragt für den Film einen Drehbuchautor, Paul Laverty, und baut dann »auf mehreren Zeitebenen eine komplexe Erzählstruktur« auf: »Basis ist eine Tanzperformance, die der gereifte Yuli als Choreograf in Havanna einstudiert. Darin verkörpert er seinen Vater, ein junger Tänzer fungiert als sein junges Alter Ego. [...] Dazwischen schildern Rückblenden wichtige Stationen in Yulis Werdegang.«³²⁰ Acosta ist also Protagonist, Figur und Darsteller, worauf gleich noch genauer eingegangen wird. In den Rückblenden wird der Aufstieg des Kubaners aus armen Verhältnissen zum gefeierten Tänzer und Choreografen gezeigt.³²¹ Es wird erzählt, wie er eigentlich lieber Fussballer geworden wäre, vom Vater aber gegen seinen Willen in die staatliche Ballettschule gesteckt und zum Tanzen gezwungen wurde. Man erfährt, wie er sich dann aber selbst zum Starballerino hochgearbeitet und Preise sowie renommierte Engagements bekommen hat. Der Film zeigt auch Rückschläge (z.B. Verletzungen, Einsamkeit und Verzweiflung)³²² genauso wie besondere Erfolge (z.B. den Sieg beim Prix de Lausanne³²³ oder den gewonnenen Kampf um die Rolle des Romeo, die Acosta in MacMillans *Romeo und Juliet* 2006 am Royal Opera House in London als erster ›schwarzer‹ Tänzer verkörperte³²⁴).

318 Vgl. ebd., Min. 00:03:00-00:03:48.

319 Vgl. ebd., Min. 00:04:00-00:04:25.

320 <https://yuli-der-film.piffel-medien.de/downloads/artwork-texte/FilmTipp-Yuli.pdf>, 27.01.2023. Vgl. dazu auch <https://yuli-der-film.piffel-medien.de/produktionsnotizen.php>, 27.01.2023: »Ausgangspunkt der Erzählung ist eine fiktive Situation in der Gegenwart: Carlos Acosta verkörpert sich selbst als Autor und Regisseur einer Tanzperformance, die sein Leben zum Thema hat. Von diesem Ausgangspunkt führt der Film zurück in seine Kindheit und Jugend, zu den Anfängen seiner Karriere, in die Zeit des steilen Aufstiegs zum Ballett-Weltstar.«

321 Vgl. zum Werdegang Acostas auch Tomé 2020.

322 Vgl. z.B. Bollaín 2018, ab Min. 01:03:50.

323 Vgl. ebd., ab Min. 00:48:15; zu sehen sind echte historische Fernsehaufnahmen des Ereignisses.

324 Vgl. ebd., ab Min. 01:32:08. Vgl. dazu auch die Rezension von Judith Mackrell in <https://www.theguardian.com/stage/2006/mar/07/dance>, 03.02.2023; ausserdem Lester Tomé, der in seinem Aufsatz *Black star, other fetishized* Acostas Karriere u.a. im Hinblick auf dessen ›Subalternität‹ und die diesbezügliche Rolle der Ballettwelt kritisch

Diese Rückblenden werden – bis auf die hineingeschnittenen dokumentarischen Filmschnipsel – durchaus genrekonform von Schauspielern dargestellt.³²⁵ Die Rahmenerzählung hingegen ist allerdings aussergewöhnlich und im Kontext dieser Untersuchung gleich in mehrfacher Hinsicht interessant. Wie erwähnt tritt der ›reale‹ Carlos Acosta im Biopic über ihn selber auf, und das Filmpublikum sieht ihm zu, wie er sich mit seiner Vergangenheit befasst. Er blättert etwa im Fotoalbum,³²⁶ oder – was v.a. signifikant ist – er erarbeitet eine autobiografische Choreografie, wobei der Film den Proben beiwohnt. Sein Stück *Yuli* feiert denn auch am Ende des Films im Gran Teatro de la Habana Alicia Alonso Premiere.³²⁷

Die Entscheidung, den Film nicht allein auf der *Grundlage* einer Autobiografie, sondern förmlich *mit* auto_bio_grafischen Elementen zu erzählen, wird im Zusammenhang mit der Promotion des Films folgendermassen begründet: Der Drehbuchautor sei auf der Suche nach einem Zugang zur Figur und ihrer Geschichte nach Havanna geflogen, wo Acosta zu jenem Zeitpunkt realiter mit seiner Compagnie Acosta Danza gerade ein Stück erarbeitet hat. Laverty begleitet diesen Prozess während zwei Wochen und erklärt: »So ist die Idee entstanden: Warum erzählen wir nicht Teile der Geschichte durch den Tanz? Und könnte Carlos nicht sich selbst spielen?«³²⁸. ›Sich selbst‹ meint in der filmischen Umsetzung den 45-jährigen »Ballett-Weltstar«, zu dem Bollaín gesagt habe: »Ich will dich, wie du jetzt bist, mit deiner Wahrheit von heute, ohne Verstellungen.«³²⁹ Diese Aussagen von Laverty und Bollaín, die als Paratexte zum Film auf der Promotionshomepage in der Rubrik ›Produktionsnotizen‹ erscheinen, können zunächst insofern als Marketingstrategie gelesen werden,

untersucht; vgl. Tomé 2020, S. 301, zur Romeo-Rolle oder allgemeiner zur problematischen Position(ierung) von PoC in Ballettkompanien, S. 299: »Through an analysis of Acosta's career in the Royal Ballet, I propose that ballet's new cosmopolitanism compels subaltern dancers to negotiate the politics of moving from the periphery to the center, where they find themselves both valued and devalued for their race, ethnicity, and nationality: these markers of diversity make such dancers an asset to dance institutions yet expose them to colonialist subjection. Thus, Acosta had to strategically battle the administration of the Royal Ballet for full control over his body and raise his own worth as a commodity in the economy of diversity.«

325 Edison Manuel Olbera Núñez spielt das Kind und der Tänzer Keyvin Martínez den jugendlichen Carlo Acosta.

326 Vgl. Bollaín 2018, ab Min. 00:04:00.

327 Vgl. ebd., ab Min. 01:41:21.

328 <https://yuli-der-film.piffl-medien.de/directors-statement.php>, 05.01.2023.

329 <https://yuli-der-film.piffl-medien.de/produktionsnotizen.php>, 27.01.2023.

als damit die Authentifizierung, also der Pakt mit dem Publikum, in einer herausgestellten Weise er- und vorgebracht wird. Des Weiteren lässt sich darüber ein im Kontext dieser Untersuchung beachtenswerter medialer Transfer aufzeigen, der quasi beim Zentrum der erzählten Biografie ansetzt: beim Tanz. Jener bildet zum einen Thema und roten Faden des Plots, der ja die Karriere eines Tänzers nachzeichnet; er wird aber zum anderen auch zum narrativen Mittel, indem – wie es in den veröffentlichten Produktionsnotizen weiter heisst – »mit Tanzszenen, die Teil der Geschichte sind, [...] wesentliche emotionale Momente durch die Choreografie« erzählt werden.³³⁰ Damit sind nicht nur die Proben szenen zum autobiografischen Tanzstück Acostas gemeint, die der Film in seine Erzählung integriert und in dem es u. a. um den gewalttätigen Vater geht sowie den im und durch Tanz erinnerten Umgang Acostas damit;³³¹ der Film nutzt vielmehr seine spezifischen medialen Möglichkeiten und setzt Tanz als expressive Ausdrucksweise ein, wenn Stimmungen wie Angst oder Trauer und Wut³³² oder selbstbewusste Lebenskraft³³³ die jeweilige Szene beherrschen. So zeigt der Film neben den Probenaufnahmen und Tanzszenen der Schauspieler-Tänzer, die Acostas Geschichte spielen, auch von Acosta selbst verkörperte Tanzszenen da, wo dies rein von der chronologischen Erzählung seiner Biografie her eigentlich nicht passt, weil die Figur Carlos sich in einer anderen Lebensphase befindet als der in der Sequenz tanzende Acosta.³³⁴ Diese Szenen, die Rückblick und Gegenwart, Fiktion und Wirklichkeit zusammenfüh-

330 Ebd. Vgl. auch ebd.: »[Der Film, C. T.] Yuli wird strukturiert durch zehn Choreografien, die mit den fiktionalen Filmszenen auf ganz unterschiedliche Weise verwoben sind.«

331 Vgl. dazu die Aussage in den Produktionsnotizen: »An seine Grenzen kam Carlos Acosta, als er die Rolle seines Vaters in der Choreografie der Prügelszene tanzte: »In der Mitte der Szene veränderte sich plötzlich alles. Ich fing an zu reden und dem Tänzer, der mich spielte, immer heftiger nachzustellen, ich schlug mit dem Gürtel auf den Boden ... Der Tanz hörte auf, Fiktion zu sein, ich weinte, das ganze Team weinte. Als wir die Szene noch einmal drehten, kam der Moment, in dem ich zu Ícar sagte: Es tut mir leid, aber ich kann das nicht nochmal machen«; <https://yuli-der-film.piffil-medien.de/produktionsnotizen.php>, 27.01.2023.

332 Vgl. Bollaín 2018, Min. 00:34:12-00:37:00.

333 Vgl. ebd., Min. 01:39:10-01:41:20.

334 Dabei schlüpft der tanzende Acosta immer wieder in die »Rolle« seines Vaters. Vgl. beispielsweise Bollaín 2018, Min. 00:19:20-00:21:41, wo eine Szene, in der das Kind Carlos mit seinem Vater zu sehen ist mit einer Szene im Probenaal gegengeschnitten wird, die Acosta mit einem Tänzer im Duett zeigt. Gleich anschliessend an diese Tanzszenen berichtet Acosta den Tänzer:innen von seinem Vater und seiner Grossmutter und spricht auch davon, was »real«, was erinnert und was Fiktion sei.

ren, lassen sich auch als Reflexion auf auto_bio_grafisches Erzählen im Film deuten, indem das Potenzial des Mediums Films mit jenem des Tanzes verbunden und dahingehend genutzt wird,³³⁵ über Verkörperung eine authentische Wirkung herzustellen. Insofern unterscheidet sich *Yuli* bzw. die ins filmische Medium transponierte Lebensgeschichte Acostas von dessen Autobiografie in Buchform, auch wenn die Inhalte, die Stationen des erzählten Tänzerlebens, sich decken. Die schriftliche Autobiografie und der Film bilden vielmehr zusammen eine (dual) serielle auto_bio_grafische Erzählung, die je ihre medialen Eigenheiten und Möglichkeiten ausschöpft. Zu dieser Beobachtung passt denn auch Acostas Aussage, der beide Erzeugnisse als ›eigens‹ er- und durchlebte darstellt: »Die Arbeit an diesem Film gehört zu den bereicherndsten Dingen, die ich in meiner Laufbahn gemacht habe [...] aber sie war auch sehr schwer. Als ich meine Autobiografie geschrieben habe, war das fast wie eine Therapie für mich, ich wollte mit der Vergangenheit ins Reine kommen. 10 Jahre später lebte das alles nun wieder auf.«³³⁶

Mit diesen exemplarischen Ausführungen möchte ich das aufgespannte Spektrum an – aus (tanz-)wissenschaftlicher Sicht beachtenswerten – Merkmalen und Besonderheiten der ›Quelle Autobiografie‹ beschliessen. Im folgenden Kapitel verschiebt sich nun der Fokus: Statt *auf* die ›Quelle Autobiografie‹ zu blicken, soll nun auf der Basis dieser Reflexionen *an* und *mit* exemplarischen Quellen tanzwissenschaftlich bzw. tanzhistoriografisch gearbeitet werden. Dabei gilt es, aufzuspüren, was ausgewählte auto_bio_grafische Quellen einzelner ›prominenter‹ historischer Tänzer:innen der Tanzgeschichtsschreibung an Informationen anzubieten haben, wie sie das tun bzw. wie Historiker:innen darauf zugreifen (könnten) und welche Geschichte damit wiederum zu schreiben ist.

335 Vgl. <https://yuli-der-film.piffl-medien.de/produktionsnotizen.php>, 27.01.2023: »Die Herausforderung bestand in den Übergängen und im Verweben der Szenen, verschiedenen Erzählebenen und Perspektiven zu einem großen Ganzen. ›Wir waren uns des Risikos bewusst: Fiktion und Tanz, Carlos Acosta, der sich selbst spielt und noch dazu die Rolle seines Vaters in den Tanzszenen übernimmt – es war eine abenteuerliche Reise‹, sagt Icíar Bollaín.«

336 <https://yuli-der-film.piffl-medien.de/produktionsnotizen.php>, 27.01.2023.

3. Tanzhistoriografische Re-Visionen

Baker • Duncan • Fuller • Gert • Petipa • Taglioni

»Darum habe ich dieses Buch geschrieben. Vielleicht liest es einer, wenn ich Staub geworden bin, und vielleicht versteht er mich.« (Valeska Gert)¹

Tanzgeschichte bzw. Tanzgeschichtsschreibung ist als wesentlicher Bestandteil der Dance Studies mittlerweile gut etabliert; dies stellt die britische Tanzwissenschaftlerin Alexandra Carter im Band *Rethinking Dance History* aus dem Jahr 2004 fest.² Allerdings räumt sie mit einer gewissen Skepsis auch gleich wieder ein: »Paradoxically, the traditional discipline of history has come under attack from critical and cultural theories which question the very nature and status of knowledge, and how that knowledge is retrieved, organised, recorded and received.«³ Auf welches Wissen stützt sich folglich (Tanz-)Geschichtsschreibung? Wie, wozu, mit welchem ›Recht‹ und mit welchen Konsequenzen? Gerade in dem Moment, in dem sich in der Tanzforschung also das historische Erkenntnisinteresse durchsetzt, ist man – gemäss Carter – in anderen Disziplinen im Zuge postmoderner Theorien schon wieder dabei, dieses zu hinterfragen, grundsätzlicher Kritik zu unterziehen und zu dekonstruieren.

»[U]nübersehbar« sei, schreibt diesbezüglich der Historiker Burkhart Steinwachs bereits in den 1980er-Jahren, dass der »Komplexität gesellschaftlicher Prozesse mit den Verzeitlichungsstrategien und Bewegungsstrukturen

1 Gert 2019, S. 262.

2 Carter 2004, S. 10. Vgl. dazu auch Layson, die 1994, S. 14, noch betont: »dance history needs to claim a place as an eminently important and worthwhile area of study.«

3 Carter 2004, S. 10.

der *einen* Geschichte nicht mehr beizukommen ist.«⁴ Einhergehend mit einer solchen Skepsis lässt sich aber wiederum eine »steigende Konjunktur der historischen Studien« beobachten,⁵ die jedoch gerade durch ihre kritische Haltung autoreflexiv einen Paradigmenwechsel im Geschichtsverständnis herbeigeführt haben. An die Stelle der »grossen Erzählung« von *der* Geschichte rücken zunehmend die kleinen Geschichten ins (historiografische) Blickfeld,⁶ was sich grundlegend auf Geschichtsschreibung und -interpretation auswirkt.

Geschichte erzählen ist – so könnte man die daraus folgenden methodischen Prämissen kurz zusammenfassen – stets etwas Nachträgliches, etwas nach gewissen Gesichtspunkten, Perspektiven, expliziten oder impliziten Ordnungskriterien Konstruiertes, das sich zwar *auf* »reale« Vergangenheit bezieht, das seine Inhalte *aus* ihr bezieht, diese jedoch »gegenwärtig« aneinanderfügt; d.h. der:die Historiker:in wählt aus diversen Quellen unterschiedliche Informationen aus, selektiert sie, lässt andere weg, ordnet Phänomene und Ereignisse in der Retrospektive neu, deutet diese und bringt sie miteinander in Zusammenhang.⁷ Nimmt man diesen Sachverhalt ernst, so folgt daraus auch für die Tanzgeschichte, dass sie ihre jeweilige(n) historische(n) Zugangs- und Erzählweise(n), Konstruktionsmechanismen und Fokusse immer offenlegen und reflektieren muss und ausserdem für Neuinterpretationen stets bereit sein sollte.⁸

Mit Blick auf die Autobiografien von Tänzer:innen bedeuten diese allgemeinen Ausführungen nun zweierlei: Auch Autobiografien sind Quellen – neben anderen. Und: Sie halten Informationen (durchaus im etymologischen Sinne von etwas Geformtem, Gestaltetem)⁹ für historiografische Erzählungen bereit, wobei diese Informationen von den Historiker:innen wiederum in bestimmten (medialen, genrespezifischen, historischen, kulturellen usw.) Kontexten zu betrachten sind und in einem interpretatorischen sowie kreativen Akt »herausgearbeitet« und auf eigene Weise »fruchtbar gemacht« werden

4 Steinwachs 1985, S. 317 (Hv. i. O.). Eine generelle Skepsis des 20. Jahrhunderts gegenüber der damals gängigen Historiografie wird verschiedentlich festgestellt; vgl. dazu auch Thurner 2008, 2017b.

5 Vgl. Pechlivanos 1995, S. 171.

6 Vgl. dazu mit Referenz auf Lyotard 1979 u.a. Brandstetter 2005, S. 130, 133.

7 Die britische Tanzwissenschaftlerin June Layson bezeichnet Historiker:innen denn auch als »both chronicler and interpreter«; vgl. dies. 1994, S. 4.

8 Vgl. dazu auch Layson 1994, S. 4.

9 Vgl. dazu <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Information>, 23.09.2020.

(können). Indem diese Tätigkeit als solche reflektiert und umsichtig praktiziert wird, bereichert sie die Tanzgeschichte nicht nur um neue Ereignisse und Sichtweisen, sie kann vielmehr auch zu notwendigen Relativierungen und so zu Re-Visionen der Tanzhistorie führen. Dabei soll Re-Vision bewusst unter Berücksichtigung der Wortgeschichte (von »lat. *revidēre*« als »wieder hinsehen, nochmals ansehen« und »in Augenschein nehmen«) begriffen werden.¹⁰

In diesem Sinne werden im Folgenden einzelne, exemplarische Figuren der Tanzhistorie in den Blick gerückt und wird ihre Geschichte bzw. werden die von ihnen ausgehenden und auf sie referierenden Tanzgeschichten einer tanzhistoriografischen Re-Vision unterzogen. Auch hierbei ist einzuräumen und offenzulegen, dass es sich um eine Selektion handelt, die von mir aufgrund von bewussten und unbewussten Kriterien, aus teils erklärbaren, teils auch kontingenten Gründen getroffen wurde. Auf einen (vereinfachten) Nenner gebracht, könnte man sagen: Drei Bedingungen waren für die getroffene Auswahl ausschlaggebend, die eine re-vidierende Betrachtung rechtfertigen bzw. im Rahmen dieser Untersuchung als »lohnend« erscheinen lassen, wobei sicherlich kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird: 1. Jede:r der Protagonist:innen, die im Zentrum eines der folgenden Unterkapitel stehen, wurde im »Kanon« der (deutschsprachigen oder westlichen) Tanzgeschichtsschreibung bisher bereits prominent behandelt;¹¹ 2. von diesen allen existiert je (mindestens) eine greifbare autobiografische Erzählung; 3. diese *Auto_Bio_Grafien*

10 <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Revision>, 23.09.2020 (Hv. i. O.).

11 Mir ist bewusst, dass sowohl der Begriff »Kanon« als auch das, was darunter subsumiert wird, in mehrfacher Hinsicht problematisch ist. Einerseits ist jede Kanonbildung immer höchst selektiv und werden die Selektionskriterien häufig verschleiert; andererseits ist die Auffassung davon, was zum »Kanon« gehört, nicht fixiert oder fixierbar, sondern kontextabhängig und kontingent. Vgl. zur Kanonkritik u.a. Rippl/Winko 2013. Gewiss wären gerade auch Betrachtungen zu Tänzer:innen, die eben nicht im »Kanon« präsent sind, interessant, um den Tanzgeschichtekanon, der ja ebenfalls ein Konstrukt ist, zu hinterfragen, neu zu perspektivieren und ebenfalls zu revidieren. In diesem Kapitel soll allerdings bewusst ein existierender tanzhistorischer »Kanon«, d.h. es sollen nach bestimmten, offengelegten Kriterien ausgewählte Beispiele daraus (kritisch) in den Blick genommen werden, während Kapitel 4 auch bisher weniger bekannte tanzgeschichtliche Akteur:innen zur Erweiterung des historiografischen Spektrums in den Fokus rückt. Eine grundlegende Revision des »Kanons« kann dieses Buch nicht leisten, ist aber sehr wohl auch ein Ziel des Gesamtprojekts *Auto_Bio_Grafie als Performance*, in dessen Rahmen die vorliegende Untersuchung entstanden ist; vgl. dazu https://www.theaterwissenschaft.unibe.ch/forschung/projekte/abgeschlossene_projekte/auto_bio_grafie_als_performance/index_ger.html, 17.05.2024.

weisen als Quellen je eine charakteristische Eigenheit auf, auf die einen exemplarischen Fokus zu legen sich im Rahmen dieser Untersuchung besonders lohnt. Um die drei Aspekte noch zu präzisieren, gehe ich mit Caldwell einig, die einerseits schreibt, Autobiografien bestimmter Tänzer:innen seien insofern signifikant, als sie Einblick gäben »into the life and work of important figures and pivotal turning points in dance history«¹² und andererseits: »They [...] [d. s. die important figures, C. T.] had the benefit of having something significant to say about the dramatic shift in dance during their time, and the roles they played«.¹³ Die folgenden Betrachtungen zielen demnach alle auf bzw. befassen sich mit mehrdimensionalen Re-Visionen: mit historiografischen Relativierungen an tanzgeschichtlichen Drehpunkten oder Bruchstellen, mit Neu- oder Mehrfachperspektivierungen mittels quellenkritisch referentieller bis alternativer Narrative.

Die sechs Unterkapitel sind vorsätzlich analog aufgebaut.¹⁴ Im Zentrum steht stets eine ausgewählte »important figure[]«¹⁵ der Tanzgeschichte, von der eine publizierte Auto_Bio_Grafie existiert. Diese Quelle wird jeweils zu Beginn kurz präsentiert und kontextualisiert. Danach wird der Fokus auf tanzhistorische Darstellungen zur jeweiligen Protagonistin, zum jeweiligen Protagonisten gelegt, wobei dazu im Hinblick auf eine Vergleichbarkeit zunächst einschlägige Nachschlagewerke konsultiert werden.¹⁶ Die Textsorte Lexikonartikel dient hierbei bewusst als erste historiografische Referenzquelle, weil sie die zugrunde liegenden Forschungsergebnisse in kondensierter kanonischer Form darbietet. Von da ausgehend werden dann jeweils spezifische Forschungsbeiträge (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) hinzugezogen mit dem Ziel, für eine Re-Vision möglichst ergiebige referentielle Bezüge

12 Caldwell 2014, S. 5; sie bezieht sich in ihrer Studie auf Duncan, Graham, Rainer und Tharp.

13 Ebd., S. 2.

14 Ich habe mich für sechs exemplarische Re-Visionen entschieden, um ein gewisses Spektrum auszulegen. Jede davon erschien mir unter bestimmten Aspekten im Kontext dieser Untersuchung interessant. Weder die Anzahl noch die Auswahl der tanzhistorischen Figuren ist allerdings als repräsentativ oder endgültig zu verstehen. Vielmehr soll das Kapitel zu weiteren Re-Visionen anregen.

15 Caldwell 2014, S. 5.

16 Dabei wurden folgende drei Lexika exemplarisch ausgewählt, die im deutschen, im englischen und im französischen Sprachraum als Standardwerke gelten: Hartmann/Woitas 2016: *Das große Tanz Lexikon*; Cohen 1998, online 2004: *International Encyclopedia of Dance*; Le Moal 1999: *Larousse Dictionnaire de la Danse*.

zwischen der Auto_Bio_Grafie (d.h. der ›subjektiven‹ Beschreibung eines eigenen Lebens) und der tanzwissenschaftlichen Literatur (d.h. der vermeintlich ›objektiven‹ Aussenperspektive) herzustellen und auszuwerten. Biografistische Nacherzählungen der einzelnen Lebensgeschichten sind dabei ebenso wenig vorgesehen wie umfassende Forschungsberichte zu den Tänzer:innen. Das Erkenntnisinteresse liegt vielmehr – wie bereits erwähnt – fokussiert und exemplarisch einerseits auf dem jeweiligen Tanzverständnis innerhalb eines (tanzhistorischen) Umfelds und andererseits auf der Argumentation im Hinblick auf den entsprechenden Paradigmenwechsel und die diesbezügliche Rolle der jeweiligen Protagonistin, des Protagonisten betreffend.

Die Reihung der Unterkapitel ist gleichwohl weitgehend chronologisch, nach den Lebensdaten der historischen ›Figuren‹ geordnet und folgt damit gängigen historiografischen Praktiken, wobei weder ein teleologisches Geschichtsverständnis reproduziert¹⁷ noch überhaupt eine lineare Geschichte suggeriert werden soll. Eine solche ist allein schon aufgrund der Quellenlage (beispielsweise im Hinblick auf das Verhältnis von Lebensdaten zu Zeitpunkt und Umständen der Auto_Bio_Grafie-Publikationen) gar nicht möglich. Mein Vorhaben zielt darauf, die kanonische Tanzhistorie in kleine Geschichten aufzusplitten und sie so mitsamt den ihr eigenen Mechanismen punktuell ›in Augenschein‹ zu nehmen und quasi ›aus sich heraus‹, referentiell relativierend zu re-vidieren.

3.1. Spitzen-Tanz-Arbeit: Marie Taglioni (1804–1884)

Bereits die erste hier behandelte Auto_Bio_Grafie¹⁸ bildet einen Sonderfall. Sie stammt von Marie Taglioni, die als »berühmteste Ballerina der romantischen Ära« gilt.¹⁹ Der Quellenstatus ihrer autobiografischen Aufzeichnungen ist al-

17 So wird eine konsequente Chronologie etwa dadurch infrage gestellt oder gar verunmöglicht, dass die Publikationsdaten die Reihung nach Lebensdaten durchkreuzen.

18 Im Folgenden wird die Schreibweise Auto_Bio_Grafie – wie bereits erwähnt – immer dann verwendet, wenn der Begriff selber bzw. das, was jeweils unter diesem Kompositum verstanden wird, Gegenstand der Reflexion ist. Wird dagegen in Frage gestellt, ob die Bezeichnung ›Autobiografie‹ angebracht ist, dann steht diese in einfachen Anführungszeichen.

19 Hahn 2018, S. 60; vgl. u.a. auch Levinson 1929, S. 3: »la danseuse qui passa pour la plus grande de son siècle«; ausserdem Vaillat 1942; Guest 1980 [1966] bis Gay-Mazuel 2017, S. 161: »Marie Taglioni [...] la plus célèbre danseuse du XIX^e siècle«; vgl. zu Taglioni

lerdings komplex, deshalb aber gerade im Rahmen dieser Untersuchung bzw. dieses Kapitels (in doppelter Hinsicht, wie zu zeigen sein wird) umso interessanter. Folglich soll deren Betrachtung am Anfang der Re-Visionen-Reihe stehen und nicht nur, aber auch, weil Taglioni als eine der ersten Tänzer:innen gilt, die überhaupt ihre Lebensgeschichte aufgeschrieben und für eine Veröffentlichung vorgesehen hatten.²⁰ Einerseits bedarf zunächst einer Erklärung, warum und inwiefern das Buch, Marie Taglionis *Souvenirs*, das im Zentrum dieses Unterkapitels steht, überhaupt als *Auto_Bio_Grafie* behandelt werden kann. Andererseits bietet gerade die Ausgabe der *Souvenirs* von 2017, ediert vom Tanzhistoriker Bruno Ligore, eine einzigartige quellenkundliche Ausgangslage. Einige der Reflexionen, die mir in meinem Zusammenhang wichtig sind, sprechen auch bereits Ligore und die Rezensent:innen seiner Edition an; darauf soll nun zum Einstieg in dieses Kapitel zugegriffen werden.

Wer von der ›Autobiografie‹ von Marie Taglioni spricht, handelt sich gleich grundlegende definitorische Schwierigkeiten ein. Die Aufzeichnungen der Ballerina, die mit dem Buch *Souvenirs* vorliegen, widersprechen zwar zunächst nicht der – bereits mehrfach erwähnten – offenen Definition, wonach ›Autobiografie‹ »sich kaum näher bestimmen [lässt] als durch Erläuterung dessen, was der Ausdruck besagt: die Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bios*) eines Einzelnen durch diesen selbst (*auto*)«. ²¹ Indessen stellen sich im Hinblick auf die Verfasstheit und die Überlieferung dieser Lebensbeschreibung Taglionis verschiedene elementare Fragen, die ganz generell die Genrethematik ›Autobiografie‹ betreffen. Dem wird im Folgenden nachgegangen, bevor daraus historiografische Schlüsse zur tanzgeschichtlichen ›Figur‹ Taglioni gezogen werden.

Taglionis *Souvenirs* wurden mit dem Untertitel *Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique* erstmals 2017, also über 130 Jahre nach dem Tod der Urheberin, in monografischer Form als Buch veröffentlicht. Zwar hat Taglioni selbst im Oktober 1883, also 80-jährig, ein halbes Jahr vor ihrem Tod, handschriftlich verfügt, dass ihre Aufzeichnungen publiziert werden sollten,²² und

Bedeutung bis heute auch Testa 2004, S. 73: »Marie [Taglioni, C. T.] [...] was matchless as a dancer: During her lifetime she became the standard by which other ballerinas were measured, and her name is still invoked today as an exemplar of the art.«

20 Vgl. u.a. Veroli 2018, S. 271.

21 Misch 1989, S. 38 (Hv. i. O.); vgl. auch Holdenried 2000, S. 21.

22 Vgl. Taglioni 2017, S. 17: »mes souvenirs que j'ai [sic!] lui [d. i. ihre Schwiegertochter Sozonga, C. T.] ai dédiés et la prie dans le cas où elle voudrait les publier que ce soit en faveur des pauvres de ma religion«.

bereits 1876 notiert: »Depuis longtemps on me demande d'écrire mes mémoires«. ²³ Allerdings wäre es wiederum zu einfach, das von Bruno Ligore 2017 herausgegebene Buch *Souvenirs* einfach als *die* ›Autobiografie‹ von Taglioni zu bezeichnen und zu behandeln. Dieser exemplarische Fall bietet sich vielmehr förmlich an, einerseits die Publikationsgeschichte und andererseits die Genrefrage zu beleuchten.

Erstere, die Editionsgeschichte, erscheint dabei rückblickend wie ein Abenteuerroman. Obwohl Forschende schon seit vielen Jahren auf ein handschriftliches autobiografisches Manuskript von Taglioni referieren, das in der Bibliothek der Pariser Oper liegt, war dessen Quellenstatus lange ungewiss. ²⁴ Aufgrund von Handschriftenanalysen und der Datierung des Papiers konnte man nachweisen, dass es sich um Abschriften handelte. ²⁵ Das Original blieb verschollen, obwohl es Hinweise gab, dass verschiedene Leute – u. a. der tanzgeschichtlich interessierte Choreograf Serge Lifar und der Tanzkritiker sowie Taglioni-Biograf Léandre Vaillat – das Originalmanuskript für Recherchen benutzt und bearbeitet hatten. ²⁶ Erst Bruno Ligore stiess schliesslich im Rahmen eines Forschungsprojekts nach »mehr als zwei Jahren Detektivarbeit« im Archiv des Pariser Musée des Arts Décoratifs auf eine »Kassette mit den Originalhandschriften« in mehreren ²⁷ Notizbüchern, die er dann 2017 im Verlag Gremese »im exakten Wortlaut und mit der Interpunktion der Verfasserin« herausgegeben und kommentiert hat. ²⁸

23 Taglioni 2017, S. 57.

24 Vgl. dazu u. a. das Interview von Thomas Hahn mit Bruno Ligore: Hahn 2018, hier insbesondere S. 61; ausserdem Patrizia Verolis Rezension zum Buch: Veroli 2018, S. 271–272, und auch Goldschmidt 2018.

25 Ligore in Hahn 2018, S. 61; Veroli 2018, S. 271; Goldschmidt 2018, S. 106.

26 Vgl. Ligore 2017, S. 19f.; ders. in Hahn 2018, S. 61; Veroli 2018, S. 271f.; Goldschmidt 2018, S. 104, 106, 114f.

27 Veroli 2018, S. 271, spricht von »seven original Notebooks«; Goldschmidt 2018, S. 102, schreibt zuerst von den verschollenen »nine notebooks of Marie Taglioni's memoirs«, dann aber auch: »In January 2015 [...] the archivist of the Arts Décoratifs located the seven notebooks.« Im Kapitel »Les sources manuscrites« listet Ligore elf »carnets« auf, von denen die »carnets VIII, IX, X, ainsi que les documents contenus dans la feuille XI n'ont pas été transcrits«, weil sie offenbar nicht direkt autobiografische Aufzeichnungen enthalten; vgl. Taglioni 2017, S. 45f.

28 Vgl. Hahn 2018, S. 60f; im Interview legt Ligore dar, wie er die Originalhefte aufgespürt hat, die nach dem Tod von Taglioni's Enkel, Auguste Gilbert de Voisins, mit dessen Nachlass 1940 ins Archiv des Musée des Arts Décoratifs gelangten, wobei der Fundus aufgrund der politischen Lage – der Einmarsch der Deutschen in Paris stand kurz be-

Das, was mit Taglionis *Souvenirs* vorliegt, ist eine Transkription ihrer handschriftlichen Aufzeichnungen, so wie sie in den originalen Notizheften I bis VII zu finden waren. Allerdings folgt der Herausgeber nicht strikt der Reihenfolge der mit römischen Ziffern nummerierten Hefte, sondern beginnt mit dem *carnet* »[VII] Stockholm«²⁹; untertitelt ist dieses erste Kapitel mit »Souvenirs à bâtons rompus. Lac de Como 1876«.³⁰ Die weiteren Kapitel folgen weitestgehend der Reihung der Notizhefte bzw. beinhalten je die überwiegend chronologisch geordnet erfassten Zeiträume und Stationen: Wien/Österreich, Kassel, Paris von 1805–1821; Wien/Österreich 1822–1824; Stuttgart/Württemberg 1824–1828; Paris 1827; Frankreich 1829; Schweden/Stockholm 1802 und 1841.³¹ Ein weiteres Manuskript aus der Bibliothèque-musée de l'Opéra und ein kurzer Abschnitt aus einer »Collection particulière«³² bilden den Abschluss.³³

Haben wir mit Taglionis *Souvenirs* nun ihre ›Autobiografie‹? Das ist eine komplexe Definitionsfrage, die in die allgemeine Autobiografietheorie hineinreicht und dabei wiederum historiografisch relevant ist. Wenn man den Gattungsbegriff nämlich eng fasst und mit »normativen Ansprüchen« eine Art »Entwicklungsautobiographie« voraussetzt, die das »Moment des Rückblicks ebenso wie das der Genese der persönlichen Geschichte«, »die Intention auf Gestaltung des Lebenszusammenhangs, das Werden der Persönlichkeit, die Totalität des Individuums« charakterisiert,³⁴ wäre das Buch nur sehr bedingt als ›Autobiografie‹ zu betrachten. So reihen sich die einzelnen Kapitel, gemessen am Anspruch einer umfassenden Lebenserzählung, doch ziemlich fragmentarisch aneinander. Überdies kommen just sowohl für die Tänzerinnenkarriere wie auch für die Tanzgeschichte wichtige Lebensphasen Taglionis

vor – »nur noch provisorisch verstaubt, nicht alles davon im offiziellen Katalog verzeichnet« wurde; vgl. ebd., S. 62. Ligore erklärt, ebd., S. 61, seine editorische Entscheidung, im Unterschied zu den früheren Abschriften orthografisch und grammatikalisch nicht einzugreifen, damit, dass einige von Taglionis »Satzkonstruktionen italienische oder englische Wurzeln haben. Was zeigt, dass die Taglioni sehr international war.« Vgl. zur Auffindung des Originalmanuskripts ausserdem Ligore 2017, S. 17ff.; Veroli 2018, 217f.

29 Taglioni 2017, S. 45.

30 Ebd., S. 57.

31 Vgl. ebd., S. 7; gemäss der Nummerierung der »carnets autographes de Marie Taglioni« käme eigentlich »[III] 1827 Paris« vor »[IV] 1824 à 1828 Stouuttgard Wurtemberg« und »[V] France 1829«, vgl. ebd., S. 45.

32 Ebd., S. 157.

33 Gerahmt werden Taglionis *Souvenirs* von wissenschaftlichen und editorischen Texten.

34 Vgl. Holdenried 2000, S. 21, die bei der Auflistung verschiedener Definitionen hier u.a. auf Shumaker (1989) und Aichinger (1977) referiert.

in den 2017 publizierten Aufzeichnungen gar nicht vor. Am auffälligsten ist diesbezüglich, dass eine Beschreibung der Erlebnisse aus der Zeit um die Premiere von *La Sylphide* (1832) fehlt, während dieses Ereignis die Taglioni- und überhaupt die Ballettromantik-Rezeption bis heute vornehmlich bestimmt.³⁵

Allerdings gilt auch in der Autobiografieforschung heute eine eher offene Definition, die »weder von vornherein eine teleologische Perspektive verordnet (Totalität), noch [...] die Überblicksdarstellung aus der Retrospektive« vor schreibt.³⁶ In diesem Zusammenhang taucht auch die Frage nach der Abgrenzung der ›Autobiografie‹ von ihren »Nachbargattungen« wie »Memoiren, Biographie, [...], Tagebuch, Selbstporträt« auf,³⁷ die sich im Hinblick auf Taglioni's *Souvenirs* ebenfalls stellt und nicht einfach, aber wenn, dann sicherlich im jeweiligen historischen Kontext zu beantworten ist. So lesen wir von der Ballerina (in ihren Aufzeichnungen aus dem Jahr 1876) nicht nur – wie erwähnt –, dass sie lange dahingehend bearbeitet worden sei, »d'écriture mes mémoires«, sondern auch, dass sie geantwortet habe: »des souvenirs, oui, mais des mémoires jamais!«³⁸ Die Begründung für diese Unterscheidung von »souvenirs« und »mémoires«, die Taglioni gibt, lautet: »Quelques pages seraient, pour moi, trop triste[s] à relire, mieux vaut ne pas les retracer.«³⁹ Im Hinblick auf Gattungsdefinitionen ist hierbei interessant, dass die Autorin ihre Aufzeichnungen lieber als ›Erinnerungen‹ denn als ›Memoiren‹ verstanden haben möchte,⁴⁰ indem sie Ersteren offenbar die Freiheit zugesteht, auch Ereignisse wegzulassen bzw.

35 Vgl. dazu u.a. Smith 2007, die die Kopplung der historischen Figur Marie Taglioni an die Rolle der Sylphide durchaus kritisch auf die Kanonisierung eines bestimmten Narrativs durch André Levinson zurückführt, der sich wiederum auf Théophile Gautier und Jules Janin beruft. Dieses Narrativ, so Smith, ebd., S. 45, sei seither in der Tanzhistoriografie nie hinterfragt und immer wieder neu reproduziert worden. Vgl. stellvertretend Jacquioche 1999, S. 407: »Elle entre dans la légende avec *la Sylphide*« (Hv. i. O.); ausserdem Gay-Mazuel 2017, S. 166, die von Taglioni's Rolle der Sylphide als »l'archétype du ballet romantique« spricht. Vgl. auch Berger 2020, S. 67ff.

36 Holdenried 2000, S. 21; ebd., S. 20, macht dies. den Vorschlag, von »Autobiographik« oder »autobiographische[m] Erzählen/Schreiben« zu sprechen: »unter Autobiographik lässt sich subsumieren, was bislang als ›autobiographisches Schrifttum‹ alle Gattungsvarianten des Schreibens über sich selbst zusammengefasst hat.«

37 Vgl. beispielsweise Wagner-Egelhaaf 2005, S. 6.

38 Taglioni 2017, S. 57.

39 Ebd.

40 Gewiss spielen auch hier die Sprache bzw. die Übersetzung der Begriffe eine Rolle. Allerdings rechtfertigt m.E. das von mir verfolgte Ziel einer terminologischen Relationierung die folgenden sprachübergreifenden Betrachtungen.

nicht wieder aus der Vergangenheit hervorzuholen. »Memoiren« wären dann – gemäss Taglionis Bemerkung – umfassender.

Hierzu lohnt sich ein kleiner theoretischer Exkurs, um dann wieder auf die eigentlich gestellte Frage zurückzukommen, inwiefern und mit welchem Erkenntnisgewinn das Buch *Souvenirs* in dieser Untersuchung als Auto_Bio_Grafie von Taglioni behandelt werden kann und soll. »Das Wort »Autobiographie«, hält Michaela Holdenried wiederum mit Referenz auf Georg Misch fest, wurde offenbar erst »im 19. Jahrhundert geläufig« und »verdrängte den früher üblichen Ausdruck »Memoiren«.⁴¹ Diese begriffsgeschichtliche Aussage könnte erklären, warum Taglioni den zu ihrer Zeit geläufigeren Terminus »mémoires« erwähnt (statt »Autobiografie«). Weshalb sie aber auch diesen, den Begriff »Memoiren«, als Charakterisierung ihrer Aufzeichnungen zurückweist, liesse sich damit begründen, dass dieser per definitionem »die Betonung mehr auf den gesellschaftlichen statt auf den individuellen Aspekt«⁴² legt. Allerdings rühren solche terminologischen Abgrenzungsversuche an einem Grundproblem der Autobiografieforschung, dem diese – wie oben ausgeführt – einerseits mit einer Öffnung der Begriffsgrenzen hin zu einer Fokussierung auf den »fließenden Charakter der Gattung«⁴³ begegnet und andererseits eben gerade mit dem Bestreben, die Problematik der Definitionsbemühungen produktiv zu machen. So zählt etwa auch die britische Autobiografieforscherin Laura Marcus den »broad range« der Bezeichnungen auf, die der »term »autobiography« umfasse bzw. von dem dieser – je nach Definition – abgegrenzt werde,⁴⁴ um anschliessend insbesondere die Unterscheidung von »Autobiografien« und »memoirs« zu problematisieren.⁴⁵ Allerdings kommt Marcus am Ende ihrer Einleitung zu der auch für meine Betrachtungen signifikanten Forderung, »to avoid confusion [...] to respect differences between forms, but nonetheless to acknowledge the productive interplay between them.«⁴⁶

41 Holdenried 2000, S. 19; vgl. auch Misch 1989, S. 39.

42 Holdenried 2000, S. 21; vgl. dazu auch Wagner-Egelhaaf 2005, S. 6: »Memoiren stellen nicht die individuelle Lebensgeschichte in den Mittelpunkt«.

43 Holdenried 2000, S. 21.

44 Marcus 2018, S. 1.

45 Ebd., S. 6f.; vgl. auch Wagner-Egelhaaf 2005, S. 6f.: »So einleuchtend derartige um Klarheit und Eindeutigkeit bemühte Abgrenzungen auf den ersten Blick erscheinen mögen, bei näherem Hinsehen erweisen sie sich als problematisch. [...] Jede Autobiographie hat auch Memoirencharakter«.

46 Marcus 2018, S. 8.

Martina Wagner-Egelhaaf stellt im Rahmen einer solchen bewussten Relationalität gleichwohl eine gewisse, diskursiv installierte »Konventionalität« fest: »D.h. die autobiographische Produktion bildet durchaus gemeinsame Strukturmomente aus [...]. Jeder einzelne autobiographische Akt, sei es das Lesen oder das Schreiben [und ich würde noch ergänzen, auch das Edieren, C. T.] einer Autobiographie, bestätigt und modifiziert die ›Gattung‹ Autobiographie.«⁴⁷ Dabei kommt Wagner-Egelhaaf wiederum auf einen relativ niederschweligen gemeinsamen definitorischen Nenner eines in sich vielgestaltigen ›Genres‹, der auch für die vorliegende Untersuchung grundlegend ist: »Das wesentliche Moment der Autobiographie, ihr prominentestes Strukturmerkmal ist gewiss das der behaupteten Identität von Erzähler und Hauptfigur, von erzählendem und von erzähltem Ich: Auto – bio – graphie.«⁴⁸ Wagner-Egelhaaf fährt fort: »An diese strukturelle Identifizierung knüpft sich das genrespezifische ›Wirklichkeitsbegehren‹ der Autobiographie. Dieses Begehren nach Wirklichkeit ist in den Köpfen derer lokalisiert, die Autobiographien lesen, wie derer, die sie schreiben.«⁴⁹

Und gerade bei dieser ›Wirklichkeit‹ setzt auch mein historiografisches Erkenntnisinteresse an: bei einer ›Wirklichkeit‹, die nie zu ›haben‹ ist, sondern immer – je nach Gattungsverständnis unterschiedlichen Intentionen und Verfahren anders – konstruiert ist, und zwar auf Seiten der Textproduzent:innen wie auch der Rezipient:innen. Als Bezugspunkt ist diese ›Wirklichkeit‹ just im Gestus des Begehrens konstitutiv bzw. sind die verschiedenen Wirklichkeitskonstruktionen in den und über die autobiografischen Aufzeichnungen Gegenstand der vorliegenden historiografischen Untersuchung. Wieder auf Taglioni zurückkommend, gehe ich insofern mit Bruno Ligore einig, als er den spezifischen Erkenntnisgewinn reflektiert, den die *Souvenirs* der Tänzerin für die Tanzgeschichtsschreibung bringen können: »Nous retrouvons ainsi une vision du monde, une perception de soi et aussi une maîtrise particulière, fort peu reconnue aux danseurs: la description du geste dansé. Comment Marie Taglioni se décrit-elle? Quelle perception a-t-elle de son temps? Que choisit-elle de raconter? De son plus jeune âge à sa postérité toujours vivace, la Taglioni a

47 Wagner-Egelhaaf 2005, S. 7.

48 Ebd., S. 8. Vgl. auch Marcus 2018, S. 1: »The term ›autobiography‹ [...] breaks down into its component parts – ›auto‹ (self), ›bios‹ (life), ›graphein‹ (writing).« Um die Reflexionsräume, die dieses Kompositum birgt, noch akzentuierter hervorzuheben, wird in diesem Buch zwischen den Wortteilen der Unterstrich verwendet.

49 Wagner-Egelhaaf 2005, S. 8.

été représentée et ›dansée‹ par les autres. Dorénavant, nous ne pourrons plus ne pas prendre en compte sa propre parole, afin de remettre en question l'icône et d'ouvrir des pistes pour de nouvelles interprétations de son œuvre.«⁵⁰

Taglionis autobiografischen Schriften wohnt demnach eine spezifisch perspektivierte Expertise inne, die im Hinblick auf ihr Schaffen und auf die tanz-historiografische Rezeption desselben eine Re-Vision verspricht. Um diese argumentativ darlegen zu können, muss zunächst ein Blick auf ebendiese Rezeption geworfen werden, wobei klar ist, dass es weder *die* eine Taglioni-Rezeption gibt, noch dass die Forschung zu dieser Ikone des romantischen Balletts hier in ihrer historischen, methodischen und inhaltlichen Fülle ausgebreitet und diskutiert werden kann. Da allerdings gemäss dem erklärten Ziel dieses Kapitels primär kanonische Annahmen relativiert und relational diskutiert werden sollen, beschränke ich mich im Folgenden darauf, vorsätzlich repräsentative Forschungsbeiträge in Form von Fachlexikonartikeln und lediglich punktuell paradigmatische Studien, die diese ergänzen oder vertiefen, zur jeweiligen Tänzerin zu referieren, um einzelne ausgewählte Aspekte daraus mit den autobiografischen Erzeugnissen in Beziehung zu setzen.

»Die aus Italien stammenden Taglionis gelten als eine der berühmtesten Tänzerdynastien«, heisst es in *Das große Tanz Lexikon*, und weiter: »[...] ihr Wirkungsfeld erstreckte sich über nahezu alle Ballettzentren [...] Europas, von Italien, Frankreich und England über den deutschsprachigen Raum bis nach Schweden und Russland. Vor allem Filippo, Marie und Paul Taglioni haben entscheidend zur Entwicklung der Ballettromantik sowie zur Etablierung des klassischen Bühnentanzes beigetragen.«⁵¹ Gemäss dem bisher Ausgeführten ist bereits folgende Aussage bemerkenswert; der Lexikoneintrag legt nämlich im Abschnitt zu Marie Taglioni den Fokus just auf jene Zeitspanne, die in Taglionis *Souvenirs* fehlt: »Berühmtestes Familienmitglied war zweifellos die ab den frühen 1830er Jahre [sic!] als maßgebend für die Ballerinen ihrer Zeit geltende Marie.«⁵² Die 2017 publizierten autobiografischen Aufzeichnungen Taglionis umfassen dagegen die Jahre 1805 bis 1829 und punktuell dann noch 1841.⁵³ Und auch die im *großen Tanz Lexikon* genannten Paraderollen der Balle-

50 Ligore 2017, S. 17.

51 Beke 2016a, S. 595.

52 Beke 2016b, S. 597.

53 Über die Gründe, warum dies so ist, kann nur spekuliert werden und findet sich m. W. bisher keine abschliessende Erklärung in der Forschung. Evtl. liegen noch irgendwo weitere Aufzeichnungen von Taglioni, die die entsprechende Zeitspanne betreffen (dagegen spräche die durchgehende Nummerierung der *carnets*, wobei diese nicht von

rina in *Le Dieu et la Bayadère* und *Robert le Diable* erwähnt diese in ihren *Souvenirs* nicht,⁵⁴ oder, wie im Fall von *La Sylphide*,⁵⁵ weit weniger prominent, als dies aufgrund der ihnen von der Tanzhistoriografie zugeschriebenen Bedeutung zu erwarten wäre.⁵⁶

Früher in der Laufbahn Taglionis setzt der *Larousse Dictionnaire de la Danse* an, indem es dort heisst: »Le début de sa carrière est lié aux engagements de celui-ci [d. i. der Vater, Philippe (oder Filippo) Taglioni, C. T.] comme maître de ballet: il la fait débiter à Vienne en 1822 (*Réception d'une jeune nymphe à la cour de Terpsichore*). Elle le suit, avec un succès de plus en plus marqué, à Stuttgart et Munich.«⁵⁷ Auf die Rolle des Vaters und seinen Einfluss auf Marie Taglionis Tanztechnik und -stil wird noch einzugehen sein, im *Larousse* lesen wir dazu ausserdem schon mal: »elle travaille dans sa jeunesse à Paris avec J.-F. Coulon, mais c'est surtout à son père qu'elle doit sa technique exceptionnelle.«⁵⁸ Neben der *Sylphide* werden auch im französischsprachigen Lexikonartikel Rollen erwähnt, auf die Taglioni in den publizierten *Souvenirs* nicht oder kaum eingeht: »Elle s'illustre dans des rôles traditionnels (*la Fille mal gardée, la Laitière suisse*), mais elle triomphe principalement en jouant les fantômes (*la Fille du Danube, l'Ombre*).«⁵⁹

Taglioni selber stammen muss). Oder aber sie hat die Ereignisse aus dieser Periode bewusst weggelassen, weil sie der Meinung war, »mieux vaut ne pas les retracer«, das könnte dann wiederum bedeuten, dass sie die in der Tanzgeschichte so zentral behandelte Phase ihrer Karriere selber als unschönen »reste« einstuft, den sie vorsätzlich verdrängt (»je tire un rideau sur le reste et ne réveille que mes chers et beaux souvenirs«), vgl. Taglioni 2017, S. 57. Im Folgenden wird deshalb das, was in *Souvenirs* vorliegt, als Referenz genommen, wohl gewahr, dass wir vielleicht noch nicht das ganze autobiografische Material kennen.

54 Vgl. Taglioni 2017, S. 187.

55 Zu *La Sylphide* schreibt Taglioni zwar an einigen Stellen, dass sie die Rolle mit grossem Erfolg, etwa in Schweden getanzt habe, vgl. dies. 2017, S. 134. Sie erwähnt dabei, ebd., S. 136, auch, wie wichtig es ihr gewesen sei, dass ihre Grossmutter sie einmal in dieser Rolle gesehen habe, aber sonst geht sie nicht weiter darauf ein; vgl. ebd., S. 187.

56 Vgl. dazu Beke 2016b, S. 597: »Mit ihrer Interpretation der Zoloë in *Le Dieu et la Bayadère* galt sie Kritikern als Inbegriff von Leichtigkeit und wurde mit ihrem Auftritt als Héléna im »Nonnenballett« des *Robert le Diable* zur Inkarnation jenes Stils, der in *La Sylphide* dann nicht mehr nur in einer Operszene, sondern als eigenständiges Werk präsentiert wurde und den Beginn des romantischen Balletts markiert.« (Hv. i. O.)

57 Jacq-Mioche 1999, S. 407 (Hv. i. O.).

58 Ebd.

59 Ebd. (Hv. i. O.). Einzig *La Fille mal gardée* erwähnt Taglioni in einer Auflistung der 1826 bis 1827 getanzten Ballette, vgl. dies. 2017, S. 104; vgl. auch ebd., S. 187.

Das Bild von der Tänzerin Marie Taglioni als *das* ätherische Geisterwesen wird im 19. Jahrhundert v.a. von der zeitgenössischen Ballettkritik entworfen und nachhaltig in den Rezeptionsdiskurs eingeschrieben.⁶⁰ Es korrespondiert mit dem Image der romantischen Ballerina als fragiles, im doppelten Wortsinn überirdisches Wesen. Damit wird die historische ›Figur‹ Taglioni zum Mythos, der sich vom 19. ins 20. Jahrhundert fortschreibt und bis heute nachwirkt,⁶¹ wobei er freilich als Mythos nicht unreflektiert bleibt.⁶² Interessant ist nun in unserem Zusammenhang, wie sich diese Mythenbildung und deren tanzhistorische Konsequenzen zu Taglioni's Auto_Bio_Grafie und dann auch zu ihrer Auffassung vom Tanz/-en verhalten. Dazu bietet es sich wiederum an, einen Blick auf ihren Vater, Philippe Taglioni, zu werfen, dem sowohl in der Historiografie als auch in den *Souvenirs* diesbezüglich eine wichtige, in Letzteren allerdings eine durchaus vielschichtigere Rolle zukommt. Es herrscht in der Forschung weitgehend Einigkeit darüber, dass sich die tänzerischen Charakteristika Marie Taglioni's v.a. in jenen Ballettparts ausgestalteten, die ihr Vater ihr auf den Leib geschrieben hatte.⁶³

Auch Marie Taglioni selber schreibt von den »pas composé par lui«; dabei hebt sie in den Aufzeichnungen »Paris 1827« eine anerkennend als Umsicht gewertete Vertragsklausel hervor, in der der Vater zu Beginn ihrer Karriere

60 Vgl. dazu ein stellvertretendes Beispiel – so schreibt etwa der Tanzkritiker Théophile Gautier 1837: »Mlle Taglioni [...] voltige comme un esprit au milieu des transparentes vapeurs des blanches mousselines dont elle aime à s'entourer, elle ressemble à une âme heureuse qui fait ployer à peine du bout de ses pieds roses la pointe des fleurs célestes«; vgl. Gautier 1995, S. 41, ausserdem Levinson 1923, S. 142. Auf diesen feuilletonistischen Diskurs und die entsprechende Taglioni-Rezeption, die ich an anderer Stelle bereits ausführlich beschrieben habe, wird hier nur noch kurz und fokussiert eingegangen; vgl. dazu Thurner 2003, 2007, 2008, 2009, 2012; vgl. dazu auch Ruprecht 2007.

61 Vgl. dazu u.a. Jacq-Mioche 1999, S. 407: »Elle est la première ballerine à conquérir une célébrité internationale qui confine au mythe.« Vgl. ausserdem u.a. Brandstetter 2007; Thurner 2007, 2009.

62 Vgl. u.a. Falcone 2016, insbesondere S. 150.

63 Vgl. dazu u.a. Schneider 2007, S. 217, und Jacq-Mioche 1999, S. 407, die beide das Verdienst Philippe Taglioni's hervorheben, die Stärken seiner Tochter ausgebildet zu haben; vgl. ausserdem Testa 2004, der dieses Verhältnis etwas kritischer wertet, wenn er, ebd., S. 74, schreibt: »she [d. i. Marie Taglioni, C. T.] was limited to her father's choreography« oder dann umgekehrt mit Referenz auf den Ballettkritiker Charles de Boigne, ebd., anfügt: »Marie's performances often salvaged her father's undistinguished choreography«.

festhielt, dass seine Tochter ausschliesslich seine Choreografien tanzen dürfe: »Mon père avait consenti à mes débuts à l'Opéra à la seule condition que je ne danserais que les pas composés par lui; il savait que c'était le moyen de me montrer au public dans tout mon talent«⁶⁴. Die Schritte und Parts, die Philippe Taglioni für seine Tochter kreiert hat, bilden allerdings nur *einen* Aspekt der Förderung. Zwei weitere erwähnt Marie Taglioni, die als mindestens so entscheidend zu gewichten sind. An verschiedenen Stellen ihrer *Souvenirs* geht sie darauf ein, dass sie ihre Engagements (zumindest am Anfang) überhaupt ihrem Vater zu verdanken habe. So heisst es beispielsweise im Kapitel »Vienne Autriche Cassel Paris à partir de 1805 jusqu'à 1821«, ihr Vater habe, nachdem ihre Mutter ihm vom Talent der Tochter berichtete, ein »engagement de première danseuse au Théâtre impérial de Vienne« erwirkt; ihre Reaktion darauf liest sich zunächst nicht gerade freudig: »j'en fus consternée, je savais parfaitement que je n'étais pas en état de tenir la place de premier sujet«.⁶⁵

Die Zweifel an den eigenen Fähigkeiten, die Taglioni in diesem Zitat äussert, sind dann wiederum Ausgangspunkt für den dritten Aspekt der Förderung durch den Vater, den sie in ihren *Souvenirs* prominent und ausführlich behandelt. Er betrifft das tägliche Training der Tänzerin. Schaut man da noch genauer und quellenkritisch sorgfältig hin, wird deutlich, dass gerade dieser Aspekt mehr Beachtung verdient. Historiografisch sind die entsprechenden Passagen in den autobiografischen Aufzeichnungen nämlich insofern bemerkenswert, als sie einen einzigartigen Einblick in Taglionis Ballerinnenalltag geben, wobei wiederum relationale Rückschlüsse auf die spezifischen Qualitäten gezogen werden können, die dieser historischen Tänzerin zugeschrieben wurden. Den wichtigsten Einfluss auf ihre Tanzkunst nahm Philippe Taglioni nämlich, gemäss den Schilderungen seiner Tochter, in Bezug auf ihre tägliche Arbeit im privaten Ballettsaal. Und hierbei sind ihre eigenen Ausführungen im Hinblick auf eine Neuperspektivierung von Marie Taglionis Tanzen in der Tat sehr aufschlussreich.⁶⁶

So beschreibt sie in ihren *Souvenirs* zunächst, wie sie anlässlich der Zusammenarbeit mit ihrem Vater, über den sie achtungsvoll sagt, er »dansait [...] avec

64 Taglioni 2017, S. 124.

65 Ebd., S. 88.

66 Vgl. dazu nochmals Ligore 2017, S. 17, der – wie bereits erwähnt – ebenfalls betont, dass die in *Souvenirs* publizierten Aufzeichnungen Taglionis insofern einzigartig seien, als sie etwas darböten, was so sonst kaum existiere: »une maîtrise particulière, fort peu reconnue aux danseurs: la description du geste dansé«.

une grâce infinie«⁶⁷, überhaupt erst erkannt habe, wie sie die Ballerina werden konnte, die ihr (und ihm) vorschwebte. In Wien erhielt sie 1822 erstmals Unterricht bei ihrem Vater,⁶⁸ zuhause in »une salle d'étude pour moi«, im Vorfeld ihres Debüts am kaiserlichen Theater; daher rührte erklärtermassen ihre Motivation: »Mon père donc me fit venir dans cette salle, pour me donner ma première leçon, j'étais très émue et [t]reublante, car je me savais loin des perfections dont ma bonne mère m'avait gratifié[e], je vis bien à la figure que fit mon père, qu'il était très désap[pl]ointé, cependant il ne me fit aucune remontrance pénible, seulement il me dit ›Tu sais, il va falloir travailler dur et non à l'eau de rose, j'espère que tu seras une bonne fille, et dans quelque temps nous verrons‹. J'aimais la danse, on ne m'avait pas obligée à prendre cet art, c'était mon choix et je voulais être un grand talent, ou ne jamais paraître sur la scène, cependant sans mon père, je ne pense pas être jamais arrivée à la perfection que j'avais atteinte.«⁶⁹ Marie Taglioni schreibt also die Initiation ihrer – gemäss eigener Aussage – selbst gewählten, ehrgeizigen tänzerischen Bestrebungen und Erfolge dem Appell des Vaters zu, hart an sich arbeiten zu müssen.

Was darauf folgt, bezeichnet Taglioni als »travail difficile à expliquer«, und sie mutmasst, »que peu eussent eu le courage de soutenir«.⁷⁰ Genau an dieser Stelle kann und soll nun eine historiografische Re-Vision ansetzen. Obwohl die Ballerina über ihre tägliche Arbeit sagt, sie sei schwer zu beschreiben, schildert sie diese dann doch äusserst präzise und anschaulich.⁷¹ Taglioni beginnt ihre diesbezüglichen Erläuterungen allgemein mit der Darlegung ihres Arbeitsrhythmus: »je travaillais six heures par jour, deux heures le matin, deux heures avant dîner et deux heures avant de me coucher, celles-ci étaient horriblement pénibles.«⁷² Auf weiteren Seiten erläutert Marie Taglioni ausführlich, wie und woran sie genau gearbeitet hat, wie ihre Übungen ausgesehen

67 Taglioni 2017, S. 115. Zur Bedeutung von Philippe (oder Filippo) Taglioni als Tänzer, Ballettmeister und -pädagoge vgl. u. a. auch Beke 2016a, S. 596–597.

68 Vorher, noch in Paris, hatte sie bereits Tanzstunden bei Jean-François Coulon erhalten; vgl. Taglioni 2017, S. 82–84. Goldschmidt schreibt, 2018, S. 107, dass Coulon eine ganze Generation von französischen Tänzer:innen geprägt habe u. a. auch Filippo Taglioni und dessen Schwester Luigia.

69 Taglioni 2017, S. 90.

70 Ebd.

71 Vgl. auch Eliot 2007, die beklagt, S. 3, dass die Tanzgeschichte selten auf die tägliche Arbeit von Tänzer:innen eingehe: »Dancers are the stuff of which dance history is made, but there are few histories focusing on their lives as working professionals.«

72 Taglioni 2017, S. 90. Vgl. dazu auch Berger 2020, S. 58f.

haben, welchen Zweck sie damit jeweils verfolgte und auch, wie sie sich dabei gefühlt hat. Im Folgenden sollen nun einige Passagen aus den *Souvenirs* kommentierend zitiert werden, um einerseits zu zeigen, wie akribisch die Tänzerin sowohl körperlich beim Training als auch diskursiv bei ihren Beschreibungen vorgegangen ist, und andererseits mit dem Ziel, daraus Referenzen zur tanzhistorischen Charakterisierung Taglionis zu ziehen.

»Ainsi dans ces six heures«, beginnt Marie Taglioni die Ausführungen zu ihrem Arbeitsalltag, »deux au moins étaient employées rien qu'à des exercices, dont des milliers pour chaque pied, c'était extrêmement pénible, aride et ennuyeux, et cependant, c'est le seul moyen, d'assouplir les nerfs de les fortifier et d'arriver à une certaine perfection. Aussi à mon plus grand apogée ne les ai-je jamais négligés, ils m'ont donné une grande souplesse et rendu faciles toutes les difficultés.«⁷³ Die beschriebenen Übungen dienten der Tänzerin offenbar zur Stärkung und Flexibilisierung der Füße und zur Perfektionierung der Beinarbeit.

Explizit das Gleichgewicht, die Elevation und die Sprungkraft fördern sollten die in der anschließenden (längeren) Passage beschriebenen Exercices: »Puis deux autres heures étaient employées, à ce que j'appellerai des aplombs, ou adagio, ainsi je prenais des poses me tenant sur un seul pied, qu'il fallait développer doucement, lorsque la pose offrait des grandes difficultés, je tâchais de la garder et je comptais jusqu'à cent avant de la quitter, avec cette persévérance, j'en devenais tout à fait maîtresse, ces poses doivent être faites en se tenant sur la demi pointe d'un pied, c'est à dire relever le talon de façon à ce qu'il ne touche pas la terre, c'est une étude très difficile, et très intéressante; dans ces poses il faut faire pivoter le corps avec beaucoup de grâce d'aplomb et d'assurance, j'étais parvenue à une très grande perfection dans ce genre, [...] cela m'a beaucoup servi et plaisait infiniment au public [...] les deux autres [heures de mon travail, C. T.] étaient employées à sauter, que c'est difficile dangereux et fatigant, c'est avec de grands ménagements qu'on y arrive, on commence par assouplir le cou-de-pied et les tendons (partie la plus délicate de notre personne).«⁷⁴ Diese und auch folgende Stellen aus Taglionis *Souvenirs* sind nun insofern signifikant, als sie tänzerisch nachvollziehbar machen, wie die spezifische Wirkung der Ballerina zustande kam, deren sich diese offenbar sehr wohl bewusst war (»cela [...] plaisait infiniment au public«⁷⁵). Diese Wir-

73 Taglioni 2017, S. 90f.

74 Taglioni 2017, S. 91.

75 Ebd.

kung wurde in der zeitgenössischen Tanzkritik beispielsweise als überirdisch leicht bezeichnet,⁷⁶ in der Forschung als »technique aérienne« und wird bis heute in der Taglionirezeption grundlegend als graziöse Leichtigkeit und als Aura des immateriell scheinenden luftigen Wesens gesehen.⁷⁷ Die autobiografischen Aufzeichnungen der Tänzerin erlauben nun – in der Zusammenschau mit den zeitgenössischen Beschreibungen etwa der romantischen Ballettkritik – eine pragmatisch-konkrete, bewegungsanalytische Erweiterung des mythisierenden und emphatischen Diskurses, der in der Tanzhistoriografie bisher (nicht unkritisch, aber doch etwas einseitig) im Fokus stand.⁷⁸

Der Eindruck der luftigen Elevation beruht gemäss Taglioni einerseits auf einer akribisch eingeübten Kombination aus tiefen Pliés, Beugungen und Streckungen der Knie, bei gerader spinaler Zentralachse sowie einer im Gleichgewicht gehaltenen hohen Körperspannung auf halber Spitze und andererseits auf einer einzigartigen Sprungtechnik mit Schwung aus der Ferse und Drehung in der Luft samt ausgeklügelter Landung von der Fussspitze über die Ferse: »Ainsi je pliais doucement et aussi profondément que possible de façon à pouvoir toucher la terre avec les mains sans courber le dos, simplement pliant par les genoux, et en me tenant très droit[e] ensuite, me relever doucement sans secours et sans efforts puisque sur l'extrémité de la pointe des pieds. On fait des milliers de ces exercices avant d'arriver à une certaine perfection, puis on commence à sauter; l'élan ne doit partir que du talon, sans mouvement du corps, il est évident qu'on ne saute pas très haut d'abord, les genoux doivent à peine ployer, on arrive ainsi à s'élever à plus d'un demi mètre de terre; aujourd'hui on fait encore le même mouvement, seulement pour avoir l'air de

76 Vgl. z.B. Gautier 1995, S. 163.

77 Jacq-Mioche 1999, S. 407; vgl. ebd.: »elle parvient à suggérer l'immatérialité de l'évanescent personnage éponyme. Élégante, raffinée, elle conjugue des talents rarement réunis dans une même artiste, à la fois technicienne virtuose et mime subtile, piquante ou pathétique selon les rôles.«

78 Vgl. dazu auch Ligore in Hahn 2018, S. 63, der über den Erkenntnisgewinn, den Taglioni's *Souvenirs* der Forschung gerade auch in Bezug auf die Bewegungsanalyse bringt, offenbar mit Bezug auf die oben zitierte Stelle sagt: »Die Taglioni, hieß es immer, soll bis 100 gezählt haben, bevor sie eine Position wieder verließ. Wahr oder falsch? Jetzt wissen wir: Es stimmt. Auch wenn es natürlich ihrerseits eine romanhafte Übertreibung sein mag. Aus heutiger Sicht tanzte sie langsam, während inzwischen vor allem Schnelligkeit und Athletik zählen. Man kann deshalb ihre Recherche zu Adagios, zum Halten einer Position auf der Spitze und ihr allgemeines Körperverständnis vielleicht als Plädoyer für mehr Vielfalt im Ballett betrachten.«

s'élever beaucoup de terre on retire les genoux en l'air, ce qui est hideux [...]. Enfin que dirai-je force de sauter on fini[t] par trouver des élans de biche, pour moi, je sais que je pouvais me lancer à travers la scène en un ou deux bonds m'enlever en me tournant sur moi-même d'une façon qui surprenait beaucoup, et dans tous mes mouvements j'étais droite sans raideurs, on ne m'entendait pas retomber car c'était toujours la pointe de mon pied qui arrivait la première et mon talon redescendait doucement à terre, j'adorais ces pas où j'avais des élans dans lesquels je ne sentais presque pas la terre réellement je vibraï dans l'air«. ⁷⁹

Nicht allein, aber auch aufgrund der Beherrschung dieser Bewegungsfolgen erzielte Taglioni jene charakteristische Wirkung,⁸⁰ die sie selber – zumindest retrospektiv – offenbar genau (er-)kannte und die die zeitgenössischen Rezipient:innen so begeisterte. Taglioni's Äusserung »je vibraï dans l'air«⁸¹ erinnert auffällig an Formulierungen ihrer Bewunderer wie etwa an jene von Théophile Gautier, der 1836 in einer Zeitungskritik schreibt: »Taglioni a dansé, ou plutôt elle a erré quelque temps en l'air«. ⁸²

Die autobiografischen Aufzeichnungen der Tänzerin sind deshalb als frühe Belege dafür zu werten, dass die Ballerina ihre spezifische Tanztechnik gezielt eingeübt und mit spezifischer Wirkungsabsicht eingesetzt hat.⁸³ Dieses Argument stützt jene Erkenntnis der Forschung, wonach Taglioni ein neues Tanzgenre geprägt habe,⁸⁴ es verschiebt aber gleichzeitig das bisher vorherrschende Begründungsnarrativ von einer Rezeptionsästhetischen Betrachtungswei-

79 Taglioni 2017, S. 91f.

80 Als eine weitere wirkungsvolle Eigenheit ihres Tanzes beschreibt Taglioni ebd., S. 85, auch ihre Musikalität, was zumindest erwähnt sein soll, auch wenn hier nicht weiter darauf eingegangen wird: »J'avais aussi l'habitude, lorsque ma mère jouait de la harpe, de me mettre à danser et à mimer, mes inspirations venaient d'après le sentiment de la musique et ce sentiment m'est toujours resté! Il m'a beaucoup aidé à varier ma danse.«

81 Ebd., S. 92.

82 Gautier 1995, S. 27.

83 Jedenfalls wird dies autobiografisch im Rückblick so für den Zeitraum 1822 bis 1824 erklärt. Dabei ist zumindest mitzureflectieren, dass – je nachdem, wann die jeweiligen Aufzeichnungen tatsächlich getätigt wurden – auch der autobiografische Diskurs von anderen (zeitgenössischen) Diskursen, wie etwa dem Feuilleton, beeinflusst bzw. durchdrungen ist.

84 Vgl. dazu u.a. Jacq-Mioche 1999, S. 407: »Ses premiers spectacles sont un éblouissement pour le public parisien qui découvre un nouveau genre de danse«. Vgl. ausserdem Testa 2004, S. 74: »She was hailed as the progenitor of a new style; her example inspired the other dancers to ›taglionize«.

se (v.a. mit Blick auf die Aufführungen/Stücke)⁸⁵ hin zu einer tanztechnisch fundierten.⁸⁶ Gewiss wird auch bei der Analyse der *Souvenirs* nicht die Bewegung selber, sondern der (retrospektive und subjektiv perspektivierte) Diskurs darüber betrachtet. Dieser lässt nun allerdings die epochale Wirkung der Tänzerin Taglioni – in Ergänzung zu anderen Diskursen mit deren jeweiligen Fokussen – (zumindest auch) als eine ganz bestimmte, durch klar strukturiertes Training physisch eingeschriebene Verbindung von Posen, Haltungen, Bewegungsfolgen und -qualitäten, von genau regulierter Körperspannung, und -koordination, von Tempi und Rhythmisierungen und dem gezielten Einsatz von Kräften erscheinen. So schreibt denn auch die italienische Tanzhistorikerin Patrizia Veroli in ihrer Rezension zu Ligores Edition der *Souvenirs*: »Taglioni's *Memoirs* [...] are particularly valuable for the insights offered by Marie Taglioni into the crucial changes ballet style underwent in the early 1820s in Vienna. There are several clues that some of the innovations that characterised Romantic ballet were beginning to appear on stage in Vienna at that time.«⁸⁷

Auch Veroli ist demnach der Ansicht, dass die Charakteristika, die Taglioni im Hinblick auf das romantische Ballett zugeschrieben werden, nicht erst aus den 1830er-Jahren und nicht einmal hauptsächlich von ihrer Rolle als Sylphide herrühren, sondern – wie gesagt: im autobiografischen Rückblick gesehen

85 Vgl. auch dazu u.a. Jacq-Mioche 1999, S. 407: »Toutefois, elle ne le [d. i. das Pariser Publikum, C. T.] séduit définitivement que lorsqu'on lui confie de vrais rôles où elle peut donner toute sa mesure, la Naiade de *la Belle au bois dormant* (1829, J.-P. Aumer), puis le premier rôle-titre de *Flore et Zéphire* (1831, Ch. L. Didelot).« (Hv. i. O.) Interessant ist an dieser Stelle, dass gemäss dieser (exemplarischen) Aussage Taglionis spezifische Ausstrahlung offenbar erst mit Stücken der späten 1820er- und der 1830er-Jahre wirksam wurde, während die tanztechnischen Ausführungen in *Souvenirs* bereits in den frühen 1820er-Jahren verortet werden.

86 Taglioni selber schreibt 2017, S. 124, explizit von einem neuen (tanztechnischen) Genre, das sie (gemeinsam mit ihrem Vater) geprägt habe (»c'était en même temps un genre nouveau et une nouvelle école«), das ihr aber auch gerade deshalb Skepsis und Eifersucht von anderen Tänzerinnen eingebracht habe: »Elles comprirent que j'allais leur faire le plus grand tort, aussi comm[e]nc[è]rent-elles à dire: »Certainement ce n'est pas mal, mais ce n'est pas la vraie danse.«. Auch von Differenzen mit ihren Lehrern bezüglich des Tanzverständnisses schreibt Marie Taglioni, ebd., und sogar von einem feindlichen Anschlagversuch mit Seifenkugeln auf der Bühne, bei dem sie aber glücklich davongekommen sei; vgl. ebd., S. 125.

87 Veroli 2018, S. 271.

–⁸⁸ früher, bereits in den 1820er-Jahren zu verorten sind. Ausserdem sind sie nicht allein dramaturgisch-szenischer, sondern ebenso tanztechnischer Natur. Dazu ist wiederum Veroli zuzustimmen, wenn sie schlussfolgert: »We owe to Ligure not only the fulfilment of Marie Taglioni's wish to offer her memoirs to the dance community, but also the demonstration, if ever one was needed, that sources in themselves can provide unexpected and valuable additions to dance history.«⁸⁹

Eine solche bemerkenswerte Ergänzung zur Tanzgeschichte bieten Taglionis *Souvenirs* beispielsweise im Hinblick auf den Spitzentanz – ein tanztechnisches Mittel zur Elevation und ein Aspekt ihres Erfolgs, über den in der Forschung länger kontrovers diskutiert wurde. Zwar geht es heute nicht mehr darum, ob Taglioni die erste Tänzerin gewesen ist, die auf der Bühne auf Spitze getanzt hat,⁹⁰ dennoch wird nach wie vor darüber debattiert, wie Taglionis Spitzentanz genau beschaffen war und welche Funktion er für ihre Tanzästhetik hatte. Im *Larousse Dictionnaire de la Danse* schreibt Sylvie Jacq-Mioche: »Elle est surtout l'une des premières à maîtriser les pointes, qu'elle met au service d'une esthétique de l'élévation avec ses sauts fluides, ses équilibres fugaces et ses ralentis. Sa célébrité tient à la conjonction exceptionnelle entre sa personnalité artistique et les aspirations de son temps: les compositions de son père, s'appuyant sur sa silhouette élancée et sa technique éthérée, la métamorphosent

88 Eine Stelle, die eine zeitliche Verortung dieser retrospektiven Schreibhaltung nach Karriereende der Ballerina nahelegt, ist folgende in Taglioni 2017, S. 93, in der Marie Taglioni offenbar, einen grundlegenden Wandel erkennend, aus einer grossen zeitlichen Distanz auf die 1820er-Jahre und das Ballett jener Epoche zurückblickt: »Dans ce temps-là [1822–1824, C. T.] la danse était plus variée qu'aujourd'hui, où il n'y a plus de genre, toutes les danseuses font la même chose, c'est d'autant plus maladroit que toutes n'ont pas les mêmes dispositions et par cela perdent beaucoup de l'effet qu'elles pourraient produire en gardant un genre à elles, et ne pas devenir de serviles copies les unes des autres.«

89 Veroli 2018, S. 272.

90 Vgl. dazu auch Koegler/Kieser 2006, S. 110–112; ausserdem Goldschmidt 2018, S. 111. Über Taglionis Technik des Spitzentanzes heisst es beispielsweise bei Testa 2004, S. 74, zu ihrem Debüt 1827 in Paris: »It contained a considerable amount of pointe work, which was not entirely new to Paris, having been introduced in the 1810s by Geneviève Gosselin«. Vgl. die diesbezügliche Erwähnung von Gosselin auch in Jacq-Mioche 1999, S. 407. Allerdings schreibt Testa 2004, S. 74, zu den dann offenbar doch besonderen Verdiensten Taglionis um den Spitzentanz weiter: »however, combined with Marie's other qualities – lightness, fluidity, ease, and modesty – it made an indelible impression.«

en âme dansante, donnent à voir l'immatériel, si bien que le romantisme reconnaît en elle une expression privilégiée de ses aspirations spirituelles et esthétiques.«⁹¹ Die charakteristische Wirkung von Taglioni wird in der zitierten Stelle als Effekt einer spezifischen Kombination aus Spitzentanztechnik (eingesetzt bei Schritten, Posen und Sprüngen), Choreografien und romantischen Rollen beschrieben. Spitzentanz als Tanztechnik allein macht offenbar noch keine Ästhetik.

So argumentiert auch Testa, indem er Taglioni im Vergleich zu anderen Tänzerinnen ihrer Zeit zunächst eine gewisse Zurückhaltung bescheinigt gegenüber den abschätzig als zirkensisch bezeichneten Praktiken; ihre einzigartigen Qualitäten (»lightness, fluidity, ease«⁹²) habe sie erst in *La Sylphide* entwickelt und damit dem Spitzentanz zu neuer Bedeutung verholfen: »In Vienna, Marie had the opportunity to observe the pointe technique of Brugnoli and Vaque-Moulin, and it is recorded that she rather waspishly remarked on the efforts Brugnoli made with her arms in order to stay on pointe. She probably learned to dance on pointe at this stage of her career, but the technique still held an odor of the circus; not until Filippo's *La Sylphide* would it be transformed into poetry.«⁹³ Testa schreibt dazu weiter: »Although this ballet [d. i. *La Sylphide*, C. T.] is generally associated today with the use of the pointe technique, and Marie's name has come down in history as the dancer who gave artistic legitimacy to toe-dancing, Marie never regarded pointe work as an end in itself. It was simply part of an arsenal that included her supernal lightness and elasticity in steps of elevation (a quality that led critics to speak of her *ballonné* style)«. ⁹⁴

An den beiden Zitaten sind nun wiederum mehrere Aspekte bemerkenswert, die im Zuge einer tanzgeschichtlichen Re-Vision exemplarisch im Abgleich mit Taglioni's autobiografischen Aufzeichnungen noch näher betrachtet werden sollen. Einerseits fällt auch hier die zeitliche Verortung, diesmal von Taglioni's Spitzentanz, auf, andererseits ihre Einschätzungen zu dessen

91 Jacq-Mioche 1999, S. 407.

92 Testa 2004, S. 74.

93 Ebd. (Hv. i. O.). Testa erwähnt hier die Funktion der Arme, die Taglioni offenbar am Spitzentanz der italienischen Ballerina Amalia Brugnoli bewundert hat. Zu ihrer eigenen Armarbeit schreibt Taglioni selber in ihren *Souvenirs* 2017, S. 92, im Kapitel zu ihrer Wiener Zeit von 1822–24: »J'avais acquis une grande perfection dans la pose de mes bras, jamais ils ne me servaient pour faire un effort, ils étaient toujours souples, mes mains aussi avaient des mouvements gracieux, cependant elles étaient plutôt grand[e]s, mais je m'en étais beaucoup occupée.«

94 Testa 2004, S. 74 (Hv. i. O.).

Ausführung und Funktion. Erstere, die zeitliche Verortung, erscheint im Lichte der *Souvenirs* zumindest komplexer als gemeinhin angenommen. So wurde eine Stelle oben bereits zitiert, in der Taglioni den Zusammenhang von Leichtigkeit und Spitzentanztechnik selber beschreibt und mit ihrem frühen Tanztraining 1822 in Zusammenhang bringt; da spricht sie allerdings explizit von »demi pointe«, also halber Spitze.⁹⁵ Allerdings schildert sie auch das Aufrichten bzw. die Erhebung ihres Körpers auf die Spitze ihrer Füße: »en me tenant très droit[e] ensuite, me relever doucement sans secours et sans efforts puisque sur l'extrémité de la pointe des pieds.«⁹⁶

Der Herausgeber ihrer *Souvenirs*, Bruno Ligore, deutet entsprechende Ausführungen Taglionis zu ihren frühen Jahren ebenfalls dahingehend, dass sie wohl »noch eher das tanzte, was wir heute ›halber Spitze‹ nennen.«⁹⁷ Allerdings hält er auch fest, dass Taglioni die Technik des Spitzentanzes im Laufe ihrer Karriere weiter entwickelt habe, und verweist in diesem Zusammenhang ganz praktisch auf das »Werkzeug, den Spitzenschuh«,⁹⁸ dem Taglioni in ihren Aufzeichnungen einige Aufmerksamkeit schenkt, was dann – könnte man daraus folgern – auch wieder Aufschluss über die entsprechende Praxis gibt. So schildert die Ballerina im Kapitel »Stuttgart Wurtemberg 1824 et 1828« ausführlich, in vorsätzlich aufklärerischer, fachkundiger Genauigkeit von der Behandlung der Spitzenschuhe, was doch von einem avancierteren Gebrauch dieses Werkzeugs zeugt: »quand on n'a pas été danseurs on ne peut comprendre ce que veut dire, *piquer les souliers* cela consiste en une reprise qu'on fait autour de la pointe du soulier, afin que l'étoffe ne se déchire pas trop vite, sans cette préparation, on ne les aurait pas un moment dans les pieds qu'aux premiers pas de danse il seraient en lambeaux; habituellement, c'est un travail que nous faisons nous mêmes, cela prend beaucoup de temps et c'est fort ennuyeux. [...] chaque fois que je dansais j'en mettais deux et même trois paires par soirée.«⁹⁹ Behandlung und Verschleiss von Spitzenschuhen, die Taglioni an dieser Stelle beschreibt, lassen sich durchaus mit ähnlichen Schilderungen von Ballerinen späterer Zeiten vergleichen.¹⁰⁰ Interessant ist an Taglionis Ausführungen zudem, welche pragmatische und gleichzeitig entscheidende Bedeutung diese Ballerina des

95 Taglioni 2017, S. 91.

96 Ebd., S. 91f.

97 Ligore in Hahn 2018, S. 63.

98 Ebd.

99 Taglioni 2017, S. 112 (Hv. i. O.).

100 Vgl. dazu beispielsweise Weber 2004.

frühen 19. Jahrhunderts den Schuhen im Hinblick auf ihre spezifische Tanzästhetik einräumt, wenn sie etwa folgende Begebenheit erzählt: Kritisiert für ihre Fussarbeit, entgegnet Taglioni, die Schuhe seien schuld, woraufhin ein gewisser M^r Laflèche ihr anbietet, einen Schuh nach Paris mitzunehmen, weil man sich dort auf Ballettschuhe besser verstehe. Taglioni erhält neue Schuhe, erklärt diese für perfekt und ihr Debüt für gerettet. Die Episode liest sich – wie viele andere in ihren *Souvenirs* auch – als eine Kombination von konkreten Informationen und witziger Anekdote¹⁰¹: »Vous avez, M[ademois]elle, un très joli petit pied, mais vous êtes très mal chaussée, hélas!« »Je le sais bien, mais les cordonniers d'ici ne savent pas du tout faire les chaussures de danse«, »Donnez-moi un de vos souliers et avec ce modèle je me charge de vous en envoyer de Paris«. Vous pensez si cet avenir qui s'ouvrait devant moi me rendait joyeuse, c'était en octobre 1826 que M^r Laflèche quittait Stuttgart. Novembre et décembre passant sans aucune nouvelle, je pensais que cette fois encore, mon début à l'Opéra était affaire manquée, lorsque, ô bonheur, j'l'ai reçu le premier janvier 1827 un [...] paquet de souliers qui m'allaient dans la perfection. À partir de ce temps je me suis toujours fait chausser par M^r Janssen.«¹⁰²

Diese Erzählung ist dem autobiografischen Genre gemäss retrospektiv entworfen und narrativ möglichst unterhaltsam konstruiert, dennoch ist die Korrelation zwischen ›richtigem‹ Schuh und angestrebter Tanzästhetik bemerkenswert. So verständlich sie aus der Sicht einer Tänzerin ist, auch einer Tänzerin bereits des frühen 19. Jahrhunderts, so fällt doch im Abgleich mit tanzgeschichtlichen Diskursen auf, wie wenig diese sich offenbar für ganz pragmatische Begründungen einer bestimmten Art zu tanzen interessieren. Um dies zu verdeutlichen, sei hier ein weiteres Beispiel einer Gegenüberstellung angeführt: Wenn Ivor Guest, auf den sich viele Forschungsbeiträge zu Taglioni bis heute (zuweilen auch kritisch) berufen, in seinem Buch *The Romantic Ballet in Paris* 1966 Zeitzeugen zitierend Folgendes schreibt, ist der richtige

101 Überhaupt beweist Taglioni in ihren *Souvenirs* – dies sei hier zumindest am Rande erwähnt – ein grosses Flair für anekdotisches und humorvolles Erzählen; vgl. etwa jene Episode, dies. 2017, S. 130f., von ihrem Auftritt in Avignon, den sie ohne Gage gab, weil das dortige Theater nichts zahlen konnte und wofür man dann am Tag des Auftritts zuerst einen Musiker aufreiben musste, während sie sich den nicht vorhandenen Umkleideraum mit einem gehemmten Tanzpartner teilen musste. Vgl. ausserdem die Anekdote, ebd., S. 106f., von einem Probenbesucher, der Taglioni's Vater nach dem Souffleur im Ballett fragte, oder jene, ebd., S. 155, vom König in München, der bedauerte, dass er aufgrund seines Bauches nicht so leicht tanzen könne wie Taglioni.

102 Taglioni 2017, S. 117f.

Schuh als (eine) Erklärung weit weg und der tanzhistorische Diskurs ein diametral anderer, ein rezeptionsästhetisch verklärend mythisierender: »No language can describe her [d. i. Taglionis, C. T.] motion. She swims in your eye like a curl of smoke, or a flake of down. Her difficulty seems to be to keep to the floor. You have the feeling while you gaze upon her, that, if she were to rise and float away [...], you would scarce be surprised.«¹⁰³ Der Tanzhistoriker Guest kommentiert diese Wahrnehmung eines Zeitzeugen folgendermassen: »To many who saw her in this part [d. i. die Rolle als Zoloé in *Le Dieu et la Bayadère*, C. T.], Taglioni appeared as the very image of perfection.«¹⁰⁴ Dabei korreliert wiederum tanzästhetische Perfektion mit diskursiver Mythisierung. Eine solche Korrelation ist in den verschiedensten tanzgeschichtlichen Beiträgen zu Taglioni zu beobachten;¹⁰⁵ sie macht einmal mehr deutlich, wie dominant die Perspektive des Theaterbesuchers (seltener: der Theaterbesucherin) für das tanzhistorische Bild von Taglioni war, auch wenn dieses gewiss auch andere Zeitdiskurse prägten.

Hieran anschliessend könnte man nun die These ableiten, dass mit der Publikation der autobiografischen Aufzeichnungen Taglionis auch ein Shift der Perspektive einhergeht, von der rezeptionsästhetischen Betrachtungsweise hin zu einer Aufwertung der Künstler:innen-Perspektive – oder umgekehrt, dass die Publikation der *Souvenirs* ebendiesem Paradigmenwechsel geschuldet ist.¹⁰⁶ Damit ist der Fokus des soeben Ausgeführten u.a. im Zusammenhang mit einem steigenden Interesse der jüngeren Tanzwissenschaft an tanztechnischen Aspekten und an produktionsästhetischen Erklärungen zu

103 Guest 1980, S. 104; er beruft sich hier auf eine Aufzeichnung von Nathaniel Willis aus dem Jahr 1835.

104 Ebd., S. 103.

105 Vgl. zur Taglioni-Rezeptionsgeschichte in der Tanzhistoriografie u.a. Oberzaucher-Schüller 2007, darin insbesondere Ruprecht 2007; ausserdem Falcone 2016; Veroli 2016, 2018; und auch Goldschmidt 2018. Goldschmidt erwähnt auch noch frühere wichtige Beiträge, so etwa Louis Vérons Ausführungen zu Taglioni (1857), ausserdem die Monografien von Nikolai Soloviev (1912), Émile Henriot (1912) und André Levinson (1929) sowie die Taglioni-Biografie von Léandre Vaillat (1942), von dem wiederum Ligoire in Hahn 2018, S. 61, schreibt: »Insgesamt zeichnet Vaillat eher das Porträt einer Ballerina, die dem Frauenideal des Biedermeier und dem seiner eigenen Zeit entspricht – die also recht sanft, keusch und romantisch daherkommt, gerade so, wie es übrigens auch Zeitzeugenberichte des 19. Jahrhunderts von Taglionis Bühnenerscheinung kolportieren.«

106 Vgl. dazu auch Kapitel 1.2. im vorliegenden Buch.

verstehen.¹⁰⁷ Verbunden mit dem Anliegen dieses Buches, die Auto_Bio_Grafie als spezifische historiografische Quelle aufzuwerten, könnte man nun am Ende dieses ersten Re-Visionen-Kapitels Folgendes festhalten: Über die autobiografischen Aussagen der Künstlerin (hier: Taglioni) lässt sich das Bild der historischen Figur dahingehend ergänzen und zuweilen sogar korrigieren, als insbesondere Ausführungen zu konkreten (tanztechnischen) Praktiken neben dem analytischen Blick »von aussen« einen neuen Zugang erlauben. Dies freilich unter Berücksichtigung dessen, dass auch diese konkreten Praktiken diskursiv vermittelt sind und dabei genreabhängigen Narrationsstrategien unterliegen.

Eine letzte solche Relativierung sei hier zum Schluss noch angeführt, weil sie das obige Fazit an einer scheinbaren Nebensächlichkeit wiederum exemplarisch deutlich macht. Bleiben wir beim Spitzentanz und greifen wir dafür nochmals auf eine Bemerkung von Testa zurück, wonach »Marie never regarded pointe work as an end in itself. It was simply part of an arsenal that included her supernal lightness and elasticity in steps of elevation«. ¹⁰⁸ Diese Aussage lässt sich nun zunächst kontrastieren mit (anekdotischen) Ausführungen von Taglioni unter dem Titel »Nous nous amusions«, wobei sie durchaus launig von Wettbewerben unter den Tanzschülerinnen erzählt, an denen es u.a. Schokolade zu gewinnen gab und die sie letztlich in der Rückschau dann doch auch ernsthaft als gute Übung begreift, wenn sie schreibt: »Si j'étais celle qui restait le plus longtemps sur les pointes, je gagnais toujours, ces exercices du reste étaient très bons.« ¹⁰⁹

Hier haben wir nun auf den ersten Blick sehr unterschiedliche Aussagen: Auf der einen Seite ist da die tanzhistorische Perspektive (exemplarisch jene des Lexikoneintrags), die den Spitzentanz Taglionis explizit nicht als reinen Selbstzweck, sondern als Mittel für eine bestimmte (romantische) Wirkungsästhetik betrachtet. Dem gegenüber steht die autobiografische Anekdote der Tänzerin, die ihr spezifisches künstlerisches Vermögen aus einer scheinbar lapidaren Begebenheit herleitet und damit die Praxis des Spitzentanzes man-

107 Vgl. dazu u.a. auch die signifikante Häufung an tanzwissenschaftlichen Büchern zu Tanztechniken seit Beginn des 21. Jahrhunderts, etwa Legg 2011 und Diehl/Lampert 2011, darin, S. 10, insbesondere ein Zitat von Anouk Van Dijk: »Das Nachdenken über Tanztechnik war in den vergangenen Jahren geradezu ein Tabu. Das sollten wir ändern.«

108 Testa 2004, S. 74.

109 Taglioni 2017, S. 157.

nigfacher beurteilt (durchaus als Selbstzweck im Spiel, als Spass, als Wettbewerb und ausserdem als grundlegende Tanztechnik). Auch wenn beide hier referierten Narrative je noch weiter reichen, soll diese Nebeneinanderstellung abschliessend zeigen, worum es mir in diesem Kapitel ging und auch in den folgenden gehen wird: Platt könnte man sagen, die ›Wahrheit liegt wohl irgendwo dazwischen‹, oder aber: Das, was Taglioni als tanzhistorische Figur ausmacht, ist multiperspektivisch reich an ganz unterschiedlichen Facetten – je nachdem, von wo aus man auf das ›Phänomen‹ schaut. Dass man dabei auch *mit* der Tänzerin auf ihr eigenes Tun blickt – diesen Blick freilich auch immer wieder kontextualisierend, analysierend und relativierend –, erweitert die Erkenntnisse m.E. in angebrachter Weise, auch wenn oder gerade, weil es sie dabei nicht vereindeutigt. Keine der Betrachtungsweisen, weder die ›klassisch‹ tanzhistorische noch die autobiografische, soll gegen die jeweils andere ausgespielt werden, wir sollten – so schreibt auch Ligure – vielmehr beide miteinander »neu lesen. Der Vergleich [...] erlaubt es, dass wir unseren eigenen Blick auf den Tanz hinterfragen. Es ist wichtig, dass Tänzer und Tänzerinnen sich selber äussern und definieren können [...], denn sie [d. i. Taglioni, C. T.] beschreibt ihre Arbeit auf bodenständige Weise.«¹¹⁰ Durch die Bodenständigkeit erhält das Bild gerade von dieser Ballerina, die seit bald 200 Jahren als Inbegriff der Luftig- und Leichtigkeit betrachtet wird, Divergenz(spiel)raum,¹¹¹ es gewinnt durch die Differenzierung vorsätzlich polysemisch an Fülle.

110 Ligure in Hahn 2018, S. 63; ihm geht es in seinem Votum etwas exemplarischer und enger um den Vergleich von Vaillats Taglionirezeption, die auf ihren autobiografischen Manuskripten fusst, und den ›originalen‹ Heften, die Ligure gefunden hatte. Dennoch denke ich, dass das, was er meint, auch auf den weiteren Vergleich von tanzhistorischen Darstellungen und Auto_Bio_Grafien übertragen werden kann.

111 Es soll hier nicht der Eindruck entstehen, dass in der bisherigen tanzhistorischen Forschung nicht auch ein differenzierteres und divergierenderes Bild von Taglioni existiert, als hier vorsätzlich in Bezug auf diskursprägende Positionen dargestellt. So gibt es durchaus Stimmen, die hervorheben, dass Taglioni's Leistung nicht auf einen Tanzstil zu reduzieren sei; vgl. dazu beispielsweise Testa 2004, S. 73, der angesichts ihres Debüts schreibt: »*La Réception d'une Jeune Nymphé à la Cour de Terpsichore*, which took the form of a dancing lesson given by Terpsichore and her nymphs, required Marie to display her proficiency in all styles of dance – noble, *demi-caractère*, and comic.« (Hv. i. O.) Vgl. ausserdem Falcone 2016, S. 150, die die Tänzerin Taglioni in ihrem Aufsatz *Marie Taglioni au-delà du mythe de la sylphide* als »une artiste plus complexe et quelque peu différente de celle que le mythe nous a livrée« präsentiert.

3.2. (An-)Eignung von Geschichte(n): Marius Petipa (1818–1910)

Während Marie Taglioni als *die* romantische Ballerina in die Geschichtsbücher eingegangen ist, kennt die Tanzhistorie Marius Petipa (zunächst ebenfalls Tänzer und dann Ballettmeister) heute v.a. als Schöpfer bzw. Choreograf¹¹² paradigmatischer klassischer Handlungsballette. Auch von Petipa liegt eine *Auto_Bio_Grafie* vor, d.h. eine als autobiografisch bezeichnete Schrift,¹¹³ die dessen Werdegang von der Kindheit bis ins Alter darlegt. Sie bildet die Grundlage des folgenden Re-Visionen-Kapitels, in dem auch wieder ein Fokus besonders auf die Eigenheiten dieser Quelle gerichtet wird, und ausserdem auf deren Einflüsse auf die Petipa-Rezeption. Aus der Zusammenschau dieser Aspekte sollen auch hier exemplarische Beobachtungen resultieren, die es erlauben, eine erweiterte Perspektive im Hinblick auf die tanzhistorische Figur, den berühmten (und nicht nur unumstrittenen) Ballettchoreografen, zu eröffnen.

Als *Memoiren* bzw. *Memuary* betitelt,¹¹⁴ erschien Marius Petipas Text 1906 erstmals in russischer Sprache in St. Petersburg, ohne dass ein:e Übersetzer:in genannt wurde.¹¹⁵ Wenig später gab es offenbar Zweifel an der Authentizität des Buches, die allerdings auf die schlechte Qualität eben dieser (ersten) russischen Übersetzung zurückgeführt wurde.¹¹⁶ Fast 70 Jahre nach der Erstpublikation übertrug A. L. Andres das französische Originalmanuskript erneut ins Russische; das Buch erschien 1971 in Leningrad, kommentiert von Anna Nekhendzi, herausgegeben und mit einem Vorwort versehen vom Ballettforscher Juri Slonimski. Auf jener Ausgabe basiert auch die von Eberhard Rebling

112 Auch wenn der Begriff ›Choreograf‹ zu Lebzeiten Petipas streng genommen noch eine etwas andere Bedeutung hatte als im späteren 20. und im 21. Jahrhundert, wird er in der Forschung meist auch rückblickend im heutigen Sinne von Autor/Schöpfer von Tanzstücken verwendet.

113 Vgl. u.a. Melani 2018, S. 14.

114 Vgl. zur Bezeichnung ›Memoiren‹ im Verhältnis zu ›Autobiografie‹ auch die Ausführungen im Re-Visionen-Kapitel zu Taglioni, 3.1., S. 119f.

115 Vgl. dazu und zum Folgenden Rebling 1980, S. 380f.; Melani 2018, S. 11ff.

116 Rebling schreibt, dass der Ballettkritiker D. I. Leschkow 1922 diesen Verdacht geäußert habe, weil er sich an sprachlichen Mängeln störte, woraufhin Petipas Sohn Viktor M. die Autorschaft seines Vaters bestätigt, jedoch als Begründung für die mangelnde Qualität die schlechte Übersetzung angegeben habe, mit der Marius Petipa alles andere als zufrieden gewesen sei; vgl. Rebling 1980, S. 380. Bei Melani 2018, S. 11, findet sich zudem die Vermutung, dass Petipa die *Memoiren* nicht allein geschrieben habe. Zum Thema der Co-Autorschaft in der Autobiografie des 20. Jahrhunderts vgl. auch Lammers 2019, S. 299ff.

1975 in (Ost-)Berlin publizierte, erweiterte Textsammlung *Marius Petipa. Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen*, die auch die erste Übertragung von Petipas Memoiren ins Deutsche (von Urte Härtwig) enthält.¹¹⁷ Es folgten verschiedene weitere Veröffentlichungen in diversen Sprachen,¹¹⁸ worunter insbesondere die Rückübersetzung ins Französische von Galia Ackerman und Pierre Lorrain (1990) und v.a. die jüngst publizierte historisch-kritisch kommentierte französischsprachige Ausgabe von Pascale Melani (2018) zu erwähnen ist, die neben einer Neuübersetzung (»Première partie«¹¹⁹) auch auf das Originalmanuskript (»Deuxième partie«¹²⁰) zurückgreift und dieses faksimiliert mit abdruckt (»Troisième partie«¹²¹).

Petipa hat mit dem Schreiben seiner Lebensgeschichte 1904 begonnen, zumindest finden sich diesbezügliche Hinweise in seinen Tagebüchern.¹²² Der gut 85-Jährige blickt also gegen Ende seines Lebens und kurz nach dem unfreiwilligen Abschluss seiner Berufslaufbahn erzählend zurück. »Petipa dachte nicht daran, sich an den Schreibtisch zu setzen, bis ihn die Umstände schließlich dazu zwangen«, mutmasst Slonimski, und er konstatiert: »Nach einer langen Hetzjagd enthob man den ›absoluten Herrscher des russischen Balletts‹ seines Amtes und verwehrte ihm faktisch den Zutritt zum eigenen Theater. [...] Damit versuchten sie [d. s. Beamte der Kaiserlichen Theater, C. T.], wesentliche Elemente seiner fast sechzigjährigen Tätigkeit auszulöschen. Gerade deshalb griff Petipa damals zur Feder.«¹²³ Slonimski erklärt Petipas Auto_Bio_Grafie zur Apologie: »Es kam also Petipa weniger darauf an, ausführlich über sein langes, ereignisreiches Leben zu berichten, als sich vielmehr gegen Angriffe zu verteidigen, Verleumdungen zu widerlegen und die Schuldigen zu entlarven.

117 Im Folgenden beziehe ich mich auf die Neuauflage von 1980.

118 Vgl. dazu Melani 2018, S. 12.

119 Petipa 2018, S. 21–37.

120 Ebd., S. 39–87.

121 Ebd., S. 103–138.

122 Vgl. Rebling 1980, S. 380f.; ausserdem Melani 2018, S. 13.

123 Slonimski 1980, S. 11f.; er schreibt weiter, ebd., S. 12: »Im übrigen werden sowohl in den Memoiren als auch in den Tagebuchaufzeichnungen die dramatischen Wendepunkte in den Beziehungen zwischen Petipa und dem damaligen Direktor der Kaiserlichen Theater, Wladimir Teljakowski, sichtbar. Die Ursachen dafür sind sehr verschieden, sie reichen von gegenseitiger persönlicher Antipathie bis zu tiefreichenden widersprüchlichen Prozessen, die sich in den russischen Künsten am Vorabend der ersten Revolution entwickelt hatten.« Vgl. zu Petipas Konflikt mit Teljakowski, ab 1901 neuer Direktor des Mariinski Theaters, auch Beke 2016c, S. 464.

Daher mobilisierte er in den Memoiren alles zu seiner Rechtfertigung.«¹²⁴ Im Rahmen des vorliegenden Re-Visionen-Kapitels ist an dieser Einschätzung, die bis heute reproduziert wird,¹²⁵ besonders interessant, dass sie ihrerseits zur Rechtfertigung wird, zur Erklärung und – je nach Autor:in – gar zur Entschuldigung für das, was in den Memoiren erzählt wird und v. a. dafür, wie beschrieben und wie die »eigene« Geschichte rückblickend (re-)konstruiert wird. Bereits früh wurde – wie erwähnt – die Authentizität von Petipas autobiografischem Text angezweifelt. Dies lag wohl nicht allein an sprachlichen Mängeln, sondern sicherlich auch an Informationen, die Zeitgenossen und Nachkommen als einseitig, übertrieben bis nachweislich falsch identifizierten.¹²⁶

Während die einen Petipas Memoiren folglich als subjektiv erregte Abrechnung eines gefallenen Stars lasen,¹²⁷ sahen andere in dessen teils eigenwilliger Auslegung der/seiner Geschichte eine verzeihliche Strategie, ja gar eine logische Konsequenz mit bewussten und unbewussten Teilen. So charakterisiert der bereits zitierte Slonimski den Inhalt der Memoiren folgendermassen: »Er [d. i. Petipa, C. T.] zählte alle Herrscher, Würdenträger und Theaterdirektoren auf, unter denen er gewirkt hatte und die ihm wohlwollend gesinnt waren. Er erinnerte an berühmte Persönlichkeiten, die sich über seine Tätigkeit lobend geäußert hatten. Er zählte alle seine Ballette auf, die einen langandauernden Publikumserfolg gehabt hatten. Er zitierte Briefe bedeutender Zeitgenossen, die in einem ausgezeichneten Verhältnis zu ihm standen, vor allem Tschaikowski und Glasunow. Je näher er in seinem Bericht an die letzten Jahre heranrückt, um so stärker tönt tiefer Schmerz und bittere Kränkung aus seinen Worten.«¹²⁸ Der russische Ballettforscher fragt daraufhin geradezu entschuldigend: »Wie hätte er auch in einer solchen Situation die Ereignisse ruhig und objektiv betrachten können?«¹²⁹ Slonimski verteidigt den offenbar aus einer mehrfach begründeten Not (Alter, Vereinsamung, Gekränktheit) heraus

124 Slonimski 1980, S. 12.

125 Vgl. u. a. Melani 2018, S. 13; vgl. auch Lecomte 1999b, S. 335, die in ihrem Lexikoneintrag im *Larousse Dictionnaire de la Danse* ebenfalls einen Zusammenhang zwischen der Freistellung Petipas und dessen Verfassen der *Mémoires* explizit macht.

126 Auf einzelne dieser Fehlinformationen wird im Folgenden noch eingegangen.

127 In diese Richtung weist beispielsweise Vera Krasovskayas Aussage in ihrem Eintrag zu Petipa in der *International Encyclopedia of Dance*, 2004, S. 149, der u. a. auf der Lektüre der Memoiren fusst: »Petipa, a jealous custodian of tradition and a master of unique talent, dominated the ballet scene of his day.«

128 Slonimski 1980, S. 12.

129 Ebd.

schreibenden Autor: »Alles wird übertrieben und in gewissem Grade verzerrt. Zu alldem ließ das Gedächtnis den kranken, 87 Jahre alten Mann im Stich. Aber Petipa war allein, er konnte sich auf keinen Vertrauten stützen, der ihm geraten hätte sich zu besinnen, zu mildern, wegzulassen, Korrekturen der Tatsachen vorzunehmen.«¹³⁰ Bemerkenswert ist dennoch Slonimskis Schlussfolgerung: »Daher gibt es in den Memoiren absichtliche und unabsichtliche Unrichtigkeiten.«¹³¹

Nun weist die Autobiografieforschung – wie im vorliegenden Buch bereits mehrfach erwähnt und diskutiert – grundlegend auf die Performativität der Selbsterzählung und auf das Zusammenspiel von Faktizität und Fiktionalität hin.¹³² Dennoch ist die Erklärung Slonimskis insofern signifikant (und wurde deshalb hier so ausführlich dargelegt), als sie einerseits die apologetische Feststellung eines Narrativs, das es mit der ›Wahrheit‹ nicht so genau nehmen konnte, dann doch erstaunlich nüchtern mit anderen Texten von und zu Petipa, v.a. mit dessen Tagebüchern, konterkariert, entlarvt und akribisch ›berichtigt‹. Andererseits ist bemerkenswert, wie prägend diese Feststellungen des russischen Ballettforschers, die er bereits 1971 in seiner eigenen Publikation kundgetan hat,¹³³ für die westliche Petipa-Forschung offenbar waren.¹³⁴ Gerade deshalb lohnt es sich wiederum, im vorliegenden Re-Visionen-Kapitel exemplarisch darauf einzugehen. Insbesondere interessieren hier die spezifischen auto_bio_grafischen Verfahren Petipas, der sich Geschichte und Ge-

130 Ebd.

131 Ebd. Die Aussagen des Leningrader Ballettforschers liessen sich auch politisch verorten. Publiziert wurde seine Einleitung in dem von Eberhard Rebling, Professor an der Berliner Hochschule für Musik Hanns Eisler, in der DDR herausgegebenen Band, der u.a. zur Rehabilitierung des Choreografen und seiner Kunst dienen sollte, vgl. dazu Rebling 1980, S. 6f. Slonimski schreibt ebd., S. 12, weiter: »Das hindert uns aber nicht daran, die besten Teile der Erinnerungen Petipas mit Interesse aufzunehmen. Dazu gehören der Bericht über seine Kindheit und Jugend, über die an die Leibeigenschaft erinnernden Sitten der zaristischen Würdenträger und Beamten, über bürokratische Maßnahmen der Theaterdirektion und über sich daraus ergebende anekdotische Erscheinungen. Vieles blieb in den Memoiren offensichtlich unberücksichtigt.« Die genauere Untersuchung der politischen Subtexte würde sich bestimmt lohnen, kann aber hier nicht geleistet werden.

132 Vgl. u.a. Depkat 2019b.

133 Vgl. dazu Rebling 1980, S. 6.

134 Vgl. den Forschungsbericht in Rebling 1980, S. 6, und in Melani 2018, S. 16f. Vgl. zur neueren Petipa-Forschung insbesondere Melani 2018; 2019; weitere, hier weniger berücksichtigte Beiträge sind etwa auch Melani 2016; Meisner 2019.

schichten buchstäblich zu eigen macht, um sich jenen Platz in der Tanzhistorie zu sichern, der ihm als öffentlicher Person – seiner Ansicht nach – gebührt, aber offenbar verwehrt wurde. Dabei ist eine Korrelation festzustellen zwischen der Aneignung von Geschichte(n) in Petipas *Auto_Bio_Grafie* bzw. Strategien des Sich-zu-eigen-Machens entsprechender historischer Narrative und bestimmten, heute ebenfalls (gerade wieder) unter dem Begriff der ›Aneignung¹³⁵ diskutierten choreografischen Verfahren Petipas, die im Folgenden thematisiert werden sollen.

Doch zunächst zur Verortung der *Memoiren*: Petipa widmet seine »bescheidene Arbeit in Dankbarkeit« Iwan Alexandrowitsch Wsewoloschski, »Seiner Exzellenz, dem Oberhofmeister des Hofes Seiner Kaiserlichen Majestät, dem Direktor der Kaiserl. Ermitage,«¹³⁶ dem langjährigen Theaterdirektor und Förderer Petipas. Diese Widmung liest sich als Seitenhieb gegen den späteren, zum Zeitpunkt von Entstehung und Publikation der *Memoiren* amtierenden Direktor des Mariinski-Theaters, Wladimir Teljakowski, der – wie Anna Beke in *Das große Tanz Lexikon* schreibt – »Petipas Ästhetik als veraltet« betrachtete, was schliesslich zu dessen Absetzung und komplettem Rückzug führte.¹³⁷

Der Entstehungszeitpunkt der *Auto_Bio_Grafie*, ab 1904,¹³⁸ fällt also mit (mindestens) zwei Lebensumständen zusammen, denen der Autor mit (s)einer eigenen Version der Geschichte begegnet: sein Alter und seine Degradierung. Auf Letztere reagiert er – in einer Passage, die in der historisch-kritisch kommentierten Ausgabe von Melani (2018) als »Préambule« bezeichnet wird und die wiederum die »Première Partie« der *Mémoires* eröffnet –¹³⁹ mit einer Aufzählung seiner »sehr hohen Auszeichnungen«, wobei er diese Selbstpositionierung explizit nicht als »Eitelkeit« verstanden wissen will,¹⁴⁰ sondern damit ex negativo wiederum auf die Diskreditierung durch Teljakowski anspielt:

135 In der aktuellen Debatte um Formen von (insbesondere kultureller) Aneignung wird heute auch der Begriff der Appropriation verwendet. Vgl. zum Begriff und zur gegenwärtigen Debatte u.a. Balzer 2022a, b; vgl. zu Definitionsfragen auch Young 2008, der verschiedene Arten von kultureller Aneignung in den Künsten auf den Ebenen der Kunstwerke, der ästhetischen Praxis und der Repräsentationen unterscheidet.

136 Petipa 1980, S. 23. Im Folgenden wird v.a. aus den beiden kommentierten Ausgaben Petipa 1980, 2018 zitiert – je nachdem, worauf die Textwiedergabe fokussiert.

137 Beke 2016c, S. 464.

138 Vgl. S. 139, Fussnote 122.

139 Petipa 2018, S. 21, 23.

140 Petipa 1980, S. 23.

»Non par vanité, mais pour preuve que tous les directeurs précédents [d. s. je ne vor dem erwähnten »Monsieur Téliakovsky«, C. T.] ont visiblement trouvé mon travail utile, je rappellerai qu'au cours de mes années de service j'ai obtenu quelques-unes des plus hautes distinctions: la Médaille d'or de Saint-Stanislas, la Médaille d'or de Sainte-Anne, la Médaille d'or de Saint-Wladimir, la Médaille d'or de Saint-Alexandre Newski, l'Ordre de Saint-Stanislas de 3^e rang, l'Ordre de Sainte-Anne de 2^e rang et l'Ordre de Saint-Wladimir de 4^e rang. Décorations étrangères: Croix de commandeur de Roumanie, Perse, Espagne; décorations françaises: Palmes académiques et Médaille de sauvetage des noyés«¹⁴¹. Es folgt dann eine nachweisliche Fehlinformation, die den ersten oben genannten Lebensumstand betrifft und nicht ohne Folgen für die Petipa-Rezeption geblieben ist: Der Choreograf macht sich in seinen *Memoiren* vier Jahre jünger, als er gemäss Geburtsregister war: »Am 11. März 1822¹ wurde Jean-Antoine Petipa und seiner Ehefrau Victorine Grassau in der französischen Küstenstadt Marseille eine [sic!] Sohn geboren, Alfons Victor Marius Petipa. Das war ich, Ihr ergebenster Diener.«¹⁴² In einer Endnote der deutschsprachigen Ausgabe von Rebling findet sich folgender Kommentar: »In diesem Sammelband wird eine Fotokopie der standesamtlichen Eintragung aus dem Standesamt Marseille veröffentlicht, die Petipas Geburt im Jahre 1818 bezeugt [...]. In der Ausgabe von 1906 wurde das falsche Datum angegeben. In seinen Tagebuchaufzeichnungen 1903 bis 1905 erwähnte Petipa seinen 85. und 87. Geburtstag, also sein richtiges Alter.«¹⁴³

Rebling verknüpft dieses Täuschungsnarrativ mit einer Ursprungserzählung und einer aus seiner Sicht (DDR, 1975/80) längst fälligen Würdigung Petipas, indem er festhält: »Aber wer war eigentlich Petipa? Kaum irgend jemand außerhalb der Sowjetunion, höchstens die emigrierten russischen Ballettkünstler, konnten darauf eine einigermaßen befriedigende Antwort

141 Petipa 2018, S. 23; vgl. ebd. die Kommentare in den Fussnoten, die – gestützt auf Archivmaterialien – die meisten dieser Angaben bestätigen, lediglich leichte Abweichungen, vorteilhaftere Klassierungen, feststellen.

142 Petipa 1980, S. 23.

143 Rebling 1980, S. 381. Noch genauer kommentiert bzw. korrigiert die französischsprachige Ausgabe, Petipa 2018, S. 23; da heisst es in der entsprechenden Fussnote: »En réalité, Victor Marius Alphonse Petipa est né le 11 mars 1818. Voir l'acte de naissance (n° 375, registre des naissances de 1818, AMM) [...]. C'est cette date et l'âge correspondant qui figurent dans tous les documents officiels et passeports de Petipa jusqu'à son départ pour l'Espagne.«

geben. Die Literatur über Petipa war äußerst dürftig. [...] Um diesem Mangel abzuweichen, hat nun ein Kollektiv sowjetischer Ballettwissenschaftler und Choreographen unter der Leitung des Leningrader Ballettforschers Juri Slonimski einen Sammelband ›Marius Petipa – Materialien, Erinnerungen, Aufsätze‹ vorbereitet, der ursprünglich 1969 zum vermutlichen 150. Geburtstag Petipas erscheinen sollte. Bei dieser mühsamen und langwierigen Arbeit stellte sich heraus, daß Petipa seine Mit- und Nachwelt gefoppt hatte, denn er wurde bereits 1818 in Marseille geboren. Das Jubiläumsdatum war also bereits verstrichen. Dieser Sammelband erschien dann 1971 im Verlag Iskusstwo, Leningrad.«¹⁴⁴

Nun ist eine solche Selbstverjüngung auch in der Tanzgeschichte keineswegs selten und hat auch schon mehrfach zu falscher Jubiläumsplanung geführt,¹⁴⁵ in der Petipa-Forschung bildet sie allerdings den Ausgangspunkt einer ganz bestimmten, vorsichtig bis skeptisch korrektiven Rezeptionshaltung dem autobiografischen Werk und dann auch allgemein der historischen Figur des Ballettchoreografen gegenüber. So sehen sich etwa die beiden hier v.a. konsultierten Ausgaben der *Memoiren/Mémoires* mehrfach genötigt, »fehlerhafte Angaben« in End- und Fussnoten geradezu akribisch als solche auszuweisen, zu widerlegen oder zu korrigieren.¹⁴⁶ Die jüngere Tanzwissenschaft folgt diesen Korrekturen weitgehend, wobei einige ›Falschinformationen‹ oder – anders formuliert – Petipas eigene autobiografische Geschichtskonstruktionen auch reproduziert werden und zu historisch schiefen Folgerungen führen. So heisst es etwa in Petipas *Memoiren*: »Ich blieb einige Zeit in Paris, wo ich anlässlich der Abschiedsvorstellung von Therese Elßler, die für immer die Bühne verließ, [□] in der Oper zusammen mit meinem Bruder Lucien und den beiden Schwestern Fanny und Therese Elßler einen Pas de quatre tanzte. Bald darauf erhielt ich aus St. Petersburg einen Brief des alten Ballettmeisters M. Titus,

144 Rebling 1980, S. 6.

145 Vgl. in der Tanzgeschichte etwa das Beispiel von John Neumeier, dazu Reymann-Schneider 2017.

146 Rebling 1980, S. 386; ausserdem S. 381, Endnote 2, und S. 382, Endnote 18; vgl. auch Slonimski 1980, S. 12. In den Kommentaren von Sergueï Konaïev und Pascale Melani in der französischsprachigen Ausgabe Petipa 2018 finden sich zahlreiche Korrekturen, die mit Formulierungen beginnen wie: »En réalité, [...]«, vgl. u.a. S. 50, 58, »par erreur«, S. 24, oder »Erreur de mémoire de Petipa. [...]«, S. 41, oder »Erreur de Petipa [...]«, S. 50, oder »Petipa se trompe [...]«, S. 33, 56 usw.

der mir ein Engagement in Petersburg anbot.«¹⁴⁷ Im *International Encyclopedia of Dance*-Eintrag zu Petipa hält Vera M. Krasovskaya entsprechend fest: »At the end of 1846 he was back in Paris to appear in Thérèse Elssler's farewell benefit, for which he and his brother Lucien performed *Pas de Quatre* with Fanny and Thérèse Elssler.«¹⁴⁸ Sie formuliert den letzten Teil der übernommenen Passage als Schlussfolgerung: »This marked a turning point in Petipa's career: he was invited to Russia.«¹⁴⁹

Diese Fortschreibung ist historiografisch nicht unerheblich, und zwar in mindestens zweifacher Hinsicht. Einerseits, weil sie einen nachweislich falschen Tatbestand weitertradiert. Im Kommentar der deutschsprachigen Ausgabe heisst es zur oben zitierten *Memoiren*-Stelle lakonisch: »Therese Elßler verließ die Bühne erst im Jahre 1851. Ihr Abschiedsbenefiz fand in Wien, nicht in Paris statt. Da sich Petipa damals in Rußland befand, kann er nicht dabei mitgewirkt haben.«¹⁵⁰ Andererseits repräsentieren Krasovskayas Folgerungen ein ganz bestimmtes Bild vom Ballettkünstler Petipa, das er – ob bewusst oder unbewusst – in und mit seiner *Auto_Bio_Grafie* offenbar nachhaltig mitgestaltet hat. Es geht um die Bedeutung, die Petipa bei der Weiterentwicklung der französischen Ballettromantik bzw. deren Überführung in die russische Klassik zukommt.¹⁵¹ Diese erscheint im obigen Zitat von Krasovskaya als eine direkte Konsequenz aus dem (so sicher nicht stattgefunden habenden) Pariser *Pas de Quatre* mit den berühmten Elssler-Schwestern, Repräsentantinnen der Ballettromantik, und dem Karriereschritt Petipas, d.h. dessen Abberufung

147 Petipa 1980, S. 34. Auf dem französischsprachigen Originalmanuskript fussend lautet die Stelle in Melanis Ausgabe Petipa 2018, S. 43, 45: »Je suis resté quelque temps à Paris où j'ai dansé à l'opéra un pas de quatre avec mon frère Lucien, les deux sœurs Fanny et Thérèse Elssler pour la retraite de Thérèse Elssler qui quittait la scène^d. Ensuite je reçus une lettre de Saint-Petersbourg du vieux maître de ballet Monsieur Titus qui me proposait un engagement à Pétersbourg«.

148 Krasovskaya 2004, S. 150.

149 Ebd.

150 Rebling 1980, S. 381. Vgl. auch die entsprechende Korrektur in Petipa 2018, S. 43: »Ce passage demeure non expliqué. Thérèse Elssler quitta la scène en 1851, son bénéfice d'adieu eut lieu à Vienne. Aucun document connu n'établit la participation de Marius Petipa à des spectacles parisiens en 1847 avant son départ pour la Russie.«

151 Nathalie Lecomte beschreibt die Romantik und Klassik verbindende Rolle Petipas allgemein im *Larousse Dictionnaire de la Danse* 1999, S. 336, folgendermassen: »Il [d. i. Petipa, C. T.] joue un rôle considérable en prolongeant les acquis du romantisme. [...] son œuvre constituée à la fin du XX^e s. l'essentiel du répertoire de toute compagnie classique«. Vgl. dazu auch Melani 2016, 2019.

nach Russland. Auch wenn Petipas eigene Erfahrungen als Tänzer in romantischen Balletten sowie seine Kontakte zu wichtigen Vertreter:innen der (französischen) Ballettromantik unbestritten sind,¹⁵² und auch wenn er in seiner Zeit in Russland berühmte romantische Ballette wie *Giselle* (1884, 1887 und 1899) oder *La Sylphide* (1892) adaptiert und zu deren heutiger Bekanntheit mit beigetragen hat,¹⁵³ so ist doch bemerkenswert, wie forciert sich Petipa in seiner *Auto_Bio_Grafie* an öffentlichkeitswirksame Begegnungen mit romantischen Ballerinen erinnert, die allerdings bei genauerem Hinsehen fehlerhaft wiedergegeben, nicht nachweisbar oder gar unmöglich sind.¹⁵⁴

Slonimskis Erklärung für diese Aneignungen von Geschichte(n) verweist abermals auf den apologetischen Gestus in Petipas *Memoiren*, der dessen persönlicher Situation, einer »Zeit schwerer Enttäuschungen«, geschuldet sei.¹⁵⁵ Allerdings ist an dieser Stelle bemerkenswert, welche Konsequenzen Slonimski für seine Neupublikation der *Memuary* (1971) daraus zieht (und mit ihm 1975/1980 auch Rebling). Er stellt dem Bild des – in seinen Worten – »frisierten« und bisweilen bis zur Unkenntlichkeit idealisierten Petipa der *Memoiren*« jenes »eines in gewissem Sinne neuen Petipa« gegenüber, d. i. jenes aus dessen Tagebüchern: »Ein Bild ohne Schminke und Beschönigung, ohne die Maske.«¹⁵⁶ Der russische Ballettforscher plädiert für und realisiert mit der Publikation der Materialien eine Zusammenschau der *Memoiren* und

152 Vgl. zu Petipa als Tänzer u. a. ders. 1980, S. 24–29, ders. 2018, S. 35f., ausserdem die Einschätzung von Rebling 1980, S. 7, wonach es Petipa gelungen sei, »von einem mittelmäßigen französischen Tänzer und Choreographen zum jahrzehntelang allmächtigen Herrscher des russischen Balletts zu avancieren«; zu Petipas Bezug zur französischen Schule vgl. u. a. Krasovskaya 2004, S. 149: »In Paris he studied under Auguste Vestris, who had an intimate knowledge of the French school of dance from Noverre's classical rules to the most recent Romantic innovations.«

153 Vgl. Lecomte 1999b, S. 335.

154 Vgl. etwa auch den behaupteten *Pas de deux* mit »einem solchen bekannten Bühnenstern wie der damals sehr bekannten Carlotta Grisi« an einer Benefizveranstaltung »der großen Künstlerin Rachel« in Petipa 1980, S. 29, und ebenso mitsamt Korrektur der Angaben in Petipa 2018, S. 33; oder eine weitere Begegnung mit Fanny Elssler in Russland in Petipa 1980, S. 37, bzw. Rebling 1980, S. 382; Petipa 2018, S. 50f.; oder auch die (bewusst?) offen formulierte Passage über die Konkurrenzsituation seiner Ehefrau mit der »célèbre danseuse Taglioni«, wobei es sich offenbar um Maria Taglioni, die Nichte der weitaus berühmteren Marie Taglioni gehandelt hat, vgl. Petipa 2018, S. 56.

155 Slonimski 1980, S. 13.

156 Ebd.

der Tagebücher,¹⁵⁷ gerade um die »Widersprüche in Petipas eigenem Leben und Wirken« offenzulegen, weil sich die »gegensätzlichen Ansichten« nicht »auf einen einheitlichen Nenner« bringen liessen.¹⁵⁸ Slonimski schreibt somit den beiden Quellenkonvoluten – Petipas *Memoiren* und den Tagebüchern – unterschiedliche Funktionen und Ich-Konstruktionsweisen zu und stellt deren Verhältnis folgendermassen dar: »Oftmals diktierte er am gleichen Tage seine Memoiren und machte Notizen im Tagebuch. Für den Druck teilte er etwas manchmal längst Vergangenes mit, dem Tagebuch vertraute er seine wahren Gedanken an. In den Memoiren schildert er seinen Lebensweg als ununterbrochenen Aufstieg auf der Ruhmesleiter, im Tagebuch nimmt er dieser Legende hie und da den Nimbus. In den Memoiren zeichnet er die Handelnden oft als reine Engel, im Tagebuch führt er sie in die schlechte Wirklichkeit zurück. In den Memoiren schreibt er hochachtungsvoll über einflußreiche Ballettomanen, im Tagebuch enthüllt er voller Empörung ihr wahres Gesicht. In den Memoiren zeigt er sich künstlich verjüngt, dem Tagebuch vertraut er sein wahres Alter an.«¹⁵⁹ Gemäss dieser Darstellung hat Petipa gleichzeitig verschiedene Selbst-Erzählungen geschaffen, je nachdem, ob sie für die Publikation und damit für die Öffentlichkeit (Memoiren) oder für die Selbstreflexion (Tagebuch) gedacht waren.

Es kann und soll hier nicht weiter auf die Unterschiede und die Bewertung der jeweiligen Materialienkorpora eingegangen oder gar ein Vergleich derselben angestrebt werden. Wichtig ist im Zusammenhang dieses Re-Visionen-Kapitels allerdings die Feststellung der Mehrstimmigkeit ein und desselben Autors (wie von Slonimski/Rebling nachgewiesen und dort in der Gegenüberstellung nachzulesen) und der Befund, dass bzw. wie Petipa daraus seine öffentliche, tanzhistorisch wirksame Persona performativ konstruiert hat. Ein Aspekt ist hierbei – wiederum exemplarisch – besonders interessant u.a. auch weil sich damit an aktuelle Debatten anknüpfen lässt. Petipa ist u.a. bekannt und in jüngster Zeit (wieder) umstritten für seine »folkloristischen« Appropriationen in den sogenannten »Nationaltänzen«.¹⁶⁰

157 Vgl. ebd., S. 10.

158 Ebd., S. 17.

159 Ebd., S. 13.

160 Vgl. dazu beispielhaft die Absetzung des *Nussknacker*-Balletts am Berliner Staatsballett im Winter 2021, die u.a. die Journalistin Dorion Weickmann in der *Süddeutschen Zeitung* in ihrem Artikel *Klischees auf Eis. Zweifelhafte Exotik*, 2021c, o. S., folgendermassen kommentiert: »Das Divertissement des zweiten Akts präsentiert eine Menge exotischer Klischees [...]. Deshalb sind die einschlägigen »Nussknacker«-Passagen seit Jah-

Bereits früh, noch in seiner Zeit in Frankreich, am Theater in Nantes, hat Petipa Ballette kreiert, die – wie Krasovskaya schreibt – »re-create local color and folklore on the ballet stage.«¹⁶¹ Lecomte charakterisiert das entsprechende Verfahren, das Petipa offenbar perfektioniert habe, 1999 noch gänzlich unkritisch: »Il [d. i. Petipa, C. T.] affectionne les divertissements de caractère (italien, espagnol, polonais, russe etc.) et peut emprunter aux danses traditionnelles des éléments caractéristiques qu'il adapte dans un style classique.«¹⁶² Diese Adaptionen in den Ballettklassikern stehen heute – wie etwa Claudia Jeschke in ihrem Artikel *Exhumierte Exotik 2019* schreibt – zur Debatte; gerade weil sie »exotische, nationale oder folkloristische Elemente« beinhalten, sähen sie sich aktuell »der Forderung aus Kritik und Kulturwissenschaft ausgesetzt, fremde und deshalb kolonialismusverdächtige Narrative zu entschleiern.«¹⁶³ Die Tanzwissenschaftlerin macht einerseits deutlich, dass solche »Transferprozesse, geleistet von menschlichen Körpern, die das Fremde als Tanz bzw. im Tanz entwerfen, und zwar entlang der jeweils modischen Linien«, im Ballett des 19. Jahrhunderts, ja gar schon früher sehr verbreitet waren.¹⁶⁴ Petipas entsprechende Praxis sei dabei u. a. von »den kolonialen Aktivitäten des Zarenreichs geprägt« gewesen.¹⁶⁵ Andererseits kritisiert Jeschke die jüngere Tanzgeschichtsschreibung, die zwar bereit sei, »zuzugeben, dass die Werke kolonialistische Themen präsentieren«, etwa in den exotisierenden Nationaltänzen,

ren umstritten und haben immer mehr Zweifler auf den Plan gerufen. Als eine der ersten Kompanien reagierte das New York City Ballet [...]. Seitdem haben zahlreiche Ensembles ihren ›Nussknacker‹ einer Inspektion unterzogen und seine Konturen zeitgemäß gestrafft.« Darauf wird noch eingegangen.

- 161 Krasovskaya 2004, S. 149; sie nennt, ebd., S. 151, weitere Ballette Petipas, wie etwa *La Fille du Pharaon* (1862), in denen der Choreograf die Tänzer:innen allegorisch ›nationale Tänze‹ repräsentieren liess (im genannten Beispiel für die Flüsse aus verschiedenen Ländern, die Schiffe zum Suezkanal führten).
- 162 Lecomte 1999b, S. 336; exemplarisch für eine solche Adaption nennt sie, ebd., den »grand pas hongrois de *Raymonda*« (Hv. i. O.). Vgl. auch Beke 2016c, S. 465, die in Bezug auf Petipas »Erbe« ebenfalls die »folkloristisch-exotische[n] Themen« seiner »opulent ausgestatteten Grands ballets« erwähnt.
- 163 Jeschke 2019, S. 50. Vgl. dazu auch Franko 2020 und die ganze Reihe in *The Massachusetts Review: The Offending Classic*; exemplarisch ausserdem Barnes 2019 oder Järvinen 2020.
- 164 Jeschke 2019, S. 50; vgl. ausserdem zu den Nationaltänzen in den Handlungsballetten des romantischen und zaristischen Balletts auch Walsdorf 2016, S. 407.
- 165 Vgl. Jeschke 2019, S. 50. Vgl. zu theatralen und öffentlichen Inszenierungen ›fremder‹ Bewegungen auch Jeschke u. a. 2005.

diese Themen aber gleichzeitig »in einer Art ›Entlastungssehnsucht‹ als Folge einer Politik« begreife, statt genauer hinzuschauen, insbesondere auf »die spezifischen Belange einzelner [...] Tanzschaffender«. ¹⁶⁶

Mit Blick auf Petipas *Auto_Bio_Grafie* nun stellt sich dessen Verhältnis zu Nationaltänzen denn auch durchaus als komplex dar, was den heutigen Umgang mit seinen Balletten gewiss nicht entproblematisiert, aber immerhin eine weitere Reflexionsebene zur Debatte beisteuern könnte. Der Choreograf selbst erzählt in seinen *Memoiren* etwa von seinen spanischen Einflüssen ¹⁶⁷ – er hatte vor seinem Engagement in Russland u. a. eines in Madrid – ¹⁶⁸ und er betont, dass er »die spanischen Tänze an der Quelle, im Lande kennenlernte.« ¹⁶⁹ Petipa selbst beansprucht hier also für sich einen ›authentischen‹ Zugang zu Tanzformen, die er sich angeeignet und dem russischen Kulturgut hinzugefügt habe. In diesem Sinne schreibt er weiter: »Aber man stelle sich vor! Ich habe diesen echten, originalen Fandango in der Oper ›Carmen‹ an der Peters-

166 Jeschke 2019, S. 50. In eine ähnliche Richtung zielt Jens Balzer, wenn auch allgemein und nicht (bzw. nicht vorrangig) auf den (historischen) Tanz bezogen; er hält 2022b, S. 49, fest: »Die Debatte um kulturelle Aneignung wurzelt also zunächst in dem Bemühen, unsichtbar gewordene kulturelle Traditionen wieder sichtbar zu machen. Auch will sie den Blick darauf lenken, warum sich Angehörige einer politisch und ökonomisch dominanten Kultur immer wieder bei der Musik, bei Tänzen, Kostümen und Accessoires aus Kulturen bedienen, die sie als weniger entwickelt betrachten: weil man dort eine Authentizität und Ursprünglichkeit sucht, die man selber verloren zu haben glaubt.«

167 Nun kann man einwenden, dass die ›spanischen‹ Tänze noch eher zu den unproblematischeren der ›folkloristischen‹ Divertissements gehören – etwa im Vergleich zu den ›chinesischen‹. Wenn man allerdings mitberücksichtigt, dass auch sogenannte ›spanische‹ Tänze eine komplexe (Tanz-, Ballett- und Kolonial-)Historie aufweisen, dann lohnt es sich durchaus, da exemplarisch genauer hinzuschauen. Zum Zusammenhang von ›spanischen‹ Tänzen und kolonialer Geschichte vgl. u. a. Murga Castro 2022a, b. Für den Hinweis danke ich David Castillo und für die Diskussion zum Thema den Studierenden meiner Vorlesung *Selbst-Performance und Tanzhistoriografie* im HS2023. Diese Aspekte wären unbedingt noch vertiefter zu betrachten; im Folgenden kann – im Rahmen dieses Unterkapitels – lediglich ein Anstoß zu weiterer Reflexion gegeben werden.

168 Vgl. Krasovskaya 2004, S. 150; sie schreibt, ebd., Petipa habe sich in jener Zeit »concentrated on Spanish themes«.

169 Petipa 1980, S. 30.

burger Bühne einstudiert, wo er selbstverständlich einen riesigen Erfolg hatte.«¹⁷⁰

Allerdings stiess Petipas Aneignung der ›spanischen‹ Tänze – gemäss seinen Aussagen in den *Memoiren* – nicht bei allen auf Beifall. Das Problem, das der Choreograf im Folgenden schildert, verweist dabei implizit auf einen zentralen (offenbar bereits damals und nun heute wieder – wenn auch anders – virulenten) Aspekt der Diskussion um kulturelle Appropriation: das Verlangen nach bzw. die Kritik an ›Authentizität‹¹⁷¹. Petipa beklagt: »Aber es geschah, daß ich erkrankte: Schon äußerte der Herr Direktor den Wunsch, diesen Tanz durch einen anderen, ›spanischeren‹ zu ersetzen, und man dachte sich irgend etwas aus, was, wie ich Ihnen versichern kann, eher einem chinesischen als einem spanischen Tanz ähnelte. Man wollte um jeden Preis die von mir gestalteten Tänze entfernen, doch man beachtete oder begriff wohl nicht, daß es sich hier keineswegs um meine Phantasie handelte, sondern daß dies ein Nationaltanz war und ich ihn in Madrid erlernt hatte.«¹⁷²

Für Petipa gilt offenbar – zumindest im Hinblick auf die ›spanischen‹ folkloristischen Tänze – die Forderung nach grösstmöglicher Authentizität, wobei er diese für seine Appropriation der ›fremden‹ Tänze in Anspruch nimmt, und zwar begründet durch die ›eigene Anschauung‹ im ›Herkunftsland‹. Gegen diese ›eigene Anschauung‹, die für ihn allein zur ›richtigen‹ Aneignung (durch die Einstudierung bzw. das Erlernen des »echten, originalen«, authentischen Tanzes vor Ort) führt, hält er die »Phantasie«,¹⁷³ das ›Ausgedachte‹ folglich für eine Vorspiegelung ›falscher‹ Authentizität, quasi im Sinne einer Scheinbemächtigung. Demgegenüber berufen sich aber offenbar seine Kontrahenten im russischen Theaterumfeld, das zu jenem Zeitpunkt für Petipa bereits

170 Ebd. Vgl. zur Geschichte dieses spezifischen Tanzes, des Fandango, zu dessen (umstrittenen) Herkunftsnarrativen und Adaptionen in Oper, Theater und Ballett, auch Woitas 1992.

171 Vgl. auch hierzu Balzer 2022b, S. 49, der, wiederum auf die gegenwärtige, allgemeine Debatte bezogen, den Authentizitätsanspruch hervorhebt: »Der ideologische Kern vieler kultureller Aneignungen liegt also in der Sehnsucht nach Authentizität. [...] Dagegen wäre eine Ethik der Aneignung zu setzen, die einerseits die Machtverhältnisse mitdenkt, die jegliche Kultur schon immer durchziehen – andererseits aber auch um die Ursprungslosigkeit aller kulturellen Verhältnisse weiß.« Vgl. zur Ethik der Aneignung oder zur *Ethik der Appropriation* (Buchtitel) auch Balzer 2022a, zum Argument der ›Authentizität‹ insbesondere S. 79.

172 Petipa 1980, S. 30f.

173 Ebd.

schwierig geworden war, ebenfalls auf das Argument der ›Authentizität‹, die sie allerdings wiederum (anders) für sich in Anspruch nehmen. Sie erklären die Ersatz-Appropriation, über die sich Petipa sehr despektierlich äussert, kurzerhand für die adäquatere, weil sie dem ›Fremden‹ eher entspreche (d.h. »spanischer[]«¹⁷⁴ sei). Gleichzeitig werfen sie dem französischstämmigen Choreografen aber interessanterweise auch mangelnden Einsatz für ihr ›Eigenes‹ vor, indem sie beklagen, er habe »die Entwicklung des russischen Balletts gehemmt und das Aufblühen einheimischer Begabungen verhindert«¹⁷⁵. Dem zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Kritik stehenden Petipa wird also einerseits im Hinblick auf das ›Fremde‹ und andererseits ebenso bezüglich des ›Russischen‹ – wenn auch unterschiedlich – die ›nationale‹ Treue und Authentizität abgesprochen: Petipa ist – so dessen Klage in den *Memoiren* – weder spanisch noch russisch genug, obwohl er selber jeweils eine möglichst weitgehende Zugehörigkeit angestrebt hatte.¹⁷⁶

Auch wenn die heute im Kontext der *Cultural Appropriation*-, Kolonialismus- oder Rassismus-Debatten geäusserten Vorbehalte gegenüber Petipas ›Nationaltänzen‹ bzw. der ›folkloristischen‹ Divertissements nicht mit dessen eigenen Argumenten auszuräumen sind und auch die anhand der *Memoiren*-Zitate herausgearbeitete Dichotomie einer ›falschen‹, weil lediglich auf Fantasie und Projektion beruhenden, und einer ›richtigen‹, weil vom ›Original‹ vor Ort angeeigneten Einverleibung die post- oder dekoloniale Kritik keineswegs ausräumt, so könnten die obigen Ausführungen doch immerhin zu einer Differenzierung beitragen. Weickmanns Argument, wonach Petipas *Nussknacker*-Divertissement »eine Menge exotischer Klischees« präsentiere, »die sich Marius Petipa, der Choreograf des Originals, 1892 aus den Fingern gezogen hat«, weil der »Tanzmeister des Zaren« weder »Fernost noch den Orient [...] je gesehen« habe,¹⁷⁷ wäre dann dahingehend zu relativieren, dass dessen choreografische Aneignungen noch genauer untersucht werden müssten, weil der Vorwurf zumindest nicht auf alle seine Nationaltänze zutrifft, und weil auch Peti-

174 Ebd., S. 30.

175 Vgl. Slonimski 1980, S. 12.

176 Vgl. dazu etwa das in Rebling 1980, S. 116, abgedruckte Gesuch Petipas um die Verleihung der russischen Staatsbürgerschaft; dazu auch Slonimski 1980, S. 14; vgl. dahingegen ebd., S. 17, die Bemerkung: »Für manche blieb er [d. i. Petipa, C. T.] immer Franzose, in den Augen anderer war er längst zu einem russisch denkenden und fühlenden Menschen geworden, obgleich er schlecht russisch sprach.«

177 Weickmann 2021c, o. S.

pas eigene Appropriations-Auffassung, -Praxis und -Begründung zumindest vielstimmiger sind als pauschal wiedergegeben und nachträglich sanktioniert.

Dazu müsste man noch genauer erforschen, wie der Choreograf zu seinen ›folkloristischen‹ Aneignungen – den ›spanischen‹ und den nicht-spanischen – gekommen ist bzw. wie sein Verhältnis zu den und sein konkreter Umgang mit den jeweiligen kulturellen Ereignissen oder Erzeugnissen, den Tanzpraktiken anderer Kulturen, war. In diesem Zusammenhang ruft denn auch die Feststellung Hanna Järvinens, »[w]hereas the Petipa tradition of Orientalism was never in question in Russia«,¹⁷⁸ aufgrund der oben zitierten Kritik der russischen Beamten zumindest nach einer eingehenderen Überprüfung. Die aktuell virulente Forderung nach einer Entschärfung und Historisierung der »ethnische[n] Karikaturen«¹⁷⁹ in den Nationaltänzen der Handlungsballette würde dann ausserdem bedeuten, nicht nur die jeweils verkörperten Appropriationen, sondern auch die dazu gehörige(n) Geschichte(n) genauer zu betrachten, die ihrerseits – mit ganz unterschiedlichen Motiven und Funktionen – stets von Aneignungen geprägt sind.¹⁸⁰ Zu solchen Reflexionen sollte die Re-Vision anhand von Petipas Auto_Bio_Grafie, insbesondere unter Berücksichtigung ihrer Kontexte und ihres performativ-konstruktiven Charakters, exemplarische Anregungen bieten.

3.3. Zu-Fall und Ein-Fall: Loïe Fuller (1862–1928)

Auch im dritten Re-Visionen-Kapitel beziehe ich mich auf die etymologische Wortbedeutung von »lat. *revidēre*« und verstehe das tanzhistoriografische Verfahren im Sinne von »wieder hinsehen, nochmals ansehen«, »in Augenschein nehmen«.¹⁸¹ Dabei werde ich auch hier – wie in jedem der sechs exemplarischen Unterkapitel – in mehreren Schritten vorgehen, um eine gewisse methodische Analogie herzustellen: Zunächst stelle ich die jeweilige Auto_Bio_Grafie vor und kontextualisiere sie. Dann gleiche ich diese Quelle mit Informationen bzw. tanzhistorischen Narrativen aus einschlägigen Fachlexika ab. Dabei

178 Järvinen 2020, S. 83.

179 Weickmann 2021c, o. S.

180 Vgl. auch hierzu Balzer 2022a, S. 40f., der im Sinne einer Ethik der Appropriation fordert, die Heterogenität und Hybridität jeglicher Kultur ebenso anzuerkennen wie »die Machtverhältnisse« zu reflektieren, »die sich in der Appropriation spiegeln«, ebd., S. 80f.

181 <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Revision>, 23.09.2020 (Hv. i. O.).

konsultiere ich jeweils Artikel aus denselben drei, exemplarisch ausgewählten, anerkannten Tanzlexika aus dem deutschsprachigen, dem englischsprachigen und dem französischsprachigen Raum.¹⁸² Für den dritten Schritt ziehe ich exemplarisch prominente Forschungsbeiträge hinzu und fokussiere dann in einem vierten Schritt auf mögliche Aussagen zum Tanzverständnis der historischen Figur und auf ihre Rolle bzw. Funktion im Hinblick auf tanzhistorische Paradigmenwechsel. Ich unterziehe also ausgewählte Kapitel der Tanzgeschichte anhand von *close readings* entsprechender Auto_Bio_Grafien im Abgleich mit kanonischen Forschungsbeiträgen jeweils einer Re-Vision.

Die dritte »important figure[]«¹⁸³ in dieser (unvollständigen) Reihe, die aus den genannten Gründen in Betracht gezogen werden soll, ist Loïe Fuller. Loïe, geborene Marie Louise, Fuller hat ihre Auto_Bio_Grafie 1908, 46-jährig, publiziert unter dem Titel *Quinze ans de ma vie*. Die ausdrückliche Begrenzung des Zeitraums ihres autobiografischen Narrativs (*Quinze ans*) verleiht auch diesem Text vorsätzlich einen Sonderstatus innerhalb des Genres »Autobiografie«. Das Buch nimmt offenbar davon Abstand, eine – wie auch immer geartete – Ganzheit einer Vita zu erzählen, vielmehr fokussiert es explizit auf eine Phase bzw. auf einen bestimmten Bereich dieses eigenen Lebens (*de ma vie*). Warum diese Phase allerdings auf genau 15 Jahre beschränkt sein soll, erschliesst sich den Lesenden nicht sofort.¹⁸⁴ So beginnt die Erzählung nämlich bereits in der frühesten Kindheit von Fuller, genauer bei Ereignissen, die dem Kind im Alter von sechs Wochen als »début sur la scène de la vie«¹⁸⁵ zugeschrieben werden; das Buch endet in der Zeit der Manuskriptfertigstellung, umfasst also insgesamt einiges mehr als 15 Jahre.¹⁸⁶ Subtrahiert man von 1907, dem Jahr, in dem der Schreibprozess begonnen hat,¹⁸⁷ 15 Jahre, so ist man bei 1892, dem Jahr, in dem Fuller in den Pariser Folies Bergères mit dem Stück *Danse serpentine* debütierte und ihren künstlerischen Durchbruch in Europa feierte. Nimmt man also die Zeitspanne von 1892 bis 1907 als die »Quinze ans de ma vie«, dann wären die

182 Aus *Das große Tanz Lexikon*, hg. v. Annette Hartmann und Monika Woitas 2016; ausserdem aus *Larousse Dictionnaire de la Danse*, hg. v. Philippe Le Moal 1999 und der *International Encyclopedia of Dance*, hg. v. Selma Jeanne Cohen, hier aus der online-Ausgabe von 2004.

183 Caldwell 2014, S. 5.

184 Auch Veroli 2008, S. 495, fragt sich: »To what dates do her many undated autobiographical notes actually go back?« Zu meiner Vermutung siehe unten.

185 Fuller 1908, S. 9.

186 Vgl. ebd., S. 9, 13, 285.

187 Vgl. Sommer 2004, S. 94.

Kapitel I¹⁸⁸ und II¹⁸⁹ quasi als Präludien zu verstehen und würde die »eigentliche« Erzählung mit Kapitel III, mit dem entsprechenden Titel »Comment je créai la danse serpentine«¹⁹⁰, beginnen.

Bei einer solchen Betrachtung läge der Fokus des Erzählten dezidiert auf der Etablierung einer eigenen Tanzkunst und wären der Titel und die erklärte zeitliche Konzentration als Hinweis auf eine zentrale Lebens- und Karrierephase der Tänzerin und damit als künstlerische Legitimation zu verstehen. Die Bedeutung dieses erzählten Lebens legitimieren soll wohl ausserdem der Umstand, dass das Vorwort von Anatole France stammt,¹⁹¹ dem Schriftsteller und Mitglied der Académie française, d. i. eine der prestigeträchtigsten Institutionen im geistigen Leben Frankreichs. Seine im Vorwort ausgedrückte Bewunderung für die Tänzerin bekräftigt Fullers künstlerischen Status und ihre Verdienste um die Tanzkunst sozusagen von offizieller Seite her.

In der Tanzgeschichte gilt Loïe Fuller als »wegweisend für die Tanzkunst des 20. Jahrhunderts«,¹⁹² als Pionierin eines neuen Tanzes,¹⁹³ als »fée de la lumière«¹⁹⁴. Die Motivation, ihre *Auto_Bio_Grafie* zu verfassen, begründet Fuller mit der Nachfrage ihrer Zeitgenoss:innen, die offenbar daran interessiert waren, »aus erster Hand« zu erfahren, wie es zu ihren Innovationen gekommen sei. So schildert die Autorin am Ende ihrer Aufzeichnungen, »Alexandre Dumas fils« etwa habe gefordert, sie, Fuller, »devrait écrire ses impressions et ses mémoires«, weil er von ihr selber wissen wolle, »comment elle eut l'idée de ces danses lumineuses«.¹⁹⁵ Indem sie den Wunsch, ihre Kunst zu erklären, bekannten Zeitgenossen in den Mund legt, kreiert Fuller eine objektivierte Entstehungsgeschichte ihres Buches¹⁹⁶ und gleich auch ein Paradox.

188 Das Kapitel trägt den Titel »Mes débuts sur la scène de la vie«, vgl. Fuller 1908, S. 9.

189 Vgl. Fuller 1908, S. 15–20, hier S. 15: »Mes débuts sur une vraie scène a [sic!] deux ans et demi«.

190 Ebd., S. 21.

191 Vgl. ebd., S. 5–8.

192 Brandstetter 1995, S. 332; dies. 1991, S. 227. Vgl. ausserdem Brandstetter/Ochaim 1989; Lista 1994; Ducrey 1996; Current/Current 1997; Albright 2007; Garelick 2007; Veroli 2008; Townsend 2010, 2011.

193 Vgl. u.a. Veroli 2008, S. 495; auf deren Kritik an eben dieser Zuschreibung wird weiter unten noch eingegangen.

194 Vgl. Fuller 1908, S. 278; vgl. auch Kahn 1908, S. 2.

195 Vgl. Fuller 1908, S. 278.

196 Vgl. ebd.: »Je m'excuse de reproduire ici des mots si élogieux, alors que j'en suis l'objet, [...] mais il fallait bien que je citasse ce passage puisque c'est de là qu'est né le présent livre.« Vgl. zur Entstehungsgeschichte des Buches auch o. A. 1908b.

Fuller schreibt, wie verschiedene andere Tänzerinnen auch,¹⁹⁷ dass ihre Kunst nur schwer mit Worten zu fassen sei (»bien difficile de décrire«).¹⁹⁸ Dennoch habe sie sich – v.a. dank eines insistierenden, einflussreichen Gönners –¹⁹⁹ entschieden, »à tremper ma plume dans l'écrivoire et à commencer ces »Mémoires«²⁰⁰; und zum Resultat dieses Schreibens sagt sie dann eben doch: »Ce fut long ce livre, si long, et formidable pour moi!«²⁰¹ Verfasst hat Fuller ihre *Auto_Bio_Grafie* zunächst in englischer Sprache, die französische Übersetzung für die Erstausgabe 1908 stammt von Prinz Bojidar Karageorgevitch.²⁰²

Den Schwierigkeiten des verbalen Ausdrucks stellt sie die offenbar schliesslich doch grosse Befriedigung gegenüber, ein Buch über sich selbst zu verfassen: »[J]e n'osais affronter une aussi terrible épreuve vis-à-vis de moi-même. Et puis cela me paraissait si formidable d'écrire un livre. Et un livre sur moi!«²⁰³ Die Autorin changiert in ihrer kombinierten Ursprungserzählung – ihres Tanzes und ihres Schreibens – betont zwischen einer aktiven und einer passiven Haltung, worauf nochmals zurückzukommen ist. Verschiedene Rezensionen zum Buch nehmen wiederum die explizite Intention von Fuller auf, zu verbalisieren, was eigentlich nicht in Worte zu fassen sei (d. i. die als flüchtig bezeichnete Tanzkunst), und stellen damit just eine Korrelation zwischen ihrer Art zu tanzen und zu schreiben her; so äussert sich etwa Paul Reboux in *Le Journal* vom 23. Oktober 1908: »Jusqu'ici, l'on pouvait croire que miss Loïe Fuller existait à peine, qu'elle était une sorte de demi-déesse, une figure aérienne, une matérialisation fugitive de la lumière et de la danse. Voici qu'elle publie des mémoires composés de souvenirs curieux, d'anecdotes amusantes, d'idées originales. Et l'on éprouve quelque surprise à constater qu'elle a pu voir et juger finement tant de choses«²⁰⁴.

197 Vgl. dazu u.a. Kapitel 2.1. der vorliegenden Untersuchung.

198 Fuller 1908, S. 28.

199 Ebd., S. 278f., 285, nennt ihn namentlich M. Claretie; vgl. ausserdem o. A. 1908a, S. 47, wonach es sich dabei um Jules Claretie, »Director of the Comédie Française«, gehandelt habe. Vgl. dazu auch o. A. 1908b, S. 2.

200 Fuller 1908, S. 285. Zur Verwendung des Begriffs »Mémoires« statt »Autobiografie« und zum historischen Verhältnis der beiden Begriffe vgl. die Ausführungen S. 119f., 204.

201 Fuller 1908, S. 285.

202 Vgl. ebd.; sie schreibt, ebd., über ihren Übersetzer, er sei »un bon, un brave, un excellent ami«.

203 Ebd., S. 278f.

204 Reboux 1908, S. 5. Vgl. zur Engführung von tänzerischer und »schriftstellerischer« Leistung auch die Rezension zu Fullers Buch von Gustav Kahn 1908, S. 2: »Les écrivains comptent un confrère de plus, une femme, naturellement, presque une fée,

Das Lob des Rezensenten, die unfassbare Tänzerin habe es in ihrer autobiografischen Erzählung verstanden, die geschilderten Gegebenheiten genau zu erfassen, erscheint aus heutiger Sicht ziemlich jovial. Es bekräftigt allgemein und widerlegt gleichzeitig exemplarisch den Topos, wonach Tänzer:innen jegliche Logos-Kompetenzen abgesprochen werden. Analog dazu schreibt auch René-Marc Ferry in seiner Rezension vom 19. Oktober 1908 im *Journal L'Éclair*: »Des Mémoires, les Mémoires de miss Loïe Fuller, c'était un mot bien lourd pour les souvenirs d'une danseuse [...]. On écrit ses Mémoires pour se créer un rôle, pour se raconter, s'exalter, [sic!] se justifier [...]. Elle conte ses débuts, les difficultés qu'elle a rencontrées, ses succès, et dessine avec agrément des portraits légers de personnes connues qu'elle sait voir d'une manière originale. [...] Elle en a composé un petit livre agréable dont la saveur exotique n'est pas le moindre charme.«²⁰⁵ Als unerwartet versiert, aber doch als ›anders‹, originell, ja gar exotisch wird die Selbstnarration Fullers hier bewertet, wobei sich das Urteil über die Auto_Bio_Grafie-Autorin hinsichtlich der jeweiligen kreativen Leistung mit jenem über die Schöpferin einer neuen Tanzkunst deckt.

Fuller berichtet in *Quinze ans de ma vie* von ihrem Werdegang und ihrem Début als Tänzerin in der Provinz, nahe New York,²⁰⁶ von ihrem ersten Erfolg in einem eigentlich erfolglosen Stück,²⁰⁷ von frühen lobenden Erwähnun-

puisqu'elle se présentait à nous, avant que d'écrire, parmi tous les prestiges alors nouveaux de la lumière électrique, presque une fée américaine, scientifiquement extraordinaire, scientifiquement littéraire et extralittéraire, extraordinaire parce qu'elle créait quelque chose d'autre que la danse et parallèle à la danse et attirant comme la danse; extraordinaire et de haut goût, car elle faisait apparaître au music-hall la danse chaste, la danse épurée«. Vgl. auch o. A. 1908a, S. 47: »The famous dancer's description of how she happened to hit on the idea of the dance which made her famous throughout the world is interesting.«

205 Ferry 1908, S. 3. Eine solche Hervorhebung der (eigentlich unerwarteten) schriftstellerischen Leistung zieht sich bis in die jüngste Zeit; vgl. auch die Rezension zum Reprint von Rosita Boisseau 2016, o. S.: »Ses Mémoires, parus en 1908 avec une préface d'Anatole France, sont réédités au Mercure de France et offrent un plongeon dans les coulisses d'un parcours de haute intensité servi par la plume d'une femme fonceuse et drôle.« Zur Bezeichnung von Fullers Buch als ›mémoires‹ (und nicht als Autobiografie) in all den zitierten Rezensionen vgl. auch die Ausführungen zum historischen Sprachgebrauch, S. 119f. dieser Arbeit.

206 Vgl. Fuller 1908, S. 25f.

207 Ebd., S. 26.

gen in der Presse,²⁰⁸ von der Entdeckung ihrer ganz eigenen Potenziale,²⁰⁹ der Erarbeitung einer neuen choreografischen Ästhetik, ihrem schwierigen Weg bis zu deren Anerkennung,²¹⁰ von ihren Erfolgen,²¹¹ aber auch von ihren Rückschlägen, etwa, als sie kopiert und um ihr ›geistiges Eigentum‹ betrogen wurde.²¹² Fuller kombiniert – wie andere, bereits behandelte Autobiograf:innen – die Schilderung der Stationen ihrer Tänzerinnenkarriere mit einer Selbstinszenierung, die das eigene Leben metaphorisch als Bühnenstück stilisiert. So betitelt sie das erste Kapitel mit »Mes débuts sur la scène de la vie«²¹³, in dem sie von sich als Baby erzählt,²¹⁴ das – mitgenommen auf einen Ball – für ordentlich Wirbel gesorgt habe, woraus die Autorin schliesst: »Voilà comment j'ai fait mes débuts en public, à l'âge de six semaines et parce que je ne pouvais pas agir autrement. Pendant ma vie entière tout ce que j'ai fait a eu un point de départ identique: jamais je n'ai pu ›agir autrement‹.«²¹⁵ Indem sie ihr gesamtes (öffentliches) Leben als Folge von solchen ›inneren Notwendigkeiten‹ darstellt, schreibt sie sich – wenn auch durchaus ironisch – in einen Autorschaftsdiskurs ein, der an den romantischen Geniediskurs erinnert, wonach alle Handlungen einem unumgänglichen Drang entspringen.²¹⁶ So stellt Fuller der Beschreibung ihrer wichtigsten ›Pionier‹-Leistung, der Schöpfung ihrer paradigmatischen Choreografie *Serpentintanz*, im dritten Kapitel, »Comment je créai la danse serpentine«²¹⁷, ein anekdotisches zweites Kapitel voran: »Mes débuts sur une vrai scène a [sic!] deux ans et demi«²¹⁸. In diesem Kapitel berichtet sie von ihrer ersten künstlerischen Selbstermächtigung, einer für das

208 Ebd., S. 27.

209 Vgl. etwa ebd., S. 27f.

210 Vgl. u.a. ebd., S. 32–34, 49.

211 Vgl. etwa ebd., S. 56f., 179–181.

212 Vgl. ebd., S. 36f., 51–55.

213 Ebd., S. 9.

214 Vgl. ebd., S. 10: »cette enfant, c'était moi, et voici comment cette aventure était arrivée«.

215 Ebd., S. 13.

216 Vgl. dazu Veroli 2008, S. 495, die die unhinterfragte Übernahme dieser Darstellung Fullers als romantisches Genie durch die Forschung kritisiert: »for too long Fuller has been represented as a pioneer, a romantic genius who has created an utterly original dance out of nothing.« Hier soll diese Auffassung nicht erneut reproduziert, sondern vielmehr herausgearbeitet werden, wie es dazu kam bzw. wie Fuller selbst diesen Diskurs geprägt, aber auch ironisiert hat.

217 Fuller 1908, S. 21.

218 Ebd., S. 15.

Publikum völlig überraschenden Gedichtrezitation der kleinen Marie Louise auf der Bühne des Chicago Progressive Lyceum.²¹⁹ Diese Anekdote dient dazu, sich augenzwinkernd als mutige und gleichzeitig verrückte («folle»²²⁰), als verblüffende, weil ungeheuer(lich) talentierte, originelle und schliesslich erfolgreiche Performerin darzustellen.

Frank-Rüdiger Berger setzt denn auch genau da an in seinem Eintrag zu Loïe Fuller in *Das große Tanz Lexikon*, in dem er sich – wie aus der Bibliografie hervorgeht – ebenfalls auf ihre Auto_Bio_Grafie bezieht; er beginnt den Artikel mit dem Satz: »Loïe Fuller stand bereits als Kind auf der Bühne«²²¹, wobei dieser Auftritt nicht näher bestimmt wird. Die eigentliche Hinwendung zum Tanz bzw. zum choreografierten Einsatz von Bewegung wird dann in den Lexikoneinträgen und Forschungsbeiträgen – entsprechend dem von Fuller entworfenen Narrativ – als eher zufälliges, aber durchaus folgenreiches Ereignis geschildert: »[E]lle vient ›accidentalement‹ à la danse, en improvisant un état d'hypnose«, schreibt Maria-Daniela Strouthou in ihrem Eintrag im *Larousse Dictionnaire de la Danse*,²²² und Berger bezeichnet Fuller als »Autodidaktin«, die »[e]rste Aufmerksamkeit als Tänzerin [...] 1891 in New York mit der Komödie *Quack, M. D.*« erregt habe, »in der sie in der Rolle einer hypnotisierten Patientin den Anweisungen des Hypnotiseurs folgte. Der besondere Effekt entstand aus der Verbindung ihrer tänzerischen Bewegungen mit der magisch grünlichen Beleuchtung ihres weiten, aus dem damals populären Skirt dance entlehnten Rocks.«²²³ Aus dieser Szene habe Fuller – konstatieren übereinstimmend mehrere Forschungsbeiträge –²²⁴ ihre berühmte *Danse serpentine* entwickelt; mit ihrer »manipulation des draperies sous les projecteurs multicolores«²²⁵ übertraf sie schliesslich in Paris »jede Erwartung und wurde über Nacht zum Star.«²²⁶

219 Vgl. Fuller 1908, S. 15–20.

220 Fuller 1908, S. 17.

221 Berger 2016, S. 234; er fährt dann, ebd., fort: »und trat in den 1870er und 1880er Jahren als Schauspielerin und Sängerin in Vaudevilles [...], Burlesken und ›pantomimes‹ vorwiegend in New York auf.«

222 Strouthou 1999a, S. 168.

223 Berger 2016, S. 234 (Hv. i. O.). Fuller selber beschreibt die Episode 1908, S. 21.

224 Vgl. u.a. Berger 2016, S. 234, ausserdem Strouthou 1999a, S. 168.

225 Ebd.

226 Berger 2016, S. 234. Vgl. auch Sommer 2004, S. 92: »An immediate sensation, Fuller was called the creator of a new dance art and thus received the eloquent critical and popular acclaim she had so ardently desired. Fuller's timing had been perfect; it was as if Paris had specially prepared itself to receive her luminous dance.«

An dieser Stelle nun lohnt es sich, die tanzhistorisch reproduzierte singuläre Erfolgsgeschichte wiederum mit der entsprechenden Erzählung in der *Auto_Bio_Grafie* abzugleichen. Zwei Charakteristika werden Fuller dabei als paradigmatisch zugeschrieben: ihr Umgang mit Stoffen und die spezifische Nutzung von Lichteffekten. Gabriele Brandstetter etwa identifiziert als »[w]esentliches Medium« des neuen Tanzstils von Fuller »zum einen de[n] Stoff (das Tanzkleid als bewegte Szenographie) und zum anderen das farbige Licht (als Raumfaktor). Loïe Fullers Theater-Konzept der abstrakten raummodellierenden Bewegung in Verbindung mit modernster (Licht-)Technik verleiht ihren Tänzen die für das 20. Jahrhundert wegweisende Bedeutung. Ihr ›Serpentintanz‹, mit dem sie seit 1892 von Paris aus das Ballett-müde Publikum in ganz Europa eroberte, leitete einen Paradigmenwechsel auf der Bühne des Tanzes ein. Künstler und Intellektuelle feierten ›La Loïe‹, deren Tanz zum Symbol einer Epoche wurde, als Magierin des Lichts, als ›Fée de l'Electricité‹ und der tanzenenden Farben. Das Neue an ihrem Tanz war nicht eine besondere ›Technik‹ virtuoser Körperbewegung, sondern die Erschaffung eines gänzlich veränderten künstlichen Zeichen-Raums durch ein Bewegungsensemble, das als nahezu abstraktes szenisches Spiel von Stoff, von bewegtem Licht, Farben und Musik erscheint.«²²⁷

Der erste Aspekt, die Bewegung der »Stoffmassen«²²⁸, wird von Brandstetter folgendermassen akzentuiert: »Das phantastische Moment des ›Serpentintanzes‹ [...] bestand in den Formationen von Stoff-Draperien eines ungeheuer weiten weißen Seidenkleides, in das zwei lange Bambusstäbe zur Führung des Stoffes eingenäht waren.«²²⁹ In *Quinze ans de ma vie* wiederum wird dieses ästhetische Charakteristikum – ganz dem zwischen Zufall und Notwendigkeit, Passivität und Aktivität changierenden Gestus des Narrativs entsprechend – auf eine pragmatische Begebenheit zurückgeführt. Für ihre Rolle im Stück *Quack, docteur-médecin* musste Fuller offenbar ihre Kostüme selber beschaffen. Das war, ihrem Status als unbekannte Schauspielerin geschuldet, damals durchaus üblich. Aus diesem Umstand leitet die Autorin eine folgenreiche Entdeckung ab: »J'avais dépensé tout l'argent qu'on m'avait avancé pour mes costumes, et, ne sachant comment m'en tirer je me mis à passer en revue ma garde-robe, dans l'espoir d'y trouver quelque chose de

227 Brandstetter 1995, S. 332f. Vgl. auch Wortelkamp 2022, die eine Verbindung zur zeitgenössischen Fotografie herstellt.

228 Berger 2016, S. 234.

229 Brandstetter 1991, S. 227.

mettable. Rien, je ne trouvais rien. Tout à coup j'aperçus au fond d'une de mes malles, un petit coffret, un minuscule coffret, que j'ouvris. J'en tirai une étoffe de soie légère comme une toile d'araignée. C'était une jupe très ample et très large du bas. Je laissai couler la robe dans mes doigts et, devant ce petit tas d'étoffe, tout menu, je demeurai songeuse un long moment.«²³⁰

Eine aus der Not entstandene Entdeckung (das Potenzial des Seidenstoffes) wird an anderer Stelle mit weiteren als zufällig dargestellten Konstellationen verbunden, nämlich den Lichteffekten auf dem in leichte Stoffe gehüllten Körper.²³¹ Dazu heisst es bei Fuller, sie sei, nachdem sie die Rezensionen zu *Quack* in der Zeitung gelesen habe, aus dem Bett gesprungen und »vêtue de ma seule chemise de nuit, je passai le vêtement, et me regardai dans une grande glace pour me rendre compte de ce que j'avais fait le soir précédent. Le miroir se trouvait juste de face des fenêtres. Les grands rideaux jaunes étaient tirés, et à travers leur étoffe le soleil répandait dans la chambre une lueur ambrée qui m'enveloppait toute, et éclairait ma robe par transparence. Des reflets d'or se jouaient dans les plis de la soie chatoyante, et dans cette lumière mon corps se dessinait vaguement en ligne d'ombre. Ce fut, pour moi, une minute d'intense émotion.«²³² Dem Gewährwerden der Lichteffekte schreibt die Autorin jäh ausgelöste Emotionen zu, worauf sie die offenbar erst im Nachhinein erkannte Tragweite dieser Entdeckung und ihrer künstlerischen Fruchtbarmachung gründet.²³³ Die daraus entwickelte choreografische Ästhetik schildert Fuller dann als ein Experimentieren mit Bewegungen und Gesten bei gleichzeitiger Betrachtung der Stoff- und Lichteffekte. Auf eine fast zufällige Entdeckung folgen demnach akribische Recherchen, deren Resultat Fuller schliesslich durchaus zum eigenen, selbst und konsequent erarbeiteten Verdienst erklärt:²³⁴ »Doucement – presque religieusement – j'agitai la soie, et je vis que j'obtenais tout un monde d'ondulations que l'on ne connaissait pas encore. J'allais créer une danse! [...] finalement je pus me rendre compte que chaque mouvement du corps provoque un résultat de plis d'étoffe, de chatoiement des dra-

230 Fuller 1908, S. 22.

231 Ebd., S. 27.

232 Ebd.

233 Vgl. ebd., S. 27f.: »Inconsciemment je sentais que j'étais en présence d'une grande découverte, d'une découverte dont je n'eus que plus tard la certitude et qui devait m'ouvrir la voie que j'ai suivie depuis.«

234 Hierfür spricht auch die Tatsache, dass Fuller sich ihre Entdeckungen patentieren liess, vgl. u.a. Brandstetter 1991, S. 227f.; Berger 2016, S. 235; Veroli 2008, S. 491f., und dass sie – sogar juristisch – gegen ihre Nachahmerinnen vorging, vgl. u.a. Sommer 2004, S. 92.

peries mathématiquement et systématiquement prévus. La longueur et l'ampleur de ma jupe de soie m'obligeaient à plusieurs répétitions du même mouvement pour donner à ce mouvement son dessin spécial et définitif. J'obtenais un effet de spirale en tenant les bras en l'air tandis que je tournais sur moi-même, à droite puis à gauche, et recommençais ce geste jusqu'à ce que le dessin de la spirale se fût établi. La tête, les mains, les pieds suivaient les évolutions du corps et de la robe.«²³⁵ Was Fuller hier als ein einerseits intuitives, andererseits aber durchaus systematisches und minuziöses Experimentieren mit dem Zusammenspiel von Bewegung, Stoff und Licht beschreibt,²³⁶ wird in der Forschung als einzigartige Leistung ausgelegt; so findet etwa Berger, Fuller habe »multimediale Kunstwerke [geschaffen], die jenseits der damals herrschenden Auffassung von Tanz lagen«²³⁷, und Sommer spricht von einer »Erschliessung« eines ihrer (Fullers) wichtigsten choreografischen Konzepte.²³⁸

235 Fuller 1908, S. 28.

236 Diese genaue Schilderung konterkariert auf den ersten Blick ihre Aussage, Fuller 1908, S. 28f.: »Mais il est bien difficile de décrire cette partie de ma danse. On la voit et on la sent: elle est trop compliquée pour que des mots parviennent à la réaliser.« Allerdings – würde ich einwenden – macht Fuller mit diesem Votum lediglich deutlich, dass der Prozess selber auf visuell beobachtender und nonverbal fühlender Wahrnehmung beruht, was ihrer im Buch vermittelten Auffassung, dass es sich bei ihren Exerzitien gleichwohl um systematische, analytische Vorgänge handelt, nicht widerspricht. Sie vertritt hierbei vielmehr eine heutzutage in der Tanzwissenschaft weit verbreitete These (vgl. etwa Gehm/Husemann/Wilke 2007; Huschka 2009), wonach Tanz spezifisches Wissen beinhaltet, vermittelt und generiert. So ist auch eine Stelle in Fullers Text *Dances that inspire*, 1910, S. 5, zu verstehen, in dem sie einer Bekannten, die nicht weiss, wie sie sich ausdrücken soll, empfiehlt: »Dance it, dance it! I said quickly. Try to tell me by a dance.«

237 Berger 2016, S. 234.

238 Sommer 2004, S. 91: »In teaching herself how to choreograph for her body and silk, Fuller unlocked one of her most important choreographic concepts. From the beginning she was intrigued by images that began with the human body and radiated outward as costume extended the range of motion and took on shapes and a life of its own.« Vgl. auch Strouthou 1999a, S. 168, die Fuller mit ihren individuellen Praktiken zur Vorläuferin späterer künstlerischer Innovationen erklärt und damit in einen grösseren Zusammenhang stellt: »elle [d. i. Fuller, C. T.] préfigure la notion de kinésphère dans la théorie de R. Laban autant que les jeux de métamorphose du corps par les tissus chez A. Nikolais.« Auch Brandstetter 1991, S. 229, kontextualisiert Fullers Errungenschaften und betont deren Vorreiterfunktion innerhalb der Bühnengeschichte: »Loïes Innovationen der Bewegung im Raum, des ›malenden Lichts‹, der abstrakten Bühne [entstanden, C. T.] etliche Jahre vor den als bahnbrechend geltenden

Fuller selber ist sich der ästhetischen Revolution sehr wohl bewusst, die sie offenbar eingeleitet hat und die später auch in der Tanzhistoriografie als Paradigmenwechsel proklamiert wird,²³⁹ indem sie festhält: »J'avais conscience d'avoir trouvé une chose nouvelle et unique, mais j'étais loin d'imaginer, même en rêve, que je détenais la révélation d'un principe devant révolutionner l'esthétique.«²⁴⁰ Was sich fast wie Koketterie liest, dass Fuller nämlich die Tragweite ihrer künstlerischen Schöpfung zunächst nicht erkannt, zum Zeitpunkt des Schreibens ihrer *Auto_Bio_Grafie* aber als revolutionär erfasst hat, ist wiederum eine narrative Geste der Selbstinszenierung. Hier wird ein Künstlersubjekt entworfen, das aktiv und passiv zugleich ist: Ihm fallen die Ideen zwar zu, es versteht es aber immerhin sogleich, sie zu nutzen; es arbeitet damit, macht etwas daraus und weiss dann wiederum zunächst doch nicht oder »nur« intuitiv um die vollumfängliche Bedeutung seiner Innovation, wobei sich dies erst in der Rückschau ändert.

Im Hinblick auf eine Art Zwischenfazit soll an dieser Stelle nun gefragt und erörtert werden, was die Lektüre und Analyse ihrer *Auto_Bio_Grafie* zum Verständnis der tanzgeschichtlichen Bedeutung Fullers beiträgt. Ihre Selbsterzählung liefert freilich keine »authentische«, auch keine alternative Erklärung. Sie bietet allerdings im Zuge einer heuristischen Re-Vision, eines nochmaligen Hinsehens, Hand für eine multiperspektivische Exegese spezifischer Innovationsleistungen dieser historischen Figur. So erhellt beispielsweise die folgende Passage die Entstehung der charakteristischen »bewegten Stoff-Licht-Skulpturen«²⁴¹, indem sie Fullers Lichtrezeption anek-

Arbeiten der Bühnenreformer Adolphe Appia und Edward Gordon Craig.« Vgl. dazu auch Sommer 2004, S. 93.

239 Vgl. hierzu exemplarisch Strouthou 1999a, S. 168: »elle est une pionnière souvent controversée de la danse moderne, ses spectacles inclassables tenant plus des effets scéniques que du mouvement proprement dit.« Vgl. ausserdem Sommer 2004, S. 93: »Until the early 1900s Fuller was the strikingly singular pioneer of modern dance. It was her work that paved the way for the acceptance of later dancers who rather than she are considered the founders of the modern dance movement.« Vgl. auch ebd., S. 95f., wonach Fullers Neuerungen bezüglich Bühnenszenografie, Licht, Materialien sowie ihre Kombination von Kunst und Technik auch nachfolgende Künstler:innen beeinflusst habe: »The first American dancer to be acclaimed the creator of a new, modern dance form, Fuller paved the way for the acceptance of modern dance and dancers in the twentieth century.« Vgl. ausserdem zur tänzerischen Revolution Fullers Dickie 2005, S. 99.

240 Fuller 1908, S. 31.

241 Berger 2016, S. 235.

dotisch, aber letztlich anschaulich darlegt. Fuller selber schreibt: »La lumière est venue à moi plutôt que je ne suis allée à elle!«²⁴² Und sie erklärt diesen Zu-Fall (im doppelten Wortsinn) folgendermassen: »Puisque, aussi bien, on s'accorde à dire que j'ai créé quelque chose, que ce quelque chose est un composé de la lumière [...] et de la danse, il me semble qu'il ne serait peut-être point malséant, après avoir considéré moi-même ma création à un point de vue anecdotique et pittoresque, de dire ici [...] quelles sont mes idées relativement à mon art et comment je le conçois aussi bien intrinsèquement que dans ses rapports avec les autres arts.«²⁴³

Mit den anderen Künsten, zu denen Fuller ihre Kreation und damit ihr spezifisches Verständnis von Tanz in Bezug setzt, ist hier u.a. die Architektur gemeint, genauer die Baukunst am Beispiel von Notre Dame. Fuller beschreibt das Erleben von Licht und Farbe im Kirchenraum als prägende Inspiration: »La grande cathédrale [...] fut l'objet d'un de mes tout premiers pèlerinages artistiques, je peux même dire du premier. [...] ce qui me séduisit [...] ce furent les merveilleux vitraux des rosaces latérales et plus encore, peut-être, les rayons de soleil qui vibraient dans l'église, diversement, intensément colorés, après avoir traversé ces verrières somptueuses. J'oubliai totalement où je me trouvais. Je sortis mon mouchoir de ma poche, un mouchoir blanc, et je l'agitai dans les rayons colorés, à la manière des étoffes que, le soir, j'agitais dans le rayonnement de mes projecteurs.«²⁴⁴ Auch in dieser Stelle der Selbsterzählung – wie in der vorhin zitierten im Schlafzimmer vor dem Spiegel – beobachtet Fuller äusserlich einfallendes Licht und Farbeffekte, sie nimmt die lichten und bunten Reflexe emphatisch als Projektionen auf Tücher und ihren Körper wahr, setzt diese in Bewegung und leitet daraus ihre Idee von Tanz ab. Der Einfall oder eben der Zu-Fall von farbigem Licht, das Gewahrwerden von dessen visuellen Effekten, das Ausprobieren sowie die Verbindung mit Bewegung im Raum führen dann offenbar zu der spezifischen, tanzhistorisch paradigmatischen Ästhetik, die Fuller explorativ entwickelt hat.

In der Folge eines solchen *close reading* kann Fullers Zugang – im Unterschied etwa zu Duncans, worauf ich noch komme –²⁴⁵ als ein Zugang ausgelegt und begründet werden, der auf äusserlichen Eindrücken beruht, der diese ganz konkret auf dem und am eigenen bewegten Körper erfasst, mit Stoffen

242 Fuller 1908, S. 278.

243 Ebd., S. 59.

244 Ebd., S. 59f.

245 Vgl. Kapitel 3.4.

und technischen Mitteln reproduziert bzw. ästhetisch durchexerziert. Über eine solche Schilderung des Kurationsprozesses wird ein ganz bestimmtes Künstler-Ich konstituiert, das sich – wie erwähnt – zwischen Passivität, Zufall, Kontingenz und produktiver Aktivität bzw. akribischer Übertragung verortet, wobei jeglicher Widerspruch zwischen sinnlicher Intuition und der Systematik der Umsetzung diskursiv aufgelöst wird.²⁴⁶

Eine solche Auslegung autobiografischer Narrative, wie sie bis hierhin präsentiert wurde, kann nun exemplarisch eine in der Forschung verbreitete These flankieren. Gemeint ist hier die These, wonach Fuller in ihrem Tanzverständnis einzigartig gewesen sei und sich grundlegend von anderen zeitgenössischen Figuren der Tanzgeschichte unterschieden habe. Brandstetter etwa schreibt in ihrem Buch *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*: »Loïe Fuller, die neben Isadora Duncan und Ruth St. Denis zu den Wegbereiterinnen des Neuen Tanzes zählt, geht einen anderen Weg als ihre Mitstreiterinnen und Nachfolgerinnen. Während Isadora Duncan und Ruth St. Denis die Ausdruckskraft des von den Fesseln des Balletts befreiten weiblichen Körpers im Tanz präsentieren und propagieren, setzt Loïe Fuller den Raum gerade durch das Verschwinden des Körpers in den unendlichen Metamorphosen des ihn umspielenden Seidengespinnst in Szene; [...] betreibt Loïe Fuller die Entmaterialisierung des Körperlichen mit den Mitteln der modernsten Technik«; und Brandstetter fährt fort, die »Paradoxie« ihres, Fullers, »Anspruchs, statt des Körpers das Licht zu formen, anstelle der Materie die Welle – sowohl des Stoffes als auch des elektrischen Lichts – als Zeichenträger der Kunst einzusetzen, offenbart die ganze Reichweite, die eminente Modernität ihres Schaffens.«²⁴⁷ Was hier als »Verschwinden des Körpers in unendlichen Metamorphosen«, als »Entmaterialisierung des Körperlichen« beschrieben wird,²⁴⁸ erklärt sich in der Zusammenschau mit dem in der *Auto_Bio_Grafie* geschilderten kreativen Prozess aus einem Tanzverständnis heraus, das das tanzende Subjekt bzw. den Körper der Tänzerin zwar als souveränen Agens begreift,²⁴⁹ allerdings als Agens, der – in eigens

246 Dies erklärt auch die u.a. von Sommer 2004, S. 94, formulierte Charakterisierung von Fullers »natürlichem« Tanzen: »Fuller now called herself ›the mother of natural dancing.‹ By ›natural‹ she meant that the dancers would not be taught a restricting technique.«

247 Brandstetter 1995, S. 336f.

248 Ebd.

249 Vgl. Fuller 1908, S. 68: »Le corps humain est apte à exprimer«.

dafür geschaffene Gewänder gehüllt²⁵⁰ und technisch ausgeklügelt farbig beleuchtet²⁵¹ – ganz in der visuell bewegten Erscheinung aufgeht.²⁵² Diese Sichtweise gründet (auch) auf der Haltung der Tänzerin, die sich gerade nicht als aktiv expressives Künstlersubjekt präsentiert, wie dies etwa Duncan und andere Zeitgenossinnen tun, sondern gewissermassen als Medium bestimmter optisch-dynamischer Effekte, die dann wiederum beim Publikum metamorphosierend eigene Bilder oder Vorstellungen auslösen.²⁵³

Hält man demnach die Ausführungen der *Auto_Bio_Grafin Fuller*, die ihr künstlerisches Selbst im Buch explizit in Szene setzt,²⁵⁴ mitsamt der quellenkritischen Ausdeutung desselben exemplarisch neben Brandstetters Lesart von Fullers tanzhistorischen Leistungen, dann ergibt sich ein multiperspektivisch erweitertes Bild. Eine so erweiterte Betrachtung lässt gerade auch die Art und Weise erkennen, wie Ideen entstehen oder retrospektiv begründet und in Bezug zu anderen Künsten, zu Zeitphänomenen, Materialien oder Medien gesetzt werden und wie explorative Praktiken bestimmte Ästheti-

250 Vgl. ebd., S. 43: »j'avais commencé à inventer des robes spéciales pour mes danses nouvelles.«

251 Vgl. zu den Experimenten Fullers mit der Beleuchtung dies. 1908, S. 29; ausserdem zu den fluoreszierenden Effekten auch Sommer 2004, S. 94.

252 Vgl. dazu auch Berger 2016, S. 235, der schreibt: »Es gehörte [...] zu Fullers Konzept, ihren Körper bis zum scheinbaren Nichtvorhandensein hinter die von ihr bewegten Stoff-Licht-Skulpturen zurücktreten zu lassen.«

253 Vgl. dazu auch die folgende Stelle in Fuller 1908, S. 25f., in der die Autorin sich angesichts ihrer frühen choreografischen Versuche darüber erstaunt zeigt, welche Bilder/Gestalten das Publikum zu erkennen vermochte: »Ma robe était si longue, que je marchais constamment dessus, et machinalement je la retenais des deux mains et levais les bras en l'air, tandis que je continuais à voltiger tout autour de la scène comme un esprit ailé. Un cri soudain jaillit de la salle: – Un papillon! un papillon! Je me mis à tourner sur moi-même en courant d'un bout de la scène à l'autre, et il y eut un second cri: – Une orchidée! A ma profonde stupéfaction, des applaudissements nourris éclatèrent.«

254 Durch den Umstand, dass Fuller ihre *Auto_Bio_Grafie* zu Lebzeiten, ja gar noch während ihrer aktiven Karriere publiziert hat, war deren Rezeption stark durch ihr inszeniertes Selbstbild geprägt. Darin unterscheidet sich die Fuller-Rezeption und -Forschung denn auch von jener zu anderen Tänzer:innen (z.B. zu Taglioni oder Graham), deren Lebensgeschichten posthum oder am Ende ihrer Laufbahn erschienen sind. Für diesen Hinweis danke ich Claudio Richard.

ken hervorbringen, die dann wiederum historiografisch ausgedeutet und kontextualisiert werden können.²⁵⁵

Auch in dieser dritten Re-Vision könnte man gewiss noch weiter gehen und zusätzliche Aspekte miteinander in Verbindung bringen. Man könnte beispielsweise genauso die späteren Stücke von Fuller betrachten, mit denen sie ebenfalls grosse Erfolge u. a. an Weltausstellungen²⁵⁶ oder bei Aufführungen in anderen, gerade auch nicht-westlichen Ländern feierte,²⁵⁷ man könnte ihre Dialoge mit Bezugnahmen auf Vertreter:innen anderer Künste in den Blick nehmen,²⁵⁸ ihre Beeinflussung und Förderung von Tänzer:innen und Theatergruppen,²⁵⁹ bis hin zu ihren filmischen Choreografien²⁶⁰ usw. Das erklärte Ziel dieser facettenreich fortführbaren Re-Vision war es allerdings erst einmal, das Bild der tanzhistorischen ›Figur‹ und ihrer Kunst durch eine reflektierte Betrachtung der Auto_Bio_Grafie zu öffnen und zu erweitern.

3.4. Mythen und Energien: Isadora Duncan (1877–1927)

Die vierte exemplarische Re-Vision befasst sich mit der tanzhistorischen Figur Isadora Duncan und geht wiederum von einer Auto_Bio_Grafie aus.²⁶¹ Duncans Buch ist – wie bereits erwähnt – 1927 zunächst in englischer Sprache, betitelt mit *My Life*, bei Boni and Liveright in New York erschienen, wenige Monate nach Duncans Unfalltod.²⁶² Bereits 1928 veröffentlichte der Amalthea-Verlag

255 Vgl. dazu auch Veroli 2008, S. 495f., die eine notwendige, kritische Erweiterung der Fuller-Rezeption geltend macht, indem sie schreibt: »However, in the last several years, scholars in the United States and Europe have been [...] exploring the extent to which the so-called dance pioneers were rooted in the science, performance, and gender contexts of their times.«

256 Vgl. Fuller 1908, S. 179–181; dazu auch Sommer 2004, S. 93; Berger 2016, S. 235.

257 Vgl. Fuller 1908, S. 170f.

258 Vgl. dazu ebd., beispielsweise S. 81, 89 (Theater: Sarah Bernhardt), S. 92 (Literatur: Stéphane Mallarmé), S. 119, 122 (Bildende Kunst: Auguste Rodin) usw.

259 Vgl. dazu u. a. Berger 2016, S. 235; Strouthou 1999a, S. 168; Sommer 2004, S. 96.

260 Vgl. dazu Berger 2016, S. 235.

261 Vgl. dazu auch Thurner 2019b.

262 Vgl. zu den Umständen der Entstehung und Veröffentlichung dieser Auto_Bio_Grafie u. a. Daly 1998, S. 38f.; ausserdem zur Entstehung und auch zur Reaktion einiger im Buch erwähnten Zeitgenossen Peter 2000a, S. 11.

in Leipzig unter dem Titel *Memoiren* die deutsche Übersetzung von Carl Zell.²⁶³ Seither ist das Buch mehrfach neu publiziert und auch in zahlreiche weitere Sprachen übertragen worden.²⁶⁴ 2013 erschien eine »restored edition«, herausgegeben von der amerikanischen Tanzpublizistin Joan Acocella.²⁶⁵ »[T]he longevity of the book is a testament to the importance of what Duncan had to say«,²⁶⁶ schreibt 1998, in einem Artikel in der *New York Times*, Ann Daly, die auch eine der bis heute wichtigsten Studien über Isadora Duncan verfasst hat, *Done into Dance*.²⁶⁷

Die Bedeutung von Isadora Duncan für die westliche Tanzgeschichte ist heute weitgehend unbestritten; Duncan wird als bahnbrechende Pionierin (»groundbreaking pioneer«²⁶⁸) bezeichnet, und so heisst es etwa im Katalog *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland*, im Jahr 2000 herausgegeben und eingeleitet von Frank-Manuel Peter: »Über sie sind mehr Bücher und Aufsätze geschrieben worden als über jeden anderen berühmten Tänzer oder Choreographen, Anna Pawlowa und Waslaw Nijinsky inbegriffen, und diejenigen Bücher, die Isadora Duncan erwähnen, zählen inzwischen gewiß über tausend«. ²⁶⁹ Duncans Leben und Kunst wurden auch filmisch²⁷⁰ und auf der Bühne²⁷¹ mehrfach behandelt, zuletzt prominent (und durchaus kontrovers

263 In der Ausgabe von 1928 steht: »Nach dem englischen Manuskript bearbeitet von C. Zell«. In Brandstetter 2017, S. 18, ist von einem »Carl Zell« die Rede. Diesen Hinweis verdanke ich Sarah Gerber.

264 Vgl. dazu u.a. Daly 1998, S. 38.

265 Duncan 2013.

266 Daly 1998, S. 38. Über Bedeutung und Qualität von Duncans Buch gingen die Meinungen auseinander. Vgl. dazu Huschka 2002, S. 106; ausserdem exemplarisch eine Rezension der Erstausgabe, *Oysters and Champagne. My Life by Isadora Duncan*, in *The Saturday Review*, o. A. 1928b, S. 702f., oder auch das Buch *Isadora. A sensational life* von Peter Kurth 2001, worüber wiederum Martha Ullman West 2003 in einem Artikel zu Neuerscheinungen zu Duncan in der Zeitschrift *Dance Chronicle* schreibt, S. 120, es sei »told by a man [d. i. Kurth, C. T.] whose understanding of her [d. i. Duncans, C. T.] art, its history, and its practitioners is as minimal as his appreciation of it.«

267 Daly 2002b [1996].

268 Ullman West 2003, S. 118. Vgl. dazu auch Huschka 2002, S. 105: »Die Auftritte von Isadora Duncan bilden den Mythos von der Geburtsstunde des modernen Tanzes – bis in die Geschichtsschreibung unserer Tage hinein.«

269 Peter 2000a, S. 8.

270 Vgl. u.a. den britisch-französischen Spielfilm *Isadora* von 1968 in der Regie von Karel Reisz mit Vanessa Redgrave in der Hauptrolle.

271 Vgl. beispielsweise Maurice Béjarts Ballett *Isadora* (UA 1976 in der Oper von Monte Carlo) mit Maija Plissezkaja sowie mit Marcia Haydée (1983 in Stuttgart).

rezipiert) von Jérôme Bel.²⁷² Sogar weit in den populären Bereich reicht Duncans Geltung, indem etwa ihr Bild auf T-Shirts prangt und ihre Aphorismen über Heirat, Leben und Kunst auf Glückwunschkarten und Lesezeichen.²⁷³

Die Bedeutung der Autobiografie Duncans als Auto_Bio_Grafie und damit als selbst-inszenierte bzw. -inszenierende Ich-Konstruktion²⁷⁴ wird im Hinblick auf die entsprechende Geschichtsschreibung hingegen selten explizit reflektiert.²⁷⁵ Eine Ausnahme bildet da Susan A. Mannings Eintrag zu Duncan in der *International Encyclopedia of Dance*, der ausdrücklich auf das Verhältnis zwischen der Quelle Autobiografie von Duncan und der Historiografie zu Duncan hinweist, indem die Tanzwissenschaftlerin schreibt: »The image of a bold young American dancer taking Europe by storm, dancing from sheer inspiration in a way never seen before, runs through Isadora Duncan's autobiographical writings and pervades the view of many writers who have since echoed her self-proclaimed legend.«²⁷⁶ Und so gibt auch Ann Daly bereits 1998 zu bedenken: »But a more subtle reading of ›My Life,‹ afforded by the explosion in the study of women's autobiography in the last decade, reclassifies Duncan's story.«²⁷⁷

Ein adäquater Umgang mit dem Genre Autobiografie – insbesondere auch unter Berücksichtigung des Gender-Aspekts –²⁷⁸ bedingt also nicht nur eine

272 Vgl. Bel: Isadora Duncan, UA 2019, mit Elisabeth Schwartz.

273 Vgl. dazu Ullman West 2003, S. 118: »These days, with her image on T-shirts and her aphorisms about marriage, life, and art on greeting cards and bookmarks, Isadora is famous as a free-spirited barefoot dancer«. Vgl. dazu auch Daly 1998, S. 38, die ergänzt: »the book is still quoted in oyster houses and classrooms, still a rite of initiation for aspiring dancers, and still a source of voyeuristic fascination.«

274 Dies ist hier rein methodologisch und keineswegs wertend gemeint.

275 Ein Grund dafür, warum die Auto_Bio_Grafie bis heute eine solch zentrale Quelle in der Duncanforschung ist, könnte auch am Umstand liegen, dass zahlreiche andere Quellen zu Isadora Duncan, quasi ihr gesamter Nachlass »mit Tausenden von zumeist einmaligen Dokumenten wie Tagebüchern, Briefwechseln, Manuskripten, Kunstwerken bedeutender Künstler, Vintage-Photographien berühmter Photographen und vieles mehr [...], was als Primärquelle von ihrem Leben« zeugte, im Juni 1999 bei einem Brand in der Privatwohnung der Grossnichte von Isadora Duncan zerstört wurden; vgl. dazu Peter 2000a, S. 7. Vgl. auch Ullman West 2003, S. 118, die allerdings anders datiert und von einem »fire in New York in 2000« schreibt.

276 Manning 2004a, S. 451.

277 Daly 1998, S. 38. Vgl. zur Kategorie ›Gender‹ im Zusammenhang mit Duncan auch Vertinsky 2010.

278 Vgl. dazu das Kapitel 4.2. in der vorliegenden Untersuchung. Vgl. exemplarisch auch die gendertheoretische Lesart von Duncans Auto_Bio_Grafie in Albright 2013, S. 94ff.

subtilere Lesart der Quelle, sondern auch eine Re-Vision eines prominenten Kapitels der Tanzgeschichte. Eine solche wird im Folgenden – auch wieder punktuell und exemplarisch – unternommen. Von den Zuschreibungen, die auf *My Life* gründen und in der Forschung fortlaufend reproduziert werden, sollen dabei drei ausgewählte, wichtige Parameter von Duncans Tanzverständnis bzw. -innovation in den Blick genommen werden: Duncans ›Emanzipation‹ von den Bühnen- und Körperkonventionen ihrer Zeit; ihr Bezug zum mythischen Griechen(land)-Bild und ihre energetische Tanzgenese.

Zum ersten Aspekt, Duncans ›Emanzipation‹ von den Bühnen- und Körperkonventionen, liest man in den einschlägigen Tanzlexika, etwa im Eintrag zu Isadora Duncan im *großen Tanz Lexikon*, verfasst von Janine Schulze: »Mit ihrem Auftreten begann eine Epoche im Tanz, in der Frauen sich aus der Position der rein interpretierenden Tänzerin lösten, um jene (Frauen-)Bilder zu verkörpern, die sie sich selbst auf den Leib choreographierten.«²⁷⁹ Duncan wandte sich gegen Praktiken des Balletts,²⁸⁰ heisst es da weiter, und entwickelt einen Tanz, der nicht *etwas* darstellte, sondern Ausdruck einer neu definierten Harmonie zwischen ihrem eigenen, sinnlichen, ›natürlichen‹, weiblichen Körper sein sollte.²⁸¹ Im *Larousse Dictionnaire de la Danse* beschreibt Élizabeth Schwartz diese Harmonisierung folgendermassen: »Abolissant l'antagonisme entre être danseuse et être femme, elle aborde la danse à partir de son corps, de sa sensualité et de son âge.«²⁸² Ann Daly kommt denn auch in ihrem bereits erwähnten Buch, *Done into Dance*, zum Schluss: »Duncan's dancing was something very new«²⁸³ und folgt dabei Duncans eigener Aussage in *My Life*, wonach sie »a new school of human movement«²⁸⁴ und »theories for a new dance«²⁸⁵ entwickelt habe.

Allerdings finden sich dazu in Duncans Auto_Bio_Grafie auch durchaus (selbst-)relativierende Stellen. So schreibt Duncan etwa über eine Pressekon-

279 Schulze 2016, S. 197; vgl. auch dies. 2004, S. 21.

280 Vgl. u.a. Schulze 2016, S. 198. Hier wird indirekt auf Duncans Auto_Bio_Grafie rekurriert; vgl. etwa Duncan 1928, S. 76.

281 Vgl. dazu u.a. Schulze 2016, S. 197: »Ihre Idee vom Tanzen impliziert einen weiblichen Körper, der sich harmonisch im Rhythmus der Natur bewegen soll.« Vgl. zur Explizierung von Duncans Tanzverständnis auch Daly 2002b u.a. S. 30–35.

282 Schwartz 1999, S. 138.

283 Daly 2002b, S. 24.

284 Duncan 1927, S. 76.

285 Ebd., S. 90; vgl. auch ebd., S. 174, wo sie beschreibt, wie sie ihre »new art of the dance« ihren Schülerinnen beigebringt.

ferenz in Berlin, wo man sie als Erneuerin der Tanzkunst feierte, wie sie dieses Bild von sich und ihre »naive, aber grandiose Auffassung der Tanzkunst«,²⁸⁶ wie sie selber sagt, offenbar auch etwas berauscht von ihrem Erfolg und kühn mitprägte: »When we arrived in Berlin I was bewildered, in driving through the town, to find the entire city one flaming poster of my name, and the announcement of my *début* in Kroll's Opera House, with the Philharmonic Orchestra. Alexander Gross conducted us to a beautiful suite at the Hotel Bristol, in Unter den Linden, where the entire German Press appeared to be waiting for my first interview. From my studies in Munich and my experiences in Florence, I was in such a pensive and spiritual frame of mind that I greatly astonished these gentlemen of the Press by giving them, in my American German, a naïve and grandiose conception of the Art of the Dance as a ›grösste ernste Kunst,‹ and one which would bring all the other arts to a new awakening.«²⁸⁷ Duncan bewertet rückblickend die (Selbst-)Einschätzung ihrer Kunst, indem sie sie kontextualisiert und relativiert. Als naiv und gleichzeitig grandios beschreibt sie ihre (erklärte) Vorstellung davon, die sie einerseits auf gründliche Studien und andererseits auf das eigene Berauscht-Sein von ihrem Erfolg zurückführt.

Neben dem Bild der bahnbrechenden ästhetischen Reformerin existiert von Duncan auch jenes einer Künstlerin, die den modernen Tanz dadurch erneuert, dass sie vorwiegend ihr eigenes Leben tanzt. So schreibt etwa Schwartz: »Danseuse de sa vie, au gré des événements extérieurs et de ses tourments personnels, elle est associée à l'élaboration des principes fondamentaux de la danse moderne.«²⁸⁸ Auch dieses Image der »Danseuse de sa vie« speist sich aus Duncans *My Life*,²⁸⁹ muss aber historiografisch differenziert werden. So schreibt etwa Manning gegen die bereits zitierte »self-proclaimed legend« an und stellt klar: »Historical hindsight reveals, however, that Duncan developed her dance from nineteenth-century performance conventions, evolving a concept of performance that later dominated the twentieth century.«²⁹⁰ Diese Relativierung wiederum, Duncans Rückgriff auf bestehende

286 Duncan 1928, S. 115.

287 Duncan 1927, S. 114f. Vgl. zu Duncan in der deutschen Presse auch Dörr 2000.

288 Vgl. dazu Schwartz 1999, S. 139. Vgl. auch Ullman West 2003, S. 119f.: »Isadora never recovered from the loss of her children, but the frankly autobiographical dancer was able to render this tragedy into movement so expressively poignant it reduced skeptical critics such as John Martin to tears.«

289 Vgl. beispielsweise Duncan 1927, S. 3: »I have only danced my life.«

290 Manning 2004a, S. 451f.

Konventionen, aus denen sie dann allerdings Neues entwickelt habe, findet sich durchaus auch in ihren eigenen Ausführungen und führt uns zum zweiten Punkt dieser Re-Vision: Duncans Bezug zum mythischen Griechen(land)-Bild.

In ihrem Buch *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien* leitet Huschka beispielsweise die Ausführungen zu Duncan mit dem Satz ein: »Isadora Duncan eröffnet mit ihrem barfüßigen, dem Griechentum nachspürenden Tanz das Kapitel des neuen Tanzes.«²⁹¹ Und auch Schulze schreibt, Duncans Tanz sei u.a. inspiriert gewesen von den »Körperdarstellungen der griechischen Antike«²⁹². Ullman West verortet diese Griechentum-Begeisterung in einem umfassenderen »nineteenth-century Greek revival in America, particularly in California«,²⁹³ und Manning fokussiert dabei auf die Wahrnehmung von bestimmten verkörperten Qualitäten: »Duncan's study of ancient Greek sculpture; she perceived the sculpture as embodiments of the qualities of arrested motion and animate stillness that she attempted to re-create in dance.«²⁹⁴

Duncan selbst stellt in *My Life* den in der Forschung immer wieder aufgegriffenen Bezug zum Griechentum bzw. zur Antike sehr wohl explizit her, indem sie etwa schreibt: »I have discovered the art which has been lost for two thousand years. [...] for you know [...] that the birth of the theatre was the dance, that the first actor was the dancer.«²⁹⁵ Diese gewissermassen als Revival erklärte Tanzauffassung, deren Wurzeln Duncan in der griechischen Theatertradition verortet, verbindet sie mit einem mythischen Geschichtsverständnis. Das passt wiederum zur Charakterisierung Duncans, wie die Tanzgeschichtsschreibung sie vorgenommen hat,²⁹⁶ die neben der Auto_Bio_Grafie auch den 1903 publizierten Vortrag Duncans, *Der Tanz der Zukunft* (*The Dance of the Future*), berücksichtigt.²⁹⁷ Darin räumt Duncan allerdings gerade ein: »Hier möchte

291 Huschka 2002, S. 105.

292 Schulze 2016, S. 198.

293 Ullman West 2003, S. 122.

294 Manning 2004a, S. 453.

295 Duncan 1927, S. 30f.; vgl. auch Duncan 2016, S. 29: »Ich habe eine Kunst wiedergefunden, die zwei Jahrtausende hindurch für die Menschheit verlorengegangen war. [...] Sie müssen wissen, dass die Kunst des Theaters aus dem Tanz geboren wurde, die ersten Schauspieler waren Tänzer«.

296 Vgl. dazu neben den bereits zitierten auch Jeschke in Dahms 2001, S. 155f., und Brandstetter 1995, S. 72–74.

297 Vgl. dazu etwa Huschka 2002, S. 107–114; ausserdem Brandstetter 2017, S. 18, die die »Programmschrift *Der Tanz der Zukunft*« als Manifest deutet, das »diesen Genrehinweis

ich ein naheliegendes Mißverständnis vermeiden. Aus dem, was ich gesagt, könnte man leicht schließen, es wäre meine Absicht, zu den Tänzen der alten Griechen zurückzukehren, und ich dächte, daß der Tanz der Zukunft ein Wiederaufleben der antiken Tänze oder sogar der Tänze wilder Stämme sein würde. Nein, der Tanz der Zukunft wird eine neue Bewegung sein, eine Frucht der ganzen Entwicklung, die die Menschheit hinter sich hat. Zu den Tänzen der Griechen zurückzukehren, würde ebenso unmöglich sein, als es unnötig ist: wir sind keine Griechen und können daher auch nicht die griechischen Tänze tanzen.«²⁹⁸

Aus den obigen Zitaten lassen sich nun verschiedene Aspekte von Duncans Tanzauffassung herausarbeiten und zueinander in Beziehung setzen: In ihrem didaktischen Text *Der Tanz der Zukunft* artikuliert und relativiert Duncan ihre Vision einer (eigenen) Tanzkunst. Auch in der *Auto_Bio_Grafie* beschreibt sie einerseits ihre tänzerische ›Veranlagung‹ sowie ihre Wiederentdeckung eines mythischen Tanzes und andererseits, wie sich dieser zur empirischen Tanzkunst in Griechenland verhält. Diese Ausführungen sind indessen in ihrer Art bemerkenswert und lassen sich dann wiederum mit Duncans geschichtsträchtigen Tanzverständnis, wie es in der *Historiografie* vorkommt, abgleichen.

In ihren *Memoiren* berichtet die Autorin nämlich ausführlich und durchaus auch sich selbst relativierend über sagenhafte, aber ebenso über ganz nüchterne Vorgänge. So beschreibt Duncan ihre Reise nach Griechenland als »a pilgrim-age to the very holiest shrine of art«²⁹⁹ mit dem Ziel, den Geist der Göttin Athene aufzuspüren: »It was purely a spiritual pilgrimage and it seemed to me that the spirit which I sought was the invisible Goddess Athena who still inhabited the ruined Parthenon.«³⁰⁰ Allerdings unterlässt Duncan es nicht, diese salbungsvollen Schilderungen etwa mit dem – durchaus (selbst-)ironischen – Bericht der grossen Verwunderung der griechischen Bewohner zu kontrastieren, wenn sie erzählt, wie sie mit ihrem Bruder Raymond in Griechenland ankam: »Finally, at dusk, we landed at Karvasaras. The inhabitants all came down to the

nicht im Titel trug, jedoch dennoch vielleicht zu *dem* Gründungsmanifest des modernen Tanzes wurde« (Hv. i. O.). Dabei interessiert Brandstetter, ebd., »nicht so sehr: was *ist* ein Manifest [...], sondern vielmehr: was *tut* ein Manifest (in welchen Kontexten) und *wie* tut es, was es proklamiert.« (Hv. i. O.) Dieser Zugang wiederum ist vergleichbar mit jenem, der diesem Buch im Umgang mit *Auto_Bio_Grafien* zugrunde liegt.

298 Duncan 1903, S. 43.

299 Duncan 1927, S. 115f.; vgl. auch Duncan 2016, S. 109, wo von einer »Pilgerfahrt zu [...] unsere[m] Sehnsuchtsort, [...] in das ersehnte Land unserer Träume« die Rede ist.

300 Duncan 1927, S. 123; vgl. auch Duncan 2016, S. 115.

beach to greet us, and the first landing of Christopher Columbus in America could not have caused more astonishment among the natives – which grew to speechless curiosity when Raymond and I knelt down and kissed the soil, Raymond declaiming [Byron, C. T.]³⁰¹. Diese Beschreibung macht deutlich, dass sich Duncan – zumindest im Rückblick – der Absurdität dieser Szene durchaus bewusst ist und damit des Aufeinanderprallens von völlig unterschiedlichen Sichtweisen, einer mythisch-verklärten, ja gar kolonialistisch geprägten Griechenlandprojektion und einer nüchtern-empirischen historischen ›Realität‹.

In einer anderen Passage schildert Duncan ihre Anstrengungen zur Verortung ihres Tanzes augenzwinkernd entlarvend: »Having fitted ourselves out with tunic and chlamys and peplum, and having put fillets round our hair, we set out to find the site for our Temple. [...] But there were difficulties with this place. First, no one knew to whom the land belonged. [...] After a long search we found the heads of these five families and asked them if they would sell. There was great astonishment among the peasants, as no one had ever evinced any interest in this land before. It was far from Athens, and was rocky soil, producing only thistles. Besides, there was no water anywhere near the hill. Nobody had considered this land of any value heretofore. But the moment that we let it be known that we wished to purchase it, the peasants who owned it gathered together and decided that the land was priceless. They asked a sum entirely out of proportion. Nevertheless the Clan Duncan was determined to buy this site«.³⁰² Auch diese Schilderung liest sich wie eine Persiflage, als Posse eines Kulturclashes, wobei sie das eigene Handeln nachträglich als grotesk entlarvt.

301 Duncan 1927, S. 118f.; vgl. auch Duncan 2016, S. 111f.: »Erst bei Einbruch der Dämmerung kamen wir endlich in Karvasaras an. Alle Einwohner kamen an den Strand, um uns in Empfang zu nehmen; selbst Kolumbus kann bei den Eingeborenen Amerikas keine größere Verwunderung hervorgerufen haben als wir, vor allem, nachdem Raymond und ich niedergekniet waren und den Boden küssten; völlig sprachlos waren sie, als er anfing, Lord Byron zu zitieren.«

302 Duncan 1927, S. 124; vgl. auch Duncan 2016, S. 116: »Angetan mit Tunika, Chlamys und Peplos, das Haar mit Stirnbändern geschmückt, machten wir uns auf die Suche nach einem würdigen Platz für unseren Tempel. [...] Aber es gab schnell Schwierigkeiten mit dem Platz. Zunächst wusste niemand zu sagen, wem das Grundstück überhaupt gehörte [...]. Wir mussten also zunächst die fünf Familienältesten aufspüren, um sie zu fragen, ob sie den Grund verkaufen wollten. Sie konnten sich vor Erstaunen kaum fassen, denn bisher hatte noch niemand das geringste Interesse an ihrem Land gezeigt. Der Boden war felsig, nur mit Disteln bewachsen und nahezu wertlos; kaum aber war bekannt geworden, dass wir ihn zu kaufen beabsichtigten, erklärten die Besitzer, das

Und so erklärt Duncan schliesslich ihre einstigen Bemühungen um die dauerhafte Erfahrung einer ›Ursprünglichkeit‹ selber als geplatzte »schillernde Seifenblase«³⁰³, wobei sie Folgendes erkannt habe: »Suddenly it seemed to me as if all our dreams burst like a glorious bubble, and we were not, nor ever could be, other than moderns. We could not have the feeling of the Ancient Greeks. This Temple of Athena before which I stood, had in other times known other colors. [...] The beautiful illusion of one year spent in Hellas seemed suddenly to break.«³⁰⁴

Die hier formulierte Ernüchterung schlägt an anderer Stelle aber auch in Schalk um, wenn Duncan ganz pragmatisch meint: »It has often made me smile – but somewhat ironically – when people have called my dancing Greek, for I myself count its origin in the stories which my Irish grandmother often told us«³⁰⁵. Und schliesslich kontrastiert Duncan eine solche Suche nach dem Tanz im Mythischen, die ihr von der Tanzgeschichte als Charakteristikum zugeschrieben wird, rückblickend gar mit einer durchaus distanzierend reflektierenden Aussage: »When I look back on this year spent in Greece I think it was really beautiful, this effort to reach back over two thousand years to a beauty not perhaps understood by us, or understandable by others«³⁰⁶. Duncan reklamiert eine Komplexität der historischen Referenz. Ihre Taten, ihr Wirken und auch ihre Visionen allein auf mythisches Pathos zu reduzieren, greift also definitiv zu kurz – dies sei hier aufgrund einer relationalen Analyse verschiedener Textstellen (gewiss etwas verknappt) gefolgert.

Es sind solche Passagen der *Auto_Bio_Grafie*, die die spirituelle Duncan durchaus auch als Ironikerin zeigen. Gerade vor dem Hintergrund einer sol-

Grundstück sei von unschätzbarem Wert und verlangten einen horrenden Preis. Die Duncans aber waren fest entschlossen, gerade dieses Grundstück zu erwerben«.

303 Duncan 1928, S. 133.

304 Duncan 1927, S. 134; vgl. auch Duncan 1928, S. 133, worin es heisst, sie habe erkannt, »daß wir nichts anderes waren und nie etwas anderes sein konnten als moderne Menschen. Niemals würde sich uns die Gefühlswelt der alten Griechen erschließen! Dieser Zeustempel vor mir war für andere Zeiten und andere Menschen geschaffen.«

305 Duncan 1927, S. 340; vgl. auch Duncan 2016, S. 290: »Ich musste manchmal schmunzeln, wenn die Leute meinen Tanz als griechisch bezeichneten, denn ich glaube, dass seine Ursprünge eher in den Erzählungen meiner irischen Großmutter zu finden sind.«

306 Duncan 1927, S. 134; vgl. auch Duncan 2016, S. 124f.: »Wenn ich an dieses Jahr in Griechenland zurückdenke, glaube ich, dass es wirklich wunderbar war, zu versuchen, über 2000 Jahre zurück nach dessen Schönheit zu greifen, selbst wenn wir ihr nicht auf den Grund kamen und man sie vielleicht heute gar nicht mehr verstehen kann.«

chen schillernden (Selbst-)Positionierung sind dann auch die Ausführungen Duncans zu ihren konkreten künstlerischen Innovationen zu sehen und zu deuten.

Damit komme ich nun noch zum dritten Aspekt, den ich in diesem Re-Visionen-Kapitel beleuchten möchte: Duncans energetische Tanzgenese. Das Energetische nämlich, das Duncan in Anbetracht des antiken Griechenlands für ihren »so-called Greek Dance with which I have flooded the world«³⁰⁷ mobilisiert, weiss sie offenbar als eine Initiierung und Regulierung ihrer eigenen Kräfte zu begreifen, wie sie das auch im Hinblick etwa auf Musik oder das Aufspüren von (neuen) Bewegungen beschreibt. Einige Exempel möchte ich dazu im Folgenden geben. Auf die Stelle mit dem Palmzweig, der sie zu ihrem spezifischen Flattern der Arme, Hände und Finger inspirierte, wurde ja im Zusammenhang mit der Quelle Autobiografie über Originalitätsnarrative und den »eigenen« Tanz schon eingegangen.³⁰⁸

Im vierten Kapitel von *My Life* schreibt Duncan: »My ideas on the dance were to express the feelings and emotions of humanity.«³⁰⁹ Die Vorstellung von Tanz als Ausdruck von menschlichen Gefühlen und Emotionen erscheint zunächst als Allgemeinplatz. Tanzwissenschaftlich relevant ist jedoch bei genauerem Hinsehen die Frage, auf welche Weise Gefühle und Empfindungen tänzerisch zum Ausdruck kommen und wie dieser wiederum in die Tanzgeschichte als eine spezifische Art des Tanzens eingehen konnte, die historiografisch etwa dahingehend gedeutet wird, dass Duncan diese »mit einer existentiellen Erfahrung« belegt habe, »in der sie [...] ein [...] energetisches Prinzip ihres Körpers gewahr« worden sei.³¹⁰ Der tänzerische Ausdruck von Empfindungen wird demnach in der Tanzgeschichtsschreibung mit einem energetischen Prinzip des Körpers in Verbindung gebracht.

307 Duncan 1927, S. 341.

308 Vgl. Duncan 1927, S. 109f.: »At that Villa in Abbazia there was a palm tree before our windows. It was the first time I had seen a palm tree growing in a temperate climate. I used to notice its leaves trembling in the early morning breeze, and from them I created in my dance that light fluttering of the arms, hands and fingers, which has been so much abused by my imitators; for they forget to go to the original source and contemplate the movements of the palm tree, to receive them inwardly before giving them outwardly.« Vgl. dazu auch meine Ausführungen im Kapitel 2.4., S. 77.

309 Duncan 1927, S. 36.

310 Vgl. Huschka 2000, S. 53. Vgl. dazu auch Daly 2002b, S. 7: »In her dancing, the wavelike energy of the self's inner, individual life burst through its container, flowing outward into space, into culture.«

Wenn beispielsweise Schulze in *Das große Tanz Lexikon* erläutert, »Stimmungen und Dynamiken suchte sie [d. i. Duncan, C. T.] qua Bewegung Ausdruck zu verleihen, die ihr zufolge von einem inneren Zentrum ausgeht, dem sogenannten ›solar plexus‹, der unterhalb des Brustbeins gedacht wird«³¹¹, dann fassen solche Auslegungen direkt oder indirekt auf Selbstaussagen Duncans zur Bewegungsfindung.³¹² So schreibt Duncan in *My Life* etwa von einer im Inneren erwachenden Kraft: »[D]o you not feel an inner self awakening deep within you – that it is by its strength that your head is lifted, that your arms are raised, that you are walking slowly toward the light?«³¹³ Und weiter sagt sie, dieses Erwachen, die Befreiung der inneren Regung sei der Beginn jeder Tanzkunst.³¹⁴ Es lohnt sich da, genau hinzuschauen, wie diese Mobilisierung der Kräfte beschrieben wird. Während etwa Martha Graham später ihre Körperenergie als Impuls, als belebenden Funken analog zum Atem und zum pulsierenden Rhythmus des Lebens wahrnimmt,³¹⁵ hört Duncan zunächst anhaltend in sich hinein, um dann an einem bestimmten Ort im Innern ihres Körpers (sie selbst spricht vom »solar plexus«³¹⁶) die Kraft genau zu lokalisieren, die sich erst anschliessend von dort ausbreiten und vermitteln kann. Duncan gibt an, lange danach gesucht und geforscht zu haben.

Die Autobiografin führt dabei ihre Art zu tanzen auf eine intensive, dauerhafte Einkehr in den Körper zurück. Diese beschreibt sie als Praxis, die geübt sein will. Wir kennen heute verschiedene Praktiken, die sich ähnlich durchführen und verbalisieren liessen. Mir geht es in diesen Ausführungen allerdings gerade um den historischen Blick auf diese subjektive und sich

311 Schulze 2016, S. 198.

312 Vgl. dazu auch Daly 2002b, S. 65, die gleich selber auf Duncan rekurriert: »The essence of Duncan's dancing was what she called ›the profound rhythm of inner emotion.‹« Daly beruft sich dabei auf eine Stelle (S. 99) im Buch *The Art of the Dance* von Duncan aus dem Jahr 1928.

313 Duncan 1927, S. 76.

314 Duncan 1928, S. 77; ausserdem dies. 1927, S. 76: »This awakening is the first step in the dance, as I conceive it.«

315 Graham 1991, S. 46: »I have based everything that I have done on the pulsation of life, which is, to me, the pulsation of breath. Every time you breathe life in or expel it, it is a release or a contraction. It is that basic to the body. You are born with these two movements and you keep both until you die. But you begin to use them consciously so that they are beneficial to dance dramatically. You must animate that energy within yourself.« Vgl. zum Vergleich der Autobiografien von Duncan und Graham im Hinblick auf deren Tanz- und Bewegungsverständnis auch Thurner 2019b.

316 Duncan 1927, S. 75.

als singular konstituierende Beschreibung, die ein Verstehen dieses tanzgeschichtlichen Phänomens auf eine epistemologisch produktive Weise möglich macht. Duncan beschreibt ihre Tanz(er)findung als einen Prozess und erklärt, sie habe »nach dem Sitz des inneren Ausdruckes [geforscht, C. T.], von dem aus die seelischen Erlebnisse sich dem Körper mitteilen und ihm lebendige Erleuchtung verleihen sollen.«³¹⁷ Die Autorin erläutert diese Suchbewegung folgendermassen: »I spent long days and nights in the studio seeking that dance which might be the divine expression of the human spirit through the medium of the body's movement. For hours I would stand quite still, my two hands folded between my breasts, covering the solar plexus. My mother often became alarmed to see me remain for such long intervals quite motionless as if in a trance – but I was seeking and finally discovered the central spring of all movement, the crater of motor power, the unity from which all diversions of movements are born, the mirror of vision for the creation of the dance – it was from this discovery that was born the theory on which I founded my school.«³¹⁸

Erst nach Monaten, als sie gelernt habe, sich zu konzentrieren, habe sie dann ausserdem entdeckt, »daß die Schwingungen der Musik« ihr »wie aus einer Lichtquelle zuströmten«,³¹⁹ und sie kommt zum Schluss: »there they reflected themselves [sic!] in Spiritual Vision not the brain's mirror, but the soul's, and from this vision I could express them in Dance«.³²⁰ Den Vorgang der Mobilisierung von Kräften stellt Duncan als spezifische Fertigkeit dar, wonach sie

317 Duncan 1928, S. 76.

318 Duncan 1927, S. 75; vgl. auch Duncan 1928, S. 76: »Ich verbrachte nunmehr viele Tage und Nächte damit, einen Tanz zu ersinnen, durch den das Göttliche im Menschen mittels der Bewegungen des Körpers in höchster Vollendung zum Ausdruck gebracht werden könnte. Stundenlang stand ich vollkommen regungslos, die Hände vor der Brust, über dem sympathischen Nervenzentrum, gefaltet, als befände ich mich in einem Trancezustand. Schliesslich fand ich doch den Sitz aller Bewegung, die Triebfeder, die motorische Kraft, die Einheit, aus der die Vielfältigkeit des Bewegungskomplexes entspringt, und aus meiner Entdeckung entstand dann jene Theorie, auf die ich später meine Schule aufbaute.«

319 Ebd.

320 Duncan 1927, S. 75; vgl. auch ebd.: »After many months, when I had learned to concentrate all my force to this one Centre I found that thereafter when I listened to music the rays and vibrations of the music streamed to this one fount of light within me – there they reflected themselves in Spiritual Vision not the brain's mirror, but the soul's, and from this vision I could express them in Dance«.

Einflüsse von aussen (im Zitat die Musik) so in sich wirken lässt, dass aus dieser Empfindung heraus ein spezifischer Ausdruck entsteht.

Duncan gibt sich hier als eine Instanz, die – infolge langer Übung und genauer Kenntnis der eigenen inneren Kraftverhältnisse – äussere Energien aufnimmt, verarbeitet und wieder nach aussen als Tanz vermittelt. Dies wird besonders deutlich in der folgenden Stelle, in der sie die Zusammenarbeit mit dem Dirigenten Walter Damrosch in den USA beschreibt: »The mighty reverberation« des Orchesters habe ihr Inneres erfüllt und – so Duncan – »I become the Medium to condense in unified expression the joy of Brünnhilde awakened by Siegfried, or the soul of Isolde seeking in Death her realisation. Voluminous, vast, swelling like sails in the wind, the movements of my dance carry me onward – onward and upward, and I feel the presence of a mighty power within me which listens to the music and then reaches out through all my body, trying to find an outlet for this listening. Sometimes this power grew furious, sometimes it raged and shook me until my heart nearly burst from its passion, and I thought my last moments on earth had surely arrived. At other times it brooded heavily, and I would suddenly feel such anguish that, through my arms stretched to the Heavens, I implored help from where no help came. Often I thought to myself, what a mistake to call me a dancer – I am the magnetic centre to convey the emotional expression of the Orchestra. From my soul sprang fiery rays to connect me with my trembling, vibrating Orchestra.«³²¹ Duncan versucht in dieser Stelle, ihre energetische Praxis zu erklären und ihre Rolle dabei zu deuten, indem sie sich als Medium und als magnetisches Zentrum bezeichnet.

Die Lenkung von Kräften gibt Duncan nicht nur tanzend auf der Bühne und diskursiv in ihren *Memoiren* wieder, sie entwickelt daraus auch – wie bereits zitiert – »the theory on which I founded my school«.³²² Zu ihrer Theorie meint Duncan zunächst, dass eine wörtliche Erklärung auf den ersten Blick ausserordentlich schwierig scheine,³²³ aber auch diese Vermittlung stellt die Autobiografin als eine Lenkung von Energien dar, wenn sie schreibt: »My powers of teaching seemed indeed to border on the marvellous. I had only to hold out my hands towards the children and they danced. It was not even as though I taught them to dance, but rather as if I opened a way by which the

321 Duncan 1927, S. 223f.

322 Ebd., S. 75.

323 Ebd., S. 76: »It would seem as if it were a very difficult thing to explain in words«, ausserdem dies. 1928, S. 77.

Spirit of Dance flowed over them.«³²⁴ Auch hier stellt sich Duncan als Medium einer inneren Kraft dar, was allerdings – wenn man bei ihr genau und über mehrere Passagen liest – keineswegs nur mythisch oder irgendwie überirdisch verstanden werden soll, sondern von der Autorin als hart erarbeitete und immer wieder neu zu aktivierende Fertigkeit gesehen wird,³²⁵ wobei die Generierung dieser Kraft physisch auch genau bestimmt werden kann, deren Wirkung dann allerdings als einzigartig geschildert und offenbar auch so rezipiert wird.

Solche Stellen geben Aufschluss über Duncans Tanzverständnis, die Generierung von Tanz, die Art von dessen Vermittlung sowie die intendierte Wahrnehmung. Es ist aber ebenso wichtig, zu betonen, dass Duncans *Auto_Bio_Grafie* auch andere Passagen enthält, die den »Geist des Tanzes«³²⁶, die Entdeckung von »ursprünglichen Bewegungen«³²⁷ usw. durchaus relativieren, um dann wiederum ihren Tanz und die Faszination dafür – jene der Zeitgenoss:innen und der Forschung bis heute – genauer zu verstehen oder beschreiben zu können.

3.5. Gegen Normen und Vergessenheit: Valeska Gert (1892–1978)

Ganz anders, was Wertung und Nachhaltigkeit ihrer Wirkung als Tänzerin betrifft, verhält es sich mit Valeska Gert. 1892 in Berlin unter dem Namen Gertrud

324 Duncan 1927, S. 304.

325 Vgl. auch ebd., S. 168: »Before I go out on the stage, I must place a motor in my soul. When that begins to work my legs and arms and my whole body will move independently of my will. But if I do not get time to put that motor in my soul, I cannot dance.«

326 Duncan 2016, S. 265.

327 Duncan 1928, S. 78: »Es war von jeher mein Bestreben gewesen, jene ursprünglichen Bewegungen zu entdecken, die als Quelle einer Serie unwillkürlicher Reflexbewegungen gelten sollten. Bei mehreren Themen war mir dies in einer Reihe verschiedener Variationen schon geglückt, wie etwa die erste schmerzliche Regung der Furcht, aus der sich als natürliche Reaktion dann ein Tanz der Wehklage ergab; wenn ich Liebe darstellte, gelang es mir in weiterer Entwicklung des Themas eine Blume zu verkörpern, deren Blättern betörender Duft entströmte. Diese Tänze ersann ich ohne Musik – sie schienen gleichsam dem Rhythmus übersinnlicher Harmonien zu entwachsen.« Vgl. auch dies. 1927, S. 77: »I also then dreamed of finding a first movement from which would be born a series of movements without my volition, but as the unconscious reaction of the primary movement.«

Valesca Samosch geboren,³²⁸ in der Weimarer Republik bzw. in den ›Goldenen Zwanzigern‹ ihre grössten Erfolge feiernd,³²⁹ gilt sie als »Skandal«-Tänzerin³³⁰ und in der tanzhistorischen Forschung lange als verkannt oder vergessen. Susanne Foellmer etwa stellt in ihrem Buch *Valeska Gert. Fragmente einer Avantgardistin in Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre* noch 2006 das Fehlen »einer umfassenderen Beschreibung und Einschätzung ihres Schaffens in der zeitgenössischen wissenschaftlichen Tanzliteratur«³³¹ fest, was auch ein Blick in die exemplarischen Tanzlexika insofern bestätigt, als die entsprechenden Einträge im *Larousse Dictionnaire de la Danse*³³² und in der *International Encyclopedia of Dance*³³³ vergleichsweise (sehr) kurz sind und Valeska Gert in *Das große Tanz Lexikon* von 2016 erst gar nicht mit einem eigenen Artikel vorkommt. Dieser Befund deckt sich mit anderen Voten, die festhalten, dass Gert nach ihrer frühen Berühmtheit in der Zwischenkriegszeit in Vergessenheit geraten sei,³³⁴ und mit ihrer eigenen, mehrfach schriftlich festgehaltenen Wahrnehmung, wonach sie »unterschätzt«³³⁵, ignoriert³³⁶ oder verkannt³³⁷ werde. Dies führt Valeska Gert in ihrer Autobiografie *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens* u.a. darauf zurück, dass sie nie tanzte, wie es erwartet wurde, sondern stets »eine andere Methode« hatte.³³⁸

328 Vgl. Peter 1985, S. 11.

329 Vgl. Müller 2004, S. 163: »Gert was the embodiment of the Roaring Twenties«; vgl. auch De Keersmaecker 1981, S. 55, die Gert als »one of the most strikingly individual performing artists of the 1920s« bezeichnet.

330 Vgl. u.a. Schlöndorff 1985, S. 7.

331 Foellmer 2006, S. 10. Vgl. auch Peter 1985, S. 35: »Eine umfassende und detaillierte Analyse der Tänze Valeska Gerts steht noch aus.« Foellmer beklagt 2006, S. 222, ausserdem »das bisherige vergleichsweise geringe Erscheinen Gerts im tanzhistorischen Diskurs«, oder ebd., S. 272, die »bisherige[] geringe[] Beachtung Gerts im tanzhistorischen Kanon«, während sie aber gleichzeitig, ebd., einräumt, »dass viele Künstler/innen sich seit dem Tod der Tänzerin [d. i. Gert, C. T.] von ihrem Œuvre haben inspirieren lassen«; auf diesen Widerspruch wird im Folgenden noch eingegangen.

332 Vgl. Guilbert 1999, S. 177.

333 Vgl. Müller 2004, S. 163f.

334 Vgl. u.a. Peter 1985, S. 106; ausserdem Hylenski 2013, S. 40; Pfister 2013, S. 27; Stampel 2019, o. S.; Opel 2020, o. S.

335 Gert 1926, S. 362.

336 Vgl. Gert 2019 u.a. S. 94, 154.

337 Vgl. ebd., S. 71.

338 Ebd., S. 60; vgl. auch Kolb 2009a, S. 171.

Just da – bei den Topoi der Vergessenheit, der Verkenning und der Alterität – soll nun dieses fünfte Re-Visionen-Kapitel ansetzen, das im Hinblick auf die historische Figur Valeska Gert, wiederum exemplarisch, die Narrative der Tanzgeschichtsschreibung zu jenen der Autobiografik in Relation setzt und reflektierend bzw. re-vidierend in Augenschein nimmt. Der Fokus liegt auch in diesem Unterkapitel auf ausgewählten Aspekten, die sich in der Zusammenschau von Selbstwahrnehmung bzw. -inszenierung und tanzgeschichtlichem Narrativ als (tanz-)historiografisch besonders produktiv erweisen; hier sind dies v.a. die vorsätzlich oppositionelle Haltung, das paradigmatische (Ver-)Stossen gegen Normen und das Beharren auf Präsenz – in der tänzerischen wie auch (damit eng verbunden) in der autobiografischen Performance.

Wie oben bereits erwähnt, existiert von Valeska Gert gleich eine ganze Reihe von autobiografischen Schriften.³³⁹ 1931 veröffentlichte sie mit *Mein Weg* »in einer ersten Fassung ihre Memoiren«³⁴⁰; es folgten mehrere weitere, wobei der aus dem Nachwort von Frank-Manuel Peter zitierte Ausdruck »Fassung« darauf zielt, alle späteren Auto_Bio_Grafien Gerts als Weiterschreibungen, als Versionen zu betrachten. Dies wären dann die »1950 erstverlegten Erinnerungen«³⁴¹ mit dem Titel *Die Bettlerbar von New York*;³⁴² danach, 1968, Gerts heute bekanntester Text,³⁴³ *Ich bin eine Hexe*;³⁴⁴ und aus dem Jahr 1973 *Katze von Kampen*.³⁴⁵ Während Peter von »Memoiren«- Fassungen spricht,³⁴⁶ listet Foellmer diese vier Bücher als »Autobiografien«³⁴⁷ auf und schreibt die Literaturwis-

339 Vgl. Kapitel 2.6., S. 95f.

340 Peter 2019, S. 268. Im Folgenden wird *Mein Weg* aus einer Ausgabe von 2010 zitiert.

341 Peter 2019, S. 271.

342 Im Folgenden wird aus der Neuauflage von *Die Bettlerbar von New York* aus dem Jahr 2012 zitiert.

343 Vgl. Hylenski 2013, S. 41.

344 Im Folgenden wird aus der Neuauflage von *Ich bin eine Hexe* aus dem Jahr 2019 zitiert.

345 Vgl. dazu auch Peter, S. 273: »1968 hatte sie die vollständigste Fassung ihrer Memoiren unter dem Titel *Ich bin eine Hexe* veröffentlicht und 1973 eine kürzere Neufassung *Katze von Kampen*.« (Hv. i. O.) Nicht zu verwechseln ist das 1973 erschienene Buch *Katze von Kampen* mit Gerts gleichnamigen Kurztext zur Gründung ihres Nachtclublokals in Kampen, abgedruckt 2011 im von Gregor Gumpert und Ewald Tucai herausgegebenen Band *Nordfriesland und seine Inseln. Ein literarisches Porträt*; vgl. Gert 2011. Im Folgenden wird, wenn aus *Katze von Kampen* zitiert wird, die zweite, 1974 erschienene Auflage von Gerts letzter Auto_Bio_Grafie verwendet.

346 Peter 2019, S. 268, 273.

347 Vgl. Foellmer 2006, S. 279.

senschaftlerin Kristen Hylenski über »Gert's four autobiographical texts«³⁴⁸, wobei auch sie im zweisprachig verfassten Abstract darauf hinweist, dass »jeder Text das Material der vorigen wiederverwendet«, die Autorin dadurch »das Erzählte jeweils neu« gestalte und »sich entsprechend auf das jeweilige Publikum und den wechselnden historischen Kontext« einstelle.³⁴⁹ Hylenski betont ebenfalls, dass die Entstehungskontexte der vier autobiografischen Schriften sehr unterschiedlich gewesen seien,³⁵⁰ und Peter Stempel verortet die Textserie in seiner Rezension zur Neuauflage von *Ich bin eine Hexe* (2019) bio- und geografisch folgendermassen: »Bereits im Alter von 39 Jahren hielt Valeska Gert zum ersten Mal ihr künstlerisches Leben in ›Mein Weg‹ fest. Elf Jahre später folgte ›Die Bettlerbar von New York‹, in dem sie ausführlich ihre Erlebnisse im amerikanischen Exil beschreibt. In ›Ich bin eine Hexe‹, das erstmals 1968, als sie 76 Jahre alt war, veröffentlicht wurde, blickt sie intensiv auf alle ihre Lebensabschnitte zurück. Die Erzählungen erstrecken sich von ihrer jungen Kindheit bis zu den Jahren nach ihrer Wiederkehr aus den Vereinigten Staaten.«³⁵¹ Nicht erwähnt ist bei Stempel das Buch *Katze von Kampen*, das Gert – wie eine quasi als Prolog abgedruckte Briefkorrespondenz nahelegt – in Kampen auf Sylt auf die ausdrückliche Bitte des Journalisten Werner Höfer hin verfasst und 1973, 81-jährig, fünf Jahre vor ihrem Tod, veröffentlicht hat.³⁵²

Hylenski beschreibt Gerts Autobiografik als »an ongoing process that occupied her from the height of her fame in Weimar Germany until shortly before her death in the small northern German tourist town of Kampen.«³⁵³ In ihrer Untersuchung der Art und Weise, wie die Tänzerin ihre Lebensgeschichte schreibend immer wieder aufgreift und neu bearbeitet,³⁵⁴ sieht Hylenski Gerts

348 Hylenski 2013, S. 40.

349 Ebd., S. 39.

350 Ebd., S. 40.

351 Stempel 2019, o. S.

352 Vgl. dazu Höfer in Gert 1974, S. 11f.: »Es sollten auch ein paar andere, die sich erinnern können und wieder andere, die sich erinnern lassen müssen, nachlesen dürfen, was ein außergewöhnliches Leben aus einer Frau, was eine außergewöhnliche Frau aus einem Leben gemacht hat. Bitte, liebe Valeska Gert, halten Sie Wort. Setzen Sie sich hin und schreiben Sie auf, was Sie sonst im Gespräch den Zuhörern anvertrauen.«

353 Hylenski 2013, S. 39f.

354 Vgl. Hylenski 2013, S. 40: »The duration of these projects attests to a relentless compulsion to tell her story and an ongoing reflection upon herself, her experiences, and her work.« Hylenski geht sogar so weit, ebd., S. 39, Gerts wiederholtes Schreiben als schliesslich geglückte Einschreibung in die Geschichte zu lesen: »Durch ihren regelrechten Drang, ihre Geschichte immer wieder zu erzählen, gelingt es Gert letztendlich,

erstes Buch, *Mein Weg*, als Versuch einer Selbstkonstruktion und -definition;³⁵⁵ in den Textstrategien von *Die Bettlerbar von New York* erkennt sie die Vermittlung exilbedingter Desorientierung,³⁵⁶ während *Ich bin eine Hexe* und *Katze von Kampen* Ausdruck von Gerts Kampf gegen die Vergessenheit seien.³⁵⁷

Valeska Gert selber erklärt in ihrem letzten Buch: »Warum ich schreibe? Nie hat mich irgend etwas so bewegt und erregt wie der Gedanke an die Vergänglichkeit. Ich will bleiben. Darum tanzte ich, darum gröhlte [sic!], sang ich, darum spielte ich, darum schreibe ich.«³⁵⁸ Diese Stelle in *Katze von Kampen* ist für das vorliegende Re-Visionen-Kapitel insofern signifikant, als sie Schreiben und Tanzen/Performen zusammenführt. Ziel von diesen Praktiken oder Ausdrucksweisen war – so ist die Passage zu deuten – das Präsentbleiben über jegliche Flüchtigkeit hinaus. Der Flüchtigkeit der Tanzkunst setzte Gert vorätzlich Aufsehen erregende Performances entgegen, die im Gedächtnis bleiben sollten. Darauf wird unten noch genauer eingegangen. Der Flüchtigkeit des Lebens begegnete sie mit Buchpublikationen, die – im Unterschied zu Auftritten – einen Menschen überdauern.³⁵⁹

Damit war sie – Stand heute – schliesslich erfolgreich.³⁶⁰ Auch wenn die Geschichtsschreibung der Tanzkünstlerin nach ihrer Emigration (zunächst

sich in die Geschichte des modernen Tanzes, des Kabarets, des Theaters und des Films in Deutschland einzuschreiben und die »geistige Wiedergutmachung«, die sie einst gefordert hatte, durch ihre eigenen Schriften zu verwirklichen.«

355 Vgl. ebd., S. 52: »*Mein Weg* tells the story of Gert's rise to fame, and she constructs herself as an artist struggling to define herself in the face of her bourgeois Wilhelmine upbringing.« (Hv. i. O.) Auf den erwähnten wilhelminisch bürgerlichen Kontext wird im vorliegenden Kapitel noch explizit eingegangen.

356 Vgl. ebd., S. 43f.: »*Die Bettlerbar von New York* employs textual strategies that communicate the disorienting experience of exile to the reader. [...] The abrupt beginning of the text is not the only disorienting mechanism, for Gert also employs a disjointed chronology, jumping back and forth – without transition or flashback mechanism – between the United States and her childhood in Berlin. These moves disorient the reader and allow Gert through juxtaposition to both reframe her early life and contextualise her present situation.« (Hv. i. O.)

357 Vgl. ebd., S. 47: »Gert's autobiographical narration combats this amnesia«; vgl. auch ebd., S. 50.

358 Gert 1974, S. 15f.

359 Vgl. ebd., S. 16: »Vielleicht, dachte ich, liest jemand meine Bücher, wenn ich tot bin, und vielleicht liebt er mich.« Vgl. auch dies. 2019, S. 262.

360 Vgl. dazu auch Hylenski 2013, S. 40, die auf die »significant but largely neglected role« hinweist, »that autobiographical writing played in the career of this iconic and enigmatic figure.«

zu) wenig Aufmerksamkeit schenkte und Peter 1985 sowie Foellmer 2006 gewiss recht hatten, wenn sie dies beklagten,³⁶¹ so ist Valeska Gert danach allerdings durchaus prominent in die Tanzhistorie eingegangen. Nicht nur die seit 2006 an der Freien Universität Berlin bestehende Valeska-Gert-Gastprofessur,³⁶² auch zahlreiche wissenschaftliche Publikationen, Neuauflagen ihrer Bücher, Ausstellungen und sogar Strassenbezeichnungen zeugen von ihrem gegenwärtig festen Platz im kulturellen Gedächtnis,³⁶³ auch wenn dieser nach wie vor als der einer Aussenseiterin zu charakterisieren ist.³⁶⁴ Und hier kommt nun die (Re-)Lektüre ihrer autobiografischen Performance ins Spiel, die Gert jeweils so anlegt, dass sie das Spannungsverhältnis von Ablehnung und (Selbst-)Behauptung, von ihrer Angst vor Vergessenheit und ihrem fortwährenden Kampf dagegen nicht nur immer wieder (re-)produziert,³⁶⁵ sondern auch gleich zum Charakteristikum ihrer dargestellten/konstruierten Persona, ihrer Selbst-Performance – und zwar jener ihres beschriebenen Lebens und ebenso ihrer Kunst – macht.³⁶⁶ Damit prägt sie auch den tanzgeschichtlichen Diskurs über sich mit, was noch zu zeigen ist.

Mit und in ihren *Auto_Bio_Grafien* versichert sich Gert, die Autorin, ihres Vermächtnisses als Tänzerin, wenn sie etwa in *Ich bin eine Hexe* schreibt: »[M]eine Tänze haben die Tänzer der ganzen Welt beeinflusst, sie wissen es nicht. Ich will leben, auch wenn ich tot bin.«³⁶⁷ Ihre Tanzkunst beschreibt sie in dieser Stelle als – wenn auch implizit – einflussreich und geschichtsträchtig. Dabei

361 Vgl. u.a. Peter 1985, S. 106; Foellmer 2006, S. 10.

362 Vgl. <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/fachbereich/gastprof/gert/index.html>, 10.03.2023.

363 Vgl. Hylenski 2013, S. 54; Peter 2019, S. 274.

364 Vgl. dazu auch Elswit 2014, S. 85, die erklärt, Gert selber habe »a sense of marginality« als ästhetische Strategie eingesetzt. Vgl. ausserdem Hylenski 2013, S. 49.

365 Vgl. dazu auch Hylenski 2013, S. 40, die Gerts Motivation untersucht hat »for telling her story again and again, for not only do subsequent tellings add new historical material (as there is obviously more life to narrate), but also they repeat, rehearse, and revise the telling of old material as well. In reading and comparing Gert's autobiographical narratives, then, we must consider her subsequent interpretations and representations of the past, as well as how she envisions the lasting effects of her autobiographical works on the future.«

366 Vgl. zu Gerts Selbst-Performance in ihrer künstlerischen Arbeit, ihrem Leben und Schreiben auch Hylenski 2009, S. 289f.; ausserdem ebd., S. 302: »There is an interaction between Gert's autobiographical writing and stage performances that blur the boundaries between stage and page.«

367 Gert 2019, S. 262.

folgt sie in all ihren Büchern einem bestimmten Narrativ über die Vergänglichkeit, die das Leben ebenso wie die performativen Künste bestimmt.³⁶⁸ Aus diesem doppelten Topos kreiert Gert einen Ursprungsmythos für ihre Art, zu leben und künstlerisch tätig zu sein. So erzählt sie in *Mein Weg* von einer plötzlichen Eingebung, die sie für sich für entscheidend erklärt: »Nachts konnte ich nicht einschlafen. Als ich so dalag, kam mir einmal wie der Blitz die Erkenntnis, daß auch ich sterben müßte, nicht nur die anderen. So grell sah ich die Kürze des Lebens, und die ewige Zeit hinterher, daß ich brüllen mußte. [...] Schon vorher hatte ich einen großen Lebenshunger gehabt. Nun wurde er ganz toll.«³⁶⁹ Die Tollheit ihres Lebenshunger – als Reaktion auf den fortwährend drohenden Tod – verbindet Gert strategisch mit der Spezifik ihrer Kunstpraxis: »Als ich anfang zu tanzen, Theater zu spielen, fühlte ich: das ist meine Rettung. [...] Wie Raketen rasen die Gestalten aus mir heraus«³⁷⁰.

Die Autorin fokussiert in dieser Aussage auf die Kraft, die Wucht ihres performativen Ausdrucks auf der Bühne. Nicht nur in dieser Textstelle arbeitet Gert in und mit ihrer (wiederholten) autobiografischen Performance an einer ästhetischen Charakteristik, mit der sie als Performerin in die Geschichte eingehen soll. Diese Ästhetik, die Gert für sich in Anspruch nimmt und in ihren Büchern mehrfach beschreibt, ist von einer eigenen Energie geprägt – einer Energie der Wucht, des Schocks und des Gegenschlags, um es zunächst auf drei Begriffe zu bringen, wobei dies im Folgenden noch veranschaulicht werden soll. Dadurch drückt Gert ihre oben erwähnte beharrliche oppositionelle Haltung aus, die sich einerseits als Opposition gegen Ballett und Ausdruckstanz, gegen die zu ihrer Zeit bestehende Tanzkunst überhaupt manifestiert, andererseits als Auflehnung gegen das Bürgertum, dessen Moral und Konventionen.

»Und weil ich den Bürger nicht liebte,« erklärt Gert in *Mein Weg*, »tanzte ich die von ihm Verachteten, Dirnen, Kupplerinnen, Ausgeglitschte und Herabgekommene. Manche Teile von mir brauchte ich nicht erst in Gestalten zu verwandeln, ich spaltete sie von mir ab und brachte sie auf die kürzeste Formel.«³⁷¹ So beschreibt Gert etwa in *Ich bin eine Hexe* ihr Stück *Canaille* aus dem Jahr 1925, von dem sie sagt, es sei ihre »erste sozialkritische Tanzpantomie-

368 Vgl. dazu auch Hylenski 2013, S. 53.

369 Gert 2010, S. 11.

370 Gert 1974, S. 21f.

371 Gert 2010, S. 33.

me« gewesen,³⁷² folgendermassen: »Herausfordernd wackle ich mit den Hüften, lüfte den schwarzen, sehr kurzen Rock, zeige weißes Schenkelfleisch über langen schwarzen Seidenstrümpfen und hochhackigen Schuhen. (Ein Skandal in einer Zeit, in der die Tänzerinnen, wenn sie nicht Ballett tanzten, barfuß über die Bühne hüpfen.) Ich bin eine sensitive Hure, bewege mich sanft und wollüstig. [...] Ich sinke langsam in die Knie, öffne die Beine breit und versinke tief. In jähem Krampf, wie von der Tarantel gestochen, zucke ich in die Höhe. Ich schwinde auf und nieder. Dann entspannt sich der Körper, der Krampf löst sich, immer sanfter werden die Sprünge, immer weicher, die Abstände werden länger, die Erregung ebbt ab, noch eine letzte Zuckung, und ich bin wieder auf der Erde.«³⁷³ Auf bürgerlich-moralische Erwartungen antwortet die Künstlerin mit Provokationen; dies tut sie einerseits durch vorsätzlich ›unsittliche‹ oder auf der Bühne nicht übliche Bewegungen, Posen, Gesten und Kostüme, andererseits mit einer eindeutig sexuell konnotierten Beschreibung sowie über die Gestaltung ihrer Persona. Gert schildert denn auch ihre Figur der »Kupplerin«, einer »Hure, die alt geworden ist«, mit betont anstössigem Vokabular: »Noch spritzt sie scharfe giftige Geilheit aus, grapscht den dicken Bauch, taumelt betrunken« – und sie lässt die verbale Vergegenwärtigung des Stücks enden mit den Worten: »Miserable Welt! Ich spucke einen verächtlichen Schritt nach rechts und einen nach links, dann latsche ich ab.«³⁷⁴

Es sind Beschreibungen wie die exemplarisch zitierten, die – neben überlieferten Fotografien oder Rezensionen, aber mehr wohl noch als diese – die Charakterisierung der historischen Figur Gert in der späteren Tanzhistoriografie geprägt haben. Laure Guilberts Darstellung von Valeska Gert im *Larousse Dictionnaire de la Danse* liest sich jedenfalls wie eine Ausdeutung solcher Textstellen: »Enfant terrible [...], elle rompt dès ses débuts [...] avec ›la danse esthétique de la culture bourgeoise‹«; von ihren »pantomimes vives et précises [...] (*Canaille, Combat de Boxe, Nervosité* etc.)« sagt Guilbert, diese »croquent au vitriol les travers des classes moyennes.«³⁷⁵ Müller wiederum hält in ihrem Artikel über Gert in der *International Encyclopedia of Dance* fest: »[T]he middle class was her favorite target. With vicious sarcasm she satirized the moral ideas and behavior of the supposedly decent citizenry, portraying figures from the

372 Gert 2019, S. 57. Vgl. zum Stück *Canaille* auch Foellmer 2006, S. 82–87.

373 Gert 2019, S. 57.

374 Gert 2019, S. 57 (Hv. i. O.).

375 Guilbert 1999, S. 177 (Hv. i. O.).

underside of bourgeois life – prostitutes, pimps, and gamblers.«³⁷⁶ Und auch Hylenski sieht in Gerts Beschreibungen der eigenen Stücke eine ausgeprägte Opposition gegen das damalige Bürgertum³⁷⁷ und stellt fest: »Gert portrays herself as an outsider who rejects and is rejected by the bourgeois world. This formed a major theme in Gert's descriptions of her own work.«³⁷⁸

Aufgrund der Lektüre ihrer *Auto_Bio_Grafien* kann man allerdings auch sagen, dass es Gert nicht nur um pure Brückierung und Ablehnung bürgerlicher Moralvorstellungen, sondern um eine ganz bestimmte ästhetische Verortung ihrer eigenen Kunst ging. Wenn sie – um beim Beispiel *Canaille* zu bleiben – schreibt, »[i]ch tanzte den Coitus, aber ›verfremdete‹ ihn, wie man jetzt sagen würde«³⁷⁹, positioniert sie sich bewusst im Kontext ›anderer‹ Ästhetiken (hier beispielsweise jener von Brechts Epischem Theater),³⁸⁰ d.h. Ästhetiken, die nicht den zeitgenössischen bürgerlichen Vorstellungen von Tanz entsprachen. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang eine weitere Textstelle in *Katze von Kampen*, worin Gert aus ihrem eigenen Aufsatz *Mary Wigman und Valeska Gert*, der ursprünglich 1926 in der Zeitschrift *Querschnitt* erschienen ist, zitiert und ihr eigenes Tanzverständnis mit jenem von Mary Wigman konfrontiert; diese stellt sie als Verkörperung bürgerlicher Ideale dar, gegen die Gert – so ihre bourgeoisiekritische Aussage – ästhetisch sehr wohl bewusst verstosst: »Tanzen bedeutet: Triebe ausleben, und künstlerisches Tanzen bedeutet: Triebe sublimieren, mit Hilfe des überlegenen Geistes ordnen und in Tanzgestaltungen umsetzen. [...] Wehe der Tänzerin, die eine erotische Wirkung hat, und wehe der Tänzerin, deren Geist es wagt, Kapriolen zu schlagen. [...] Weil der Durchschnittsdeutsche kein Selbstvertrauen hat, hält er nur die Tanzkunst für groß, die ihn langweilt, die er nicht versteht. Mary Wigman erfüllt als einzige Tänzerin alle diese Bedürfnisse des deutschen Mittelbürgers und ist dar-

376 Müller 2004, S. 163. Vgl. ausserdem Soyka 2004b, S. 129, die Gerts Tanz als »eine Provokation [darstellt, C. T.], denn Valeska Gert überschreitet tänzerisch und moralisch die Grenzen des Schamgefühls.«

377 Vgl. dazu auch Hylenski 2013, S. 42, wonach sich Gert »constantly in tension with her bourgeois upbringing« gesehen und präsentiert habe.

378 Hylenski 2013, S. 43. Vgl. dazu auch Gerts titelgebende Episode in *Ich bin eine Hexe*, 2019, S. 15, in der sie schildert, wie sie bereits in ihrer Kindheit gegen bürgerliche Konventionen verstossen habe und anderen Kindern verboten wurde, mit ihr zu spielen: »Mit der darfst du nicht«, sagten sie, »das ist eine Hexe.«

379 Gert 2019, S. 57.

380 Vgl. dazu auch Müller 2004, S. 163, die neben Brecht auch den Einfluss von Max Reinhard und Fritz Kortner nennt.

um zur Nationaltänzerin geworden.«³⁸¹ Sich selbst verortet Gert dazu in der verkannten, oppositionellen Aussenseiterrolle, indem sie weiter erklärt: »Ich dagegen, Valeska Gert, werde bei allem Ruf, den ich habe, sehr unterschätzt. [...] Meine Ethik aber, die darin besteht, daß ich unter allen Umständen wahr sein will, wird lange nicht so geschätzt wie die bürgerliche Ethik, die vor allen Dingen moralisch sein will. Meine großen Fehler sind: daß meine Tänze artistisch nicht schwierig wirken, daß sie so selbstverständlich gemacht werden, daß die Ahnungslosen glauben, sie könnten es ebenso machen, daß ich keinen Lehrer hatte, dessen Theorien mir meine Wege ebneten, daß ich keine Lust habe, mich der Schlagworte, der immer gerade dominierenden Kunstrichtung zu bedienen, daß ich hin und wieder Lachen auslöse oder Entsetzen, daß ich oft ›Laster‹ als Thema habe, kurz, ich bin brutal und zu wenig vertrauenerweckend für den Bürger, der lieber eingeschläfert werden will zu den Klängen des Harmoniums und der Flöte.«³⁸² Gert stilisiert sich hier als missverstandene Autodidaktin und vehemente Gegenspielerin zum erfolgreichen, jedoch aus ihrer Sicht uninteressanten Ausdruckstanz.

Auch diese Selbsterklärung fließt in die Tanzforschung ein, wenn etwa Müller Gert als »the most famous and most impassioned opponent of the German interpretive or expressionist school and its introspective style« bezeichnet und die Argumentation der Künstlerin aufnimmt, wenn sie schreibt: »A member of no particular school and with no formal dance training, Gert [...] was the diametric opposite and antagonist of Mary Wigman«³⁸³.

Die Bestimmung von Gerts Tanzverständnis ex negativo, als Opposition gegen den deutschen Ausdruckstanz, aber auch gegen das Ballett und zeitgenössische Tanzästhetiken überhaupt³⁸⁴ geht einher mit einer Positivcharakterisierung ihres einzigartigen Stils;³⁸⁵ verschiedentlich ist sogar die

381 Gert 1974, S. 44f.; vgl. auch das im Wortlaut stellenweise leicht abweichende Original in Gert 1926, S. 361.

382 Gert 1926, S. 362f. Diese Ausführungen Gerts, die in der Kritik und ihrer Selbsterklärung noch weiter gehen, sind in der *Auto_Bio_Grafie Katze von Kampen* nicht mehr abgedruckt.

383 Müller 2004, S. 163.

384 Vgl. dazu auch Hylenski 2009, S. 290: »Gert's dance is unclassifiable, and [...] stood in opposition to both the codified system of traditional ballet and to mystical and formalist traditions developing in German Expressionist dance, exemplified most famously by Mary Wigman«; vgl. auch Kolb 2009a, S. 170f.

385 Müller 2004, S. 163, und Hylenski 2009, S. 290, sprechen beide vom »unique style« Valeska Gerts.

Rede von einem »Gert-genre«³⁸⁶. Dieses sei geprägt von einem »violent desire for the extreme and the outrageous«³⁸⁷, einem geradezu gewaltsamen Verlangen nach dem Extremen und Unerhörten, während ihr Bewegungsgestus etwa in der *International Encyclopedia of Dance* auch als von »aggression, wildness, and shamelessness« geprägt und ihre Kunst als »one of merciless attack« beschrieben wurden.³⁸⁸

Diese Charakterisierungen geben eine Atmosphäre wieder, wie Gert sie in ihren eigenen Beschreibungen ihrer Performances entwirft, wenn sie diese etwa mit einem wilden Ritt oder dem Einschlagen einer Bombe vergleicht.³⁸⁹ Aber auch da lohnt es sich, genauer hin- und bei der auto_bio_grafischen Selbstinszenierung auf die narrative Konstruktion einer eigenen Spezifik des Tanzes zu schauen, die durchaus vielschichtig ist und über die blosse Oppositionsgeste hinausgeht.

Zunächst lesen wir in *Ich bin eine Hexe* wiederum eine Art Initiationsmythos, wenn die Autorin Gert in die Kindheit zurückgeht, um die Energetisierung ihres Körpers als ein Sich-Verlieren in Ekstase zu beschreiben: »Im dunklen Wohnzimmer tanzte ich vor dem großen Spiegel. Es war ein bisschen hell, weil im Esszimmer Licht brannte. Ich drehte mich und verlor jedes Bewusstsein von mir. Die Bewegungen kamen von selbst, sie flossen aus meinem Körper. Ich geriet in Ekstase.«³⁹⁰ Ein solches kindlich unbewusstes Ergriffensein von Bewegung überführt Gert dann – so stellt sie es selber dar – in ihre Kunst; und dabei ist insbesondere interessant, wie sie dies tut bzw. wie sie ihre künstlerische Strategie verbal wiedergibt. Wie in der oben bereits zitierten Stelle über die performte orgastisch auf- und abebbende Erregung in ihrem Stück *Canaille*³⁹¹ schildert Gert bereits einen frühen Auftritt, den sie

386 Vgl. dazu etwa De Keersmaeker 1981, S. 56: »Several critics introduced the term ›Gert-genre‹ to define the grotesque and highly stylized body gestures that characterized most of Gert's dances.«

387 De Keersmaeker 1981, S. 57.

388 Müller 2004, S. 163.

389 Vgl. Gert 2010, S. 34, wo sie über *Zirkus* schreibt: »Mit den Beinen galoppierte ich und mit den Armen peitschte ich, so daß ich Reiter und Pferd in einer Person war. Dieser Tanz schlug jedesmal wie eine Bombe ein. Das Tempo war toll, das Publikum ritt mit.« Vgl. zur Bomben-Metaphorik auch Gert 2019, S. 45 oder S. 55; ausserdem dies. 2010, S. 21.

390 Gert 2019, S. 28.

391 Vgl. ebd., S. 57.

Tanz in Orange (1917) nennt,³⁹² als ein impulsives und gleichzeitig konvulsives Spiel mit sich, ihrer eigenen Energie, aber auch mit dem Publikum,³⁹³ das sie erst zur performten Vehemenz antreibt und selber (An-)Teil daran habe: »Ich brannte vor Lust, in diese Süßigkeit hineinzuplatzen. Voll Übermut knallte ich wie eine Bombe in die Kulisse. Und dieselben Bewegungen, die ich auf der Probe sanft und anmutig getanzt hatte, übertrieb ich jetzt wild. Mit Riesenschritten stürmte ich quer über das Podium, die Arme schlenkerten wie ein großes Pendel, die Hände spreizten sich, das Gesicht verzerrte sich zu frechen Grimassen. Dann tanzte ich süß. Jawohl, ich kann auch süß sein, viel süßer als die anderen. Im nächsten Augenblick hatte das Publikum wieder eine Ohrfeige weg. Der Tanz war ein Funke im Pulverfass. Das Publikum explodierte, schrie, pffiff, jubelte. Ich zog, frech grinsend, ab.«³⁹⁴ Die Autorin deutet diesen Auftritt im Nachhinein als tanzhistorisches Ereignis – und zwar nicht als eines der blossen vollen Wucht, sondern eben als beispiellosen Ausdruck oppositärer energetischer Spannungen, wenn sie schreibt: »Die moderne Tanzsatire war geboren, ohne dass ich es wollte oder wusste. Und dadurch, dass ich unvermittelt süß nach frech, sanft nach hart setzte, gestaltete ich zum ersten Mal etwas für diese Zeit sehr Charakteristisches, die Unausgeglichenheit.«³⁹⁵

In *auto_bio_*grafischer Retrospektive grenzt Gert ihre Tanzkunst zwar – wie oben ausgeführt – von der Tanzkunst ihrer Zeit ab, dahingegen bindet sie sie aber umso enger an das damalige Zeitgefühl; dazu schreibt sie: »Ich wollte [...] Menschen unserer Zeit darstellen und die Bewegungen des täglichen Lebens durch Transparentmachen an die Ewigkeit heften.«³⁹⁶ Gert argumentiert dabei mittels eines Narrativs, das schon ihre Weggefährten:innen verwendeten³⁹⁷ und das auch die Tanzgeschichtsschreibung aufgegriffen hat. Sie beziehe ihre Inspiration aus der »pulsierenden Großstadt Berlin«, hält etwa Ame-

392 Ebd., S. 46.

393 Vgl. zur Bedeutung, die Gert dem Publikum beimisst, auch dies. 2010, S. 36: »Ihr richtiges Leben bekommen die Tänze erst vor dem Publikum.« Ausserdem dies. 1974, S. 46: »Ihre Prallheit bekommen die Tänze erst vor dem Publikum, das ich als Mitarbeiter brauche.«

394 Gert 2019, S. 45.

395 Ebd. Vgl. dazu auch Kolb 2009a, S. 184, die feststellt, dass »Gert diagnosed what she considered a typical feature of her time, namely *Unausgeglichenheit*« (Hv. i. O.).

396 Gert 2019, S. 61.

397 Vgl. etwa Schlöndorff 1985, S. 7: »Sie ging immer vom Leben aus, von der Wirklichkeit, die sie bis zur Abstraktion übertrieb.«

lie Soyka in Anlehnung an Stücke und Äusserungen von Gert selber fest,³⁹⁸ und Soyka schreibt weiter: »An zeitgenössischen Themen orientiert, reichert sie ihre tänzerische Körpersprache mit Bewegungen des Alltags an – allerdings beschleunigt oder verlangsamt, verkrümmt oder gedehnt, übersteigert oder reduziert – oder: alles auf einmal, abrupt gebrochen, variiert, stark rhythmisiert, immer aber der Intensität und Unmittelbarkeit geschuldet.«³⁹⁹ Interessant an diesem Zitat ist allerdings nicht allein die Übertragung eines bewegten urbanen Lebensgefühls auf Gerts tänzerische Performance, vielmehr ebenso die Behauptung, dass diese nicht nur intensiv sei, sondern auch »unmittelbar« zustande komme. Gert selber lässt diesen Eindruck entstehen, wenn sie etwa in *Mein Weg* erklärt: »Dann brachte ich die Bewegungen des täglichen [...] Lebens unmittelbar, also ohne Idealisierung und ohne Vermischung mit abstrakten Formen auf die Bühne«⁴⁰⁰, und in *Katze von Kampen* meint sie: »Sowie ich auf der Bühne stehe, denke ich nicht mehr. [...] Alles geht von selbst.«⁴⁰¹

Die Tänzerin scheint also zu improvisieren,⁴⁰² allerdings hat bereits Foellmer darauf hingewiesen, dass Gert in Bezug auf das Zustandekommen ihrer Tänze und insbesondere zur Improvisation widersprüchliche Angaben gemacht habe.⁴⁰³ So stellt Gert in *Mein Weg* klar: »Alle diese Tänze waren nie improvisiert. Jede einzelne Bewegung war festgelegt. Dadurch aber, daß ich die ›Kanaille‹ einmal aus Einsamkeit, das andere Mal aus Leichtsinn, einmal aus Verdorbenheit, ein andermal aus Keuschheit tanzte, die Tänze also jedesmal von neuem erlebe, verschiebt sich der Ausdruck und die Schritte scheinen improvisiert.«⁴⁰⁴ Damit unterstreicht die Autorin die singuläre Eigenheit ihrer Tanzkunst, die sie als veräusserlichte Reaktion auf ihr »inneres« Befinden

398 Soyka 2004b, S. 128. Vgl. z.B. Gert 2010, S. 34f., wo sie ihr Stück *Verkehr* beschreibt: »In ›Verkehr‹ tanzte ich hastig hin- und herrnende Menschen, Autofahren und Verkehrsschutzmann. Alle diese Wirklichkeitsbewegungen wurden zur Kunst durch Fortlassen des Unwesentlichen und durch die Intensität dahinter, die ihnen die Durchschlagskraft und den Sinn gibt. Und an manchen Abenden, wenn ich verrückt vor Lebensfreude bin, werden diese Darstellungen zu Tänzen. Erst dann bin ich restlos glücklich.«

399 Soyka 2004b, S. 128. Vgl. dazu auch Guilbert 1999, S. 177; Foellmer 2006, S. 49ff., 63ff.

400 Gert 2010, S. 34.

401 Gert 1974, S. 22.

402 Vgl. auch Schlöndorff 1985, S. 7: »Das alles probte sie nie, sondern spielte und entwickelte es vor dem Publikum wie ein Happening – jeden Abend anders.«

403 Foellmer 2006, S. 181.

404 Gert 2010, S. 35f.

mit dem ihr inhärenten Drang zum Extremen stilisiert.⁴⁰⁵ So fährt Gert fort, Vorgehen und Ästhetik bestimmend: »Mit Absicht habe ich noch nie karikiert. Für mich ist nur jeder Tanz ein Weg, den ich von Anfang bis zu Ende gehen muß und über das Ende hinaus, bis ich unwillkürlich in diesem Reich des Unmöglichen, Phantastischen oder des Grotesken bin, wie man es nennen will.«⁴⁰⁶

Dieser kategorialen (Selbst-)Zuschreibung folgt wiederum die Forschung, indem sie Gert einerseits als Grotesktänzerin labelt,⁴⁰⁷ andererseits aber diese Zuschreibung gerade auch kritisiert⁴⁰⁸ und diskutiert.⁴⁰⁹ Foellmer kommt zum Schluss, dass Gert »nicht nur im Rahmen der Spielarten des Grotesken« agiere, sondern »das Groteske in den 1920er Jahren bereits früh als eigenes ästhetisches Phänomen« erfasst habe.⁴¹⁰ Dieses ästhetische Phänomen speist sich – im Rückblick der Künstlerin selbst wie auch der Forschung – aus Widersprüchen. Es sei als »Erscheinung von Diskontinuitäten zu fassen, eingebettet in den Kontext der historischen Avantgarde und in die Vielzahl der von ihr erprobten Konzepte, deren Provokation von Schock und Unverständnis durchaus ein gewünschtes Ziel in der Zerstörung bürgerlicher Ästhetiken war.«⁴¹¹

405 Vgl. dazu auch Gert 2019, S. 56: »Ich explodierte ein Bündel von Anregungen in die Welt«. Ausserdem ebd., S. 114: »Andere Menschen haben mich nicht interessiert, ich habe nur für meine Kraft gelebt. Denn aus meiner Kraft kam der Rausch, und auf den wartete ich immer.«

406 Gert 2010, S. 37.

407 Vgl. dazu etwa Opel 2020, o. S., der Gert als »Erfinderin des Grotesktanzes« bezeichnet.

408 Vgl. z.B. Peter 1985, S. 44: »Die Einordnung als Grotesktänzerin dagegen, die ihr vor allem seit dem Zweiten Weltkrieg im Journalismus regelmäßig widerfährt, ist völlig unzureichend. Der Begriff ist leichter zu benutzen als zu definieren«, ausserdem De Keersmaeker 1981, S. 57: »[...] it would be inaccurate to define Gert's dances as only grotesque, since their impact definitely went beyond being absurdly incongruous, fanciful and bizarre.«

409 Vgl. v.a. Foellmer 2006, S. 109, die sich fundiert mit der »Problematik des Grotesken« im Hinblick auf Gerts Kunst auseinandersetzt. Vgl. auch Kolb 2009a, S. 193–196.

410 Foellmer 2006, S. 117.

411 Ebd., S. 20. Vgl. dazu auch Reimers 2019, o. S.: »Es ging Gert nicht um die Provokation um der Provokation willen. Sie wollte Konventionen und Grenzen erfahrbar machen. Ihre Kunst polarisierte, sie war sozialkritisch und aufpeitschend.« Vgl. ausserdem Opel 2020, o. S.: »Wo sie auftrat, entstanden im Publikum Tumulte. [...] Valeska Gert schockierte und faszinierte ihre Zuschauerinnen und Zuschauer. [...] Zeitlebens war Gert künstlerische Avantgarde«. Vgl. auch Stempel 2019, o. S.: »Sie provozierte, sie polarisierte, sie begeisterte.«

Gert selber kreiert Diskontinuitäten, indem sie in *Ich bin eine Hexe* »Anhänger« und »Gegner« ihrer Kunst verbal gegeneinander antreten lässt, um einerseits Widersprüchlichkeiten in der Rezeption und andererseits wiederum ihre Singularität festzuschreiben: »Das ist der Durchbruch vom ästhetischen zum dynamischen Tanz einer neuen, härteren Zeit«, sagten meine Anhänger, wenn sie aufgeregt in meine Garderobe stürzten. »Was soll das sein?«, fragten meine Gegner. »Ist es Tanz?« »Ist es Schauspiel? Oder ist es nur Chuzpe?« »Nein es ist der neue Tanz«, schrien die anderen. [...] »So tanzt man wohl in Paris?«, fragte er [d. i. ein junger Mann, der sie in der Garderobe besucht, C. T.] und wollte mir damit etwas Schmeichelhaftes sagen. »Nirgends tanzt man so«, entgegnete ich. »Nur ich tanze so.« Er schwieg. Und dann: »Sie sehen wie ein seltsames Tier aus.« Das gefiel mir schon besser.⁴¹² Dieses sich widerspruchsvoll bzw. ausserhalb des Erwart- und Kategorisierbaren Geben pflegt Gert sowohl in ihrer tänzerischen als auch in ihrer auto_bio_grafischen Performance,⁴¹³ und sie provoziert damit ein Bild von sich, das Volker Schlöndorff in seiner Würdigung Gerts auf den Punkt bringt: »Ihr alle Hemmungen überwindender Wille, immer nur sie selbst zu sein, ohne Rücksicht auf die Meinungen anderer, ohne sich jemals gängigen Vorstellungen von Kunst und Kultur anzupassen« habe ihre Ausstrahlung geprägt.⁴¹⁴

Diese ertanzte und erschriebene Opposition gegen jegliche künstlerischen und gesellschaftlichen Normen geht dann allerdings – wie erwähnt – einher mit der Angst vor Verkennung und schliesslich dem Verlust an Aufmerksamkeit, worauf Gert wiederum immer wieder neu mit tänzerisch-energetischer und mit diskursiver Vehemenz reagiert. So lässt sich am Ende dieses Re-Visionen-Kapitels festhalten, dass Valeska Gerts Widerstand gegen Normen und gegen die Vergessenheit just jene Charakteristik ausmachen, mit der sie in die (Tanz-)Geschichte eingegangen ist. Dabei sind Selbst-Darstellung und Rezeption, auto_bio_grafische Stilisierung und die Wahrnehmung der Künstlerin und Persona Gert eng ineinander verwoben, was eine Relektüre ihrer Au-

412 Gert 2019, S. 46. Vgl. zu den Kontroversen, die ihre Rezeption ausgelöst habe, auch Gert 1974, S. 39: »Das Publikum hat sich geschlagen. Die einen: das ist der neue Tanz. Die anderen: das ist kein Tanz, das ist eine Unverschämtheit. [...] Ich liebe Gegner, und wenn ich keine habe, mache ich mir welche.« Vgl. dazu auch Foellmer 2006, S. 31.

413 Vgl. dazu auch Foellmer 2006, S. 70: »Valeska Gert tanzte nicht nur die Widersprüche der Gesellschaft der 1920er Jahre, [...] sondern trat für eine rezeptionsästhetische Veränderung ein.« Vgl. zur vermeintlichen Nicht-Einordenbarkeit Gerts aber ebenso Foellmer 2006, S. 29.

414 Schlöndorff 1985, S. 8.

to_Bio_Grafien bzw. die Herausstellung von deren Funktion im Hinblick auf die Tanzhistoriografie zu Gert deutlich machen sollten. So erscheint die Künstlerin im Licht ihrer eigenen Schriften produktiv kontrovers, als eine Figur, die bis heute – je nach Kontext – einerseits als herausragend zentrale und andererseits als marginalisierte Figur der Tanzgeschichte gilt. Dieses Vermächtnis verbindet Gert – wenn auch auf andere spezifische Art und Weise – mit der Künstlerin, um die es im Folgenden gehen soll.

3.6. Schillernde Spiegelung: Josephine Baker (1906–1975)

In *Das große Tanz Lexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*, dem für die deutschsprachige Tanzwissenschaft so wichtigen wie fundierten Nachschlagewerk aus dem Jahr 2016, sucht man zu Josephine Baker – wie bereits zu Valeska Gert – vergeblich nach einem eigenen Eintrag. Aber nicht nur da hat es die (Tanz-)Geschichtsschreibung offenbar versäumt, der Künstlerin Baker Anerkennung zu zollen. Auch sie ein Fall von Vergessenheit? Ja, aber wiederum anders als Gert. Geradezu sinnbildlich als überfälliger Akt der ›Wiedergutmachung‹ einer historischen Missachtung lesen sich Kommentare, die kürzlich anlässlich einer ganz besonderen Ehrung feststellen, »inzwischen ist der Blick auf Baker ein anderer: Sie ist zur Heldin geworden«⁴¹⁵. Der Anlass: Am 30. November 2021 wurde Josephine Baker ins Pariser Pantheon aufgenommen. Bereits am 23. August desselben Jahres, zum Zeitpunkt der öffentlichen Ankündigung, dass Baker ein Platz in der Ruhmeshalle der französischen Geschichte eingeräumt werde, schrieb Michaela Wiegel in der *FAZ*: »Sie [d. i. Baker, C. T.] ist die erste schwarze Frau, die auf diese Weise geehrt wird«⁴¹⁶. Obwohl eine weitere Journalistin, Nadia Pantel, in ihrem *Tages-Anzeiger*-Artikel vom 1. Dezember 2021, betitelt mit »Paris erwidert Josephine Bakers Liebe«, absolut zu Recht fragt, »[w]ie konnte eine Heldin wie Baker so lange übersehen werden?«⁴¹⁷, blieb die Art der Ehrerweisung keineswegs unkriti-

415 Pantel 2021, S. 6.

416 Wiegel 2021, o. S. Bereits vor ihrer Aufnahme ins Pariser Pantheon erfuhr Baker verschiedene Ehrungen, so erhielt sie u.a. das französische *Croix de guerre* und wurde für ihre Verdienste im 2. Weltkrieg zum *Chevalier de la Légion d'honneur* ernannt; vgl. dazu Durkin 2019, S. 3.

417 Pantel 2021, S. 6. Der gesamte Abschnitt lautet, ebd.: »Seit Jahren wird in Frankreich darüber diskutiert, wie man das massive Ungleichgewicht im Pantheon etwas ausgleichen könnte. 75 Männer werden dort als die Grössten der Nation geehrt und 5 Frauen.

siert⁴¹⁸ und galt auch knapp hundert Jahre nach den ersten Erfolgen Bakers offenbar einigen noch als ungewöhnlich. Dies zeigt exemplarisch, wenn auch ironisierend, ein Artikel vom 24. August 2021 von Marc Zitzmann, ebenfalls in der FAZ, der den Titel trägt: »Joséphine Baker ins Panthéon. Unorthodoxer geht es hier gar nicht«, und worin es heisst: »So jemand wie diese Tänzerin findet sich dort [im Pantheon, C. T.] noch nicht. Leichtgeschürzte Revuetänzerin und Adoptivmutter zahlreicher Kinder diverser Farben, bisexuell und buntgemischter Herkunft – Joséphine Baker (1906 bis 1975) weist auch auf den zweiten Blick nicht das Profil auf, um in den Panthéon aufgenommen zu werden, die letzte Ruhestätte der Französischen Republik für ihre ›grands hommes‹ (›homme‹ hier im Sinne von ›Mensch‹, nicht von ›Mann‹ – wobei letztere Bedeutung angesichts des kärglichen Kontingents ›pantheonisierter‹ Frauen unweigerlich mitschwingt).«⁴¹⁹

Josephine Baker, geborene Freda Josephine McDonald, hatte sich ab den 1920er-Jahren v.a. tanzend, aber später auch politisch öffentliche Sichtbarkeit erarbeitet. Eine solche wurde ihr, wenn auch mit durchaus widersprüchlicher Bewertung, zu Lebzeiten sehr wohl zugestanden,⁴²⁰ danach aber von der offiziellen Geschichtsschreibung lange verwehrt, was wiederum in der Literatur

Das bei Freunden der alten Zeit beliebte Argument, dass es eben schwierig sei, Frauen zu finden, die Herausragendes geleistet hätten, hebt Baker so lässig aus, wie sie früher ihren Geparden spazieren führte.« Pantel nennt dann, ebd., wichtige Verdienste von Baker wie deren Aufführungsverweigerung während der deutschen Besatzung, ihre Spionagetätigkeiten, ihre Widerstandsaktionen, ihr Engagement in der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung und in der französischen Liga gegen Antisemitismus und Rassismus und folgert: »Die Frage lautet also nicht: Wo findet man bloss Heldinnen? Sondern: Wie konnte eine Heldin wie Baker so lange übersehen werden?« Baker erfülle, so Pantel, ebd., »alle Kriterien, die es für eine Pantheonisierung braucht. Sie war nicht nur eine berühmte Künstlerin, sie hat ›die Werte der Republik getragen, sich für die Nation engagiert, wie der Élysée-Palast es formuliert. Baker habe eine ›Lebensgeschichte, die beispielhaft zeigt, wozu ein Mensch imstande ist, wenn er mit Willen und Hartnäckigkeit seine Emanzipation erschafft und damit der Welt ein Beispiel gibt.«

418 Zu den kritischen Stimmen, die auch Pantel 2021, S. 6, erwähnt, gehören u.a. jene von Rokhaya Diallo in der *Washington Post*, die moniere, dass Bakers Geschichte oft benutzt werde, um, wie Pantel, ebd., zitiert, »den Mythos zu nähren, Frankreich mache es schwarzen Menschen einfacher als die USA.« Vgl. dazu auch die Ausführungen zur Selbstermächtigung in Kap. 4.1. der vorliegenden Untersuchung.

419 Zitzmann 2021, o. S.

420 Vgl. dazu etwa die Einschätzung von Hardin 2015, S. 180, wonach Baker »one of the most in-demand performers of the interwar period« gewesen sei. Vgl. dagegen ex-

zu Baker – nicht erst seit ihrer symbolischen Aufnahme ins Pantheon – moniert wird.⁴²¹ Eine Re-Vision der (tanz-)geschichtlichen Narration muss deshalb wiederum auf eigene Weise angegangen werden, anders als bisher in diesem dritten Kapitel; sie muss die spezifischen Voraussetzungen reflektieren, unter denen einerseits Baker als »important figure[]«⁴²² der Tanzgeschichte in Augenschein zu nehmen ist, und dann andererseits, welche Erkenntnisse sich diesbezüglich über die Analyse auto_bio_grafischer Quellen gewinnen lassen. Beides, die Art und Weise der tanzgeschichtlichen Bedeutung von Baker sowie ihres autobiografischen Vermächtnisses, lohnt nämlich im Zusammenhang dieser Untersuchung eine besondere Betrachtung.

Zu ihrer Berufswahl ist im Buch *Les mémoires de Joséphine Baker*, das 1927 unter Bakers Namen erschienen ist, zu lesen: »Oui, je [d. i. Baker, C. T.] danserai toute ma vie, je suis née pour danser, seulement pour cela. Vivre, c'est danser«⁴²³. Die Feststellung, zur Tänzerin berufen zu sein, bedient einen Topos, der in der vorliegenden Untersuchung bereits mehrfach zur Sprache gekommen ist.⁴²⁴ Die zitierte Aussage geht allerdings noch weiter und bei Baker in eine ganz andere als die gängige Richtung: »[J]’aimerais mourir à bout de souffle, épuisée, à la fin d’une danse – mais pas au Music-hall. Je suis fatiguée de cette vie artificielle, lasse d’être fouettée par les projecteurs. Le travail de vedette me dégoûte maintenant. Toutes les intrigues qui entourent la vedette me dégoûtent. Ce qu’elle doit faire, ce qu’elle doit supporter à chaque instant, cette vedette, me dégoûte. Mauvaises choses, tristes choses.«⁴²⁵ Das ›Ich‹ in diesem

emplarisch zur kritischen Rezeption von Baker einige Reaktionen zu ihren Auftritten in der Schweiz in Zizzari 2022.

- 421 Vgl. dazu u.a. Horncastle 2020; ihre Biografie widmet sich Baker als »Weltstar, Freiheitskämpferin, Ikone«, wie es im Untertitel heisst.
- 422 Caldwell 2014, S. 5; vgl. dazu auch die grundsätzlichen Ausführungen zur Re-Vision zu Beginn dieses Kapitels, S. 112–115.
- 423 Baker/Sauvage 1927, S. 149. Von der Erstausgabe dieses Buches sind zunächst lediglich 300 Exemplare im Pariser Verlag K. R. A. erschienen, allerdings ist diese Ausgabe nur sehr schwer zugänglich. Im Folgenden wird deshalb aus 7. Édition aus dem Jahr 1927 zitiert, die allerdings mit der Erstausgabe identisch ist. Das Buch wurde mehrfach neu aufgelegt. 1928 wurde das Buch von Lilly Ackermann ins Deutsche übertragen und erschien unter dem Titel *Memoiren*. 1980 wurde dieselbe deutsche Übersetzung unter dem Titel *Ich tue, was mir passt. Vom Mississippi zu den Folies Bergère* nochmals publiziert. Einige Textzitate werden (zusätzlich) auch aus dieser Ausgabe nachgewiesen.
- 424 Vgl. das Kapitel 2.4. im vorliegenden Buch.
- 425 Baker/Sauvage 1927, S. 149; vgl. auch die Stelle in der deutschsprachigen Übersetzung in Baker 1980, S. 110, wo etwas allgemeiner vom (nicht erstrebenswerten) Tod auf der

Zitat gibt sich – und das ist für die folgenden Reflexionen paradigmatisch – betont widerständig. Es sieht zwar erklärtermassen seine Bestimmung im Tanz, aber eben anders als offenbar erwartet. Konstituiert wird an dieser Stelle des als »mémoires«⁴²⁶ bezeichneten Textes ein Selbst, das sich seines Bühnenstarstatus bewusst ist und gleichwohl mit der Freiheit kokettiert, damit zu brechen und einen anderen Weg als den vermeintlich vorbestimmten einzuschlagen. »Ich tue, was mir paßt«, heisst denn auch übersetzt Bakers letztes Buchkapitel, ein Satz, der es in der deutschsprachigen Neuauflage von 1980 gar auf die Titelseite schaffte.⁴²⁷ Bemerkenswert dabei ist, dass das ›Ich‹ dieser ›Memoiren‹, die Autor-Persona Josephine Baker, die Tänzerin, die das Leben eines Stars kennt und ablehnt, 1927, im Jahr der Publikation der Erstaussage, 21 Jahre alt wird, also sowohl im Hinblick auf eine künstlerische Laufbahn als auch als Protagonistin und Autorin einer Auto_Bio_Grafie noch sehr jung war.⁴²⁸ Zu diesem Aspekt kommt ausserdem die Besonderheit hinzu, dass jenes Buch von 1927 nicht die einzige auto_bio_grafische Publikation von Baker geblieben ist. Andere folgten, worauf noch eingegangen wird.

Bühne (statt in der Music-Hall) die Rede ist: »Ich möchte einmal sterben, atemlos, völlig erschöpft, am Ende eines Tanzes, aber nicht auf der Bühne.«

426 Baker/Sauvage 1927, Titel, S. 3, 5, 9 usw.

427 Baker 1980, Titel, u.a. S. 3, 111 usw. In der französischsprachigen Originalausgabe, Baker/Sauvage 1927, S. 151, 153, lautet Bakers Devise etwas anders: »Ce qui me plaît m'arrête«, wobei der kommentierende Sauvage, ebd., diese entsprechend ausdeutet: »Je crois bien que c'est là sa devise. Je la trouve excellente. En latin: *carpe diem*, je crois. Par là, Joséphine Baker se rattache à l'une de nos plus vieilles traditions. Je dis cela sans ironie« (Hv. i. O.).

428 Vgl. dazu auch den werbenden Text »Über dieses Buch« in Baker 1980, S. 2: »Josephine Baker, der schwarze Stern am Revuehimmel über mehr als fünfzig Jahre und eine außergewöhnliche Frau – ihre Memoiren, wenn man die Erinnerungen einer Zwanzigjährigen schon als solche bezeichnen kann, sind eine Entdeckung: die einzigen authentischen Erinnerungen der jungen Josephine, die das ganze Flair der zwanziger Jahre enthalten. Sie erschien 1928 zum erstenmal in deutscher Übersetzung und dann nie wieder. Die 21jährige Josephine Baker erzählt 1927, auf dem ersten Höhepunkt ihres Ruhms, dem französischen Journalisten Marcel Sauvage in Erinnerungen und Anekdoten ihre Geschichte vom Aufstieg des unbekanntes Südstaatenmädchens zum Revuestar in Paris und Berlin.« Vgl. zum Lebensalter der Autorin auch eine Aussage in einer anonymen Buchankündigung in *La Fronde* von 1926, S. 4, die das Paradox einer Lebenserzählung einer derart jungen Protagonistin polemisch (und letztlich deren nachweisliche Leistungen negierend) auf den Punkt bringt: »Elle eut, paraît-il, l'intention d'écrire ses mémoires pour ainsi dire avant d'avoir vécu«.

Als »verteufelte Tänzerin«⁴²⁹, als »la vedette endiablée que Paris a consacrée et vers qui, après minuit, viennent des curieux des quatre coins de l'Europe, voire même d'Orient et des deux Amériques«⁴³⁰, wird die junge, erst vor Kurzem aus den USA nach Europa eingewanderte Baker im Vorwort zu ihren *mémoires* vom französischen Journalisten und Schriftsteller Marcel Sauvage angepriesen.⁴³¹ Eine bis zur Alterität reichende Eigenheit mit mächtiger, nicht nur positiv besetzter Anziehungskraft bestimmt das vermittelte (Selbst-)Bild der Künstlerin, deren (bisherige) Lebenserzählung das Buch verspricht. Im der eigentlichen Narration vorangestellten Textabschnitt »Über dieses Buch« wird Bakers Erfolg in der deutschsprachigen Ausgabe ihrer *mémoires* gar mit einer – aus heutiger Sicht äusserst fragwürdigen – Exotisierung und Sexualisierung verbunden: »Das grimassenschneidende ›komische Kücken‹ der Revue [...]⁴³² erobert mit seiner fremdartigen, nackten Schönheit und seinen wilden erotischen Tänzen das Publikum im Sturm.«⁴³³ Dass das sich auch selbst als eigen/-sinnig und Normen trotzend darstellende autobiografische Ich in der zeitgenössischen Rezeption zu einem exotisierten, erotisierten, primitivistisch interpretierten ›Anderen‹ stilisiert wurde,⁴³⁴ belegen verschiedene weitere Voten, die dann jahrelang immer wieder reproduziert wurden und die bedenkllicherweise ziemlich unreflektiert sogar Eingang in die lange

429 Sauvage in Baker 1980, S. 19.

430 Sauvage in Baker/Sauvage 1927, S. 34.

431 Sauvage wird als Co-Autor des Buches ausgewiesen, worauf nochmals zurückzukommen sein wird.

432 Zum vollständigen Titel der Revue, d.h. der Bühnenproduktion, in der Baker ab 1925 im Pariser Théâtre des Champs-Élysées auftrat, vgl. Seguin 1999, S. 27. Da ich in meiner Argumentation nicht näher auf diesen Titel eingehe, gewichte ich hier und im Folgenden die Empfehlungen zum rassistuskritischen Sprachgebrauch, vgl. https://www.gender.ch/public/ttgd/Glossar_RACE.pdf, 29.11.2023, höher als die Notwendigkeit einer vollständigen Wiedergabe von (historischen) Zitaten. Dies gilt auch im Hinblick auf verletzend Bezeichnungen. Einige Formulierungen wiederum, die im heutigen Sprachgebrauch auch problematisch sind oder sein könnten, gebe ich gleichwohl als Zitate wörtlich wieder, gerade weil es mir im vorliegenden Kapitel darum geht, historische Diskurse kritisch zu beleuchten, zu diskutieren und u.a. ihre rassistischen Implikationen aufzuzeigen.

433 Baker 1980, S. 2. Vgl. dazu auch Christout 2004, S. 252: »Paris discovered Baker on 20 October 1925 when, with her partner Joe Alex, she appeared as the star of Noble Sissle's *La Revue* [...] at the Théâtre des Champs-Élysées.« (Hv. i. O.)

434 Vgl. zum Zusammenhang von Erfolg und Erotisierung bzw. der Exotisierung Bakers unter den Aspekten *race* und *gender* u.a. Staszak 2015 oder Kraut 2003.

Zeit spärlichen (tanz-)wissenschaftlichen Erwähnungen von Baker finden. So zitiert etwa Marie-Françoise Christout in ihrem Eintrag zu Josephine Baker in der prominenten *International Encyclopedia of Dance* deren Zeitgenossen André Levinson: »Some of her poses, with her waist curved inward, her rump projecting, her arms interlaced and lifted in a semblance of a phallic symbol ... evoke all the marvels of noble black statuary: she is no longer the dancing girl ... she is the Black Venus who haunted Baudelaire.«⁴³⁵ Und Christout kommentiert Bakers Wirkung – wiederum auf Levinson und ausserdem auf Sauvage referierend – folgendermassen: »The ›black pearl‹ is remembered for her feline walk, her warmth, and her exceptional rhythmic spontaneity.«⁴³⁶ Obgleich Baker in dieser Charakterisierung spezifische tänzerische Qualitäten zugeschrieben werden, auf die noch einzugehen sein wird, stellen sich unweigerlich die Fragen, wer sich überhaupt und wie an Baker erinnerte und wie diese Erinnerungen heute historiografisch zu bewerten sind. Die Amerikanistin Hannah Durkin schreibt 2019: »She [d. i. Baker, C. T.] was held up as the physical embodiment of European primitivist conceptions of exotic ›Blackness,‹ and she became a muse to modernist artists and writers«⁴³⁷, und gleichzeitig kritisiert Durkin, dass Bakers Hinterlassenschaften kaum Eingang in den literatur-, film- und kulturwissenschaftlichen Kanon gefunden hätten – weder ihre Filme noch ihre Bücher.⁴³⁸

Wie steht es nun um Bakers tanzgeschichtliche Rezeption? Auch da beschränken sich die bis in die frühen 2000er-Jahre spärlichen Beiträge v.a. auf biografische Narrative.⁴³⁹ Éliane Seguin nennt in ihrem Eintrag im *Larousse*

435 Christout 2004, S. 252. Die deutschsprachige Übersetzung von Hammond/O'Connors Biografie *Josephine Baker* aus dem Jahr 1992 (engl. EA 1988) trägt entsprechend den Untertitel *Die schwarze Venus*. Vgl. auch den Titel *Black Venus* der Rezension zur englischsprachigen Ausgabe von Dailey 1991.

436 Christout 2004, S. 253. Vgl. Sauvage in seinem Vorwort zu *Baker/Sauvage 1927*, S. 27: »Perle noire, poésie noire, Josephine Baker«; vgl. auch in dies. 1980, S. 14: »Schwarze Perle, schwarze Poesie! Josephine Baker!«

437 Durkin 2019, S. 3.

438 Ebd., S. 5f.

439 Ebd., S. 5; Durkin führt das mangelnde Interesse der Tanzgeschichtsschreibung an Baker auf deren Assoziierung mit »the popular stage« zurück. Das ist sicherlich ein ernst zu nehmendes Argument, wobei es die ungebrochene Rezeption anderer Tänzerinnen (z.B. Duncan oder Fuller), die teilweise auf denselben Bühnen aufgetreten sind wie Baker, nicht erklären würde. Durkin, ebd., S. 205, nennt ausserdem als weiteren – im Kontext der vorliegenden Studie interessanten – Grund für die tanzhistoriografische Missachtung Bakers den Umstand, dass deren Bücher fast nur auf Fran-

Dictionnaire de la Danse eine einzige bibliografische Referenz⁴⁴⁰ und beschreibt Bakers Werdegang sowie ihre Charakteristika als Tänzerin folgendermassen: »Elle apprend à danser dans les rues et les cours de Saint Louis (Missouri), assimilant un immense répertoire de mouvements avant de débiter à l'âge de quinze ans et de se faire remarquer par ses grimaces et ses pitreries dans le *chorus* de *Shuffle Along* (1921) [...] dans *la Revue* [...], en 1925 [...], son sens du rythme, sa vivacité, sa présence scénique et son exotisme face au regard du public lui valent un succès immédiat. Elle devient à dix-neuf ans le symbole du dernier engouement parisien: le jazz hot. [...] Son apparente spontanéité, en fait, dissimule des pas et des danses connus [...] et des années de pratique quotidienne. Se baissant et se relevant, glissant, louchant, virevoltant un doigt au sommet du crâne telle une toupie, elle atteint l'essence même du jazz par sa danse faite d'une succession de changements imprévus. Qualifiée de ›sculpture africaine vivante‹, polyrythmique et parfaitement dissociée, presque désarticulée, elle manifeste une grande élasticité et fait appel au corps entier, bassin compris: son ›trémoussement forcené‹ viole les conventions de l'époque et suscite des critiques. Par son aisance d'exécution, sa joie et son enthousiasme contagieux, son abandon à la danse (en particulier dans le charleston dont elle lance la mode en France), elle symbolise les années 1920 et leur rejet de toute contrainte.«⁴⁴¹

Die Art und Weise, wie Bakers Tanz der 1920er-Jahre am Ende des 20. Jahrhunderts in einem renommierten Tanzlexikon beschrieben wird, provoziert

zösisch und in Europa erschienen seien. An einer (R)Etablierung der Tänzerin Baker hätten daher nur wenige Wissenschaftler:innen gearbeitet; Durkin erwähnt, ebd., S. 5, Ramsay Burt, Brenda Dixon Gottschild und Felicia McCarren. Ab etwa 2005 finden sich dann allerdings vermehrt wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit Baker, die die Art ihrer (Selbst-)Präsentation auch kritisch reflektieren; vgl. beispielsweise Sowinska 2005/2006; Lahs-Gonzales 2006; Jules-Rosette 2007; Raynaud 2008; Staszak 2015; Hardin 2015 und – wie bereits erwähnt – Durkin 2019; vgl. ausserdem zur Rezeption von Baker in der professionellen Tanzszene ihrer Zeit u.a. Genné 2005, die Bakers Einfluss auf Balanchine untersucht.

440 Seguin 1999, S. 27, verweist auf die Übersetzung von Phyllis Roses Buch *Jazz Cleopatra – Josephine Baker in her time* (1989) ins Französische von Eric Diacon, die 1990 unter dem Titel *Joséphine Baker. Une Américaine à Paris* erschien. In Christouts Artikel in der *International Encyclopedia of Dance*, 2004, werden neben der Referenz auf Rose als einschlägige Publikationen zu Baker Levinsons *La danse d'aujourd'hui* von 1929, ausserdem die Biografien von Haney 1981, O'Connor/Hammond 1988; Wisner 1991 sowie jene von Bakers Adoptivsohn Jean-Claude Baker 1993 und die Autobiografie in Co-Autorschaft mit Jo Bouillon in der englischen Übersetzung von 1977 genannt.

441 Seguin 1999, S. 27 (Hv. i. O.).

im 21. Jahrhundert unweigerlich Kritik an der vermittelten Wahrnehmung. Die Einwände können hier lediglich angetippt werden; so kritisiert beispielsweise Durkin im Diskurs über Baker »racialized gestural vocabularies«⁴⁴². Die Beschreibungen des Tanzes, der Bewegungen, der Körperlichkeit sowie der Rezeption derselben verbinden und äussern sich demnach in einer spezifischen Begrifflichkeit bzw. in einem sprachlichen Duktus, der aus heutiger kritischer Sicht problematisch bis rassistisch erscheint.

Genau da setzt nun (m)eine tanzhistoriografische Re-Vision ein, indem ich die These aufstelle, dass der Diskurs über Baker wesentlich von ihren auto_bio_grafischen Schriften geprägt ist. Dies allerdings nicht »einfach« deshalb, weil sie darin die Narrative vorgegeben hätte – eine solche Erklärung wäre zu simpel. Vielmehr lässt sich anhand der überlieferten Memoiren und Auto_Bio_Grafien darlegen, dass bzw. inwiefern die Genese (und dann auch die Tradierung) dieses Diskurses auf einer Wechselwirkung von Zuschreibung und Erschreibung, von Rezeption und Projektion basierend zu erklären und zu untersuchen ist.

Zunächst stellt sich dabei die Frage nach der Agency von Baker als Autorin,⁴⁴³ insbesondere im Hinblick auf die verbale Darstellung ihres Tanzes. Eine solche Handlungsmächtigkeit (im Sinne eines Verfügens über eine zu erzählende Vita) versprechen ja in der Regel autobiografische Schriften. Allerdings zeigt sich gerade anhand von Bakers publizierten Lebenserzählungen exemplarisch, wo Grenzen des autobiografischen Pakts und damit auch Herausforderungen einer tanzhistoriografischen Auswertung dieser Texte liegen. Zu nennen sind gleich zwei Besonderheiten: Einerseits ist der Umstand bemerkenswert, dass von Baker nicht nur eine, also *die* Lebenserzählung existiert, sondern gleich eine Reihe auto_bio_grafischer Schriften.⁴⁴⁴

442 Durkin 2019, S. 7. Zu Rassismus in der Baker-Rezeption vgl. auch Osumare 2018 u.a. S. 44, 50; als eindeutig rassistische (exemplarische) Rezension vgl. beispielsweise Aumeran 1927, S. 525.

443 Vgl. dazu auch die Frage, die Staszak 2015, S. 626, (allgemeiner) stellt, die sich aber insbesondere auch hinsichtlich Bakers Autobiografik aufdrängt: »What exactly is the agency of a person performing a gender and racial role when both are strictly coded and stigmatized?«

444 Vgl. Baker 1927, 1931, 1935, 1949, 1976; vgl. dazu auch Durkin 2019, S. 6, wobei sie nicht nur Bakers »several volumes of her life story« als Ego-Dokumente auffasst, sondern medial noch weiter geht und auch Romane und v.a. Filme als autobiografisches Material behandelt. So schreibt sie beispielsweise, ebd., S. 1: »In an interview during the making of the French film *Zouzou* (1934), U.S.-born Black dance icon Josephine

Dies, obwohl Baker sich offenbar auch mehrfach dezidiert ablehnend gegenüber dem Verfassen und Publizieren von (ihren) Memoiren geäußert hat.⁴⁴⁵ Andererseits unterlaufen ihre Auto_Bio_Grafien alle die gängige Annahme, wonach die Lesenden davon ausgehen könnten, dass der Name der Autorin für die Authentizität eines möglichst vollständig erzählten eigenen Lebens steht; deshalb ist auch die (jeweilige) Konstellation der Autorschaft(en) erwähnens- und reflektierenswert. Das angeführte Buch *Les mémoires de Joséphine Baker* wurde im Jahr 1927 mit dem Zusatz »recueillis et adaptés par Marcel Sauvage« publiziert,⁴⁴⁶ womit dem Pariser Journalisten und Schriftsteller (mindestens) eine Co-Autorschaft zugeschrieben wird. In Co-Autorschaft mit Sauvage kam dann 1931 auch das Buch *Voyages et aventures de Joséphine Baker* heraus, das Berichte aus Bakers Tournee-Leben enthält, die von Oktober 1930 bis Januar 1931 bereits in der Zeitung *L'Intransigeant* veröffentlicht wurden.⁴⁴⁷

Baker declared that, ›I sometimes think that it is my own life that's unfolding on the set,‹ self-consciously positioning the film as autobiographical« (Hv. i. O.), und sie behandelt, vgl. ebd., in ihrer Untersuchung »movie appearances« als »openly autobiographical«, indem sie darin Verbindungen zwischen Bakers »life stories and film narratives« erkennt. Eine ähnliche Verbindung zwischen den *mémoires* und den Filmen von Baker stellt auch Claudine Raynaud 2008, S. 74, als »espace autobiographique comme construction en miroir« her. Auch wenn Raynauds und Durkins Argumentationen durchaus einleuchten und insbesondere im Hinblick auf die Analyse von Empowerment-Strategien ›schwarzer‹ Künstlerinnen und transatlantischer Kultur einen wichtigen Beitrag leisten, fasse ich wiederum den Autobiografiebegriff im vorliegenden Kapitel aufgrund eines anderen Erkenntnisinteresses nicht ganz so weit und fokussiere v.a. auf schriftliche Lebenserzählungen, deren Autorschaft (auch) Baker zugeschrieben wird.

445 Vgl. dazu eine Briefstelle aus dem Jahr 1959, die Durkin 2019, S. 24, zitiert und in der Baker ihrer Frustration gegenüber den bisherigen »literary representations« ihrer Vita Ausdruck verleiht: »I am not considering a book [about my life] to be written at the moment. I must have time to think all this over quietly because so far people have done bad jobs and I feel a little disappointed.« An anderer Stelle, in Baker/Bouillon 1976, S. 12, findet sich in nachgelassenen Notizen eine Aussage von Baker, wonach es zu früh sei, ihre Autobiografie zu schreiben, weil sie noch ein Leben vor sich habe.

446 Baker/Sauvage 1927, S. 5. Das Buch ist ausserdem bebildert mit Zeichnungen von Paul Colin.

447 Vgl. dazu exemplarisch Sauvage 1930a–f; mir standen die in Fortsetzung publizierten Zeitungsartikel vom 05.10. bis zum 09.11.1930 zur Verfügung. Hierfür sei Claudio Richard gedankt.

1935 erschien von Joséphine Baker *Une vie de toutes couleurs* mit der Anmerkung auf dem Titelblatt: »Souvenirs présentés par André Rivollet«⁴⁴⁸, auch er ein französischer Journalist. 1949 wurden die *Mémoires de Joséphine Baker*, verfasst von/mit Marcel Sauvage, nochmals in einer erweiterten Fassung neu aufgelegt.⁴⁴⁹ 1976 veröffentlichte schliesslich Jo Bouillon posthum unter dem Titel *Joséphine* ein offenbar von Baker eigenhändig verfasstes, von ihm, ihrem Ex-Ehemann, nach ihrem Tod aufgefundenes und um weitere Stimmen ergänztes Autobiografiefragment, wobei als Autor:innen »Joséphine Baker et Jo Bouillon« angegeben sind.⁴⁵⁰

Durkin stellt grosse Unterschiede bezüglich Bakers Selbstpräsentation in deren Lebenserzählungen fest; während sie über die *mémoires* von 1927 sagt, das Buch »capitalized on Baker's pseudo-ethnographic image«, sieht sie die nachfolgenden autobiografischen Schriften »as more personal portraits of the star.«⁴⁵¹ Auch wenn jene Publikationen ab 1931 gemäss der Amerikanistin rele-

448 Baker/Rivollet 1935, Titelblatt. Raynaud 2008, S. 79, schreibt zum Vergleich der beiden Co-Autorschaften: »Alors que Sauvage construisait une spontanéité faite de bribes de conversation, Rivollet raconte et met en intrigue.«

449 Vgl. dazu auch Raynaud 2008, S. 76, 78.

450 Baker/Bouillon 1976, Titelblatt, S. 5. Vgl. zur Entstehungsgeschichte dieses Buches die Erklärung in ebd., S. 12; dabei beschreibt Bouillon, wie er nach dem Tod von Baker in deren Wohnung ihre autobiografischen Aufzeichnungen gefunden habe: »Quand j'arrive dans son appartement de l'avenue Paul-Doumer, où elle a vécu, [...] je trouve des grands cartons entassés dans son bureau, avec sa large écriture décidée, en travers, au marqueur bleu: »Pour le livre. Pour le livre«. Elle a accumulé là les notes, les idées, les documents, les programmes, les coupures de presse, ses écrits et même un premier manuscrit inédit de trois cents pages, fait il y a une quinzaine d'années, je m'en souviens, mais abandonné, renié parce que »décidément, c'est un peu tôt pour écrire ses mémoires! J'ai encore bien des choses à vivre!«.« Vgl. dazu auch Durkin 2019, S. XII f., die darauf eingeht, wie Bouillon mit dem gefundenen Material umgegangen ist; vgl. dazu ausserdem Hardin 2015, S. 191: »Bouillon uses the introduction to explain the circumstances that gave birth to the memoir, as well as his part in the project. By his account, Baker started writing her memoir some fifteen years before she died in 1975. Following her death, Bouillon discovered a rough draft of her autobiography, in addition to folders containing programs, press clippings, and scribbles, mementos, and letters. Faced with the daunting task of settling Baker's estate and ensuring the livelihood of their twelve adopted children, Bouillon set about the work of »recreating [Baker's] extraordinary personality.« Das Buch wurde 1977 in der Übersetzung von Mariana Fitzpatrick auf Englisch unter dem Titel *Josephine* publiziert.

451 Durkin 2019, S. 25. Sie stellt ausserdem, ebd., S. 26, fest, die Publikationen »diverge quite profoundly from colonial and even primitivist framings of the star. For example,

vanter seien, weil sie (trotz Co-Autorschaft) »valuable articulations of Baker's voice« repräsentierten,⁴⁵² soll im Folgenden bewusst auch auf Passagen zum Tanz aus den ersten *mémoires* eingegangen werden, gerade weil dieses Buch – neben der posthumen Auto_Bio_Grafie *Joséphine* – in der Tanzforschung noch am ehesten rezipiert wurde und die Stimme Bakers sowieso und in all diesen Publikationen eine je spezifisch vermittelte ist. Als »collaborative texts« bezeichnet Durkin Bakers Buchpublikationen, wobei es schwierig sei, »to separate her narrative voice from those of her white male coauthors«; Durkin äussert sogar die These, dass die historische Bedeutung »of Baker's writings has been overlooked in large part because they are collaborative texts«.⁴⁵³ Dagegen ist grundsätzlich zu konstatieren, dass Co-Autorschaft in der Autobiografik eine gängige und durchaus erfolgreiche Praxis war und ist.⁴⁵⁴

Gerade in Bakers frühen *mémoires* wird allerdings geradezu performativ vorgeführt, wie der Co-Autor die Persona Baker diskursiv hervorbringt und ihr so bestimmte Charakteristika zuschreibt. Da ist einmal das Bild von der naiven, affektgesteuerten Fremden, die als Gegenpart zum wortgewandten

Baker's second memoir *Voyages* was written as a response to European and South American xenophobia and defends her against such attitudes by creating a literary vision of a dedicated and self-sacrificing performer.« (Hv. i. O.)

- 452 Ebd., S. 46, vgl. auch ebd.: »[They] serve as valuable articulations of Baker's voice that reveal her lifelong preoccupation with racial injustice and show that she engaged with bodily experience to intervene self-reflexively in dominant racial ideologies.«
- 453 Ebd., S. 10. Vgl. dazu auch Svendsen 2013, S. 19, die sogar so weit geht, zu sagen: »Josephine Baker's name has appeared on three autobiographies – none of which she wrote herself. They were authored by the men in her life: a journalist who helped discover her (the ironically named Marcel Sauvage); an early lover-turned-manager named Pepito Abatino; and her second husband, a fellow performer who shortened his name to ›Jo‹ so that he would have the same nickname as hers.« Hardin 2015, S. 190, macht aufgrund der Co-Autorschaft eine begriffliche Unterscheidung zwischen Autobiografie und Memoiren und schreibt in Bezug auf das Buch *Joséphine*: »The deeply textured nature of ›Josephine's book,‹ so named in the introduction by her husband and cowriter, Jo Bouillon, makes me hesitate to call it an autobiography; thus, I refer to it as a memoir. A memoir may be written about a person, event, or era from firsthand knowledge or from extensive consultations with subjects and sources that are then presented in a somewhat biographical form.« Vgl. zu dieser – in der Forschung keineswegs geklärten bzw. einheitlich gehandhabten – Abgrenzung u.a. Holdenried 2000, S. 28ff.
- 454 Vgl. dazu u.a. Lammers 2019, S. 299ff.; ausserdem Hardin 2015, S. 191. Durkin schreibt zudem 2019, S. 25, dass ausserdem Vorworte und Paratexte von Co-Autor:innen der Authentifizierung oder als emanzipatorische Narrative dienen.

(weil neben Englisch auch Französisch sprechenden) Intellektuellen entworfen wird, wenn es im Vorwort von Marcel Sauvage heisst: »Mademoiselle Joséphine Baker éclata de rire quand je lui suggérai, la première fois que je la vis en particulier, l'idée d'écrire ses mémoires. [...] Cela en américain, car Mademoiselle Baker ne connaissait pas encore le français, sinon quelques mots, tels que ›bonjour‹, ›bonbon‹, ›pauvre oiseau‹, ›phonographe‹, ›coco‹, ›Champs-Élysées‹.«⁴⁵⁵ Im paternalistischen Gestus fährt der Autor weiter und inszeniert sich dabei als jener, der ein tanzendes ›Naturwesen‹ im doppelten Sinn zur Sprache bringt: »Une tête de petite fille sauvage, espiègle et charmante, éclairée par un rire aux trente-deux dents éclatantes et solides [...] – Mémoires... Mais je ne me souviens pas encore de mes souvenirs. Attendez.... [...] oh non! – Pourquoi? – Vous ne savez pas ce que c'est: écrire, oh là là! moi je danse, j'aime ça la danse, je n'aime que cela, je danserai toute ma vie. [...] – Non, décidément, c'est impossible. Si vous voulez je vous raconterai mes souvenirs et vous, vous écrirez mes mémoires, ça va? – Ça va.«⁴⁵⁶

Sauvage schildert dann den Ablauf der Memoirenkonstruktion: »Ces mémoires ont été écrits de la façon suivante. J'allais chez Miss Baker le soir vers quatre heures. [...] Miss Baker racontait, elle riait, elle jouait. Moi, je notais. Au début, j'étais accompagné d'un interprète [in der deutschsprachigen Ausgabe übersetzt mit Dolmetscher,⁴⁵⁷ C. T.], puis Miss Baker a suffisamment connu le français pour essayer de le parler, alors ce fut tout à fait amusant – quelquefois très difficile.«⁴⁵⁸ Abgesehen davon, dass man sich schon fragen muss, warum jemand erst als sprachmächtig gilt, wenn er oder sie Französisch spricht (das Unvermögen hätte der Co-Autor ja auch bei sich lokalisieren können, weil er offenbar nicht fähig war, selber zu übersetzen),⁴⁵⁹ nutzt Sauvage das Image,

455 Sauvage in Baker/Sauvage 1927, S. 9f.; vgl. auch ders. in Baker 1980, S. 7.

456 Sauvage in Baker/Sauvage 1927, S. 10–14; vgl. auch Baker 1980, S. 8. Erwähnenswert ist auch eine entsprechende medienübergreifende Vermarktung des Buches, die genau diesen Aspekt des Zur-Sprache-Bringens szenisch unterstreicht; so existiert offenbar, gemäss Durkin 2019, S. 19, »a short, silent film, in which Baker adopts exaggerated expressions to mime her life story as Sauvage records her actions«. Ebd., S. 20, findet sich auch ein Filmstill aus dem »cinematic advertisement for *Les Mémoires de Joséphine Baker* (1927)«, in dem Durkin, ebd., S. 19, immerhin auch Agency von seiten Bakers erkennt: »She leans over Sauvage's shoulder and directs his account«.

457 Vgl. Sauvage in Baker 1980, S. 19.

458 Sauvage in Baker/Sauvage 1927, S. 33.

459 Vgl. dazu auch Durkin 2019, S. 24, die Folgen der Sprachbarrieren zwischen Baker und Sauvage bzw. die Problematik der mehrfachen Übersetzung noch weiter ausführt: »*Mémoires* therefore was subject to a double mistranslation: English to French, and

das er von Baker entwirft, gleich auch dazu, die Form des Textes mit einer der Tänzerin zugeschriebenen Eigenheit zu verbinden: schwer fassbar bis diabolisch ›wild‹. Der Co-Autor berichtet: »I m'a fallu de nombreuses visites, car Miss Baker n'aime guère se souvenir. [...] Des mémoires ainsi composés ne peuvent présenter l'aspect d'un récit qui se déroule de suite. Ils forment simplement un ensemble de notes, d'impressions, d'images, mais qui, par là même peut-être représente plus exactement la vedette endiablée«⁴⁶⁰. Pierre Gueguen greift eine solche Beurteilung der Erzählweise in seiner Rezension vom 30. August 1927 im *Paris-soir* auf und bringt dabei eine weitere Konnotation ins Spiel, jene der ›leichten‹ Kunst: »Le livre défile devant le lecteur un peu comme une représentation de music-hall.«⁴⁶¹

Auch das autobiografische Ich in *Les mémoires de Josephine Baker* verortet sich in der Unterhaltungskunst, wobei es zwischen einer passiven und einer aktiven, spezifische Eigenheiten herausstreichenden Selbstdarstellung schwankt. So heisst es zunächst betont bescheiden: »Je suis sortie de *Shuffle Along* [d. i. Bakers erste Music-Hall-Show am Broadway, C. T.]. Il y avait là cependant de fort bons artistes: Edith Spencer et Lottie Gee dansaient et chantaient très bien. Moi, je suis passée du second plan au premier à force de loucher en musique et de jeter mes bras et mes jambes sur la tête des spectateurs. [...] Un jour tous les papiers, tous les journaux, tous les magazines parlent de moi. J'ai pensé: ›ça y est.«⁴⁶² Und an anderer Stelle konstatiert Ba-

the spoken word to the literary form. The star did not see proofs of the text because she could not read them; instead, her entourage approved them. Sauvage confesses in the preface that the act of translation risked descending into misinterpretation«.
(Hv. i. O.)

460 Sauvage in Baker/Sauvage 1927, S. 33f. Vgl. auch die leicht variiierende Übersetzung des letzten Satzes der zitierten Stelle in Baker 1980, S. 19: »Vielleicht aber spiegelt gerade dieses Durcheinander die vom Teufel besessene Tänzerin am lebendigsten.« Vgl. dazu, ebd., auch die wohl gönnerhaft gemeinte, aber herabwürdigende Charakterisierung: »Dabei ist sie [d. i. Baker, C. T.] bei all dieser Bewegtheit und Ungeniertheit die liebenswürdigste, anspruchsloseste, vorurteilsloseste und gleichzeitig schüchternste aller Frauen; gefallsüchtig, aber mit einem goldenen Herzen.«

461 Gueguen 1927, S. 2. Vgl. dazu eine vergleichbare Engführung in einer anonymen Rezension von 1935, S. 5, zu *Une vie de toutes les couleurs*, worin es heisst, das Buch »défile devant nous comme un conte de fées ou, mieux encore, un film de Mickey Mouse.«

462 Baker/Sauvage 1927, S. 70; vgl. auch die in den Formulierungen leicht variiierende deutschsprachige Übersetzung, dies. 1980, S. 46: »Shuffle Along« hat mich gemacht. Obwohl da wirklich gute Künstler waren; Edith Spencer und Lottie Gee tanzten und sangen sehr gut. Ich bin aus der zweiten Reihe in die erste gekommen wegen meines

ker: »J'eus alors beaucoup de chances. La vedette un soir ne put jouer, j'obtins de la remplacer. Le public me fit un succès plus grand qu'à la vedette.... Quand elle revint, cette vedette, elle m'en voulait beaucoup. Elle aurait bien voulu me faire renvoyer mais je tins bon et je restai.«⁴⁶³ Beharrlichkeit ist denn auch die eine wesentliche Eigenschaft, die Baker mit einer Konstruktion des ›Eigenen‹ verbindet.⁴⁶⁴ Als eine weitere zentrale Eigenschaft könnte man Bakers Unkonventionalität nennen und diesbezüglich auch gleich einen Unterschied in der Perspektivierung und Auslegung von ›Alterität‹ identifizieren. Während Sauvages Konstruktion von Bakers ›Alterität‹ als Exotisierung erscheint, liest sie sich in ihrem ›eigenen‹ Narrativ als Selbstermächtigung im Gestus des Widerstands.⁴⁶⁵ So wird den Lesenden eine Tänzerin präsentiert, die sehr wohl weiss, wie sie (nicht) wahrgenommen werden will; sie will offenbar auf jeden Fall anders rezipiert werden als die gemeinhin angesehenen Tänzerinnen;⁴⁶⁶

musikalischen Schielens und meiner Art, dem Publikum Arme und Beine an den Kopf zu werfen. [...] Eines schönen Tages war ich in allen Zeitungen, in allen Zeitschriften, in allen Magazinen. Ich dachte: »Jetzt hab' ich's geschafft!«

463 Baker/Sauvage 1927, S. 72; vgl. auch dies. 1980, S. 48.

464 Vgl. dazu etwa Baker/Sauvage 1927, S. 51f.: »Pourquoi je suis devenue danseuse? Parce que je suis née dans une ville froide, parce que j'ai eu très froid durant toute mon enfance, parce que j'ai toujours désiré danser au théâtre.« Und zu Bakers Beharren auf ihrem ›eigenen‹ Tanz vgl. u.a. ebd., S. 67f.: »je voulais danser. Je suis retournée encore voir le Directeur du Music-Hall de Broadway. J'ai attendu plus d'une heure à la porte et j'avais envie de pleurer. A la fin, j'ai frappé. Je suis entrée. Le Directeur m'a reçue. – Eh bien! m'a-t-il dit, puisque vous y tenez, vous allez faire partie de la deuxième troupe de la maison et vous partiez en tournée. Pendant six mois, nous avons été de ville en ville. Dans les petites villes on jouait sous le préau des écoles. Les garçons flirtaient, mais les autres filles ne m'aimaient pas. – Vous jouez et vous dansez comme un singe, me criaient-elles au nez! – Je danse comme cela et je danserai encore comme cela. Et, plus tard, c'est moi qui vous donnerai du travail. Voilà ce que je leur répondais.«

465 Vgl. zu einer Wahrnehmung ihrer Erscheinung, gegen die Baker ankämpfen musste, dies. 1927, S. 67: »Je suis encore retournée chez le Directeur du Music-hall de Broadway: – Ah! non! non! a-t-il crié, vous êtes trop jeune, vous n'êtes qu'une gosse, ce n'est pas possible. Ensuite, vous êtes laide. Le corps est laid, la figure est laide, au revoir! Mais mois je voulais travailler«; vgl. auch dies. 1980, S. 45.

466 Vgl. exemplarisch Baker/Sauvage 1927, S. 56, wo sie ihren Widerstand auf eingehende eigene Anschauung zurückführt: »Tous les dimanches, j'allais voir danser au Théâtre pour 15 cents, au Bascher Washington théâtre, un tout petit théâtre, une toute petite scène. Il y avait là deux loges seulement [...]. J'observais bien les différentes sortes de danses, mais je n'ai jamais aimé les ballets. De même je n'ai jamais aimé les danseuses qui font des pointes toi, toi, toi. Elles ont l'air de petits oiseaux bêtes.

dagegen stellt sich Bakers Selbstverständnis als ein intuitives, spontanes, selbstbewusstes, unbändiges dar: »Je ne suis pas sportive, je ne m'entraîne pas. Je vis comme cela, au hasard. Je ne répète pas. Je ne suis pas une machine. Et le hasard est plus beau qu'une machine, je suis sûre. Ni danseuse, ni comédienne, pas même noire: Joséphine Baker, voilà! Je fais tourner mon épaule comme une roue de machine dans la chair. Je joue aux billes avec mes yeux. J'allonge mes lèvres quand cela me plaît. Je marche sur les talons quand cela me plaît. Je cours à quatre pattes quand cela me plaît. Je secoue tous les regards. Je ne suis pas une pelote à épingles après tout. Je vous raconte qui je suis avec mes mains, mes bras. Je rame dans l'air, je nage dans l'air. Je sue, je saute, et voilà!«⁴⁶⁷

Auch dieses Zitat, das Bakers Selbstbild repräsentiert, birgt aus heutiger Sicht diskriminierende, weil primitivistische Assoziationen, indem die Protagonistin als ungeübt und untrainiert, als unzivilisiert dargestellt bzw. mit tierischen (»wie ein Krokodil, [...] auf allen Vieren laufen«) und kindlichen Attributen (»Karussell fahren, [...] Murmeln spielen mit meinen Augen, [...] einen Flunsch machen«) versehen wird.⁴⁶⁸ Und gleichzeitig ist die Haltung, die die Baker zugeschriebene Erzählung vermittelt, auch eine selbstbewusste und -reflexive, indem die Autor-Persona spezifische Kompetenzen benennt (»ich kann [...]«⁴⁶⁹), trotzig bis ironisch mit Erwartungen spielt (»[i]ch bin nicht [...]«⁴⁷⁰) und wie nebenbei tänzerische Qualitäten verbalisiert, von denen sie offenbar weiss, dass es diejenigen sind, die die Charakteristik ihres Tanzes und ihren Erfolg ausmachen.

Auch Durkin macht im Zusammenhang mit Bakers Selbst- und Tanzverständnis auf die Wechselwirkung zwischen den Erwartungen, Projektionen und der Selbstpräsentation sowie -affirmation aufmerksam und verortet

C'est fou! et leurs petites robes en vapeur. La Pavlova, vous savez, insupportable pour moi...«; vgl. auch dies. 1980, S. 37.

467 Baker/Sauvage 1927, S. 105; vgl. auch die deutschsprachige Übersetzung in dies. 1980, S. 71. Vgl. dazu ausserdem die Beschreibung Bakers bzw. ihres Auftritts von Pierre de Régnier, die Sauvage in Baker/Sauvage 1927, S. 20–24, zitiert und folgendermassen kommentiert, ebd., S. 27: »un art inconnu ou méconnu, [...] elle [d. i. Baker, C. T.] a été violemment discutée. Elle a soulevé des enthousiasmes, des colères. En fin de compte, elle s'est imposée et ce fut le triomphe.« Vgl. zu Régniers Beschreibung, die-se als rassistisches und sexistisches Othering kritisierend, Hardin 2015, S. 184f.

468 Baker 1980, S. 71.

469 Ebd.

470 Ebd.

diese im kolonialen Kontext.⁴⁷¹ Dieser Kontext durchdringt sowohl die auto_bio_grafische Konstruktion und Vermittlung der Persona Baker als auch die entsprechende Rezeption und Fortschreibung. Beachtenswert ist dabei im Hinblick auf mein spezifisches re-vidierendes Erkenntnisinteresse ein Vergleich der verbalen Vermittlung von Bakers Bewegungssprache bzw. ihrer »eigenen« Tanzauffassung in den *mémoires* von 1927 mit Aussagen zu ihrem Tanz in den späteren auto_bio_grafischen Schriften und anderen Zuschreibungen. Gerade über eine solche relationale Betrachtung lässt sich nämlich das tanzgeschichtliche Bild von der Künstlerin Baker multiperspektiv auffächern.

In *Joséphine*, dem 50 Jahre nach *Les mémoires de Joséphine Baker* erschienenen Buch, bekommen die Lesenden eine vergleichbare auto_bio_grafische Beschreibung von Bakers Tanz präsentiert. Dieser wird da u.a. als deren eigene Interpretation des Charleston angekündigt, beispielsweise in einer Passage, in der Baker von einer Castingagentin (Caroline Dudley)⁴⁷² auf deren Suche nach »artistes de couleur pour monter un spectacle [...] à Paris« entdeckt wird:⁴⁷³ »Mais, Mrs. Dudley, que devrais-je faire?«, zitiert sich Baker da selbst und es folgt ein Dialog zwischen ihr und Dudley: »Danser le charleston. – Oh! c'est ce qu'il y a de plus facile! On jette les jambes et les bras de tous les côtés comme si l'on jetait son cœur et sa tête avec! Ma grand-mère le dansait très bien quand elle était gaie«⁴⁷⁴. Die geworfenen Arme und Beine werden hier mit Spontaneität und hoher, positiv konnotierter Emotionalität verbunden. Ausserdem wird die Ausführung der Tanzform genealogisch hergeleitet, indem es heisst, dass diese bereits die Grossmutter beglückt habe.

An anderer Stelle beschreibt Baker eine Tanzimprovisation, wobei sie ebenfalls die Energie herausstreicht, die sie aus verschiedenen äusseren Quellen (aus der Musik und der Stimmung im Saal) bezieht, in ihrem Körper um- und wieder freisetzt: »Mue par je ne sais quel diable, j'improvise, au hasard de la musique qui me subjugué, devenue folle par le chaud théâtre plein à craquer, par les projecteurs qui m'incendient. J'ai la fièvre partout et jusque

471 Durkin 2019, S.14: »The memoirs also contest colonial frameworks by presenting physical expression as a self-affirmative response to racial prejudice«.

472 Vgl. dazu auch Osumare 2018, S. 43, die Caroline Dudley Reagan mit Verweis auf *Africana: The Encyclopedia of the African and African American Experience* als »young society woman« mit bestimmten Veranstaltungsambitionen bezeichnet.

473 Baker/Bouillon 1976, S. 55; vgl. auch Baker/Bouillon 1977, S. 42.

474 Baker/Bouillon 1976, S. 56; vgl. auch Baker/Bouillon 1977, S. 43.

dans les dents et les yeux! Il me semble que lorsque je bondis, je saute au ciel et, quand je retombe à terre, c'est qu'elle m'appartient tout entière.«⁴⁷⁵ Diesmal deutet Baker die sie antreibenden Kräfte als dunkle,⁴⁷⁶ diabolische mit pathogenem Potenzial, indem ihre physische Reaktion als verrückt und fiebrig, den ganzen Körper erfassend und die Veräusserung als raumgreifend, sich zwischen Himmel und Erde erstreckend beschrieben wird. Die tänzerischen Selbstzuschreibungen, die Bewegungsgenerierung, deren Abläufe und die unterschiedlichen Bewegungsqualitäten werden – wie bereits erwähnt – in tanzhistorischen Betrachtungen zu Baker reproduziert, wenn da etwa von »her warmth, and her exceptional rhythmic spontaneity«⁴⁷⁷ die Rede ist oder davon, dass der ganze Körper elastisch und polyrhythmisch einbezogen werde in einen Tanz, der aus einer Folge scheinbar unvorhergesehener Veränderungen bestehe.⁴⁷⁸ Unvorhergesehen, improvisiert, spontan, impulsiv erscheint offenbar ein Tanz, der allerdings – dies wird über Referenzen auf Stile und Ahnen von Baker ebenso deutlich – auf überlieferten, inkorporierten, lediglich »eigen« interpretierten Techniken gründet. Diese werden wiederum mittels diskursiver Verfahren naturalisierend und offenbar nachhaltig verschleiert.

Über die Bedeutung ihres Tanzes für die Tanzgeschichte sowie seine Verortung in derselben schreibt denn auch Durkin: »Baker cultivated a highly idiosyncratic dance technique rooted in Black vaudeville during a period in which women on the popular stage were increasingly arranged in regimented routines, and she helped to popularize jazz styles such as the Charleston in Europe.«⁴⁷⁹

Baker gilt demnach als wichtige Figur im (Tanz-)Kulturtransfer. Interessant ist nun, wie die Wahrnehmung dieses Tanzes rückblickend in seinen Kontexten und im Licht der Selbstaussagen Bakers zu bewerten ist. So spricht Durkin der Künstlerin sowohl in Bezug auf ihr tänzerisches als auch auf ihr verbal-autobiografisches Vermächtnis eine spezifische Selbstreflexivität zu; Baker »used dance to intervene self-reflexively in midcentury racial and gender ideologies«⁴⁸⁰, erklärt Durkin, und ebenso: »Baker's recognition of the

475 Baker/Bouillon 1976, S. 67f.; vgl. auch Baker/Bouillon 1977, S. 51f.

476 Vgl. die Stelle in ebd., S. 51: »Driven by dark forces [...]«

477 Christout 2004, S. 253.

478 Vgl. Seguin 1999, S. 27.

479 Durkin 2019, S. 4.

480 Ebd., S. 13. Vgl. dazu auch Kraut 2003, S. 438, die ebenfalls darauf eingeht, dass »Baker developed ways of distancing herself from the stereotypes even as she reproduced

cultural capital attached to her body points to her awareness of her own commodification as a pseudocolonial spectacle. However, her admission that her body was an instrument acknowledges the technical complexity of her performances. Such a statement provides vital insights into Baker's dance practice. It shows that she self-reflexively narrated her memoirs and highlights their importance in shedding light on the psychological and philosophical underpinnings of an artistic practice interpreted within a European colonial gaze and yet rooted in a history of Black Atlantic performance.«⁴⁸¹ Eine solche Interpretation deutet das Baker'sche Autor-Ich (trotz Co-Autorschaft) als ein selbstbewusstes und ermächtigt. Folgt man dieser Auffassung – gewiss mit bestimmten Vorbehalten –⁴⁸², dann lassen sich dazu verschiedene Textstellen finden, die belegen, dass Baker den europäisch-kolonialen Blick in ihren *Auto_Bio_Grafien* zurückspiegelte.

Bereits in den mit Sauvage verfassten *mémoires* schreibt sie über ihre Auftritte in Nachtclubs in der französischen Öffentlichkeit, die sie wiederum als begehrt blickende »Wilde[]«⁴⁸³ bezeichnet: »quoique ce ne soit pas commode de danser des bras, à quatre pattes ou de faire la danse des genoux entre les tables, au milieu de sauvages qui avalent avec leurs yeux«⁴⁸⁴; und sie verbindet die Beschreibung ihrer Ausführung des Charleston mit der Subversion ihrer (rassistischen) Erotisierung: »Les Européens ont vu danser le charleston par les n[...]s. Ils en ont inventé un autre qui ne ressemble guère au premier, il est très bien cependant. Le charleston devrait se danser avec des colliers de coquillages qui frétilent sur la peau et qui font une musique sèche. Moi j'ai remplacé les coquillages par des bananes ou par des plumes. Il s'agit de danser avec les hanches, de l'une sur l'autre, d'un pied sur l'autre et de sortir les fesses et de secouer les mains. On cache trop ses fesses depuis quelque temps:

them« – mit dem Effekt: »Baker's revision lay in her ability to subvert the very image she was playing up.« Vgl. ausserdem Staszak 2015, insbesondere S. 627.

481 Durkin 2019, S. 23.

482 Wenn man von einem funktionierenden autobiografischen Pakt ausgeht, dann ergibt sich eine solche Auffassung über die Verbindung von erzählendem Ich, Autorin und Protagonistin. Allerdings ist diese Übereinstimmung und die damit zusammenhängende Legitimation – wie oben ausgeführt – stets eine behauptete und konstruierte, was insbesondere angesichts der offenkundigen Co-Autorschaft kritisch mitbedacht und wonach eine Lesart wie jene von Durkin auch als eine bestimmte Interpretation reflektiert werden muss.

483 Baker 1980, S. 81.

484 Baker/Sauvage 1927, S. 116.

elles existent, les fesses. Je ne vois pas ce qu'on a à leur reprocher. Il est vrai qu'il y a des paires de fesses qui sont tellement bêtes, tellement prétentieuses, tellement insignifiantes. Elles sont tout juste bonnes pour s'asseoir dessus et encore...«⁴⁸⁵

Der in diesem Zitat angesprochene Tanz (u. a.) mit den Bananen wird in der Baker-Rezeption zu *dem* immer wieder unterschiedlich und widersprüchlich gedeuteten, ikonischen (Marken-)Zeichen der exotisierten, erotisierten oder aber subversiven, ironisierenden Tänzerin.⁴⁸⁶ »Seize bananes qui pointent comiquement leur croissant vers le ciel accrochées à une ceinture que je porte autour des reins pour mieux en souligner les mouvements d'avant en arrière«⁴⁸⁷, beschreibt Baker in *Joséphine* das Accessoire, von dessen Wirkung sie sich versichern lässt: »C'est un succès, monsieur Derval? [d. i. der damalige Direktor der

485 Ebd., S. 89; vgl. auch dies. 1980, S. 59. Zur europäisch-kolonialen Betrachtung, die Baker im obigen Zitat spiegelt, vgl. u. a. auch die Beschreibung von Sauvage in dessen Vorwort, Baker/Sauvage 1927, S. 28, 31: »corps doré aux deux seins offerts, en proie, éperdument aux spasmes du désir et des joies amoureuses. Des jambes longues, volontaires, frénétiques, une croupe mouvante, des doigts crispés ou caressants, fins et très longs. Un visage ardent, spirituel, des yeux qui luisent, des lèvres épaisses. Tour à tour onduleuse, fatiguée, molle ou stridente, Joséphine Baker figure, au gré des saxophones et des banjos, des images fantastiques avec une précision poignante. Sa danse qui va du Charleston de la Caroline du Sud aux mimiques les plus simples oppose sous une forme caricaturale mais puissante, l'instinct à la civilisation. Un peu de haine, a-t-on dit, s'y mêle, besoin de revanche peut-être et le juste orgueil d'une animalité pure, cela d'ailleurs vite masqué derrière une grimace et la moquerie. Instinct, fureur sensuelle. Une fille en bonne santé s'offre, se contorsionne, se refuse, nous échappe enfin sous les fards de la vieille Europe. Une femme trépidante mais joviale s'est évadée de la fragilité et des grâces maniérées de son sexe. Ni gentilles, ni fanfreluches. En elle-même cependant, sûre d'elle-même, dans toute la plénitude de ses possibilités.«

486 Vgl. u. a. Sowinska 2005/2006, insbesondere S. 52: »I argue that the banana skirt was an embodiment of Baker's contradictory character – engaged in constant dialectics between the savage and the civilized, the humorous and the glamorous, the seduction and the menace, childish naiveté and conscious self-creation, blackness and whiteness – all, mixed and soaked in sexual desire.« Ebd., S. 51, deutet sie Bakers »infamous banana skirt« als »an important element of her dialectics, which brilliantly captures the contradictions and ambiguities of Josephine Baker's self-representations.« Sie erklärt dazu, ebd.: »I see the dialectic method as useful in this analysis, because it clearly reveals the play of contradictions Josephine Baker displayed in creating her stage persona. Interconnectedness of these contradictions and the changing character of her self-representations encourage seeing her as in ›fluid movement.«

487 Baker/Bouillon 1976, S. 84.

Folies Bergère, dem Pariser Varietétheater, in dem Baker in *La Folie du jour* erstmals 1926 mit dem Bananenrock auftrat, C. T.] – C'est un succès.«⁴⁸⁸ Nackt, nur mit Schmuck und einem Bananengürtel ›bekleidet‹, keck oder schielend die Betrachtenden meist frontal anblickend – diese in zahlreichen Varianten fotografisch oder gemalt festgehaltene (Selbst-)Darstellung prägt fortan das Bildgedächtnis und -archiv zu Baker.⁴⁸⁹ Auch in der Auto_Bio_Grafie *Une vie de toutes les couleurs*, 1935 in Co-Autorschaft mit André Rivollet publiziert, bildet eine dieser Fotografien das Frontispiz neben der Titelei,⁴⁹⁰ was wiederum darauf hindeutet, dass das Bild von der Tänzerin im Bananenrock vorsätzlich als Image und zur (Selbst-)Vermarktung Bakers diente. Allerdings finden sich in *Joséphine* wiederum Stellen, die ein kritisches Bewusstsein derselben gerade auch im Hinblick auf rassi(sti)sche Wahrnehmungsweisen und Gewichtungen erkennen lassen. So lesen wir in der Auto_Bio_Grafie von 1976 über ein Ereignis aus dem Jahr 1927 (die Überquerung des Atlantiks durch den US-amerikanischen Flugpionier Charles Lindberg), das die Autor-Persona erklärtermassen als etwas Grosses, Bewegendes wahrgenommen hat und das eine tiefgreifende Selbst-Reflexion bei ihr auslöst: »Certes, je suis célèbre. [...] Je remplis bien mon contrat en scène, mais est-ce que je remplis celui de ma vie, ce contrat [...] d'être humain. La question me serre tout à coup le cœur, le 21 mai de cette année 1927. Depuis la veille, le monde entier se passionne pour un homme seul. Un homme devenu oiseau géant. Un oiseau qu'on appelle *Spirit of Saint-Louis*... ma ville! D'un seul coup d'aile, il a parié de traverser l'Atlantique. Imagine-t-on cela?«⁴⁹¹ Baker vergleicht daraufhin geradezu glorifizierend Lindbergs Transfer mit ihrem eigenen: »Je pense à mes jours d'angoisse sur le *Barengalia* à voir cette étendue d'eau, cet infini, et à lui, seul, il domine les peurs, les distances, le mauvais temps possible ...«⁴⁹² In einer Art Teichoskopie schildert sie die Ankunft Lindbergs und inszeniert sich als Übermittlerin von dessen Leistung – dies wiederum in einer interessanten Konstellation. Baker erzählt, wie sie in

488 Ebd.

489 Vgl. Sowinska 2005/2006, S. 51: »The archive of Josephine Baker's images is staggering«; ausserdem ebd., S. 52, zur Verortung: »Reading posters and photographs, I trace Baker's banana skirt through its stages of development, from its invention in 1926 (in Paris) to its final performance in 1936 (in New York).«

490 Interessant wäre es ferner, die (fotografische) Darstellung Bakers auf dem Frontispiz im Zusammenhang mit der stereotypisierten Illustration von R. Savignac auf dem Titelbild zu analysieren.

491 Baker/Bouillon 1976, S. 93 (Hv. i. O.).

492 Ebd.

jenem historischen Moment auf der Bühne in Paris steht, und sie nutzt diese Bühne emphatisch für eine signifikante Gegenüberstellung: »Il [d. i. Lindberg, C. T.] est parti de New York et Tout-Paris l'attend: et je métonne, moi, qu'il y ait des gens aux Folies: à leur place, je serais dehors scrutant le ciel. Et puis, on me dit, soudain en coulisses: ›Ça y est! Il est arrivé!‹ Alors, je me sens portée par une grande vague, et j'entre en scène, j'arrête l'orchestre et je dis dans mon français ›Mesdames messieurs! soyez heureux! CHARLES LINDBERG ET BIEN ARRIVE!‹ Alors, la grande vague soulève le public. Ils se mettent debout, ils crient, ils applaudissent, ils acclament. C'est formidable, non? Et je pleure. C'est moi, la n[...] américaine qui annonce au monde blanc que c'est un Américain blanc qui a fait cela, avec le *Spirit of Saint-Louis*. En trente-trois heures cinquante minutes... comme si Saint-Louis était tout à coup là, tout près. Comme si l'Océan n'était plus qu'une grande flaque, comme si la France et l'Amérique étaient voisines, sœurs... J'imagine l'avion comme un oiseau de paix, liant les peuples, tournant autour du monde. Oh! tout peut changer! Oh! je voudrais embrasser M. Lindberg! Voilà un héros! Une danseuse ceinturée de bananes, à côté, qu'est-ce que c'est?«⁴⁹³

Baker beschreibt sich in dieser Passage als ›schwarze‹ Frau aus Saint-Louis, als Tänzerin mit dem Bananenrock, und setzt sich explizit ins Verhältnis zum ›weissen‹ Mann; sie stellt Parallelen zwischen ihm und ihr her (beide reisen von New York nach Paris usw.) und hinterfragt sich dabei grundlegend bzw. die Dimensionen ihres eigenen Wirkens und Vermögens. Was Baker – gemäss ihrer Deutung – nur mit grösstem Aufwand und lediglich auf der Theaterbühne gelingt, ihre amerikanische Herkunft mit der neuen Welt Europas erfolgreich zu verbinden, schafft der ›weisse‹ Mann ausgerechnet mit Referenz auf ihre Heimatstadt buchstäblich im Flug. Sie ist es aber wiederum, die erklärtermassen die ›weisse‹ Welt auf Grösse und Potenzial dieser Kontinente, Länder und Völker vereinigenden Heldentat aufmerksam macht, angesichts derer ihr ihr eigenes Auftreten plötzlich klein und stereotyp vorkommt. In diesem Vergleich stellt Baker ihre sonst so schalkhaft und trotzig oder zumindest doppelbödig konstituierte Alterität schonungslos zur Disposition. Im Schatten des zum Helden erklärten Flugpioniers stellt sich Baker auf einmal selbst in Frage, und auch ihr Spiel mit dem Publikum, das ihre klischierten Kapriolen offenbar stets dankbar angenommen hat. Eben noch hat sie ihr komisches Talent mitsamt dessen Wirkung auf die Theaterbesucher:innen entdeckt, wobei sie auch da bereits deutlich zwischen den Ansprüchen im ›Leben‹ und dem Spielraum

493 Ebd., S. 93f. (Hv. i. O.).

der ›Bühne‹ unterscheidet: »Avec la promptitude d'un petit singe, j'ai compris ceux d'en face: quand je roule des yeux, que je fais des grimaces, celles-là même qui m'ont valu tant de réprimandes à l'école, ils s'esclaffent. J'en conclus que l'école et la vie, c'est aussi différent que la scène et la salle.«⁴⁹⁴

Mit ihrem erklärten Anderssein, dem Sich-anders-Geben verbindet Baker in ihrer Selbstreflexion – je nach Kontext – ebenso Entfaltungsmöglichkeiten und Chancen auf Empowerment wie Deklassierungen und Diskriminierungen. So weiss sie offenbar genau, dass sie als »*funny girl*, le clown«⁴⁹⁵ gilt, und nutzt dies souverän für ihren Erfolg. Sie weiss um die Wirkung ihres (nackten) Körpers und setzt diesen – allen Bedenken von Personen aus ihrem ›Leben‹ zum Trotz –⁴⁹⁶ gezielt im künstlerischen Umfeld ein,⁴⁹⁷ wobei sie das Spannungsverhältnis von selbstbewussten und fremdbestimmten bis hin zu (problematisch) fremdbeherrschten Akten durchaus als ambivalent wahrnimmt. »Sous son regard pour la première fois de ma vie, je me sens belle«⁴⁹⁸, sagt Baker, als sie sich von dem Illustrator Paul Colin überreden lässt, im Theater ihre Kleider fallen zu lassen. Ihren Körper erklärt sie zu ihrem Instrument, über das sie als Tänzerin verfügt, wie andere Künstler:innen über deren Instrumente, und mit dem sie beim Publikum ankommen möchte: »Je veux la réussite, ne pas revenir en arrière, jamais. Un violoniste a son violon, un peintre sa palette, moi je n'ai que moi, je suis l'instrument dont je dois prendre soin«⁴⁹⁹. Die Ambivalenz wird schliesslich besonders deutlich bei folgender rückblickender Äusserung Bakers in *Joséphine*: »Alors, j'ai beau venir avec l'étiquette: ›Celle qui a mis Harlem sur la carte d'Europe‹, je ne suis jamais qu'une artiste plus ou moins nue, plus ou moins harnachée.«⁵⁰⁰ Sie stellt sich hier also betont eindeutig als uneindeutig, als weder-noch-seiend dar, und zwar in Bezug auf das

494 Ebd., S. 39. Vgl. auch Baker/Bouillon 1977, S. 25f.

495 Baker/Bouillon 1976, S. 39 (Hv. i. O.).

496 Vgl. etwa die Kontroverse mit ihrer Mutter in Baker/Bouillon 1976, S. 44f.

497 Vgl. auch ebd., S. 73: »Puisque en scène, je fais sauvage, je m'applique à la ville à devenir civilisée...« Und den Kommentar dazu von Staszak 2015, S. 639: »She was purposely playing on that contradiction«. Vgl. zu Bakers Intention und Wirkung auch Burt 1998, S. 59f.

498 Baker/Bouillon 1976, S. 65. Vgl. dazu ebenfalls Burt 1998, S. 73f.

499 Baker/Bouillon 1976, S. 77. Vgl. dazu auch Durkin 2019, S. 18.

500 Baker/Bouillon 1976, S. 144f.

Nacktsein, das Fremdgesteuertsein und auch auf ihre Hautfarbe.⁵⁰¹ An anderer Stelle bringt sie diesbezüglich ihre Nirgendwo-Dazugehörigkeit auf den Punkt: »chez les Blancs, je suis une ›chocolate‹ et chez les Noirs, une ›pinkie‹: je n'ai de place nulle part.«⁵⁰² Und obwohl sie sich der Diskriminierung aufgrund ihrer Hautfarbe sehr wohl bewusst ist,⁵⁰³ zeugen verschiedene Textstellen in Bakers *Auto_Bio_Grafien* davon, wie sie sich damit auseinandersetzt, Widersprüchlichkeiten (selbst-)reflexiv aufgreift und sich just darin verortet. »On a voulu me faire passer pour plus noire que je ne suis, mais je ne tiens ni à me blanchir, ni à me noircir«, heisst es bereits in *Les mémoires de Joséphine Baker* von 1927 geradezu trotzig.⁵⁰⁴

Gemäss Durkin beleuchtet Bakers Selbstdarstellung »the problems of artistic autonomy and authorship faced by Black women during this era, while also signaling how they envisaged dance as a site for intercultural exchange as well as personal legitimization.«⁵⁰⁵ Mit ihrem schillernden Tanz als Verhandlung von Macht, Identität und Agency wirkte Baker auch auf nachfolgende Tanzkünstler:innen,⁵⁰⁶ während die Tanzgeschichte – wenn sie

501 Es finden sich in Baker/Bouillon 1976 auch entsprechende Stellen z.B. in Bezug auf ihre Grösse; ebd. S. 37, wird über sie gesagt, sie sei als Ankleiderin zu klein, für den Chorus, als »girl, elle n'est pas assez grande!«

502 Ebd., S. 37.

503 Vgl. z.B. Baker/Bouillon 1976, S. 37, wo ein von ihr belauschtes Gespräch zwischen Mrs. und Mr. Russell, Leiter der Dixie Steppers, über sie wiedergegeben wird: »Une chose qu'elle ne changera pas: son teint! Dans ma ligne de girls, elle fera tache blanche! Ils continuent à discuter et je reste sous mon drap: ma couleur... jamais l'idée de ma couleur ne m'a tourmentée depuis le temps où Billie m'a dit être la fille d'un ›buckra‹.« (Hv. i. O.) Ebd., S. 22, heisst es erklärend: »Billie [...] m'a dit que mon papa était un ›buckra‹ (un Blanc)«.

504 Baker/Sauvage 1927, S. 155; vgl. auch die semantisch leicht differierende Übersetzung in Baker 1980, S. 78: »Man hat mich für schwärzer ausgeben wollen als ich bin, aber ich möchte weder weißer noch schwärzer sein...«. Hier ist von ›Weiss‹ und ›Schwarzsein‹ die Rede, während der Wortlaut im französischsprachigen Original eine Aktion, d.h. ›weiss(er)‹ bzw. ›schwarz(er)‹ machen bezeichnet.

505 Durkin 2019, S. 13. Durkin betont gleichwohl, ebd., S. 23: »The important role that early-twentieth-century racial imaginaries played in Baker's success should not be overlooked. But her achievements also rested on complex physical artistry that built on a history of Black performance and reshaped European conceptions of modern dance.«

506 Vgl. dazu auch ebd., S. 190; Durkin verweist, ebd. u.a. auf Vera Mantero und ausserdem auf wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit Baker u.a. von André Lepecki. Einen Bezug zwischen Baker und der Tänzerin, Choreografin und Performancekünstlerin Blondell Cummings stellt Albright 1997 her.

denn überhaupt von ihr Notiz nahm – noch lange die immer wieder gleichen Narrative zu Charakteristiken von Bakers Tanz reproduzierte und fortschrieb, die aus heutiger, insbesondere post- oder dekolonialer und genderkritischer Sicht in problematischer Weise exotisieren, erotisieren und rassifizieren. Im vorliegenden Re-Visionen-Kapitel ging es darum, diese Zuschreibungen mit den auto_bio_grafischen Schriften Bakers in Beziehung zu setzen, um zu (re-)konstruieren, wie verschiedene, stets relational zu begreifende diskursive Verfahren solche Rezeptionen bzw. Projektionen hervorgebracht und festgeschrieben haben. Im Hinblick auf Baker sollte wiederum deutlich werden, dass eine Auto_Bio_Grafie (und erst recht eine Serie von Auto_Bio_Grafien) nicht einfach Auskunft darüber gibt, wie ein (Tänzerinnen-)Leben gewesen und was darin geschehen ist, sondern vielmehr, wie eine historische Figur in bestimmten Konstellationen verortet und wie hierüber (tanz-)geschichtliche Erzählung organisiert, interpretiert und tradiert wird. Meine Ausführungen sollten aber auch zeigen, wie dagegen bereits leicht verschobene, pluralisierte oder diversifizierte Fokussierungen und Auslegungen solche Diskursgefüge dynamisieren und damit ein vielgestaltigeres Bild von einer so facettenreichen Persona wie Baker ergeben können, indem sie den Blick weiten und Aspekte verbinden: etwa ihre emphatische Körperlichkeit mit ihrer performativen Subversion, ihre (Tanz-)Kulturtransferleistungen, das von ihr oder an ihr aufgemachte Spannungsfeld zwischen Eigenheit und Andersartigkeit mit Diskriminierungen und Selbstermächtigungsstrategien sowie deren expliziten wie impliziten Einfluss auf die Tanzgeschichte(n).

4. Vielstimmige Tanzgeschichte

*Ailey • Ashley • Baker • Balanchine • Bentley • Clifford •
Copeland • DePrince • Dunham • Endicott • Farrell •
Gottschild • Graham • Kent • Kirkland • Marchand •
Martins • Osumare • Rainer • Roséri • Sills • Soto •
St. Denis • Taglioni • Tallchief • Vilella*

»Die Mehrperspektivität wie auch die Subjektivität findet sich wieder durch die Vielstimmigkeit, die sich in der Auseinandersetzung verschiedener Tänzerinnen und Tänzer mit einer historischen Position ergibt.«
(Julia Wehren)¹

Geschichte besteht stets aus vielen Geschichten mit diversen Facetten, erzählt von mehreren Akteur:innen. Explizit macht dies beispielsweise ein Gedenkbuch zu Isadora Duncan, in dem »130 Stimmen« das Wort erteilt wird, um im Zusammenklang die Künstlerin und ihr Werk zu charakterisieren.² Historiografie, wie ich sie auch im vorliegenden Buch vertrete, ist immer vielstimmig. Nur: Welche Stimmen dringen durch, und wie resonieren sie im historiografischen Arrangement, wie hallen sie im (tanz-)geschichtlichen Diskurs wider? Und: Welche Rolle(n) spielen dabei spezifisch auto_bio_grafische Äußerungen? Um diese Fragen mit wiederum mehrdimensionalen Antworten soll es in diesem vierten Kapitel gehen. Von Tänzer:innen-Auto_Bio_Grafien ausgehend ist es als Beitrag zu einer dezidiert vielstimmigen Tanzgeschichte zu

1 Wehren 2016, S. 221.

2 Tzaneva 2008, Untertitel, S. 1; zur alphabetischen Auflistung der einzelnen Stimmen vgl. S. 149–162.

verstehen, wobei die Art und Weise, der Fokus und die Bedeutung der jeweiligen Polyfonie stets mitreflektiert wird.

Nachdem das vorherige, das Re-Visionen-Kapitel, sechs exemplarische Figuren der Tanzgeschichte je einzeln betrachtet, dazu deren Auto_Bio_Grafien als spezifische Stimmen produktiv gemacht und zu anderen (wissenschaftlichen oder publizistischen) Darstellungen in Relation gesetzt hat, gilt es nun im Folgenden (quasi umgekehrt), auto_bio_grafischen Stimmen von mehreren Tänzer:innen zu jeweils bestimmten Phänomenen Beachtung zu schenken. Dabei geht es mir darum, ausgewählte tanzgeschichtliche Positionen oder Aspekte anhand von verschiedenen Auto_Bio_Grafien multiperspektivisch auszuleuchten. Das Zusammenspiel mehrerer subjektiver Perspektiven interessiert in diesem Kapitel – auch wieder mit unterschiedlichen thematischen Fokussen – im Hinblick auf eine Auffächerung der vermeintlich objektiven Tanzgeschichte.

Zunächst ist nochmals deutlich zu machen, dass auch das einzelne auto_bio_grafische Ich bereits mit mehreren Stimmen, »im polyphonen Ich-Diskurs«³ spricht. Der Historiker Volker Depkat hält fest, »dass sich ein Ich immer auch durch die Geschichten anderer erzählt, dass die vermeintlich individuelle Selbstthematierung mithin stets bezogen ist auf die Lebensgeschichten anderer, seien es andere Individuen, sei es die Familie, sei es die soziale Schicht, die Region oder die Partei.«⁴ Depkat folgert daraus, dass die »Thematisierung des Ich in einer Autobiographie tatsächlich vielstimmig« sei, und präzisiert: »Die von Selbstzeugnissen suggerierte Subjektivität und Innerlichkeit ist mithin polyvokal, die *Anderen* sind in der *eigenen Geschichte* immer schon präsent, und die Thematisierung des Ich vielfach auf Narrative kollektiver Identität bezogen. Das Ich, das uns in Autobiographien und anderen Selbstzeugnissen entgegentritt, ist mithin kein autonomes und in sich selbst zentriertes Ich, sondern es steht in dialogischen Prozessen mit Kollektiven und ist mit diesen immer schon verflochten. Selbstzeugnisse sind deshalb nie monologisch, sondern immer schon auf komplexe Weise dialogisch strukturiert.«⁵

3 Georgen/Muysers 2006b, S. 12.

4 Depkat 2017, S. 34. Vgl. dazu auch Smith/Watson 2010, S. 80: »Autobiographical narrators also incorporate the voices of others within their archives of memory and reference.«

5 Depkat 2017, S. 34f. (Hv. i. O.).

Auf die Ich-Konstitution im Zusammenhang mit Autorschaft wurde oben ja bereits eingegangen.⁶ Im Folgenden soll es auch um Verflechtungen von kollektiven referentiellen Prozessen in der polyvokalen Tänzer:innen-Autobiografie gehen; allerdings rücken die Ausführungen in diesem Kapitel nicht mehr primär die Vielstimmigkeit jeweils *einer* Auto_Bio_Grafie als vielmehr die potenzierte Vielstimmigkeit im *Zusammenspiel mehrerer* Auto_Bio_Grafien in den Blick, wobei dieses Zusammenspiel durchaus auch »Kontraste und Kollisionen mehrerer Erinnerungen« beinhalten kann.⁷ Dabei werden – stets mit tanzhistoriografischem Interesse – insbesondere Verfahren und Konsequenzen von (Selbst-)Ermächtigung im tanzgeschichtlichen Diskurs, ausserdem Tänzer:innen-Voten als ›Paratexte‹ zu mutmasslichen ›Masternarrativen‹ betrachtet.

4.1. (Selbst-)Ermächtigung

Eine Auffassung von Vielstimmigkeit fokussiert auf die Frage, wer überhaupt zu Wort kommt und rezipiert wird, und damit auf eine Erweiterung des Diskurses oder – wenn man so will – des ›Kanons‹ derer, die (offenbar) etwas zu sagen haben bzw. die gehört, gesehen und gelesen werden. Eine Beobachtung, die man diesbezüglich aus dem (wiewohl nicht repräsentativ angelegten) Re-Visionen-Kapitel in dieses Kapitel übertragen könnte, deutet darauf hin, dass die Wortführer:innen mit Blick auf autobiografische Darstellungen aus dem Bereich des westlichen Bühnentanzes mehrheitlich ›weisse‹ Tänzer:innen sind. Dies ist keineswegs zufällig, worauf gleich noch eingegangen wird, lohnt aber sowohl im Kontext der Tanz- als auch der Autobiografieforschung eine genauere Betrachtung, eine Reflexion v.a. unter einem spezifischen Aspekt: jenem der (Selbst-)Ermächtigung oder – um den englischen Ausdruck dafür zu verwenden – unter dem Empowerment-Gesichtspunkt.

Gabriele Brandstetter schreibt zum Verhältnis von Auto_Bio_Grafie und Empowerment: »Autobiographical self-presentation in dance [...] has become a format in which the concepts of autonomy and individuality, self-empowerment, and especially female identity [...] are emphatically expressed.«⁸ Brandstetter fokussiert in ihrem Artikel hauptsächlich auf autobiografische

6 Vgl. Kapitel 2.1. der vorliegenden Untersuchung.

7 Wehren in Hilari/Rothenburger/Waterhouse/Wehren 2024.

8 Brandstetter 2019b, S. 2070; vgl. auch allgemein Okely/Callaway 1992, S. XI, die »autobiographical narratives« eine »power of the individual voice« zuschreiben.

(Bühnen-)Performances; was sie in diesem Zitat schreibt, gilt aber auch für schriftliche autobiografische Selbstdarstellungen in Buchform, die in der vorliegenden Untersuchung ebenfalls als performativ betrachtet werden und die im Bereich der Tanzkunst ja gerade über die spezifischen Ich-Konstitutionen dezidierte Positionierungen innerhalb der (Tanz-)Welt bilden. Die ›Inhalte‹ dieser Selbst-Darstellungen wiederum wurden dann jeweils von der Geschichtsschreibung aufgenommen. Im Folgenden soll auf das Verhältnis von Auto_Bio_Grafie, (Selbst-)Ermächtigung und (Tanz-)Geschichtsschreibung eingegangen werden, wobei dieses grosse Thema hier auch wieder v.a. exemplarisch behandelt wird.

An Brandstetters Zitat ist dazu bemerkenswert: Autobiografische Selbst-Präsentationen im Bereich des Tanzes sind Ausdruck von Autonomie-, Individualitäts- und Selbstermächtigungsbestrebungen; im Zentrum steht hier insbesondere ein weibliches Selbst, das offenbar einer Ermächtigung bedarf. Empowerment ist – gerade im feministischen und ebenso im post- oder dekolonialen Diskurs –⁹ ein wichtiger Begriff. Patricia Hill Collins schreibt in ihrem Buch *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, das im Jahr 2000 in der zweiten Auflage erschienen ist, man müsse »empowerment« jeweils im Kontext von sich stets verändernden Machtkonstellationen sehen.¹⁰ Die vorliegende Untersuchung bewegt sich demnach im Wirkungskreis gleich mehrerer solcher Machtkonstellationskomplexe.¹¹ Einige sollen im Folgenden genannt und fokussiert werden. So konzentriere ich mich v.a. auf zwei Verhältnisgefüge: einerseits jenes von Auto_Bio_Grafie und Tanzgeschichte zu ›Gender‹ (Auto_Bio_Grafie ↔ ›Gender‹ ↔ Tanzgeschichte) und andererseits zu ›Race‹ (Auto_Bio_Grafie ↔ ›Race‹ ↔ Tanzgeschichte); ein weiteres Unterkapitel befasst sich zudem mit dem Thema ›Age‹.¹² Dabei ist allerdings Susan Manning beizupflichten, die klarstellt, dass

9 Einen Zusammenhang dieser Diskurse im Kontext der Autobiografieforschung stellt auch Wagner-Egelhaaf 2005, S. 96, her. Vgl. ausserdem Fleig 2019c, S. 58–60.

10 Collins 2000, S. 275.

11 Hierbei kann auch von *intersektionalen* Machtkonstellationen gesprochen werden – insbesondere da, wo diese diskriminierend wirken. Darauf wird noch eingegangen.

12 Für die Begriffe ›Gender‹, ›Race‹ und ›Age‹ verwende ich in diesem Kapitel vorsätzlich einfache Anführungszeichen, um deutlich zu machen, dass es sich dabei jeweils um Konzepte handelt, die es (gerade auch) zu reflektieren gilt. Des Weiteren ist ›Class‹ ebenfalls ein Konzept, das es unter dem Gesichtspunkt der vielstimmigen Tanzgeschichte zu behandeln gilt. Ich gehe darauf nicht in einem eigenen Unterkapitel, vielmehr in meiner gesamten Untersuchung immer wieder ein.

solche Kategorien wiederum stets in ihrer Performativität im Prozess der kulturellen Hervorbringung zu verstehen sind.¹³

Aus diesen Relationen und Themen können im Hinblick auf die folgenden Reflexionen verschiedene Fragestellungen abgeleitet werden: Wie lassen sich Tanzhistoriografie und Autobiografieforschung in Bezug auf die (Selbst-)Ermächtigung von Tänzer:innen verbinden und mit welchen Konsequenzen für alle drei Bereiche – die Autobiografieforschung, die Tanzgeschichte und die Wahrnehmung der jeweiligen Tänzer:innen? Ein bereits erwähntes Beispiel für einen (tanz-)historischen Akt der Ermächtigung ist Josephine Bakers symbolträchtige Aufnahme ins Pariser Pantheon und damit in den Kreis der ›Mächtigen‹. Die historische Figur wird dabei aus einer konstatiert marginalisierten Position (dreifach: als Frau, als Tänzerin, als Person of Colour) in den Fokus der öffentlichen Wahrnehmung und ins Zentrum der symbolischen Macht gerückt. Die Gründe und auch die historiografischen Schlüsse daraus sind vielfältig, worauf ja im entsprechenden Re-Visionen-Kapitel mit Rückgriff auf Bakers auto_bio_grafische Schriften bereits eingegangen wurde.¹⁴ Im Folgenden sollen solche Machtkonstellationen bzw. Empowerment-Strategien thematisch fokussiert genauer betrachtet werden.

4.2. ›Gender‹

In einem ersten Machtkonstellationskomplex, den es in den Blick zu nehmen gilt, geht es um das Verhältnis von Auto_Bio_Grafie und ›Gender‹. Darüber ist insbesondere in den letzten drei Jahrzehnten viel geschrieben worden.¹⁵

13 Vgl. Manning 2019, S. 236: »As critical theorists have argued over the last few decades, it is not nature but culture that renders the multiplicity of lived bodies ›feminine‹ or ›masculine,‹ ›queer‹ or ›straight,‹ ›black‹ or ›white,‹ and so on. Thus my study may illuminate, indeed may historicize, the workings of performativity, broadly defined as the process whereby culture invests bodies with social meanings. Performativity is not a monolithic social operation. Rather, differently placed historical subjects conceptualize the relations between physical bodies and social meanings differently.«

14 Vgl. Kapitel 3.6. des vorliegenden Buches.

15 Vgl. beispielsweise Albright 1997; Dickie 2005; Wagner-Egelhaaf 2006; Smith 2016; Schaser 2019. Wagner-Egelhaaf beklagt hingegen noch im Jahr 2005, S. 98f.: »Die historische und systematische Interferenz von Autobiographie und Weiblichkeit, von ›genre‹ und ›gender‹, zwei Komplexen, die durch eine gemeinsame Etymologie verbunden sind [...], bleibt zu rekonstruieren.« Smith und Watson u.a. haben bereits früher auch »[t]he politics of Gender in Women's Autobiography« hingewiesen, vgl. z.B. dies. 1992.

Insbesondere Autobiografieforscher:innen aus den Literaturwissenschaften – wie etwa Sidonie Smith – stellen fest: »[T]he tradition of autobiography and of autobiography criticism has been a decidedly androcentric one.«¹⁶ Und Martina Wagner-Egelhaaf erklärt: »Es besteht [...] in der Autobiografieforschung *common sense* darüber, dass die Tradition der Selbstbiografie am männlichen, weißen, westlichen Selbst orientiert ist.«¹⁷ So weit, so wenig erstaunlich. Wagner-Egelhaaf folgert: »Das autobiografische Subjekt ist traditionellerweise männlich. Dies ist nicht nur eine Frage historisch bedingter Geschlechterverhältnisse, die Autorschaft und Selbstbewusstsein in erster Linie dem Mann zusprechen« – ich würde noch hinzufügen: und von einem binären System ausgehen –¹⁸, »sondern dies hat auch Konsequenzen für den autobiografischen bzw. für den autobiografiethoretischen Diskurs.«¹⁹ Auch diese Konsequenzen werden seit einiger Zeit reflektiert, so heisst es etwa, »die Forschung [habe] die Schiefelage erkannt und seit den 1980er Jahren verstärkt den *Gender*-Aspekt autobiografiethoretisch und -systematisch aufgegriffen und namentlich autobiografischen Texten von Frauen Aufmerksamkeit geschenkt.«²⁰ Allerdings führte das »Bemühen, das weibliche Subjekt unmittelbar zu Wort kommen zu lassen«, wiederum zu »einer neuen Normierung«, wie u.a. Heide Volkening kritisch feststellt.²¹ Trotz aller Bemühungen beklagt auch die Kunsthistorikerin und Kulturwissenschaftlerin Renate Berger 2006 in ihrem Aufsatz *Navigation im Lebensmeer. Zur Renaissance des weiblichen Subjekts in Autobiographie und Biographie*: »Die Opulenz männlicher Autobiographik sowie

Es sei hier angemerkt, dass in der (Forschungs-)Literatur vorwiegend von einem binären Gendermodell ausgegangen wird, worauf nochmals zurückzukommen ist.

- 16 Smith 2016, S. 82.
 17 Wagner-Egelhaaf 2006, S. 52 (Hv. i. O.). Sie fährt, ebd., fort: Die Tradition »lässt sich nicht zuletzt darauf zurückführen, dass die Autobiografie in einer Zeit Konjunktur hatte, im 18. Jahrhundert, als sich ein bürgerliches Selbstbewusstsein herausbildete, das nur ein männliches sein konnte.« Vgl. insbesondere mit Blick auf »a postcolonial questioning«, worauf weiter unten noch eingegangen wird, auch Huddart 2008, S. 2f., ausserdem Rippl 2019a, S. 1266.
 18 Vgl. auch das Argument von Fleig 2019c, S. 61: »the dominance of white, male narratives has to be questioned. A double, or better yet, a multiple perspective on autobiography should be the guiding cognitive principle of Gender Studies.«
 19 Wagner-Egelhaaf 2006, S. 49.
 20 Wagner-Egelhaaf 2006, S. 49 (Hv. i. O.); vgl. dazu auch dies. 2005, S. 96–103; Heuser 1996; Holdenried 1995, 2000, S. 62–84. Eine Autobiografieforschung mit queerem Fokus ist erst in den Anfängen; vgl. dazu Fleig 2019c, S. 59.
 21 Volkening 2006, S. 47.

männlicher Biographik fand bis weit ins 20. Jahrhundert kaum ein weibliches Äquivalent. Autobiographien von Frauen [...] blieben geringer an Zahl.«²² Und noch 2019 entschuldigt sich die Germanistin Katharina Lammers in ihrem Buch *Lebenswerke. Zur Berufsautobiographie der Gegenwart* für ihr Textkorpus, das – im Verhältnis 9 zu 1 – »den Befund der Forschung wider[spiegle], dass die Autobiographie historisch gesehen männlich konnotiert« sei.²³ Lammers weist darauf hin, dass die einzige »weibliche Autobiographie«, die sie in ihrem Buch exemplarisch behandelt, »bezeichnenderweise die Berufsgruppe der Künstlerinnen und Künstler und damit ein kaum institutionalisiertes, offenes Berufskonzept – einen Grenzfall – verkörpert.«²⁴

Bilden also auch die Autobiografien von Tänzerinnen einen Grenzfall? Da lohnt es sich nun, nicht nur genauer hinzuschauen; es kann vielmehr behauptet werden, dass – so meine These – gerade die Autobiografik im Tanzbereich das Potenzial hat, diesen mutmasslichen Forschungskonsens ganz schön durcheinanderzubringen. Denn: Von all den publizierten Autobiografien von Tänzer:innen (mit Genderdoppelpunkt), die mir bekannt sind und auf die ich in den letzten Jahren meiner Forschung gestossen bin, stammt eine Mehrzahl von weiblich gelesenen Autor:innen, also von Tänzerinnen (ohne Genderdoppelpunkt).

Um diese Beobachtung zu belegen, soll hier zunächst quantitativ vorgegangen und eine – zwar sicherlich unvollständige, aber doch immerhin ausführliche – Liste von hundert auto_bio_grafischen Büchern angeführt werden, die ich im Zuge meiner Recherchen konsultiert habe. Die Zusammenstellung erfolgte nicht systematisch und ist deshalb statistisch nicht repräsentativ. Berücksichtigt wurden zunächst paradigmatische Auto_Bio_Grafien, die im tanzwissenschaftlichen Kanon immer wieder auftauchen, ausserdem solche, auf die einzelne Forschungsbeiträge verweisen, die in Fachzeitschriften rezensiert wurden oder die im Bibliothekssystem als Autobiografien auffindbar sind. Dabei musste ich mich aufgrund meiner Sprachkenntnisse auf solche beschränken, die (vorwiegend) in deutscher, in englischer, (vereinzelt) in französischer oder italienischer Sprache zugänglich sind, in manchen Fällen als Übersetzungen. Wo möglich, wurde auf Original- oder Erstausgaben

22 Berger 2006, S. 89.

23 Lammers 2019, S. 28. Vgl. dazu auch Benstock 1988; Anderson 1992, S. 165, und wiederum Wagner-Egelhaaf 2006.

24 Lammers 2019, S. 29. Die erwähnte Autobiografie stammt von der Sängerin Nina Hagen.

zurückgegriffen oder wurden diese zumindest bibliografisch eruiert. Texte in anderen Sprachen konnte ich nicht berücksichtigen, auch wenn solche natürlich existieren und ebenfalls wichtig wären.

Schwierig war es zuweilen, zu entscheiden, ob ein Text meine zwar weiter gefasste, aber doch nicht alle autoreflexiven Schriften umfassende Bestimmung von *Auto_Bio_Grafie* erfüllt. Zentrales Kriterium war für mich die eigene (*auto*) Erzählung (*grafie*) aus dem bzw. über ein Tänzer:innen-Leben (*bio*), wobei ich mich auf mein primäres Forschungsfeld, den künstlerischen Tanz, konzentriert habe.²⁵ Explizit als Tagebücher ausgewiesene Publikationen sind zwar in gewissem Sinne auch *auto_bio_grafisch*, wurden aber ebenfalls nicht gelistet, weil das Merkmal der kohärenten oder sich kohärent präsentierenden Erzählung da nicht konstitutiv ist.²⁶ Nicht aufgeführt sind hier ausserdem Bücher, die explizit und hauptsächlich auf Interviews basieren, also keine oder nur in offenkundig vermittelter Weise eine eigene Erzählung repräsentieren.²⁷ Dies trifft eigentlich auch auf einige in Co-Autorschaft verfasste Autobiografien zu, die hingegen dennoch in die Liste aufgenommen wurden, wenn sie eine kohärente ›Selbst‹-Narration bieten bzw. dem autobiografischen Pakt verpflichtet sind.

Die Auflistung folgt einmal vollständig bibliografiert alphabetisch und einmal in Kurzform nach Erscheinungsdatum geordnet. Jene *Auto_Bio_Grafien* von männlich ›gelesenen‹ Autoren sind markiert, kursiv gesetzt, und sind, wie

-
- 25 Nicht aufgenommen sind deshalb *Auto_Bio_Grafien* von professionellen Gesellschaftstänzer:innen wie beispielsweise Hough 2015. Nicht auf der Liste sind zudem autopoetische Bücher wie Sidi Larbi Cherkaouis 2006 publizierter Band *Pèlerinage sur soi*, Marie Chouinards *Zéro douze* von 2019 oder Bill T. Jones' 2013 und 2014 erschienene Reflexionen *Je suis une histoire* und *Story/Time. The Life of an Idea*, obwohl die Autor:innen über sich und (mehr oder weniger direkt) über ihr Tanzverständnis schreiben; allerdings bilden diese Texte keine ›eigentlichen‹ Lebenserzählungen, d.h. sie sind nicht narrativ, sondern – wie etwa bei Cherkaoui 2006; Jones 2014 oder Chouinard 2019 – eben eher poetisch oder fokussieren zu partikular auf gewisse Ereignisse – wie in Jones 2014 auf eines seiner paradigmatischen Stücke.
- 26 In die Liste aufgenommen wurden hingegen auch *auto_bio_grafische* Schriften ohne Anspruch auf eine umfassende Erzählung eines Lebens, wenn sie dennoch mit einem stringenten narrativen Gestus auf eine eigene Vita oder einen Ausschnitt daraus blicken. Vgl. zur Abgrenzung von *Auto_Bio_Grafie* zu verwandten Textsorten wiederum beispielsweise Wagner-Egelhaaf 2005, S. 6.
- 27 Vgl. etwa Daniel Larrieus *Memento 1982–2012* oder Martin Schläpfers *Mein Tanz, mein Leben* von 2020.

deutlich ersichtlich wird, gar nicht etwa in der Mehrheit; jene bilden die weiblichen Stimmen.²⁸ Eine einzige Autobiografie der folgenden Liste stammt – erklärtermaßen – von einer gender-queeren Autor:in, der Transfrau Jin Xing.

I. Alphabetisch und vollständig bibliografierte Liste

- *Acosta, Carlos: No Way home. A Cuban Dancer's Story. Autobiography. New York 2007.*
- *Ailey, Alvin u. Bailey, A. Peter: Revelations. The Autobiography of Alvin Ailey. New York 1995.*
- *Allan, Maud: My Life and Dancing. New York 1908.*
- *Ashley, Merrill u. Kaplan, Larry: Dancing for Balanchine. New York 1984.*
- *Baker, Joséphine u. Bouillon, Jo: Joséphine. Paris 1976.*
- *Baker, Joséphine u. Rivollet, André: Une vie de toutes les couleurs. Souvenirs recueillis p. André Rivollet. Grenoble 1935.*
- *Baker, Joséphine u. Sauvage, Marcel: Les mémoires de Joséphine Baker. Recueillis et adaptés p. Marcel Sauvage. Paris 1927.*
- *Balanchine, George: Histoire de mes ballets. Traduit de l'américain p. Patrick Thévenon. Paris 1969 [1954].*
- *Béjart, Maurice: La vie de qui? Mémoires II. Paris 1996.*
- *Béjart, Maurice: Un instant dans la vie d'autrui. Mémoires. Paris 1979.*
- *Belair, Alida: Out of Step. A Dancer reflects. Carlton 1993.*
- *Bentley, Toni: Winter Season. A Dancer's Journal. Gainesville/FL 2003 [1982].*
- *Bolle, Roberto. Parole che danzano. Mailand 2020.*
- *Brassel, Robert: Always a Dancer. A Memoir. Eugene/OR 2020.*
- *Brown, Carolyn: Chance and circumstance. Twenty years with Cage and Cunningham. New York 2007.*
- *Burgess, Dana Tai Soon: Chino and the Dance of the Butterfly. A Memoir. Albuquerque 2022.*
- *Bussell, Darcey u. Mackrell, Judith: Life in Dance. London 1998.*
- *Cartwright, Hilary: Dancing for a Living. Ballet and Contemporary Dance. My Life and My Work. A Career Series. Reading 1974.*

28 Auch hier sei auf die Problematik der Binarität hingewiesen, die mir aus heutiger Sicht bewusst ist, die im Folgenden allerdings als eine historisch zu verortende Betrachtungsweise zu lesen ist; ich schliesse mich diesbezüglich u.a. Coates 2021, S. 806, an.

- *Casado, Germaine: Germaine oder Le Sacre du Printemps. Erinnerungen an das Ballett des XX. Jahrhunderts und an Danza Viva. Karlsruhe 2008.*
- *Clifford, John: Balanchine's Apprentice. From Hollywood to New York and back. Gainesville/FL 2021.*
- *Contreras, Gloria: What I learned from Balanchine. Diary of a Choreographer. New York 2008.*
- *Copeland, Misty u. Jones, Charisse: Life in Motion. An Unlikely Ballerina. London 2014.*
- *Cucchi, Claudine: Erinnerungen einer Tänzerin. Einzig autorisierte Übers. aus dem Ital. v. Otto Eisenschütz. Wien u. Leipzig 1904.*
- *De Mille, Agnes: Dance to the Piper. Boston/MA 1952.*
- *DePrince, Michaela u. DePrince, Elaine: Taking Flight. From War-Torn Orphan to Star-Ballerina. New York 2014.*
- *Doutreval, André u. Staubli, René: Ein Leben für den Tanz. Die Geschichte einer Leidenschaft. Zürich 2020.*
- *Duncan, Isadora: My Life. New York 1927.*
- *Dunham, Katherine: A Touch of Innocence. Memoirs of Childhood. Chicago u. London 1994 [1959].*
- *Endicott, Jo Ann: Ich bin eine anständige Frau! Frankfurt a.M. 1999.*
- *Endicott, Jo Ann: Warten auf Pina. Aufzeichnungen einer Tänzerin. Leipzig 2009.*
- *Farrell, Suzanne u. Bentley, Toni: Holding On to the Air. Gainesville/FL u.a. 2002 [1990].*
- *Faure, Micheline: Unterwegs in Spitzenschuh und Staffelei. Erinnerungen einer Tänzerin. Hg. v. Robert H. Pflanzl. Wien 2021.*
- *Fokine, Michel: Memoirs of a Ballet Master. Transl. by Vitale Fokine. Boston/MA 1961.*
- *Fonteyn, Margot: Autobiography. London 1975.*
- *Fuller, Loie: Quinze ans de ma vie. Préface d'Anatole France. Paris 1908.*
- *Gaze, Sonja: Die barfüßige Tänzerin. Autobiographie. Berlin 2000.*
- *Gert, Valeska: Die Bettlerbar von New York. Göttingen 2012 [1950].*
- *Gert, Valeska: Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens. München 1968.*
- *Gert, Valeska: Mein Weg. Leipzig 1931. In: Müller, Wolfgang: Valeska Gert. Ästhetik der Präsenzen. Berlin 2010.*
- *Gillot, Marie-Agnès: Sortir du cadre. Paris 2022.*
- *Graham, Martha: Blood memory. An Autobiography. New York u.a. 1991.*
- *Grey, Beryl Dame: For the Love of Dance. My Autobiography. London 2017.*

- Heiberg, Johanne Louise: Ein Leben in der Erinnerung noch einmal durchlebt. Frei nach dem Dänischen v. Hulda Prehn. Leipzig 1914 [1901].
- Huber, Lotti: Diese Zitrone hat noch viel Saft! Ein Leben. St. Gallen u.a. 1991.
- Humphrey, Doris: An artist first. An Autobiography. Middletown/CT 1977.
- Jin, Xing: Shanghai Tango. Mein Leben als Soldat und Tänzerin. München 2006.
- Karsavina, Tamara: Theatre Street. The reminiscences of Tamara Karsavina. With a foreword by L. M. Barrie. London 1930.
- Kent, Allegra: Once a Dancer. An Autobiography. New York 1997.
- Kirkland, Gelsey u. Lawrence, Greg: Dancing on my grave. An Autobiography. London 1987 [1986].
- Kirkland, Gelsey u. Lawrence, Greg: The Shape of Love. New York 1990.
- Klos, Vladimir u. Meier-Brösicke, Silke: Ups and Downs. Mein Leben, ein einziger Tanz. Leipzig 2021.
- Kšešinskaja, Matilda Feliksovna: Souvenirs de la Kschessinska. Prima Ballerina du Théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg. Paris 1960.
- La Meri: Dancer out the Answer. An Autobiography. New York u. Basel 1977.
- Laban, Rudolf von: Ein Leben für den Tanz. Erinnerungen. Dresden 1935.
- Langlois, Michael: B Plus. Dancing for Mikhail Baryshnikov at American Ballet Theatre: A Memoir. Ill. ed. Rhinebeck/NY 2018.
- Larsen, Gavin: Being a Ballerina. The Power and Perfection of a Dancing Life. Gainesville/FL 2021.
- Letestu, Agnès u. Mannoni, Gérard: Danseuse étoile. Paris 2016.
- Li, Cunxin: Mao's Last Dancer. New York 2003.
- Li, Mary: Mary's Last Dance. The Untold Story of the Wife of Mao's Last Dancer. London 2021 [2020].
- Loesch, Ilse: Mit Leib und Seele. Erlebte Vergangenheit des Ausdruckstanzes. Berlin 1990.
- Louvet, Germain: Les choses qui se dansent. Récit. Paris 2022.
- Makarova, Natalia: A Dance Autobiography. London 1980.
- Marchand, Hugo u. Bodinat, Caroline de: Danser. Paris 2021.
- Martins, Peter u. Cornfield, Robert: Far from Denmark. Boston/MA 1982.
- Matsuda, Fumi: Ausgewandert eingetanz. Basel 2018.
- McKayle, Donald: Transcending Boundaries. My Dancing Life. London 2002.
- Menuhin, Diana: Blick ins Paradies. Erinnerungen an ein unglaubliches Leben. Aus dem engl. Manuskript übers. v. Jutta Schall-Emden. München 1993.

- Montez, Lola: *Memoires der Lola Montez*. 3. Bd. Berlin 1851.
- Morris, Mark u. Stace, Wesley: *Out Loud. A Memoir*. London 2019.
- Myers, Martha: *Don't sit down. Reflections on life and work. Selected memoirs compiled and ed. by Ara Fitzgerald a. Stuart Pimsler*. New London/CT 2020.
- Nègre, Mireille: *Choix et secrets d'une vie*. Biarritz 2005.
- Nureyev, Rudolf: *Nureyev. An Autobiography*. New York 1963.
- Osumare, Halifu: *Dancing in Blackness. A Memoir*. Gainesville/FL 2018.
- Patelson, Alice: *Portrait of a Dancer, Memories of Balanchine. An Autobiography*. New York 1995.
- Pawlowa, Anna: *Tanzende Füße. Der Weg meines Lebens*. Dresden 1928.
- Pazcoguin, Georgina: *Swan Dive. The Making of a Rogue Ballerina*. London 2022 [New York 2021].
- Petipa, Marius: *Mémoires du maître de ballet des Théâtres impériaux Marius Petipa. Trad. et comm. p. Pascale Melani u.a. Pessac 2018 [1906]*.
- Plissezkaja, Maija: *Ich, Maija. Die Primaballerina des Bolschoi-Theaters erzählt aus ihrem Leben. Aus dem Russ. übers. v. Bernd Rullkötter. Bergisch Gladbach 2006 [1994]*.
- Polunin, Sergei: *Free. A Life in Images and Words. Augsburg 2021*.
- Preger-Simon, Marianne: *Dancing with Merce Cunningham*. Gainesville/FL 2019.
- Preston-Dunlop, Valerie: *Moving with the Times*. Binsted/HA 2017.
- Rainer, Yvonne: *Feelings are facts. A life*. Cambridge/MA 2006.
- Robb, Alice: *Don't Think, Dear. On Loving and Leaving Ballet*. New York 2023.
- Roséri, Margitta: *Erinnerungen einer Künstlerin. Ein Buch über die Tanzkunst*. Hannover 1891.
- Seymour, Lynn u. Gardner, Paul: *Lynn. The Autobiography of Lynn Seymour*. London 1984.
- Sills, Bettijane u. McPherson, Elizabeth: *Broadway, Balanchine & Beyond. A Memoir*. Gainesville/FL 2019.
- Soto, Jock u. Marshall, Leslie: *Every Step you take. A Memoir*. New York 2011.
- St. Denis, Ruth: *An unfinished life. An autobiography*. New York 1939.
- Szarvas, Janina: *Ein Leben auf Spitze. Lebenserinnerungen einer Ballerina*. Zug 2019.
- Taglioni, Marie: *Souvenirs. Le Manuscrit inédit de la grande danseuse romantique*. Ed. étab., prés. et ann. P. Bruno Ligore. Pavona 2017.

- Tallchief, Maria u. Kaplan, Larry: *America's Prima Ballerina*. New York 1997.
- Taylor, Robert: *Private Domain. An Autobiography*. New York 1987.
- Tharp, Twyla: *Push comes to shove. An Autobiography*. New York 1992.
- Ulanowa, Galina: *Über das sowjetische Ballett*. Illustrationen v. Hans Erni. Lausanne 1955.
- Villella, Edward u. Kaplan, Larry: *Prodigal Son. Dancing for Balanchine in a world of pain and magic*. New York 1992.
- Werner, Margot: *... und für jeden kommt der Tag*. Autobiografie. München 1982.
- Whittet, Ellen O'Connell: *What You Become In Flight*. New York 2020.
- Wiesenthal, Grete: *Der Aufstieg*. Aus dem Leben einer Tänzerin. Berlin 1919.
- Wigman, Mary: *Die Sprache des Tanzes*. Stuttgart 1963.²⁹
- Wright, Peter. *Wrights & Wrongs. My Life in Dance*. London 2018 [2016].

II. Chronologisch gereichte, durchnummerierte Auflistung in Kurzform

Diese Sortierung ist allerdings mit Vorbehalt zu betrachten, weil teilweise Entstehungs- und Publikationszeitpunkt auseinanderliegen und auf verfügbare Ausgaben oder auf solche in einer mir zugänglichen Sprache zurückgegriffen wurde. Dennoch wird in der Tendenz sichtbar, worum es an dieser Stelle geht, dass nämlich Autobiografien von männlich »gelesenen« Tänzern ein vergleichsweise neueres Phänomen sind, mit wenigen Ausnahmen (wie etwa Petipas Mé-

29 In der Forschung finden sich mehrfach Hinweise auf autobiografische Texte von Wigman, wobei auf unterschiedliche Publikationen verwiesen wird. In diese Liste der Tänzer:innen-Auto_Bio_Grafien habe ich das Buch *Die Sprache des Tanzes* aufgenommen, weil Wigman da explizit auf den Wunsch reagiert, das »Buch meines Lebens« zu schreiben und verspricht, »einige der wichtigsten Stationen meines Schaffens im Wort darzustellen«; vgl. Wigman 1963, S. 7, 9. Auch wenn das Buch insbesondere zu Beginn einige autobiografische Topoi durchaus bedient und dezidiert »kein Lehrbuch« sein will, vgl. ebd., ist es insgesamt eher eine kommentierte Werkbiografie, die ihre jeweiligen ästhetischen Überzeugungen darlegt, als eine Lebensnarration. Dennoch ist der auto_bio_grafische Gestus, rückblickend aus der eigenen Vita zu erzählen, in *Die Sprache des Tanzes* sicherlich weitaus ausgeprägter als in Wigmans programmatischem Werk *Deutsche Tanzkunst* von 1935, das verschiedentlich als Autobiografie bezeichnet wird, wobei mir die Definition da doch etwas zu weit gefasst erscheint.

moires von 1906, worauf bereits im Re-Visionen-Kapitel gesondert eingegangen wurde).

1. Montez 1851
2. Roséri 1891
3. Heiberg 1901
4. Cucchi 1904
5. *Petipa* 1906
6. Fuller 1908
7. Allan 1908
8. Wiesenthal 1919
9. Duncan 1927
10. Baker/Sauvage 1927
11. Pawlowa 1928
12. Karsavina 1930
13. Gert 1931/2010
14. Baker/Rivollet 1935
15. *Laban* 1935
16. St. Denis 1939
17. Gert 1950
18. De Mille 1952
19. *Balanchine* 1954/1969
20. Ulanowa 1955
21. Dunham 1959/1994
22. Kšešinskaja 1960
23. *Fokine* 1961
24. Wigman 1963
25. *Nureyev* 1963
26. Gert 1968
27. Cartwright 1974
28. Fonteyn 1975
29. Baker/Bouillon 1976
30. La Meri 1977
31. Humphrey 1977
32. *Béjart* 1979
33. Makarova 1980
34. Werner 1982
35. Bentley 1982/2003

36. *Martins/Cornfield* 1982
37. *Ashley/Kaplan* 1984
38. *Seymour/Gardner* 1984
39. *Kirkland/Lawrence* 1986
40. *Taylor* 1987
41. *Loesch* 1990
42. *Kirkland/Lawrence* 1990
43. *Farrell/Bentley* 1990/2002
44. *Graham* 1991
45. *Huber* 1991
46. *Tharp* 1992
47. *Villella/Kaplan* 1992
48. *Menuhin* 1993
49. *Belair* 1993
50. *Pliszezka* 1994/2006
51. *Patelson* 1995
52. *Ailey/Bailey* 1995
53. *Béjart* 1996
54. *Tallchief/Kaplan* 1997
55. *Kent* 1997
56. *Bussell/Mackrell* 1998
57. *Endicott* 1999
58. *Gaze* 2000
59. *McKayle* 2002
60. *Li* 2003
61. *Nègre* 2005
62. *Brown* 2007
63. *Contreras* 2008
64. *Endicott* 2009
65. *Rainer* 2006
66. *Jin* 2006 (als Mann geboren, lebt seit 1995 als Frau)
67. *Acosta* 2007
68. *Casado* 2008
69. *Soto* 2011
70. *Copeland/Jones* 2014
71. *DePrince/DePrince* 2014
72. *Letestu/Mannoni* 2016
73. *Wright* 2016/2018

74. Taglioni 2017
75. Grey 2017
76. Preston-Dunlop 2017
77. Osumare 2018
78. Matsuda 2018
79. *Langlois* 2018
80. *Morris/Stace* 2019
81. Szarvas 2019
82. Sills/McPherson 2019
83. Preger-Simon 2019
84. Whittet 2020
85. *Bolle* 2020
86. *Brassel* 2020
87. *Doutreval/Staubli* 2020
88. Li 2020
89. Myers 2020
90. *Clifford* 2021
91. *Klos/Meier-Brösicke* 2021
92. *Marchand/Bodin* 2021
93. *Polunin* 2021
94. Larsen 2021
95. Faure 2021
96. Pazcoguin 2021/2022
97. Gillot 2022
98. *Louvet* 2022
99. *Burgess* 2022
100. Robb 2023

Bei diesem – wohlgemerkt weder vollständigen noch systematisch, aber immerhin umfänglich recherchierten – Feld an Tänzer:innen-Autobiografien mit Erscheinungsdatum von 1891 bis 2023 ergibt sich demnach ein numerisches Verhältnis von 72 zu 28, also gut 5 : 2 (2.6 : 1). Wenn man die letzten Jahre (ab 2020) weglässt, ist das Verhältnis gar 10 : 3 (3.4 : 1). Man könnte nun im Hinblick auf den Bereich der Tanzkunst von einer »Opulenz« weiblicher Autobiographik sprechen und damit Bergers oben zitierte These ins Gegenteil wenden.³⁰

30 Vgl. Berger 2006, S. 89.

Aber wie lässt sich diese statistisch freilich vage, aber dennoch entlarvende Umkehrung des allgemeinen Forschungsbefunds erklären, bzw. was kann man daraus im Hinblick auf den Machtkonstellationskomplex *Auto_Bio_Grafie* ↔ *Gender* ↔ *Tanzgeschichte* schliessen? Um diese Frage zu beantworten, verweise ich nochmals auf die literatur- und kulturwissenschaftliche Autobiografieforschung, insbesondere auf Wagner-Egelhaaf, die schreibt: »Denn wenn es stimmt, dass die Geschichte der Autobiografie lange Zeit eine männliche gewesen ist – und es ist schwierig, das Gegenteil zu beweisen –, dann ist die Form der Autobiografie historisch geprägt und bestimmt von der Topik männlicher Lebensentwürfe.«³¹ Soweit die Literaturwissenschaftlerin. Als Tanzwissenschaftlerin entgegne ich: Was das Feld der Autobiografien von westlichen Tänzer:innen seit dem 19. Jahrhundert betrifft, lässt sich das Gegenteil belegen,³² oder zumindest ergibt die obige Liste ein anderes Bild. Aber was bedeutet diese Beobachtung nun für die Tanzhistoriografie? Wie verhält sich der Befund, wonach im entsprechenden Kanon mehr als doppelt so viele Autobiografien von Tänzerinnen als solche von Tänzern zu finden sind, zur festgestellten »Topik männlicher Lebensentwürfe«³³?

Die bereits zitierte Amerikanistin Sidonie Smith stellt fest: »Woman's life script is the other's story.«³⁴ Das Argument, dass Tänzerinnen sich im Feld *des Anderen* bewegen, wenn sie ihre eigene Geschichte aufschreiben, habe ich in meiner Untersuchung bereits geäußert: Die Tänzer:innen verlassen ihr vertrautes Medium, den Tanz, indem sie schreiben. Sie thematisieren dies ja auch – wie erwähnt – in ihren Autobiografien.³⁵ Ein Beispiel, auf das ich näher eingegangen bin, ist Margitta Roséri, die einen solchen Medienwechsel und dessen Konsequenzen schon früh explizit macht.³⁶ Dass diese Tänzerinnen jeweils aus dem Selbstverständnis weiblicher Autorschaft heraus das Wort ergreifen, um auf ihr Leben zurückzublicken, wird allerdings selten ausdrück-

31 Wagner-Egelhaaf 2006, S. 50.

32 Vgl. auch Brandstetter 2017, die im Hinblick auf Künstlermanifeste eine ähnliche Umkehrung der Geschlechterverhältnisse feststellt, wenn sie, S. 19, schreibt, es sei »bemerkenswert, dass das Genre »Manifest« [...] ein männlich dominiertes Format darstellt. So finden sich [...] nur sehr vereinzelt von Frauen verfasste Manifeste.«¹ Anders ist dies freilich in den darstellenden Künsten, und besonders im Tanz.«

33 Wagner-Egelhaaf 2006, S. 50.

34 Smith 2016, S. 83.

35 Vgl. Kapitel 2.1.

36 Vgl. Roséri 1891, S. 1.

lich hervorgehoben.³⁷ Diese Diagnose ist nun wiederum interessant, wenn Smith' Argument noch weiter verfolgt wird: »And so the woman who dared to write autobiography transgressed the culture's boundaries of legitimate female self-representation, straying from the margins into another's country, there to engage competing narrative figures of selfhood.«³⁸ Müsste man nun im Hinblick auf die schreibenden Tänzerinnen sagen, deren Überschreitung liege darin, dass sie es als *Tänzerinnen* überhaupt wagen, zu schreiben, während ihre eigentliche Sprache die Bewegung ist? Und konkurrieren ihre Erzählfiguren des Selbst dann halt mit solchen, denen die Legitimation zu schreiben eher zusteht, weil deren Sprache herkömmlicherweise die verbale ist? Besteht also die (Selbst-)Ermächtigung der Tänzerinnen weniger in der Überschreitung der Gendergrenzen als im Medienwechsel? Und was bedeutet dies allenfalls dennoch für die Genderfrage?

Hierzu sollen nochmals die Machtkonstellationskomplexe und die damit zusammenhängenden Verhältnisse in den Blick genommen werden: Das allgemeine Verhältnis Auto_Bio_Grafie ↔ »Gender« ist – gemäss der literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung – androzentrisch. Das spezifische Verhältnis Tänzer:innen-Auto_Bio_Grafie ↔ »Gender« weist hingegen eine gynozentrische Tendenz auf. Auf die Problematik der binären Struktur habe ich schon hingewiesen; man muss aber auch innerhalb der überlieferten Mann-Frau-Systematik die relationalen Betrachtungen noch ausweiten, um Gründe und Konsequenzen verstehen und in einem nächsten Schritt historiografisch

37 Vgl. eine solche Explizitmachung etwa bei Duncan 1927, S. 3; ausserdem exemplarisch die Reflexion von Graham 1992, S. 30f., die sich zwar nicht auf ihre Autobiografie, sondern mehr auf ihre Rolle als kreative Frau in der Öffentlichkeit bezieht: »Jahre später hielten mich in der Frauenbewegung engagierte Frauen für eine Frauenrechtlerin. Aber ich habe mich niemals so gesehen. Ich war mir dessen jedenfalls nie bewusst, da ich niemals Konkurrenzdenken verhaftet gewesen bin. Ich war in besonderen Verhältnissen aufgewachsen. Ich bin mein ganzes Leben von Männern umgeben gewesen, und so berührte mich die Frauenbewegung eigentlich nicht. Aber ich hatte auch nie das Gefühl, weniger wert zu sein als ein Mann. Als daher diese Bewegung vor zwanzig oder noch mehr Jahren begann, verstand ich die dahinterliegenden Beweggründe gar nicht. [...] All die Eigenschaften, die ich auf der Bühne gezeigt habe, sind in jeder Frau angelegt [...]. In den meisten Stücken, die ich getanzt habe, hat die Frau die absolute Oberhand behalten. [...] Jede Frau hat die Anlagen, die sie zur Jungfrau, zur Verführerin und Dirne, zur Mutter prädestinieren. Ich glaube, daß diese Eigenschaften mehr als alles andere Gemeingut aller Frauen sind.« Graham sieht ihr konstruiertes »Ich« hier nicht im »Wir« der Frauen.

38 Smith 2016, S. 83.

produktiv machen zu können. Das Verhältnis ›Gender‹ ↔ Tanzgeschichte spielt nämlich ebenfalls eine Rolle. Seit dem 19. Jahrhundert bzw. seit dem romantischen Ballett ist die ›westliche‹ Tanzkunst weiblich geprägt bzw. wird so wahrgenommen.³⁹ Der professionellen Tänzerin kommt auf der Bühne seither eine zentrale Position zu – zunächst im Ballett, dann aber auch in anderen Kunztanzstilen. Diese zentrale Position ging jedoch längst nicht in allen Bereichen auch mit einer Machtposition einher, sondern betrifft zunächst die Wahrnehmungsdisposition der Zuschauenden, für die die Tänzerin buchstäblich ins Rampenlicht gerückt wurde. Die ›westliche‹ Bühnentanzgeschichte der letzten zwei Jahrhunderte ist somit bezüglich ihres Gegenstands eine weiblich dominierte. Dahingegen ist die Literaturgeschichte und damit auch die Autobiografiegeschichte eine männlich geprägte.⁴⁰

Aus dieser Konstellation heraus ergibt sich für Tanzhistoriker:innen, aber auch für die Autobiografieforschung eine interessante Beobachtung: Anders zwar als in anderen Bereichen weiblicher Autobiografik vollzieht auch die ihre Autobiografie schreibende Tänzerin durchaus eine bemerkenswerte Selbstermächtigung. Und zwar geht der Medienwechsel bzw. der Wechsel von der bewegten zur verbalen Ausdrucksweise sehr wohl mit einer Überschreitung einher, die ebenfalls die Kategorie ›Gender‹ betrifft. Der Tänzerin wird zwar auf der Bühne, im Scheinwerferlicht, eine zentrale Position zugestanden; dabei handelt es sich allerdings nicht unbedingt um eine Machtposition, wenn sie etwa, wie im Ballett, eine ihr auf den Leib geschriebene Choreografie verkörpert. Die Tänzerin vollzieht jedoch im Akt des Auto_Bio_Grafie-Schreibens insofern eine Selbstermächtigung *und* eine (doppelte) Überschreitung, als sie einerseits aus einer weiblich assoziierten Kunst kommend in eine männlich dominierte eindringt (vom Tanz zum Buch wechselt) und indem sie andererseits beim autobiografischen Schreiben in ihrem eigenen Namen handelt (und damit den autobiografischen Pakt erfüllt), während sie dies im Tanz – je nach Kontext und Stil – nicht zwingend tut.

Im Hinblick auf die Genderthematik in der allgemeinen Autobiografieforschung bedeutet diese Beobachtung, dass Auto_Bio_Grafien von Tänzerinnen

39 Vgl. dazu u.a. Eliot 2007, S. 4; ausserdem Klein 1992; Koritz 1995; Townsend 2010, 2011; Hardt/Weber 2013; Brandstetter 2013.

40 Hier müsste man noch genauer differenzieren, weil bei einer solchen relationalen Betrachtung u.a. die Kategorien ›Gegenstand‹ und ›Autorschaft‹ bzw. das Verhältnis derselben untereinander in den jeweiligen Disziplinen eine entscheidende Rolle spielen und sich z.T. grundlegend unterscheiden.

offenbar Spezialfälle darstellen, die wiederum neue Fragen aufwerfen.⁴¹ Zwar stimmt für den Bereich des Tanzes folgende Feststellung von Smith erwiesenermaßen *nicht*, wonach »[i]n the proliferating discussions of autobiography – of [...] historiography, self-expressiveness and self-reflexivity, self-representation and self-presentation, or typologies and definitions – woman, her subjectivity, cultural experience and text, has been erased.«⁴² Die Feststellung, weibliche Autorschaft, Selbstentwürfe und Lebenserzählungen kämen im autobiografischen Korpus nicht vor, ist vielmehr falsch, wenn man auf Autobiografien aus dem Tanzkontext schaut; sie ist allerdings richtig, wenn man im Kanon der Autobiografieforschung nach Texten von oder zu Tänzer:innen sucht. Obwohl diese nachweislich existieren und innerhalb der Tanzwissenschaft auch rezipiert werden, kommen sie da (in der Autobiografieforschung) nicht vor, finden weder als Phänomen noch als Quelle Erwähnung oder bilden – wie bei Lammers – höchstens einen »Grenzfall«.⁴³

Man könnte also über Smith hinausgehen, die festhält, Autobiografie *sei* »a story of male selfhood rendered representative and representable«,⁴⁴ und sagen: Autobiografie *gilt* in der Forschung als eine Erzählung des männlichen Selbst und eines Selbst, das sich und seine Geschichte im Logos verortet und das repräsentativ und repräsentierbar gemacht wird. Zur mutmasslichen Ausnahme, dass es im Tanz in der Regel Frauen sind, die ihr Leben erzählen, kommt der Umstand hinzu, dass dies Tänzer:innen sind, die sonst nicht schreiben. Für den tanzhistoriografischen Umgang mit Auto_Bio_Grafien von Tänzer:innen bedeuten diese Erkenntnisse, dass der Akt der Selbstermächtigung und die jeweils spezifischen Verfahren mitreflektiert werden sollten: Weshalb und wie ergreift ein:e Tänzer:in das Wort bzw. mit welchen Auswirkungen für das Verständnis der jeweiligen historischen Figur sowie

41 Interessant in diesem Zusammenhang und zur Subjekt-Objekt-Frage – nicht allein von Frauen, sondern speziell von Tänzerinnen – ist eine Aussage von Cosslett/Lury/Summerfield 2000, S. 5f.: »If women have been categorised as ›objects‹ by patriarchal cultures, women's autobiography gives an opportunity for them to express themselves as ›subjects‹, with their own selfhood.«

42 Smith 2016, S. 82.

43 Lammers 2019, S. 29; vgl. auch Wagner-Egelhaaf 2018.

44 Smith 2016, S. 82.

deren Verortung in der Tanzkunst, für den autobiografischen⁴⁵ und für den tanzgeschichtlichen Diskurs?

Ohne diese *Auto_Bio_Grafien* würde der Tanzgeschichte ein wichtiger Quellenkorpus fehlen und mit ihm die Perspektive der Tänzer:innen über sich und ihren Tanz. Der Topos, wonach Autorinnen von Autobiografien die Stimme erheben oder das ihnen sonst verwehrt Wort ergreifen,⁴⁶ hat in Bezug auf die Tänzer:innen eine noch grundlegendere, buchstäbliche Bedeutung. In ihrem Ich-Narrativ kommt (übertragen und wörtlich verstanden) etwas zur Sprache, was ohne dieses, wie auch immer es im Einzelnen zu bewerten ist, nicht in den Diskurs gelangt wäre: die (eigene) Tanzerfahrung.⁴⁷ Darüber wurde in dieser Untersuchung bereits ausführlich und anhand von Beispielen von *Tänzerinnen* eingegangen.⁴⁸

Hier soll nun noch ein Blick auf die *Auto_Bio_Grafien* von (nicht generisch maskulinen) Tänzern geworfen werden. Auffällig ist, dass es sich dabei, wie er-

45 Vgl. dazu noch ein weiteres Argument von Georgen/Muysers 2006b, S. 11f., die – zwar nicht im Hinblick auf Autobiografien von Tänzer:innen, aber wohl auch auf solche zutreffend – darauf hinweisen, dass die »vielschichtige[] Ich-Narration in weiblichen Autobiographien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts« mit einer »Distanznahme zur Genie-, Mythen- und Karrierebildung« einhergingen, »deren besondere Verflechtung von Kunst- und Lebensverhältnissen [...] Grundmuster für die moderne und postmoderne Kunst-Autobiographie geworden« seien.

46 Vgl. Fleig 2019c, S. 57: »Autobiography was discovered as a genre that allows women to speak up, to tell their own stories.« Ich würde daran angelehnt im Hinblick auf meinen »Gegenstand« ergänzen: Autobiografien wurden entdeckt als Genre, das es Tänzer:innen erlaubt, das Wort zu ergreifen, um ihre Geschichte zu erzählen. Vgl. dazu auch Cosslett/Lury/Summerfield 2000, S. 3: »The centrality of the idea that women's voices have been silenced to feminist concern with autobiography raises issues concerning the relationships in which the narrator is embedded.« Vgl. ausserdem, durchaus konstruktivistisch differenzierend, Smith/Watson 2010, S. 79, zur »Voice in Autobiographical Writing«: »When we read autobiographical texts, they often seem to be »speaking« to us. We »hear« a narrative voice distinctive in its emphasis and tone, its rhythms and syntax, its lexicon and affect. But theorizing voice as a construct in life writing has not yet been the focus of sustained critical attention. [...] how do we theorize the relationship of voice to autobiographical acts?«

47 Vgl. dazu auch Townsend 2011, S. 138: »If the voices of dancers, specifically female dancers, are largely absent in the 19th century literature, the contrasting proliferation of dancer's autobiographies in the early 20th century points to a radical shift in women's ability, through available artistic outlets, to circulate their visions as women, as dancers, as artists.«

48 Vgl. u.a. Kapitel 2.4.

wähnt, eher um ein jüngeres Phänomen handelt, wobei historisch gesehen Autobiografien von männlich ›gelesenen‹ Autoren im Tanzkontext eine Minderheit bilden. So taucht in der obigen chronologisch geordneten Liste die erste Tänzer-Auto_Bio_Grafie, jene von Marius Petipa, chronologisch zwar bereits an fünfter Stelle auf. Allerdings wird diese, wie im entsprechenden Re-Visio-nen-Kapitel erklärt, von der Forschung lange Zeit nicht beachtet und ihr ist bis zur französischen Neuübersetzung von 2018 grundlegendes Misstrauen entgegengebracht worden.⁴⁹ Während keine mir bekannte Tänzer-Autobiografie mit männlicher Autorschaft aus dem 19. Jahrhundert stammt,⁵⁰ sind gemäss obiger Liste acht weitere (neben Petipas) im 20. Jahrhundert erschienen, alle übrigen im 21. Jahrhundert und gar sechs von zehn in den Jahren 2021 und 2022. Schaut man noch genauer hin, dann fällt auf, dass die allermeisten dieser Männer klassische Balletttänzer waren oder noch sind,⁵¹ während das Spektrum an Tanzstilen und auch an Funktionen in der Tanzszene, das die Tänzerinnen mit ihren Autobiografien abstecken, grösser ist. Neben den Ballerinen, die in klassischen oder neoklassischen Kompanien getanzt haben, finden sich in der Liste auch Pionierinnen moderner Kunsttanzstile und Tänzerinnen, die ausserdem in unterschiedlichen Kontexten als Choreografinnen, Pädagoginnen und Wissenschaftlerinnen wirkten.⁵²

49 Vgl. dazu Kapitel 3.2.

50 Im 19. Jahrhundert zu verorten sind die Lebenserinnerungen von Montez 1851; Roséri 1891 und Taglionis Aufzeichnungen, auch wenn diese von der Autorin zwar explizit zur Veröffentlichung vorgesehen waren, aber lange unveröffentlicht blieben und erst 2017 ediert und publiziert wurden.

51 Einige der Tänzer waren/sind nach ihrer aktiven Tänzerkarriere dann auch als Pädagogen, Choreografen und Theater- sowie Kompanieleiter tätig, mehrheitlich im Ballettkontext.

52 Klassisch ausgebildete Ballerinen waren (bzw. sind) u.a. Marie Taglioni, Margitta Roséri, Johanne Louise Heiberg, Claudine Cucchi, Anna Pawlowa, Grete Wiesenthal, Tamara Karsavina, Galina Ulanowa, Margot Fonteyn, Natalia Makarova, Margot Werner, Toni Bentley, Lynn Seymour, Gelsey Kirkland, Suzanne Farrell, Twyla Tharp, Diana Menuhin, Maija Pliszezka, Allegra Kent, Darcey Bussell, Misty Copeland, Michaela De-Prince, Beryl Grey, Janina Szarvas, Ellen O'Connell Whittet und Micheline Faure, wobei einzelne davon später auch in modernen Tanzensembles Karriere machten (wie beispielsweise Karsavina bei den Ballets Russes, Pliszezka u.a. bei Maurice Béjart) oder als Choreografinnen tätig waren und sich auch vom Ballett ab- und anderen Tanzformen zuwandten (wie etwa Wiesenthal, Tharp). Zu den Pionierinnen moderner Tanzstile können Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Maud Allan, Mary Wigman, Josephine Baker, Katherine Dunham, Valeska Gert sowie Doris Humphrey und Martha Graham gezählt werden; sie waren alle auch choreografisch tätig bzw. hoben die

Aber wie verhalten sich nun die Lebenserzählungen in Autobiografien von Tänzern zu jenen von Tänzerinnen im Hinblick auf die oben erwähnten Strategien der Selbst-Präsentation bzw. der Selbst-Ermächtigung? Exemplarisch sei da eine Rezension zu Hugo Marchands Buch *Danseur* von 2021 erwähnt, die interessanterweise von ihm als Autor und Tänzer ein Bild zeichnet, das jenem von der autobiografisch schreibenden Tänzerin durchaus entspricht: Ausgedrückt wird in der Buchkritik nämlich einerseits ein Erstaunen darüber, dass Marchand als Tänzer überhaupt schreibt; andererseits wird dann aber ausgeführt, dass Marchand vom Rand her schreibe, auch wenn er auf der Bühne im Zentrum stehe. So heisst es in der Rezension von Thomas Hahn über den Autor der Tänzer-Auto_Bio_Grafie: »Danseur étoile am Pariser Opernballett. Noch keine 30, hat er seine Memoiren veröffentlicht. [...] Kein Held, sondern ein an sich zweifelnder Außenseiter [...]. Einfach war da nichts. Und genau das (be)schreibt Marchand [...]. Sein Werdegang im Palais Garnier, die Rollen, Stücke, Partnerinnen. [...] Das Buch ist aktuell, bis in die letzten Unruhen im Ensemble. Spannend und entmystifizierend.«⁵³ Damit wird der Eindruck geschaffen, der die besondere Erwartungshaltung an Tänzer:innen-Auto_Bio_Grafien reproduziert: Der Tänzer schildert sein Leben eben so, wie er es selbst erfahren hat und wovon man nichts – zumindest nichts aus vermeintlich erster Hand – wüsste, wenn er nicht das Wort ergriffen hätte.⁵⁴ Damit agiert er

Trennung zwischen ausführender und kreierender Tänzerin auf. Dunham machte sich zudem einen Namen als Anthropologin, wobei ihr tänzerisches und ihr wissenschaftliches Engagement sich gegenseitig beeinflussten. Halifu Osumare wirkt(e) ebenfalls als Tänzerin und als Wissenschaftlerin. Die eher unbekanntere Sonja Gaze war Duncan-Schülerin und tourte mit ihr. Im Ausdruckstanzkontext tanzte ausserdem Lotti Huber, geborene Charlotte Goldmann, die allerdings vor den Nationalsozialisten fliehen musste und heute weitgehend vergessen ist. Valerie Preston-Dunlop war u.a. Laban- und Folkwang-Schülerin und machte sich später einen Namen als Forscherin zwischen Praxis und Theorie. Auch Fumi Matsuda ist im Ausdruckstanzkontext zu verorten. Als Mitglied von Pina Bauschs Wuppertaler Tanztheater wird die Australierin Jo Ann Endicott dem Genre Deutsches Tanztheater zugeordnet. Carolyn Brown, Marianne Preger-Simon und Yvonne Rainer prägten den sogenannten Postmodern Dance. Einige der Tänzerinnen fungierten ausserdem als Theaterdirektorinnen oder Tanzkompanieleiterinnen (z.B. Heiberg, Grey). Bereits die Verortungen dieser Auswahl an oben gelisteten Tänzerinnen/Autobiografie-Autorinnen zeigt ein vielfältiges Spektrum.

53 Hahn 2021a, S. 11.

54 Vgl. dazu auch eine Aussage des Balletttänzers Germain Louvet, mit dem der Verlag dessen Autobiografie, erschienen 2022, bewirbt: »J'ai décidé de me raconter tel que je suis, pour être capable ensuite de m'adresser à ceux qu'on ne représente hélas ja-

in kleinster Weise anders als die Tänzerin, aber gleichwohl als Tänzer anders als der Prototyp des Autobiografen. Jener ist im Logos verortet. ›Otherness‹ und Selbstermächtigung hängen also im Tanzbereich gar nicht primär mit dem Geschlecht der Autor:innen zusammen, eher mit dem ›Geschlecht der Kunst‹, was dann wiederum darauf gründet, wem das Wort, wem Aufmerksamkeit und Macht zugestanden wird – oder eben, was passiert, wenn jemand da das Wort ergreift, die Stimme erhebt, wo dies ›eigentlich‹ nicht vorgesehen ist.

Damit bin ich bei einem weiteren Aspekt des Themas (Selbst-)Ermächtigung angelangt. Der Fokus, der damit zusammenhängt und auch Gegenstand jüngster Debatten und Forschungen ist, betrifft insbesondere den Machtkomplex Auto_Bio_Grafie ↔ ›Race‹ ↔ Tanzgeschichte.

4.3. ›Race‹

Sowohl die Tanzgeschichte als auch die Autobiografieforschung sind – wie bereits deutlich wurde – traditionell von ›weissen‹, ›westlichen‹ Protagonisten geprägt.⁵⁵ Kriterien wie Herkunft oder Ethnie spielen also im Hinblick auf Sichtbarkeit bzw. Status in bestimmten Diskursen eine mindestens so signifikante Rolle wie ›Gender‹; oft werden die beiden Bereiche in der Forschung sogar direkt in Zusammenhang gebracht.⁵⁶ Dabei wird diese Verbindung – gerade in den Postcolonial Studies – durchaus auch kritisch gesehen.⁵⁷ Bei der Kritik geht es v.a. um das jeweilige – vermeintlich universale – Subjektverständnis,⁵⁸ das ja auch für das Thema der vorliegenden Untersuchung von

mais.« In: <https://www.fayard.fr/documents-temoignages/des-chose-qui-se-dansent-9782213717425>, 08.04.2022.

- 55 Vgl. dazu u.a. auch Durkin 2019, S. 6, die in Bezug auf das Genre Autobiografie feststellt: »Black women, not least celebrity memoirists, traditionally have been excluded from literary canons.« Und Peter Anthony Fields fordert bereits 1991, S. II, dass der Ausschluss ›schwarzer‹ Tänzer:innen aus dem Feld des Tanzes und der Tanzgeschichte korrigiert werde.
- 56 Vgl. etwa Wagner-Egelhaaf 2005, S. 96; vgl. auch Fleig 2019c, S. 60: »The controversy on the relationality of gender and genre unites Gender Studies and postcolonial criticism«; ausserdem Banerjee 2019, S. 132.
- 57 Vgl. u.a. Schaser 2019, S. 290.
- 58 Vgl. dazu beispielsweise Fleig 2019c, S. 58: »With the emergence of Postcolonial Studies, feminist debate on divergent notions of the subject grew more heated as black women criticized the white and western implications of the concept of subjectivity.« Vgl. auch ebd., 59f.: »The criticism leveled by Postcolonial Studies against universal

zentraler Bedeutung ist. Wie sich innerhalb des Spannungsfeldes von ›Race‹, Auto_Bio_Grafie und Tanz/-geschichte ›Subjekte‹ konstituieren, (re-)präsen- tieren und (selbst-)ermächtigen bzw. wie dieses Empowerment jeweils zu deuten ist, darum soll es im Folgenden gehen. Zunächst werde ich auch hierzu gestaffelt argumentieren, indem ich nacheinander die dualen Verhältnisse ›Race‹ ↔ Tanzgeschichte und Auto_Bio_Grafie ↔ ›Race‹ beleuchte, bevor ich dann wiederum eine multiperspektivische Verbindung von Tanz/-geschichte, Autobiografie/-forschung und den Aspekten von/zu ›Race‹ herstelle.

Einige Bemerkungen – u.a. zur Reflexion und Verortung meines (eigenen) Zugangs als (›weisse‹) Wissenschaftlerin – seien vorausgeschickt: Einerseits beziehe ich mich auf einschlägige, aber wiederum von mir als exemplarisch be- trachtete Autobiografien, andererseits auf aktuelle Debatten und ausserdem auf Forschungsliteratur, v.a. aus dem englischsprachigen Raum, wo Themen wie Diversität im Tanz oder spezifisch ›Black Dance‹ schon seit einigen Jah- ren diskutiert werden – mehr, engagierter und auch kontroverser als bisher in der deutschsprachigen (Tanz-)Wissenschaft.⁵⁹ Es ist mir bewusst, dass mit ei- nigen Formulierungen und Bezeichnungen, die im Folgenden verwendet wer- den, besonders sensibel umzugehen ist.⁶⁰ Insbesondere Zuschreibungen (von

concepts of masculinity and femininity had a particularly unsettling effect on ap- proaches to autobiographical research based on feminist assumptions of equality.«

59 Vgl. zur Debatte im englischsprachigen Raum u.a. Fields 1991; Gottschild 1996, 2003, 2017; Burt 1998, 2020; Manning 2001, 2004b, 2019; Ramdhanie 2007; George-Graves 2020; Etter 2019; Henderson 2019; ausserdem die Ausgabe *Black Dance Artists Speak* im CQ 2016–2020 und die Reihe Virtual Dance Studies Colloquium des Institute of Dance Scholarship and the Dance Department at Boyer College of Music and Dance, Temple University, im Herbst 2021 zu »Legacies of Africanist Diasporic Movement: Popular Practices, Performance Curation, and New Research Methodologies«, [https:// sites.google.com/temple.edu/dancecolloquium/home](https://sites.google.com/temple.edu/dancecolloquium/home), 02.12.2021. Zum Begriff ›Black Dance‹ und den Bezeichnungen, die er in den USA (um ca. 1967) abgelöst hat, vgl. eben- falls u.a. Manning 2004b, S. XIV.

60 Als Tanzhistorikerin vertrete ich die Ansicht – und teile diese auch mit einigen ame- rikanischen Kolleg:innen –, dass im Umgang mit Quellen, d.h. in Zitaten, der jeweili- ge Sprachgebrauch wortwörtlich abgebildet werden sollte, auch wenn der Sprachge- brauch inzwischen historisch überholt ist. Dies gilt m.E. wie bei allen anderen Zitaten auch, um historisch genau und dennoch durchaus kritisch mit Quellen umgehen zu können. Ich respektiere allerdings ebenso die Bedenken verschiedener Bewegungen gegen Rassismus, vgl. beispielsweise das Glossar gegen Rassismus von Bla*sh. Deshalb werde ich aus heutiger Sicht problematische Passagen nur dann zitieren und als Zita- te differenzierend behandeln, wenn deren Thematisierung und kritische Reflexion in meiner Argumentation im Fokus steht.

wem auch immer) setze ich dazu stets in einfache Anführungszeichen, also auch den Begriff bzw. die Konzepte zu ›Race‹, die nun im Verhältnis zur Tanzgeschichte betrachtet werden sollen.

In ihrem auto_bio_grafischen Artikel *Racing in Place. A Meta-Memoir on Dance Politics and Practice* schreibt die Kulturhistorikerin, Tänzerin, Choreografin und Tanzwissenschaftlerin Brenda Dixon Gottschild: »I use ›racing‹, present participle, kinesthetically and metaphorically, as in – a marathon, a social construct, a cultural stereotype, a pressure in academia exerted upon me and those who look like me – racing as a ethnicizing, with its pride, prejudices, and discontents. [...] I am a race woman. I use race to dismantle race. I'm racing!«⁶¹ Mit dieser Äusserung macht Gottschild (selbst-)reflexiv einerseits auf die Wirkmacht und die Konsequenzen aufmerksam, die entsprechende Zuschreibungen *haben*, andererseits darauf, dass es sich bei jeder solchen Zuschreibung um eine Praxis handelt, dass also zugeschrieben und damit konstruiert, stereotypisiert, bewertet *wird*. Auch ich verstehe ›Race‹ in meinen Ausführungen als eine Konstruktion wie jede Definierung von Menschen über deren ›Äusseres‹. Dieser konstruktivistische Zugang ist keinesfalls als Relativierung der sozialen Konsequenzen zu verstehen, er weist jedoch jegliche Biologisierung, Universalisierung oder Essentialisierung zurück und macht den Blick frei auf die Mechanismen und Zusammenhänge dieser Konstruktionen.⁶²

Um das Verhältnis von ›Race‹ und Tanzgeschichte zu beleuchten, beginne ich mit zwei Zitaten aus zwei Auto_Bio_Grafien: »The agony of being black, the agony of coming from a small-town Texas and ending up dancing on the Champs Elysées in Paris, was a heavy load to carry«; diese Zeilen lesen wir in

61 Gottschild 2017, S. 2.

62 Vgl. auch Manning 2019, S. 236. Dazu sei allerdings erwähnt, dass auch in der Biologie, genauer in der Archäogenetik, heute nachgewiesen ist, dass es keine menschlichen Rassen gibt. So heisst es etwa in der Jenaer Erklärung der Deutschen Zoologischen Gesellschaft und in der Argumentation eines ihrer Mitglieder, Johannes Krause: »Menschliche Rassen gibt es nicht. [...] Die genetischen Unterschiede sind schlicht zu marginal, um eine solche Unterscheidung zu machen. Das von Rassisten bemühte Argument der Hautfarbe taugt nicht, um grundsätzliche Unterschiede hervorzuheben. Wenn schon biologisch argumentiert werde, sagt Krause, dann sei auch zu berücksichtigen, dass weiße Europäer mit Ostafrikanern näher verwandt seien als Ostafrikaner mit Westafrikanern.« Vgl. Willmann 2021, S. 44. Das finde ich bemerkenswert, dennoch bin ich keine Naturwissenschaftlerin und betrachte das Thema im Folgenden geisteswissenschaftlich unter konstruktivistischer Perspektive.

Alvin Aileys posthum erschienener Auto_Bio_Grafie *Revelations* aus dem Jahr 1995, die denselben Titel trägt wie Aileys berühmteste Choreografie,⁶³ *Revelations*, aus dem Jahr 1960. Knapp 20 Jahre später, 2014, fragt die Balletttänzerin Michaela DePrince ihre amerikanische Adoptivmutter in ihrer Autobiografie *Taking Flight. From War-Torn Orphan to Star Ballerina*, in der deutschsprachigen Übersetzung: *Ich kam mit dem Wüstenwind. Wie mein Traum vom Tanzen wahr wurde*: »Mama, wo sind die ganzen schwarzen Ballerinas?«⁶⁴

In beiden Zitaten geht es um ›Blackness‹ im Zusammenhang mit ›Othe- ring-‹, Marginalisierungs- oder Ausschlussprozessen.⁶⁵ Während die Aussage der Modern-Dance-Ikone Ailey retrospektiv auf eine offenbar geglückte, aber gleichwohl belastende Emanzipation verweist,⁶⁶ stellt die vordergründig kindlich-naive Frage der Ballerina DePrince einen Missstand aus. Tanzkunst, insbesondere Ballett, galt im ›westlichen‹ Verständnis lange – und gilt weit- gehend noch bis heute – als eine Kunst ›unmarkierter‹ und damit ›weisser‹

63 Ailey/Bailey 1995, S. 146. Dazu, dass sich der Titel der Autobiografie von Ailey, *Revelations*, mit dem Titel seiner bekanntesten und wichtigsten Choreografie deckt, in der er ›Blackness‹ in mehrfacher Hinsicht reflektiert, vgl. u.a. Rothenburger 2020. Aileys Buch *Revelations* trägt zudem den Untertitel *The Autobiography of Alvin Ailey*, wobei auch hier anzumerken ist, dass Ailey dieses Buch so nicht selber geschrieben hat. Vielmehr basiert der Text auf Gesprächen, die A. Peter Bailey mit Ailey geführt hat. Dazu schreibt Bailey in seiner Introduction in Ailey/Bailey 1995, S. 14: »It was clear from the begin- ning that though Alvin was serious about wanting to collaborate on his autobiogra- phy, he was not prepared for the hours of interviewing required to successfully com- plete such a venture. He wanted to do other things. There were times when he was traveling. [...] At other times, he wanted to hang out at one of his favorite watering holes rather than talk about his life. He also spent several weeks in the hospital. On occasion he would direct me to speak to other people. I told him that was cool, but since he wanted an autobiography, he had to tell his story in his own words. Others could fill in only fragments of his life.«

64 DePrince/DePrince 2014a, S. 139. Vgl. dazu auch den Untertitel eines Zeitungsartikels im *Guardian* von Goldhill/Marsh 2012, S. 16: *Where Are All the Black Ballet Dancers?*

65 Vgl. dazu auch verschiedene Beiträge im Band *(Re:)Claiming Ballet*, 2021 hg. v. Adesola Akinleye; ausserdem Tomé 2020, S. 309.

66 Vgl. dazu auch DeFrantz 2004, S. XVI: »Ailey's method to stage a black body [...] to stage African American culture as a paradigm capable of representing high moder- nity. Indeed, Ailey's choreography and company operations offer a sweeping variety of roles and personas for black bodies and African American culture onstage, in the audience, in the classroom, and behind the scenes.«

Körper.⁶⁷ Dahingegen ist der ›schwarze‹ Körper, wie Thomas F. DeFrantz 2004 in seinem Buch *Dancing Revelations* über Alvin Ailey schreibt, »[m]arked even before it can be seen, before it can even exist«⁶⁸. Ein ›Merkmal von ›Race‹, ›Colour‹, beinhaltet also in diesem Zusammenhang implizit eine Zweiteilung in die beiden Gegensätze ›schwarz‹ und ›weiss‹, wobei mit der US-amerikanischen Tanzwissenschaftlerin Susan Manning festgehalten werden kann, dass es sich um sich gegenseitig konstituierende Kategorien, um voneinander abhängige Konstruktionen des ›Weiss‹- und des ›Schwarz‹-Seins handelt.⁶⁹ Auch die Tänzerin, Choreografin und Kulturwissenschaftlerin Halifu Osumare hebt in ihrem auto_bio_grafischen Buch *Dancing in Blackness. A Memoir* die »relativity of ›blackness[]« hervor,⁷⁰ eine Feststellung, die Manning (als ›weisse‹ Wissenschaftlerin) wiederum folgendermassen deutet: »By ›blackness‹ I mean the social and artistic meanings that adhere to dancing bodies that can be read as marked by the culture and history of Africans in the New World. By ›whiteness‹ I mean the social and artistic privilege that adheres to dancing bodies that can be read as racially unmarked, the legiti-

67 Die Adjektive ›weiss‹ und ›schwarz‹ werden im Folgenden, wenn sie sich auf Menschen bzw. Körper beziehen, in einfache Anführungszeichen gesetzt, um deutlich zu machen, dass es sich um Zuschreibungen handelt. Vgl. dazu auch Manning 2019, S. 236. In Zitation wird die Originalschreibweise übernommen.

68 DeFrantz 2004, S. 19; die ganze Stelle lautet: »the black body itself never achieves this transcendence [to express ›universal‹ truths, C. T.] in any discourse of the West. Marked even before it can be seen, before it can even exist, the black body carries its tangled web of work and sexual potentials, athletic and creative resources, and stratified social locations onto the stages of the modern.« Vgl. zum *Black Dancing Body* auch Gottschild 2003; ausserdem Roberts 2021.

69 Manning 2019, S. 235: »mutually constitutive categories, interdependent constructions of whiteness and blackness«. Vgl. dazu auch die entsprechenden autobiografischen Reflexionen etwa in Copeland/Jones 2014, S. 236: »I also find it interesting when people talk about my mixed roots. Most black people have ancestors who came from Europe or the indigenous groups of the Americas. My blackness has always been clear to those who want to say I do not fit into the classical world of ballet. But when I am getting media attention for beating the odds, and gaining unlikely success in this exclusive, cloistered world, suddenly my Italian and German grandmothers take center stage. I choose to define myself. I am a black woman, and my identity is not a card to play, of a label that I begrudgingly accept because it's been assigned to me. It's the African American culture that has raised me, that has shaped my body and my worldview.«

70 Osumare 2018, S. 199.

mizing norm against which bodies of color take their meaning.«⁷¹ Manning betont ebenfalls, dass sich diese Repräsentationen nicht auf die Hautfarbe der Akteur:innen reduzieren lassen. ›Blackness‹ und ›Whiteness‹ wurden zu Wahrnehmungskonstrukten auf der Bühne, um Körper in Bewegung mit Bedeutung zu belegen, sie zu ›lesen‹,⁷² oder um Subjekte performativ hervorzubringen und zu deuten.⁷³ ›Blackness, in this sense, circulates‹, schreibt die Amerikanistin und Kunsthistorikerin Nicole R. Fleetwood und weiter: ›Through its circulation, blackness attaches to bodies and narratives coded as such but it always exceeds these attachments.«⁷⁴ Der Tanzwissenschaftler Ramsay Burt untersucht denn auch die Bezeichnung ›black‹ im Verhältnis zu ›coloured‹ bzw. deren unterschiedliche Bewertungen in der Geschichte vom Tabu bis zum (selbst-)bewussten Identitätsbegriff.⁷⁵ Im Zuge des ›diversity turn‹⁷⁶ im Tanz wie auch in der Tanzwissenschaft wurden in jüngerer Zeit die entsprechenden Zuschreibungen oder Konstruktionen zunehmend kritisch befragt, und gleichzeitig bekamen People of Colour – auf der (Tanz-)Bühne und in der Forschung – vermehrt Aufmerksamkeit.⁷⁷

Etwa zeitgleich wurde im Kontext der Postcolonial Studies das Genre Autobiografie ›neu‹ entdeckt,⁷⁸ weil es Möglichkeiten bietet, Ich-Konstruktionen wie Selbst-Repräsentationen von People of Colour zu untersuchen⁷⁹ und in Relation zu ›westlicher‹, ›weisser‹ Autobiografietradition zu setzen,⁸⁰ Debatten

71 Manning 2019, S. 235; vgl. auch dies. 2004b, S. XV.

72 Manning 2019, S. 235: »It is important to note that these representations did not reduce to performers' skin tones. [...] Blackness and whiteness became perceptual constructs onstage, ways for linking physical bodies and theatrical meanings, ways for reading bodies in motion.«

73 Vgl. dazu auch Fleetwood 2011, S. 6.

74 Ebd.

75 Burt 2020, S. 239, bezieht sich dabei u.a. auf Stuart Hall.

76 Vgl. Tomé 2020, S. 298.

77 Vgl. dazu auch Ramdhanie 2007, o. S., der »a noticeable shift« ab den 1980er-Jahren feststellt, »in emphasis from black dance practice to black people in dance. Black dancers, and racially mixed companies working across cultures and ethnicities, were becoming more visible«. Vgl. auch DeFrantz/Gonzales 2014, S. 1, die nicht nur über Tanz, sondern allgemeiner über »*Black Performance Theory*« schreiben, diese »reflects upon and extends twentieth-century intellectual labors to establish black expressive culture as an area of serious academic inquiry.« (Hv. i. O.)

78 Vgl. u.a. Huddart 2008; Moore-Gilbert 2009.

79 Vgl. u.a. Moody 2021a.

80 Vgl. dazu Berger 2010.

über autobiografische Praktiken und deren politische Folgen anzustossen⁸¹ und – gegenüber den hegemonialen Erzählweisen – andere, dekolonisierte Narrative zu etablieren.⁸² Auch im Tanzbereich rückten Auto_Bio_Grafien von ›schwarzen‹ Tänzer:innen vermehrt in den Fokus.⁸³ Allerdings ist dabei zu beobachten, dass wiederum weniger die Mechanismen der jeweiligen ›Ich‹-Konstruktionen analysiert als vielmehr die auto_bio_grafischen Erzählungen oft unreflektiert als Informationsspeicher ›geplündert‹ wurden.⁸⁴ Eine Ausnahme bildet da etwa die anglistische Dissertation von Norine Kay Voss aus dem Jahr 1983 zu amerikanischen Autobiografien von Frauen. Voss untersucht darin auch textuelle Praktiken der Autorin, Tänzerin und Choreografin Katherine Dunham in deren Publikation *A Touch of Innocence* aus dem Jahr 1959.⁸⁵ Hierbei handelt es sich im Hinblick auf die im vorliegenden Kapitel untersuchten Zusammenhänge um ein gleich in mehrfacher Hinsicht interessantes

81 Vgl. dazu Smith/Watson 1992, S. XXI: »We offer here our contribution to the debates about autobiographical practices, politics, and gender in the global environment.«

82 Vgl. dazu u.a. Banerjee 2019, die mit Referenz auf Gayatri Spivak auf die Emanzipation des Protagonisten vom Colonizer hinweist, S. 130, 132: »because the words she utters are not part of the epistemological spectrum which the hegemonic culture can hear.« Vgl. auch die »special collection« des *CONTACT QUARTERLY dance & improvisation journal*, *Black Dance Artists Speak in CQ 2016–2020*, vom Februar 2021, worin erklärt wird: »In summer 2020, in support of the Black Lives Matter movement and protests against systemic police brutality toward Black, Indigenous, and People of Color (BIPOC), we offer this special collection of 11 articles featuring voices of Black dance artists, teachers, scholars, and activists that have appeared in our print journal in recent years. These writings provide a range of perspectives on the dynamics of Black artistry within white supremacist cultural landscapes and institutions. They present critical writing on embodied practice rooted in aesthetics, cultures, and histories of the African diaspora. During this time of deep cultural un-learning, these voices offer models of action against entrenched anti-Black racism through art-making. We urge our readers to translate your reading into action in your community and the world at large.«

83 Vgl. u.a. Goler 1994 oder Pratt 2018.

84 Eine Tendenz zur unreflektierten Übernahme von autobiografischen Informationen hat etwa die Studie von Joanna Dee Das aus dem Jahr 2014 zu Katherine Dunham, die auf Passagen aus deren Buch *A Touch of Innocence* verweist, um Aussagen über Dunhams Werdegang zu machen.

85 Vgl. insbesondere Voss' Kapitel »Katherine Dunham and the Artists of Mid-century«, S. 113–147, in Voss 1983.

Beispiel.⁸⁶ Dunhams Buch trägt den Untertitel *Memoirs of Childhood* und wird als Auto_Bio_Grafie rezipiert, obwohl es lediglich die Geschichte der ersten 18 Lebensjahre der Autorin umfasst und diese selber in einer Vorbemerkung an die Lesenden (»A Note to the Reader«) schreibt: »This book is not an autobiography. It is the story of a world that has vanished, as it was for one child who grew up in it. [...] And it is the story of a family that I knew very well, and especially of a girl and a young woman whom I rediscovered while writing about the members of this family.«⁸⁷

Voss betrachtet nun die diskursiven Verfahren von Katherine Dunham als künstlerische Strategien sowohl der Selbstermächtigung wie auch des Selbstschutzes. Sie weist dabei insbesondere auf die spezifische Erzählperspektive hin – Dunham schreibt ihr Buch über sich nämlich in der dritten Person Singular: »In *A Touch of Innocence*, however, dancer and choreographer Katherine Dunham used the artistic control of third-person narration to confront a painful childhood and reveal more than her contemporaries did of the painful development of female identity.«⁸⁸ Und Voss fährt fort: »Katherine Dunham's *A Touch of Innocence* (1959) reads almost like a novel because of her choice of third-person narration. By eliminating the personal pronoun ›I‹ and employing an understated yet evocative prose, Dunham achieves sufficient distance from and control over a frequently painful and terrifying past to reveal more about the development of female identity and women's experience than most of her contemporaries do. *A Touch of Innocence* has received far less critical attention than it deserves. In addition to its artistic merit, it provides sociological interest by depicting an area of black experience not as well-known as the poverty described by such autobiographers as Richard Wright, Malcolm X, or Claude Brown: the world of upwardly mobile, northern blacks

86 Vgl. dazu auch Durkin 2019, S. 6, die schreibt: »Dunham was a skilled author who deserves serious recognition for her place in Black women's autobiographical history.« Allerdings bezieht sich Durkin nur am Rande auf den Text *A Touch of Innocence*, weil dieser – worauf im Folgenden noch eingegangen wird – sich auf die Kindheit der Autorin und damit auf die Zeit vor ihrer Tanzkarriere bezieht; vgl. dazu ebd., S. 48.

87 Dunham 1994, o. S.

88 Voss 1983, S. 114 (Hv. i. O.); vgl. zur Erzählperspektive auch ebd., S. 143f.; Aschenbrenner 2002, S. 4, weist ebenfalls auf die spezifische Erzählweise »in the third-person voice« hin.

in the 1920s and 1930s.«⁸⁹ Trotz festgestellter Versiertheit der Autorin im autobiografischen Genre und der Bedeutung des Buches im Hinblick auf die Selbstermächtigung von *People of Colour* blieb Dunhams *Auto_Bio_Grafie* – gemäss einer Anglistin – offenbar unterschätzt.

Doch was erfahren wir mit primär tanzwissenschaftlichem Interesse aus jener *Auto_Bio_Grafie* über Katherine Dunham? Über eine »important figure[]«⁹⁰ der Tanzgeschichte, die 1909 in Chicago geboren wurde, in Zeiten der Rassentrennung in den USA aufwuchs, Tänzerin, Choreografin und Anthropologin war, die als Pionierin des ›Black Dance‹ und dessen Etablierung als Bühnentanzform gilt,⁹¹ die eigene Tanzkompanien leitete, internationale Erfolge feierte und 2006 in New York gestorben ist?⁹² Wir erfahren jedenfalls sicher weniger über Dunhams Tanzverständnis als vielleicht erhofft. So schreibt denn auch ein zeitgenössischer Rezensent, Andrew Leslie, am 18. November 1960 im *Guardian* über Dunhams *A Touch of Innocence*: »The disappointment of the book is that it takes Miss Dunham no farther than the age of eighteen, so one hears nothing about the dance troupe which made her famous and, presumably, worth an autobiography.«⁹³ Wie soll mit diesem offensichtlichen Fehlen expliziter Informationen zur tanzhistoriografisch relevanten Phase in Dunhams *Auto_Bio_Grafie* nun im Kontext dieser Untersuchung umgegangen werden? Festzuhalten ist: In *A Touch of Innocence* lernen die Lesenden einiges über eine Person, die distanziert erzählend eine Kindheit verarbeitet, geprägt von Armut, Diskriminierung,⁹⁴ komplizierten familiären Verhältnissen usw. Es ist eine (erzählte) Kindheit, die sich wiederum indirekt auf das Lebenswerk der späteren Künstlerin ausgewirkt hat, wobei dieses nicht (mehr) beschrieben wird.

89 Voss 1983, S. 128 (Hv. i. O.). Vgl. zu Dunhams Reflexion ihres ›Schwarzseins‹ auch Sherrod 1998, S. 161: »The concept of color politics and being able to operate within a system of intra-racial stratification was important to Dunham on a very personal level.«

90 Caldwell 2014, S. 5; vgl. dazu auch das Re-Visionen-Kapitel (3.).

91 Vgl. zur Bedeutung von Dunham für die Tanzgeschichte u.a. Durkin 2019, S. 12; Kraut 2003, S. 434, 446ff.; Burt 2004, S. 95ff.; Manning 2019, S. 239ff., ausserdem dies. 2001, 2004b.

92 Vgl. dazu auch Hartmann in dies./Woitas 2016, S. 199–200; Aschenbrenner 2002, insbesondere S. 155f.; ausserdem Bench/Elswit 2020 zur Mobilität und Globalität Dunhams.

93 Leslie 1960, zit. in Voss 1983, S. 117.

94 Vgl. dazu etwa Dunham 1994, S. 187f.: Da wird der Protagonistin der Zugang zu Ballettstunden verwehrt.

Die Anthropologin und Dunham-Spezialistin Joyce Aschenbrenner stellt die Verbindung von der damals – zum Zeitpunkt der Publikation – 50-jährigen Autorin, Tänzerin, Choreografin zum Kind, der Figur in der auto_bio_grafischen Erzählung, folgendermassen her: »*A Touch of Innocence* is a remarkable narrative recalling the childhood of a woman at the height of her dance career, whose spectacular success had attracted the attention and admiration of members of powerful elites throughout the world. Memoirs by celebrities at the time tended to be ghost-written and generally pro forma accounts of successes, sprinkled with a few disappointments and struggles to overcome obstacles, and perhaps a hurried gloss over an uncomfortable childhood. Instead, in the often riveting account of many painful and often disturbing experiences, the reader is apprised of some hard lessons for a young child described by a mature woman. There are parallels between events in the child's life and the woman's experiences that may help explain the timing and the nature of the narrative.«⁹⁵ Diese Feststellung zielt darauf, dass Dunham mit der – betont distanzierten – Erzählung ihrer Kindheit offenbar etwas zu veranschaulichen versucht, was schliesslich jene öffentliche Persona ausmacht, für die ihr Name (als Autorin) auf dem Buchdeckel steht.

Bezieht man dies nun auf einen Befund in der vorliegenden Untersuchung, wonach fast alle (Tänzer:innen-)Auto_Bio_Grafien initiale Ereignisse in der Kindheit beschreiben, um dann von da aus eine (oft kausale) Entwicklung hin zu den Charakteristiken des eigenen Künstler:innen-Selbst zu konstruieren,⁹⁶ so fällt auf, dass Dunhams *A Touch of Innocence* einen solchen direkten Rückbezug von einem Jetzt auf ein Früher (und umgekehrt) vorsätzlich nicht bedient. Sie tritt in ihrem Buch nirgendwo als bekannte Tänzerin und Choreografin auf, die sie zum Zeitpunkt des Schreibens ist, vielmehr lässt sie den Bericht einer (schwierigen, komplizierten) Kindheit (fast) ohne direkten Tanzbezug so stehen, wobei die Lesenden selber Referenzen ziehen können und mutmasslich sogar sollen.⁹⁷ Das Buch wird damit zu einem Akt der (Selbst-)Ermächtigung, der das ›Resultat‹, wenn man so will: eine

95 Aschenbrenner 2002, S. 155.

96 Vgl. dazu Kapitel 2.4.

97 Vgl. die Formulierung in der »Note to the Reader« in Dunham 1994, o. S.: »Perhaps from their [damit verweist sie auf ihre Familie, C. T.] confused lives may come something that will serve as guidance to someone else, or something that will at least hold attention for a while as a story.«

schliesslich erfolgreiche Karriere,⁹⁸ ausspart, um allein auf die schwierigen Voraussetzungen dafür zu fokussieren. Damit erfahren wir zwar weniger über ihr Tanzverständnis – nämlich eigentlich gar nichts Konkretes – als vielmehr, bewegend zu lesen, etwas über die Bedingungen, unter denen eine Person of Colour in den USA damals ins Leben startete und wie sie als ›Schwarze‹ ihren Platz in dieser Welt suchte, was dann wiederum etwas ist, das Dunham auch in ihren künstlerischen Arbeiten thematisiert und womit sie andere Künstler:innen beeinflusst hat.

Ein prominenter Vertreter des sogenannten ›Black Dance‹, der sich explizit auf Katherine Dunhams choreografische Arbeit bezieht,⁹⁹ ist der bereits erwähnte Alvin Ailey. Auch dessen Auto_Bio_Grafie lohnt es sich, im Folgenden noch genauer anzuschauen. Als initialen Impuls für sein späteres Tun nennt Ailey da – ganz dem bereits bekannten Topos entsprechend – ebenfalls zunächst ein Plakat und dann einen Vorstellungsbesuch,¹⁰⁰ der eine Art ›Erweckung‹ ausgelöst habe. Ailey schreibt: »One day I saw a big poster at the Biltmore featuring Katherine Dunham and her singers, dancers, and musicians. A black woman! I couldn't believe my eyes. A black woman with many black men in wonderful costumes. I was astounded. I was impatiently. Finally, the Katherine Dunham Company arrived. Suddenly in front of me, in the flesh, was this unbelievable creature, Katherine Dunham. At the time [zu Beginn der 1940er-Jahre, C. T.] she was about thirty-one or thirty-two years old. Her singers, dancers, and musicians wore the most glorious costumes; the scenery and the orchestra were just wonderful. She herself came out in the most ravishing costumes and danced and sang with unimaginable precision and beauty. [...] Seeing Miss Dunham and her company was a transcendent experience for me.«¹⁰¹

Zur Erinnerung: Die Ballerina Margitta Roséri nennt in ihren *Erinnerungen einer Künstlerin* von 1891 die Bilder der »spanische[n] Tänzerin Pepita de Oliva«, die 1854 in Nürnberg »in allen Schaufenstern« hingen,¹⁰² und dann den Besuch einer Vorstellung derselben als initiales Erlebnis,¹⁰³ und auch Martha Graham

98 Zum Zeitpunkt des Verfassens ihrer »Memoirs of Childhood« durchlebte Dunham allerdings eine schwierige Zeit und verarbeitete, wie Aschenbrenner 2002, S. 155, schreibt u.a. die Auflösung ihrer ersten Kompanie und den Tod ihres Bruders.

99 Vgl. dazu u.a. Durkin 2019, S. 5.

100 Vgl. Kapitel 2.4.

101 Ailey/Bailey 1995, S. 40.

102 Roséri 1891, S. 3.

103 Ebd., S. 4; vgl. dazu auch S. 65 der vorliegenden Untersuchung.

beschreibt den Anblick eines Plakats und dann die Aufführung von Ruth St. Denis, 1911, als zündendes Ereignis, das in ihr den Wunsch ausgelöst habe, Tänzerin zu werden.¹⁰⁴ Grahams Inspirationsfigur St. Denis wiederum führt ihre ›Erweckung‹ auf ein Zigarettenwerbeplakat zurück, bei dessen zufälliger Entdeckung sie sich sofort mit der abgebildeten Göttin Isis identifiziert und darin ihr Schicksal als Tänzerin erkannt habe.¹⁰⁵ Während alle drei, Roséri, St. Denis und Graham, in den (Vor-)Bildern etwas sahen, was ihre Imagination beflügelte,¹⁰⁶ deckt sich Aileys Beschreibung bezüglich Stärke und Konsequenz des Erlebnisses, allerdings gründet seine Identifikation gerade nicht auf der Entdeckung von etwas Neuem, Unbekanntem, gar als »exotisch«¹⁰⁷ Bezeichnetem, sondern gerade im Wiedererkennen, im sich Spiegeln, sich repräsentiert Fühlen, was bei ihm Erstaunen auslöst: »I couldn't believe my eyes. A black woman with many black men«,¹⁰⁸ heisst es bei Ailey, und er fährt fort: »I couldn't believe there were black people on a legitimate stage [...], before a largely white audience, being appreciated for their artistry.«¹⁰⁹

104 Graham 1992, S. 58–60; vgl. auch dies. 1991, S. 55f. und die entsprechende Erwähnung, S. 72f., in der vorliegenden Studie.

105 Vgl. St. Denis 1939, S. 52: »I identified myself in a flash with the figure of Isis. [...] I knew that my destiny as a dancer had sprung alive in that moment.« Vgl. S. 71f. im Kapitel 2.4.

106 Vgl. Roséri 1891, S. 4, die schreibt, die Vorstellung habe »einen solchen Eindruck auf meine Imagination gemacht, daß ich von diesem Tage an der Bestimmung meines Berufes zueilte«; vgl. auch Graham 1992, S. 59; bzw. dies. 1991, S. 56, wo, wie bereits erwähnt, gar von Obsession die Rede ist: »This image not only caught my eye and my imagination, it became my obsession.«

107 Vgl. Graham 1992, S. 60; vgl. auch dies. 1991, S. 56; St. Denis 1939, S. 52.

108 Ailey/Bailey 1995, S. 40.

109 Ebd., S. 40f.; seine bisherigen Erfahrungen der Diskriminierung aufgrund seiner ›Blackness‹ beschreibt Ailey an verschiedenen Stellen seiner *Auto_Bio_Grafie* u.a. ebd., S. 22: »Texas was a tough place for a black boy in the 1930s. Race and the economy were both big problems.« Vgl. auch ebd., S. 33: »For a short time, I went to an all-white school [...]. I hated it. I just couldn't relate to those people, and the whole month I spent there was a miserable one. [...] Soon after I moved there [in den Osten von Los Angeles, C. T.] and started going to mostly black McKinley Junior High School, the name was changed to George Washington Carver Junior High School. In those days black people were forced into certain sections of town; the lines were drawn on where you could live. You couldn't buy a house or get an apartment in other sections of town, so you had to go to schools that were essentially segregated.« Und schliesslich ebd., S. 38: »After graduating from junior high school I entered Jefferson

Was die Autor-Persona Ailey in der Auto_Bio_Grafie beschreibt, ist also nicht die Identifikation mit dem Anderen, Neuen, wie bei Roséri, St. Denis, Graham und anderen (»weissen«) Tänzer:innen. Im Gegenteil, die Darstellung kommt einer »Revelation«¹¹⁰ gleich, einer Offenbarung als Empowerment-Erfahrung, indem sich Ailey als »schwarzer« Tänzer repräsentiert fühlt an einem Ort (der Tanzbühne), an dem die Repräsentation von People of Colour und deren künstlerische Wertschätzung offenbar eine Ausnahme bildeten.¹¹¹ An anderer Stelle in seiner Auto_Bio_Grafie spricht Ailey dies direkt an: »The question of dance and race is an ever-present one.«¹¹² Er nennt Beispiele aus England und den USA und kommt zum Schluss: »You still don't see many black dancers in classical companies. The Europeans are more open than the Americans. (Maurice Béjart has three black dancers, for example.) In American companies, though, there is still an overlay of racism.«¹¹³ Aileys Aussage kritisiert – mit Blick auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts – die Absenz von »schwarzen« Tänzer:innen, insbesondere in Ballettkompanien. Diese Feststellung wird auch von der Forschung geteilt und beanstandet.¹¹⁴ Interessant

High School. It, too, was a segregated school, eighty-five percent black and the rest Latino.«

110 Vgl. dazu Fussnote 63 dieses Kapitels.

111 Aileys Staunen und Empowerment betrifft nicht nur die offenbar unerwartete (Re-)Präsentation von »black people«, sondern auch jene von männlichen Tänzern auf der Bühne; vgl. dazu ders. 1995, S. 40f.: »And the male dancers! Miss Dunham had a groupe of male dancers, probably fifteen of them, and they were superb. Their moves, their jumps, their agility, the sensuality of what they did, were amazing. I was lifted up into another realm.«

112 Ebd., S. 127.

113 Ebd.; die ganze Stelle lautet: »Look at the problem in England right now. There are black dancers in the Royal Ballet School, but the RBS doesn't want them, so as a result the really good black dancers with potential are sent to Arthur Mitchell's school. The Royal Ballet has an arrangement with Arthur to take them and nurture them so they don't have to deal with all those young black artists. You still don't see many black dancers in classical companies. The Europeans are more open than the Americans. (Maurice Béjart has three black dancers, for example.) In American companies, though, there is still an overlay of racism.« Vgl. zur Situation in Grossbritannien auch Burt 2020.

114 Vgl. dazu u.a. Deans 2001; Burt 2004; McCarthy-Brown 2011; Akinleye 2021; ausserdem Henderson 2019, die dem Ausschluss von »schwarzen« Tänzer:innen im Ballett historisch nachgeht und, ebd., S. II, feststellt: »There was an absence of the black body in ballet as it was emerging as an art form; however, there is not an absence of the black presence during the period in entertainment and daily life. The absence

ist allerdings im Zusammenhang mit Aileys Verortung in der Tanzgeschichte, wie er diesen Missstand wahrnimmt bzw. wie er ihn in seiner *Auto_Bio_Grafie* vermittelt. Alvin Ailey gilt, wie DeFrantz schreibt, als »the most important black American choreographer in the short history of modern dance. He created a body of dance works that shaped African American participation in American modern dance during the thirty-year period before his death.«¹¹⁵ Es gelang Ailey offenbar, die Selbstermächtigung ›schwarzer‹ Tänzer:innen mit deren Akzeptanz in der Kunsttanzwelt zu verbinden. Dazu meint wiederum DeFrantz: »Ailey's choreography offers vibrant examples of black subjectivity

was due to the construct of race during this pivotal phrase at the dawn of the ballet dance form. In ballet's later years, when black people begin to appear in the ballet, there was an aversion associated with the black body that thrived on an anti-blackness prejudice. Black dancers resisted and formed their own companies and ballet productions.« Vgl. auch Robinson 2018, S. IV: »Ballet is an elite profession that remains predominantly white. Black dancers have been historically excluded and remain severely underrepresented in this industry through controlling images, discrimination, marginalization and rejection.« Dass diese Kritik aber durchaus nicht nur das Ballett betrifft, macht DeFrantz 2004, S. 20, deutlich: »In concert dance, the most celebrated first-generation modern choreographers – Martha Graham, Hanya Holm, Doris Humphrey, and Charles Weidman – struggled with the figuration of dancing black bodies in their work.« Ausserdem ebd., S. 21: »If the modern dance emerged to explore white female subjectivity, there was likely little space for black innovation in its early years.« Vgl. dazu u.a. auch Manning 2004b. Im Gegenzug wird allerdings gerade in jüngster Zeit, etwa bei Tomé 2020, auch eine ›positive Diskriminierung‹ diskutiert, worauf auch in diesem Kapitel noch eingegangen wird.

- 115 DeFrantz 2004, S. XIII. Vgl. dazu auch Horne in ihrem Vorwort in Ailey/Bailey 1995, S. 2f.: »I never cease to be amazed by Alvin's thinking and passion for dance, especially black dance.« Ausserdem Bailey in ebd., S. 6: »Noted black dance historian Joe Nash wrote: »Alvin is unique in the whole history of dance [...]«; ausserdem ebd., S. 7: »His company garnered several significant firsts: It was the first black dance company sent abroad under President John F. Kennedy's International Exchange Program (1962); the first American modern dance company to perform in the Soviet Union since the days of Isadora Duncan (1970); the first black modern dance company to perform at the Metropolitan Opera (1983); and the first modern dance company to make a U.S. government-sponsored tour of the People's Republic of China after the normalization of Sino-American relations (1985).«

on public stages«,¹¹⁶ wobei die Tanzenden Vorurteile gegenüber dem Potenzial afroamerikanischen Kunsttanzes wirksam widerlegt hätten.¹¹⁷

Und wie sieht dies Ailey selber bzw. wie wird sein diesbezügliches Vorgehen in seinem Namen in der Autobiografie dargestellt? Zunächst meint er geradezu launig und gleichwohl kritisch: »I like personalities, not cookie-cutter dancers – a row of this, a row of that. That’s what I accuse Balanchine of: making everyone who dances for him blank-faced.«¹¹⁸ Auch wenn in der Forschung mittlerweile durchaus auch andere Einschätzungen von Balanchines Bezug zu »Black Dance« existieren,¹¹⁹ trifft Aileys Einwand eine bis heute andauernde Diskriminierung »schwarzer« Tänzer:innen im Ballett – bei Balanchine und allgemein. Ailey – der selber nicht oder sicher nicht primär im Kontext des (neo-)klassischen Balletts verortet wird – kommt in *Revelations* noch genauer auf die Diskriminierung in ebendiesem Tanzgenre, dem Ballett, zu sprechen: »Here, in short, is the big problem with white ballet companies: Does

116 DeFrantz 2004, S. XV; er schreibt, ebd., weiter: »His dances and dancers repeatedly engage the ›act of being black‹ as they enact Africanist performance imperatives outlined in 1966 by Robert Farris Thompson, including percussive attack, apart-playing, call-and-response, multiple meter, and an overall ›cool‹ demeanor.«

117 Ebd., S. 15: »Ailey’s dancers effectively trumped derisive speculation about the possibilities of African American concert dance«; er präzisiert ebd.: »They transformed complex encodings of political resistance, musical ability, and religious narrative onto their bodies to imply a historical reach of black culture, continued here by the act of concert dance.« Vgl. dazu allerdings auch die Kritik von Manning 2004b, S. 222: »Through all these years Ailey and his successors have cast *Revelations* for a multiracial ensemble. However virtuosic, the dancers have dramatized a universal myth of renewal and rebirth while evoking the historically specific passage of African-Americans from slavery to freedom. Thus *Revelations* endlessly remakes and unmakes the binary of U.S. racial difference. Ailey’s masterpiece breaks down the conventions of American theater dance at midcentury, even while extending these conventions into the twenty-first century.« (Hv. i. O.)

118 Ailey/Bailey 1995, S. 126.

119 Vgl. etwa Genné 2005, die Balanchines frühe Begeisterung für Baker, v.a. für ihre Musikalität, ihr Rhythmusgefühl, ihren Körper sowie ihren Einfluss auf seine Ästhetik untersucht. Vgl. ausserdem Durkin 2019, S. 5, die sogar so weit geht, zu sagen, Baker sei Balanchines erste Muse gewesen und »provided inspiration to the choreographer by shaping his conception of the twentieth-century ballerina«; zudem erwähnt Durkin, ebd., Balanchines Zusammenarbeit mit Dunham: »Baker and Dunham both worked with Balanchine and their collective influence may have inspired him to become the first U.S.-based dance master to incorporate into his choreography African diasporic dance styles, including angular arms, turned-in legs, and bent knees.«

one really want to see a black swan among thirty-two swans in *Swan Lake* or a black peasant girl in *Giselle*? It's historically inaccurate, is the line taken by many of those in charge. [...] I give no credence to that position whatsoever. What we're talking about here is dance. [...] We're in the theater, not in a history seminar.«¹²⁰ Abgesehen davon, dass ich als Tanzhistorikerin Geschichtsseminare anders einschätze, ist Aileys Argument bezüglich des Potenzials von Theater in diesem Zusammenhang bemerkenswert. Er reflektiert in der Fortsetzung der zitierten Stelle denn auch bereits 1995 die Problematiken von und seinen eigenen spielerischen Umgang mit sogenanntem ›Colour Casting‹, was als selektive Praxis in der Forschung und derzeit – mit einiger Verspätung gegenüber den USA – auch in den deutschsprachigen Medien breit diskutiert wird.¹²¹ Ailey vertritt in seiner Autobiografie bereits eine Position, die jegliche ethnische Zuschreibungen relativiert und deren Besetzungskonsequenzen ablehnt, wenn er etwa schreibt: »It's the same as saying that Japanese dancers can't dance the blues – well, they do in *my* company. Japanese dancers understand the blues as well as anybody. When I began using them and some white dancers in *Blues Suite* and *Revelations*, I got flack from some black groups who resented it. They felt anyone not black was out of place. I received many letters in protest. My answer was that their presence universalizes the material.«¹²²

Eine solche, letztlich universalistische Haltung hat seither wiederum kontroverse Debatten ausgelöst.¹²³ Worum es mir an dieser Stelle geht, ist, darauf hinzuweisen, dass und wie Ailey als prominenter Vertreter des ›Black Dance‹ und des Modern Dance in seiner Auto_Bio_Grafie Missstände benennt, die im Ballett, auf das Ailey dabei als exponierten Teil der Tanzwelt explizit eingeht, erst später als solche thematisiert werden. Zwei auch ausserhalb der Tanzszene breit rezipierte Auto_Bio_Grafien aus jüngerer Zeit sind in diesem Kontext besonders hervorzuheben: jene bereits erwähnte *Taking Flight* von Michaela

120 Ailey/Bailey 1995, S. 128 (Hv. i. O.).

121 Vgl. etwa McCarthy-Brown 2011; ausserdem exemplarisch Weickmann 2020, 2021b, die die Debatte mit Blick auf die Rassismuskonzepte gegenüber dem Berliner Staatsballett aufgreift, und dies. 2021a, worin die Problematik breiter ausführt wird.

122 Ailey/Bailey 1995, S. 128 (Hv. i. O.); vgl. dazu auch ebd., S. 129: »I want to have a mixed company [...] They're convinced that I favor the black dancers and that I'm never going to put an Asian or a Caucasian above the black women in my company. My response is they've danced the other leading parts, except for *Cry*, which is dedicated to my mother and black women everywhere.« (Hv. i. O.)

123 Vgl. u.a. DeFrantz 2004; vgl. ausserdem zur Debatte allgemein in den Kulturwissenschaften beispielsweise Silk/Andrews/Thorpe 2017.

DePrince, die als Mabinty Bangura in Sierra Leone unter schwierigsten Umständen aufgewachsen ist, verwaiste, in die USA und zu einer Adoptivfamilie kam und zu einer erfolgreichen Ballerina u.a. zur Solistin im niederländischen Het Nationale Ballet, wurde.¹²⁴ Ausserdem, ebenfalls aus dem Jahr 2014, die Lebensgeschichte von Misty Copeland, *Life in Motion. An Unlikely Ballerina*, die dem populären Narrativ einer Selbstermächtigung, eines Aufstiegs vom ›schwarzen‹, talentierten Mädchen aus einfachsten Verhältnissen zur gefeierten Ballerina folgt.¹²⁵ In beiden Auto_Bio_Grafien fällt auf, dass die – berechnete – Kritik an Diskriminierung und Rassismus stets mit dem Wunsch oder auch mit der Forderung nach ›Access‹ einhergeht, also nach ›Zugang‹ zu etwas offenbar Verschlussenem. Diese Argumentation soll im Folgenden anhand einiger Textstellen exemplarisch dargelegt und anschliessend kommentiert werden, wobei insbesondere auf das Verhältnis von ›Race‹ und Auto_Bio_Grafie fokussiert wird.

So lesen wir bei DePrince: »[D]as Schlimmste war für mich, wenn ich im Ballett wegen meiner Hautfarbe diskriminiert wurde.«¹²⁶ Sie schildert dann verschiedene diesbezügliche Erlebnisse und erzählt von Rollen, die sie aufgrund ihres ›Schwarz‹-Seins nicht bekommen hatte;¹²⁷ oder sie beklagt den Aufwand, den sie als Person of Colour mit lediglich in Rosa erhältlicher Ballettkleidung zu bewältigen hatte usw.¹²⁸ Auch Misty Copeland schreibt über Zurückweisungen und Diskriminierungen aufgrund ihrer Hautfarbe,¹²⁹ über ihren ›anderen‹ Körper,¹³⁰ und schliesslich über gut gemeintes, aber gleichwohl rassistisches Verhalten ihrer ›weissen‹ Mittänzerinnen, das die Autorin als positiv bis ignorant diskriminierend entlarvt: »But we don't think of you as black« was the refrain from some of my peers when I made a small attempt

124 Vgl. DePrince/DePrince 2014a, b; ausserdem <https://michaeladeprince.com>, 19.05.2022.

125 Copeland/Jones 2014; vgl. auch <https://mistycopeland.com>, 19.05.2022.

126 DePrince/DePrince 2014a, S. 132; zitiert wird hier und im Folgenden aus der deutschsprachigen, von Ilse Rothfuss übersetzten Ausgabe. Vgl. auch ebd., S. 139: »Dass schwarze Tänzer benachteiligt wurden, fiel mir schon mit vier bei meinem ersten *Nussknacker*-Video auf.« (Hv. i. O.)

127 Vgl. dazu etwa ebd., S. 155, wo sie folgende Begründung belauscht: Die »Stadt [sei] noch nicht reif für eine schwarze Marie«. Vgl. dazu auch ebd., S. 141f., die als »Braune-Tüten-Test« beschriebene Diskriminierung.

128 Vgl. ebd., S. 178f.

129 Vgl. Copeland/Jones 2014 u.a. S. 98, 139, ausserdem S. 229.

130 Vgl. ebd. u.a. S. 162f., 164f., 166, 168f., 171.

to open up about my concerns that I had a harder time getting some classical roles, or getting recognition for some of my performances. Of course they were trying to be nice, empathetic even. Instead, it just made me wonder, *Well, how do you see black people in general if you believe not thinking of me that way is a compliment?*«¹³¹

Copeland gelingt schliesslich doch der Zugang zur exponierten Position der Solistin im American Ballet Theatre (ABT),¹³² und sie beschreibt ihr Empowerment folgendermassen: »Kevin McKenzie [d. i. der künstlerische Direktor des ABT, C. T.] and others helped me to believe in my talent and to speak up for myself, not only just about dance, culture, and art – but about race. Knowing the footsteps of other black ballerinas who had come before also helped me to find my voice.«¹³³ Beide, Copeland und DePrince, »speak up« durch ihre exponierte (physische) Präsenz auf den Ballettbühnen und erheben (verbal) ihre Stimme durch ihre Auto_Bio_Grafien,¹³⁴ die zudem geschickt vermarktet wurden.¹³⁵ Eine Frage, die bleibt, und die auch in aktuellen Debatten hin und wieder gestellt wird,¹³⁶ ist die folgende: Warum ausgerechnet das Ballett? Es gäbe ja noch andere Tanzstile. Dieses Argument thematisiert denn auch DePrince in ihrem Buch; sie habe oft zu hören bekommen, sie solle doch anderes als Ballett tanzen, will aber Letzteres, weil »da so schöne Geschichten erzählt werden«¹³⁷, und sie findet: »Der Gedanke, dass meine Hautfarbe mich daran hindern würde, klassisches Ballett zu tanzen, war einfach niederschmetternd.«¹³⁸ Und Copeland kritisiert: »It's almost as if ballet is this exclusive secret society that's terrified of change, even as it constantly looks for a way to stay relevant and alive. But I want everyone to feel that they could be a part of my world, if they want to be.«¹³⁹ An anderer Stelle berichtet sie, wie es ihr nur (aber schliess-

131 Ebd., S. 228f. (Hv. i. O.).

132 Vgl. ebd., S. 231: »I would be the first black soloist with ABT in twenty years.«

133 Ebd., S. 226; vgl. auch ebd., S. 228: »We [d. s. Raven Wilkinson und Misty Copeland, C. T.] speak the same very rare language: that of a black classical ballet dancer.«

134 Ebd., S. 226; vgl. auch DePrince/DePrince 2014a, S. 265, über ihre Motivation, das Buch zu schreiben und zu veröffentlichen.

135 Vgl. Copeland/Jones 2014; das Buch wird schon auf dem Cover als »The *New York Times* Bestseller« angepriesen und auf den folgenden vier Seiten überschlagen sich die lobenden Endorsements förmlich.

136 Vgl. dazu u. a. Weickmann 2021a.

137 DePrince/DePrince 2014a, S. 140.

138 Ebd., S. 141.

139 Copeland/Jones 2014, S. 260.

lich doch) mit enormem Aufwand geglückt sei, anerkannter Teil dieses ›exklusiven Geheimbunds‹ des klassischen Balletts zu werden: »I had fought for ten years to be recognized, to show that I had the talent and ability to dance in classical ballets.«¹⁴⁰

Soweit die Stimmen dieser beiden prominenten ›schwarzen‹ Ballerinen aus deren *Auto_Bio_Grafien*. Ihre Voten sind Resultat und Ausdruck einer als gelungen dargestellten Selbstermächtigung. Man müsste diesen Befund noch weiter diskutieren, insbesondere die Frage, weshalb es bei dieser Debatte v.a. um ›Access‹ geht,¹⁴¹ was einerseits – unter dem Aspekt der Gleichbehandlung – absolut berechtigt ist. Allerdings ist andererseits wohl genauso zu fragen, ob man heute das Ballett, das Copeland selber als »exclusive secret society«¹⁴² kritisiert, nicht ganz grundsätzlich auf den Prüfstand stellen müsste im Hinblick auf dessen strukturellen Rassismus nicht nur in den Company-Strukturen und Castingpraktiken, sondern auch bezüglich der Themen und Plots, der Rollenbilder, Repräsentationsformen, Tanztechniken, Körperkonzepte usw., was ja seit einiger Zeit durchaus auch thematisiert und diskutiert wird.¹⁴³ Man könnte sich dabei auch wieder Aileys Argument vom Potenzial des Theaters in Erinnerung rufen. Bei genauerem Hinsehen und mit Blick auf die *Auto_Bio_Grafien*, etwa auf die hier exemplarisch zitierten Bücher von DePrince und Copeland, müsste man dann allerdings zudem kritisch nach dem reproduzierten Frauenbild fragen, nach der, wie die Genderforscherin Dawn Heinecken in ihrer Untersuchung *Contesting Controlling Images. The Black Ballerina in Children's Picture Books* es nennt, »sometimes troubling construction of femininity«.¹⁴⁴ Man müsste fragen, welchen Beitrag dazu gerade die Autobiografien der Tänzer:innen als *Auto_Bio_Grafien*, also nach bestimmten Verfahren und innerhalb diskursiver Kontexte konstruierte verbale (Selbst-)Ermächtigungen, leisten.

Einen diesbezüglich einzigartig (selbst-)reflexiven Weg hat die Tänzerin, Tanzpädagogin, Choreografin und Kulturwissenschaftlerin Halifu Osumare eingeschlagen. Die Art und Weise des Empowerments, das sie in und mit ihrem Buch *Dancing in Blackness. A Memoir* – sowohl in Bezug auf ihre Tanzpraxis als auch auf die *auto_bio_grafische* Performanz – verfolgt, unterscheidet

140 Ebd., S. 241.

141 Vgl. dazu auch Osiel Gouneo im Gespräch mit Komma-Pöllath 2021.

142 Copeland/Jones 2014, S. 260.

143 Vgl. u.a. Tomé 2020; ausserdem Weickmann 2021a.

144 Heinecken 2019, S. 297.

sich grundlegend von den bisher in diesem Kapitel diskutierten. Wiederum exemplarisch werde ich darauf im Folgenden eingehen, um das Spektrum der auto_bio_grafischen (Selbst-)Ermächtigungsstrategien im Spannungsfeld von ›Race‹ und Tanzgeschichte noch um einige (kritische) Aspekte zu erweitern. Weniger um ›Access‹, um ›Zugang‹ zu einer (aus implizit oder explizit rassistischen Gründen) verschlossenen Welt geht es Osumare nämlich in ihrer Auto_Bio_Grafie, als vielmehr um (auch wieder) die Suche nach einem ›eigenen‹ Tanz,¹⁴⁵ wobei sie diese Suche durchaus als ein Zusammenspiel von ›Zugehörigkeits‹-Erkundungen, Emanzipationsbestrebungen und mehrfach hybriden Explorationen darlegt.

Osumare schaut in ihrem Buch, das 2018 erschienen ist, auf ihr bisheriges Leben zurück und nimmt v.a. die »over three decades (1968–1994)« ihrer aktiven Tanzkarriere in den Blick.¹⁴⁶ So weit, so durchaus dem Genre der Berufsauf-tobiografie entsprechend. Allerdings wählt die Autorin einen bemerkenswerten auto_bio_grafischen Ansatz, indem sie ihre persönliche Erzählung erklär-termassen mit einer wissenschaftlichen Methodik verbindet: »*Dancing in Blackness* is a memoir researched from a scholarly perspective about those times through the lens of dance. [...] through my personal story.«¹⁴⁷ Und die Autorin präzisiert: »I explore this rapprochement throughout my career as a practitioner of dance and now as a researcher-writer about dance; hence this is a scholar's memoir about dance.«¹⁴⁸ Osumare definiert demnach zu Beginn der Bio_Grafie ihre Autor-Persona als Wissenschaftlerin mit Tanzerfahrung, was nicht nur die Perspektive ihrer Narration offenlegen soll, sondern gleich auch ein bestimmtes Selbst- und Autobiografie-Verständnis demonstriert. Dieses Verständnis wiederum ist insofern ein performatives, als es das Selbst als »a product of our era« erklärt.¹⁴⁹ Diese Ära wird in der Auto_Bio_Grafie nicht »nur«

145 Vgl. dazu auch das Kapitel 2.4., *Originalitätsnarrative und ›eigener‹ Tanz*, in der vorliegenden Untersuchung.

146 Osumare 2018, S. 2. Vgl. auch die Interviews mit Osumare in Forsgren 2020, insbesondere S. 56–59, 199–201, 261–265.

147 Osumare 2018, S. 2 (Hv. i. O.).

148 Ebd., S. 4.

149 Ebd., S. 66. Ausdruck davon, dass sich das Selbstverständnis der Autorin im Laufe ihres Lebens geändert hat, ist auch deren Namensänderung. Geboren 1946 als Janis Miller, nimmt sie 1973 den »African name as a gift« an; vgl. ebd., S. 1, ausserdem S. 148f.; der Name Halifu Osumare wurde ihr von einer Freundin angeboten, weil er von der Bedeutung her zu ihrer Persönlichkeit passe (er ist eine Kombination aus Swahili und Yoruba und bedeutet »The Rebellious, Independent One in the Rainbow«). Den mögli-

abgebildet, sie schreibt vielmehr mit. Um auf die Erläuterungen des Historikers Volker Depkat zurückzukommen, könnte man sagen, die Erzählung organisiere »eine Perspektive auf die *Welt* [...], aus der heraus ebendiese *Welt* ausgedeutet wird.«¹⁵⁰

Ihre Welt beschreibt Osumare als »the continuing maturation of black dance across time and space – from West Africa to the United States« und ihre Ausdeutung als persönliche Fokussierung und daraus resultierende spezifische Kontextualisierung: »I contextualize my own personal experiences as a key player in the practical and theoretical shaping of the field I call black dance. I view these years through the lens of a dancer, dance teacher, choreographer, researcher, cultural activist, arts administrator, and the beginning of my academic career.«¹⁵¹ Sie erklärt hier ihr »historisches Ich«¹⁵² als multifunktional und macht gleich auch transparent, wie sie erinnerungsstrategisch darauf zurückgreift: Eine wesentliche Grundlage für ihre Erzählung bildet ihr Tagebuch, das sie über all die Jahre geführt hat.¹⁵³ In der *Auto_Bio_Grafie* heisst es dann auch immer wieder: »I wrote in my journal«, worauf ein wörtliches (Selbst-)Zitat aus dem Tagebuch folgt,¹⁵⁴ das als dokumentierte Information in die Narration einfließt oder anschliessend weiter reflektiert wird. Die schriftlich festgehaltenen eigenen Überlegungen aus anderen Zeiten dienen der Autorin dabei ebenso als Quelle wie Aussagen von historischen Figuren der Tanzgeschichte,¹⁵⁵ weiteren Zeitzeug:innen, Ausführungen aus Zeitungen oder wissenschaftlichen Abhandlungen¹⁵⁶ – alle stets wissenschaftlich korrekt nachgewiesen. Sogar Gegenstimmen führt sie geradezu vorbildlich an, wenn

chen Vorwurf einer »Appropriation« entkräftet die US-Amerikanerin, indem sie erklärt, man habe sie in Afrika durchaus gefragt, ob sie wisse, woher ihr Name komme und was er bedeute. »When I answered correctly, they always said, »You are welcome,« and I appreciated the approval.« Vgl. ebd., S. 149.

- 150 Depkat 2017, S. 30 (Hv. i. O.). Vgl. dazu auch im 2. Kapitel der vorliegenden Untersuchung, S. 31.
- 151 Osumare 2018, S. 2.
- 152 Damit ist das Ich der (eigenen) Vergangenheit gemeint, das im Rückblick erinnert und erzählt wird; vgl. dazu Depkat 2017, S. 30 (Hv. i. O.).
- 153 Vgl. dazu Osumare 2018, S. 65: »My journal became my best friend, in which I confided my deepest thoughts about my growing artistic aesthetic and beliefs.«
- 154 Ebd., S. 49, 55 usw.
- 155 Vgl. etwa Referenzen auf Josephine Baker (Osumare 2018, z.B. S. 49f., 63.), auf Katherine Dunham (ebd., S. 67f. oder 289), oder auf Alvin Ailey (ebd., S. 104f., 107, 111).
- 156 Beispielsweise zitiert Osumare 2018 wiederholt die schwedische Tanzwissenschaftlerin Lena Hammergren (etwa S. 56f., 59) oder den amerikanischen Tanzwissenschaft-

solche ihre eigene Erinnerung kontrastieren, wobei sie – ganz konstruktivistische Kulturwissenschaftlerin – lakonisch kommentierend festhält: »The relativity of memory versus actual historical facts has been written about ad nauseam.«¹⁵⁷ Dies bedeutet nun weder, dass Osumare ihren Ausführungen weniger traut, noch dass sie damit den autobiografischen Pakt destabilisieren möchte. Im Gegenteil, sie schreibt ihren Ausführungen explizit eine ganz bestimmte Perspektivierung zu, die sie als performativ, in ihrer sich stets selbst befragenden und wieder bestätigenden Verfasstheit, und dadurch als umso adäquater sieht; denn schliesslich versteht sie ihre Auto_Bio_Grafie als einen Akt der (Selbst-)Ermächtigung einer ›schwarzen‹ Frau/Tänzerin: »My independent rebellious nature as a black woman, born into a self-reliant black community, forged my approach to my dance career, which is the subject of this book.«¹⁵⁸ Das ›Produkt‹, *Dancing in Blackness*, schreibt Osumare weiter, »tells the story of the black struggle for recognition, justice, and self-empowerment through the prism of dance, a discipline only occasionally viewed politically.«¹⁵⁹ Ihre Auto_Bio_Grafie versteht die Autorin dabei insofern als politisch, als sie über ihre eigene, exemplarische Lebenserzählung dem offenbar als unpolitisch geltenden Tanz und spezifisch dem ›Black Dance‹ eine, ihre, Stimme verleiht.

Gleich zu Beginn thematisiert Osumare das Verhältnis von ›Race‹ zur Frage danach, was ›Black Dance‹ überhaupt sei,¹⁶⁰ und sie weist auch da konstruktivistisch darauf hin, sowohl die Kunstform wie auch »the sociocultural construct of blackness« sei »a fluid constant.«¹⁶¹

ler Thomas F. DeFrantz (u.a. S. 109f.) usw.; sehr kritisch äussert sie sich zu Curt Sachs (S. 179f.).

157 Osumare 2018, S. 353; die Relativierung der erzählten Episode (über die Anfrage zum Erwerb eines eigenen Tanzstudios) lautet folgendermassen, ebd.: »Ferolyn actually believes that I asked *her* about purchasing Every Body's Dance Studio, which is not my account.« (Hv. i. O.)

158 Ebd., S. 1.

159 Ebd., S. 8.

160 Ebd., S. 6: »this interrogation of dance is in conversation with ›race‹ that spurious category of human divisions. In creating a confluence between dance and blackness, the obvious question becomes, ›What is *black* dance?‹ This is a question as old as the Eurocentric descriptions of African dance recorded in sixteenth- and seventeenth-century travelogues when European explorers first encountered dances and rituals on the West African coast.« (Hv. i. O.)

161 Ebd., S. 4; vgl. auch ebd., S. 16.

Ihren eigenen Weg, mit dieser beweglichen Konstante ›Black Dance‹ umzugehen, beschreibt Osumare – wie erwähnt – als einen dynamischen Prozess der Suche. Nach Anfängen in der Region San Francisco Bay, die sie selber als ›Coming of Age through (Black) Dance‹ bezeichnet,¹⁶² ging sie als Tänzerin nach Marokko, nach Europa (u.a. nach Dänemark und Schweden), dann zurück in die USA (New York und wieder San Francisco-Oakland Bay Area), bevor sie 1976 zu einer »pilgrimage to the Motherland«, wie sie es nennt, aufbrach, mit dem erklärten Ziel, »looking for Africa through dance«,¹⁶³ weil sie realisiert habe: »I needed to conduct dance research on the African continent itself.«¹⁶⁴ Wieder zurück in »Oakland and Beyond, 1977–1993«¹⁶⁵ konzentriert sie sich auf ihre Lebenschoreografie, wobei sie diese als reziproke Einheit von Tanz und Leben deutet:¹⁶⁶ »As I have aged«, schreibt sie im Rückblick, »I recognize how I was using the principles of dance – rhythm, shape, space, and dynamics – as I interacted with every aspect of my life in the world. I began to realize how knowing what to say at the right time (rhythm), in the right way (shape and dynamics), and in the correct place (space) create the *choreography* of life itself.«¹⁶⁷

Eine Auto_Bio_Grafie, wie Osumare sie mit *Dancing in Blackness* vorlegt, ist dabei für sie das adäquate Medium, zu vermitteln, worum es ihr geht: nicht um eine Essentialisierung von ›Black Dance‹ oder ›Black Dancers‹, sondern um die Vermittlung des (selbst-)ermächtigenden Potenzials, gerade aus unterschiedlichen Erfahrungen mit Nicht-/Zugehörigkeit heraus. Während Osumare in Europa vom (von ihr sogenannten) »Josephine Baker Syndrome« profitierte, einer Faszination der Europäer:innen in den 1960er-/70er-Jahren für »black dancer«,¹⁶⁸ was ihr u.a. bei der Jobsuche geholfen und als Tanzpädagogin grosse Freiheiten eröffnet habe,¹⁶⁹ war sie auch in den verschiedenen Ländern Afrikas, die sie bereiste, zunächst eine Fremde und spürte gerade da die bereits erwähnte »relativity of ›blackness[]‹«, aber auch eine Zugehörigkeit »experienced by celebrating through the body.«¹⁷⁰ Ihr Tänzerinnen-Körper ist es denn

162 Vgl. ebd., S. 18.

163 Ebd., S. 174.

164 Ebd., S. 164.

165 Vgl. ebd., S. 237ff.

166 Vgl. ebd., z.B. S. 168: »Publicly, I became well known for the pronouncement: ›Dance is Life, and Life is Dance.«

167 Ebd., S. 3 (Hv. i. O.).

168 Vgl. ebd., S. 49, 64.

169 Vgl. ebd., S. 59f.

170 Ebd., S. 199f.

auch, der alle kulturellen Einflüsse, Widerstände und Herausforderungen an- und aufnimmt,¹⁷¹ der die Selbstermächtigung physisch vollzieht,¹⁷² von der im Buch die Rede ist bzw. die mit *Dancing in Blackness* bezeugt und reflektiert wird. So kommt Osumare zum Schluss, dass das Verhältnis von ›Race‹ und Tanz/-geschichte immer ein dynamisches, performatives ist, eines, das – je nach Perspektive, Medium und Praxis – im Tanz ebenso hervorgebracht und aktualisiert wird,¹⁷³ wie es dies ihre *Auto_Bio_Grafie* als Akt eines (selbst-)reflexiven Empowerment tut. Beides hängt für die Tänzerin/Autorin zusammen.

Dass die Vermittlung einer solchen selbstermächtigenden *auto_bio_grafischen* Reflexion zumeist als ein retrospektiver Vorgang praktiziert und gedeutet wird,¹⁷⁴ führt schliesslich zum dritten Aspekt, der in der Reihe der Machtkonstellationskomplexe zu behandeln ist: ›Age‹. Neben ›Gender‹ und ›Race‹ spielt nämlich auch die Kategorie ›Age‹ eine spezifische Rolle,¹⁷⁵ gerade wenn es um das Verhältnis von *Auto_Bio_Grafie*(-forschung) und Tanzgeschichtsschreibung geht.

171 Vgl. ebd., S. 84: »my cultural exploration through dance«.

172 Vgl. ebd., S. 75: »taking it all in, using the opportunities to develop my craft, and as always working on myself.«

173 So bietet sie den Lesenden auch eingehende Analysen zum Unterschied von afrikanischen und europäischen Tanz-, Bewegungs- und Körperpraktiken; vgl. ebd., etwa S. 45, 59f., 80, 83f., wobei die Autorin ihre (amerikanische) Zwischenposition und ihre eigene konstitutive Rolle stets thematisiert. In diesem Sinne zitiert sie einmal aus einem eigenen Artikel, ebd., S. 304f.: »Black Dance has always been more than African Dance, or the many Afro-Caribbean derivatives – tap, vernacular, social dance, or modern jazz dance. No matter what the specific form, the essence of it has always been beyond the form. The essence of Black Dance has always been about the expression and particular spirit of the individual dancer at the movement he or she is dancing. One may say that this is true of any dance form; but in Black Dance it is the basis, the foundation«.

174 Vgl. dazu u.a. Depkat 2019c, S. 73. So beginnt auch Osumare ihre Ausführungen in der Rückschau mit der Formulierung: »As I have aged, I recognize [...]«; vgl. dies. 2018, S. 3.

175 Mit ›Gender‹, ›Race‹ und ›Age‹ wird, wenn es um Machtkonstellationen geht, oft auch ›Class‹ genannt; vgl. etwa Martin 2017, S. 15. Darauf gehe ich in meiner Studie – wie erwähnt – nicht in einem eigenen Kapitel ein, auch wenn sich eine entsprechende gesonderte Betrachtung im Verhältnis zur Tanzgeschichtsschreibung durchaus lohnen würde. Die Reflexion von ›Class‹ wird in diesem Buch dennoch an verschiedenen Stellen thematisiert; vgl. u.a. im Kapitel 3.5. oder auch 4.5., worin Autor:innen ihr Tanzverständnis bzw. diesbezügliche Erwartungen ins Verhältnis zu ihrer gesellschaftlichen ›Herkunft‹ oder ›Zugehörigkeit‹ setzen.

4.4. ›Age‹

Die »klassischen Werke« der Autobiografik, schreibt Holdenried, »sind Alterswerke«. ¹⁷⁶ Auch diesbezüglich unterschieden sich allerdings Auto_Bio_Grafien von Tänzer:innen wiederum von solchen aus anderen beruflichen Feldern. Zwar wurde etwa *Blood memory. An Autobiography* von Martha Graham in der Tat am Ende eines langen Lebens publiziert, ¹⁷⁷ aber dieses Buch bildet eher eine Ausnahme. ¹⁷⁸ Josephine Baker beispielsweise war 21 Jahre alt, als ihre ersten *Mémoires* auf den Buchmarkt kamen, ¹⁷⁹ Valeska Gert veröffentlichte *Mein Weg* im Alter von 39 Jahren, ¹⁸⁰ Li Cunxin war 42-jährig, als seine Autobiografie erschien, ¹⁸¹ Margitta Roséri 45, ¹⁸² Loïe Fuller 46, ¹⁸³ Isadora Duncan 50, ¹⁸⁴ um nur ein paar Beispiele zu nennen. ›Alt‹ waren diese Autor:innen, wenn man von einer neuzeitlichen westlichen Lebensaltersvorstellung ausgeht, definitiv nicht. Anders verhält es sich allerdings, wenn man sie im Kontext von Tänzer:innen-Laufbahnen verortet. Eine 45-jährige Ballerina gilt da, wenn sie

176 Holdenried 2000, S. 30. Vgl. zur Verbindung von Autobiografie- und Altersforschung u.a. Randall/McKim 2008, S. IX: »Since most autobiographers tend to compose their works later in life rather than sooner, gerontologists are understandably curious about how the process of aging is experienced by the autobiographers themselves, and about what imagery and metaphors they employ to articulate their memories, thoughts, and feelings.«

177 Vgl. Graham 1991; das Buch erschien kurz nach dem Tod der 96-jährigen Modern Dance Pionierin.

178 Es gibt auch im Bereich des Tanzes weitere Beispiele, die Holdenrieds These bestätigen, auch wenn diese – wie zu zeigen ist – sicher nicht die Regel bilden: So können etwa Petipas Memoiren durchaus als ›Alterswerk‹ verstanden werden; er war über 80-jährig, als er sie verfasst und 1906 erstmals publiziert hatte. Nicht ganz so alt, aber immerhin über 70-jährig war Yvonne Rainer, als ihr Buch *Feeling are facts. A life* 2006 erschien; St. Denis wiederum war zum Zeitpunkt der Publikation ihrer Autobiografie *An unfinished life*, 1939, 60-jährig.

179 Baker/Sauvage 1927.

180 Gert 1931/2010; allerdings hat Gert eine ganze Reihe von autobiografischen Schriften verfasst (vgl. Kapitel 2.6. und 3.5.) und war 81-jährig, als sie ihre letzte Publikation veröffentlichte, vgl. dies. 1973.

181 Li 2003.

182 Roséri 1891.

183 Fuller 1908.

184 Duncan 1927.

überhaupt noch tanzberuflich aktiv ist, als ›alt‹.¹⁸⁵ Die ehemalige Ballerina Toni Bentley schreibt zu Beginn ihres *A Dancer's Journal* denn auch lakonisch: »I retired at the age of twenty-eight.«¹⁸⁶ Und damit ist sie keineswegs allein. Der 34-jährige Russell Janzen hat kürzlich aus Anlass seines letzten Bühnenauftritts beim New York City Ballet einen Artikel mit dem Titel *On Leaving the Life of the Body. A Dancer Reports* verfasst und beschreibt darin seinen Abschied vom aktiven Tänzerleben folgendermassen: »Now that my dancing body has been going for decades, the recoveries have been challenging. I'm 34; healing takes longer than when I was 19, and when I am deemed ready to go back onstage my body doesn't feel like it did before. I'm told it likely won't again.«¹⁸⁷ Der Balletttänzer macht an dieser Stelle das Alter an seinem Körper fest, der ihn offenbar daran hindert, sein Leben weiter zu verrichten wie bisher, und ihn dazu bringt, von der Bühne abzutreten.

Auch wenn die Altersgrenzen im Tanz durchaus divergieren und insbesondere auch vom jeweiligen Stil abhängen,¹⁸⁸ so gilt ein:e Tänzer:in in der Regel (viel) früher als ›alt‹ als andere Berufsleute. Dies beanstandet denn auch Graham, wenn sie über ›Alter‹ im Tanz und ihr eigenes Altwerden schreibt: »The life of a dancer is by no means simple. It is comparatively short. I am not an example of that, but I could not do certain things beyond a certain point. Old age is a pain in the neck. I didn't want to grow old because I didn't realize that I was growing old. I feel that it is a burden and a fearful thing and one I have to endure. It is not a thing to be treasured or to be loved. It is by any means a difficulty to bear.«¹⁸⁹ Das ›Alter‹ mit seinen (körperlichen) Folgen ist offenbar

185 Vgl. dazu u.a. Nakajima 2017, S. 18: »Dance in a Euro-American context differs from other art forms because youth, physical power, and stamina constitute the art of dance. Because old dancers retire from dance, the pool of visible dancers embodies the youth orientation of the normative image of culturally idealized representations. Discussing aging in dance becomes a provocative act in Euro-American dance culture.«

186 Bentley 2003, S. XIV.

187 Janzen 2023, o. S.

188 Ein Beispiel für deutlich längere Bühnenkarrieren bildet das Deutsche Tanztheater; vgl. dazu etwa Endicott 1999 u.a. S. 27 oder S. 68f. Vgl. auch die kritische Feststellung von Martin 2017, S. 17: »However, [...] the ›empirical youthfulness‹ of dance should not be regarded as naturally given, but is instead the result of a complex cultural, social, and economic reality, that deserves further analysis and critique.«

189 Graham 1991, S. 11–13; vgl. auch dies. 1992, S. 17.

etwas, was Graham nicht mit ihrem (Selbst-)Bild der Tänzerin vereinen kann und will.

Auf Graham bezieht sich auch der erwähnte Janzen in seinem Report, wenn er ›alt werden‹ und ›etwas nicht mehr tun können‹ miteinander verknüpft und auf Tanzkarrieren bezieht: »Martha Graham famously said that a dancer dies twice, the first time when they stop dancing – when the body can no longer do what it once did. It's the first death, she said, that is more difficult. And this is where I am now. No longer able to do what I once did.«¹⁹⁰

Dieses Bild¹⁹¹ vom defizitären Alter führt zwar auch die Altersforschung als eine verbreitete Vorstellung an, allerdings setzt sie den entsprechenden Lebensabschnitt, auf den es sich bezieht, allgemein deutlich später, d.h. bei einem höheren Alter an.¹⁹² Und auch da, wo neben den Nachteilen explizit Vorzüge eines fortgeschrittenen Alters hervorgehoben werden, gilt dies in der Regel nicht für Tänzer:innen. So sieht etwa Nanako Nakajima in ihrem Aufsatz *The Aging Body in Dance* grosse Unterschiede zwischen den Künsten und zitiert dazu Yvonne Rainer: »Graphic artists, musicians, photographers, composers, and writers don't age; they mature. But there is no getting around it that the dancer's physical instrument, her body, grows weaker, stiffer, less supple«, und weiter: »According to Rainer, dancers do not mature, they just become unable to move.«¹⁹³

Wie die obigen Aussagen von Tänzer:innen deutlich machen, hängen Wahrnehmungen, Zuschreibungen und Konsequenzen von ›Alter‹ somit vom Zustand des Körpers ab. Gemäss dem Soziologen Matthias Riedel wird in der

190 Janzen 2023, o. S. Vgl. dazu auch die entsprechende Stelle in Graham 1991, S. 238; dies. 1992, S. 237. Vgl. auch Janzen 2023, o. S.: »My body, my dancing body, has been the part of me I have prioritized above all else for over 16 years – the part to which I have given the most attention and care. And I don't want to pay attention to my body in this way anymore, with my physicality and ever-increasing limitations dictating how I live both onstage and off.«

191 Vgl. dazu Bowen/Kornadt/Kessler 2014, S. 287: »Zur Bezeichnung solcher Repräsentationen des Alt-Seins, Alt-Werdens und von älteren Menschen wird im deutschen Sprachraum der Begriff der ›Altersbilder‹ verwendet. Das Wort ›Bilder‹ betont dabei, dass weniger die objektive Realität des Alter(n)s gemeint ist, sondern die Deutungen, Interpretationen und Absichten, die Alter(n) und alten Menschen zugeschrieben werden.« Vgl. ausserdem Herwig u.a. 2016, S. 11.

192 Vgl. dazu u.a. Riedel 2017, S. 5; auch Bowen/Kornadt/Kessler 2014, S. 289. Darauf wird noch genauer eingegangen.

193 Nakajima 2014, S. 168.

jüngerer Altersforschung »der alte(rnde) Körper in seiner sozialen Konstruktion stärker in den Blick genommen«,¹⁹⁴ und er fährt fort: »Betont wird hierbei besonders die soziale Konstruktion von ›Alterssemantiken‹ bis hin zum ›Doing Age‹.«¹⁹⁵ Auch das Verhältnis von ›Alter‹ und ›Körper‹ ist demnach gesellschaftlich und kulturell geprägt und fusst auf performativen Vorgängen.¹⁹⁶ Die Autor:innen des interdisziplinären Sammelbands *Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s* gehen vom »Alter als kulturelles Narrativ«¹⁹⁷ aus, und der Literaturwissenschaftler Hans-Georg Pott stellt darin fest, dass die entsprechenden »Norm- und Wertvorstellungen [...] der real existierenden Leistungsgesellschaft entnommen« seien.¹⁹⁸

194 Riedel 2017, S. 7; er führt dies auf den »Somatic turn« in den Sozialwissenschaften zurück, schreibt allerdings auch, dass dieser Fokus in der Altersforschung eher neu sei. Vgl. dazu ein weiteres Zitat aus Riedels Beitrag *Alter(n)* im *Handbuch Körpersoziologie*, ebd., S. 6, das deutlich macht, wogegen sich diese jüngere Forschungsperspektive abgrenzt: »In der deutschsprachigen Alter(n)sforschung bleibt der Körperaspekt bisher, von wenigen Ausnahmen einmal abgesehen [...] eine Randerscheinung«; Riedel beruft sich hier u.a. auf Backes/Wolfinger 2008, S. 153. Dieser Befund erklärt sich dadurch, dass Körper in der Altersforschung lange nur als kranke Körper in den Blick genommen wurden und man sich in der Gerontologie, um von diesen defizitären Altersbildern wegzukommen, zumindest eine Zeit lang nicht mehr primär auf den Körper fokussiert habe; vgl. dazu Riedel 2017, S. 6f. Vgl. zur Geschichte der Altersforschung auch Kruse/Wahl 2010, insbesondere S. 12f.

195 Riedel 2017, S. 8. Vgl. auch da wiederum die Kritik an gängigen sozialwissenschaftlichen Ansätzen der Altersforschung, ebd., S. 6: »Der Körper im Sinne des ›Doing Age‹ scheint in der Empirie hingegen weiterhin abwesend zu sein.«

196 Vgl. dazu beispielsweise Fangerau u.a. 2007, S. 7; ausserdem Pott 2007, S. 153; Bowen/Kornadt/Kessler 2014, S. 287f.; Keller/Meuser 2017 u.a. S. 4, 6; Martin 2017, S. 15; Brandstetter/Nakajima 2017, S. 2.

197 Fangerau u.a. 2007, S. 11; vgl. auch Herwig u.a. 2016, S. 10f.

198 Pott 2007, S. 154; Pott bezieht sich u.a. auf Simone de Beauvoirs Schrift *La Vieillesse* von 1970. Vgl. auch Göckenjan 2007, S. 127: »Alter ist eingebunden in gesellschaftliche Macht- und Disziplinardispositionen.«

Überträgt man dies nun wiederum auf den Kontext der Tanzkünste,¹⁹⁹ dann gründet das Bild von ›alten‹ Tänzer:innen auf körperlichen Leistungskriterien, die mit der Forderung korrespondieren, dass Tanzkunst an einen virtuos beweglichen Körper gebunden ist.²⁰⁰ Dabei wäre allerdings zu fragen, wann überhaupt ein Körper dieser Vorstellung entspricht und wann nicht, und welche Tanzform welche Körper voraussetzt oder auch erst hervorbringt. Dessen ungeachtet hat sich ein Narrativ durchgesetzt, wonach – wie Susanne Martin dies in ihrem Buch *Dancing age(ing)* formuliert – »Western theatre dance has [...] focused on youthful physicality and, as such, takes part in an unquestioned marginalisation of older bodies.«²⁰¹ In der Tanzkunst und in den entsprechenden Diskursen werden demnach nicht allein allgemeine gesellschaftliche Altersbilder reproduziert, sie kommen da gar in noch rigoroserer Form zum Ausdruck,²⁰² gerade auch (wieder) im Vergleich zu anderen Kunstformen. So schreibt etwa die Ballerina Margitta Roséri in ihrer *Auto_Bio_Grafie* bereits 1891: »Daß man eine Sängerin oder Schauspielerin wird, läßt sich noch begreifen, doch sich den Folterqualen einer Tänzerin

199 Altersforschung innerhalb der Tanzwissenschaft war – im Gegensatz zu anderen Disziplinen – lange inexistent oder gar tabu; vgl. dazu u.a. Brandstetter/Nakajima 2017, S. 1: »There can be no doubt that the subject ›the aging body in dance‹ is highly topical. For a long time the question of the aging body in Euro-American dance – whether in aesthetics or the discourses of dance institutions – was taboo. In dance studies, too, such questions have only recently begun to be taken seriously [...]. It is true that aging and its medical, demographic and political implications for our society and its future are a frequently chosen field of research in the humanities and social sciences«.

200 Ritter 2022, S. 49, weist diesbezüglich auch auf Genderaspekte hin, d.h. ›Alter(n)‹ bzw. die entsprechende Selbst- und Fremdwahrnehmung ist demnach auch geschlechtsabhängig.

201 Martin 2017, S. 12; sie beruft sie ihrerseits auf verschiedene Beiträge der Altersforschung.

202 Man könnte gar etwas zugespitzt sagen: an den Tänzer:innen lässt sich, durch deren Assoziierung mit dem Körperlichen in extremer Weise zeigen, was Göckenjan 2007, S. 134, für die neuzeitliche westliche Gesellschaft generell feststellt: »Der entscheidende Punkt ist, dass um 1900 Alter – in Selbstverständnis und Selbstthematisierung der Gesellschaft – die Funktion, die wichtigsten gesellschaftlichen Werte zu repräsentieren, verliert. Jugend wird Metapher der Moderne. [...] Fortschritt, Schnelligkeit, Neuheit verdrängen als Leitwerte Konstanz, Sicherheit, Erfahrung, die traditionell mit Alter identifiziert sind. Die neue Zeit schafft und erfordert den neuen Menschen«. Vgl. auch Keller/Meuser 2017, S. 4: »In einer ›Inszenierungsgesellschaft‹ [...], in der dem – fitten und funktionstüchtigen – Körper eine hohe Bedeutung für soziale Anerkennung zukommt«.

zu unterwerfen, seine Kinderjahre zu opfern, mit 30 Jahren schon als alt zu gelten, während die eben genannten Künstlerinnen sich gewöhnlich in diesem Alter erst auf der Höhe ihres Talenten glauben, so sollte man Kinder zurückhalten, eine solche Kunst ergreifen zu lassen, welche eine so mühsame« sei.²⁰³ Den Umstand, im Tanz verhältnismässig früh als alt zu gelten, stellt Roséri hier als Folge einer starken bis extremen (körperlichen) Beanspruchung der Tänzer:innen dar. Deshalb kommt sie, die, nebenbei bemerkt, von keiner Altersvorsorge, auch nach 20 Jahren Bühnengagement, profitieren konnte,²⁰⁴ für sich zum Schluss, mit der Publikation ihrer Lebensgeschichte andere von der Ballettlaufbahn abhalten zu wollen.²⁰⁵

Allerdings bleiben solche Altersbilder, die die Vorstellung eines defizitären Alter(n)s aus der Perspektive der Tänzer:innen be- oder gar verstärken, auch nicht unwidersprochen. Den gängigen Diskursstrategien – man könnte sie mit Göckenjan als »Altersschelte« oder »Altersklage« bezeichnen – stehen nämlich auch in den Autobiografien von Tänzer:innen alternative Altersnarrative gegenüber.²⁰⁶ Zwei solche Narrative sollen im Folgenden anhand je exemplarischer auto_bio_grafischer Texte im Kontext aktueller Untersuchungen zur Kategorie »Age« untersucht werden. Dadurch können zentrale Fragen gerade auch der neueren Altersforschung in den Blick genommen werden. So gehen etwa Reiner Keller und Michael Meuser in der Einleitung zu ihrem Buch *Alter(n) und vergängliche Körper* davon aus, dass ein »wichtiger Gegenstand« ihrer wissenssoziologischen Forschung »die Körperbiographien des Alter(n)s« seien.²⁰⁷ Obwohl sie sich explizit dafür interessieren, wie »die Veränderungen des Körpers in den biographischen Selbstdeutungen repräsentiert« sind und in welchem Verhältnis »die Selbstdeutungen zu kulturellen Körper- und Altersbil-

203 Roséri 1891, S. 171.

204 Ebd., S. 170f. Vgl. zur diesbezüglichen Diskriminierung von Tänzer:innen auch Ritter 2022.

205 Vgl. dazu auch Kapitel 2.1. der vorliegenden Untersuchung.

206 Vgl. dazu Göckenjan 2017, S. 128. Er nennt, ebd., noch zwei weitere Diskursstrategien »Alterslob [...] und Alterstrost«, wobei er, ebd., S. 129, auch betont, dass es sich dabei »um Strategien« handle, »die historisch unterschiedlich genutzt worden sind und auch unterschiedlichen Zwecken dienen können.«

207 Keller/Meuser 2017, S. 6. Vgl. dazu auch ebd., wo es heisst, dass Körper »eine subjektive fühlbare Realität« seien und diese Realität wiederum »eine symbolische und materiale Realität. Dies wird besonders deutlich angesichts von Veränderungen, die der Körper im Lebenslauf erfährt, z.B. während der Pubertät oder eben im Prozess des Alterns.«

dern« stehen,²⁰⁸ befassen sie sich bzw. befasst sich kein Beitrag in ihrem Sammelband mit Tänzer:innen, mit deren Körperwissen und entsprechenden biografischen Selbstdeutungen. Ein solcher Befund erstaunt, zumal dagegen etwa die Germanistin Henriette Herwig und die Mitherausgeber:innen einer Publikation zum Thema *Neue Altersbilder und Altersrollen in den darstellenden Künsten* innerhalb der kulturwissenschaftlichen Alter(n)sforschung betonen, dass es gerade »das Verdienst von Künstlern, Filmemachern, Choreographen, Autoren und Regisseuren« sei, »neue Bilder des Alters [zu] konstruieren und dem kulturellen Gedächtnis ein[zu]schreiben«.²⁰⁹ Dabei geht es darum, »Alter(n) als Ergebnis von Wissen und von kultureller Praxis zu untersuchen«, und zwar unter der Prämisse: »Alterskonzepte sind Vorstellungen, Wertungen und ›Bilder‹ des Alter(n)s, also Deutungsmuster, denen normative Kraft zukommen kann.«²¹⁰ Wie – ist nun im Anschluss daran zu fragen – zeigt sich dies in biografischen Selbstdarstellungen von professionellen Körperpraktiker:innen, also wiederum in *Auto_Bio_Grafien* von Tänzer:innen?

Im Hinblick auf die zwei Narrative, die dazu im Folgenden exemplarisch herausgestellt werden sollen, beziehe ich mich wiederum auf Susanne Martins Forschung zu *Dancing Age(ing)*; sie untersucht zwar nicht Autobiografien, sondern »Bühnenstrategien im zeitgenössischen Tanz, die es einem Publikum erlauben, sich mit Bildern, Imaginationen und kritischen Repräsentationen von Alter(n) auseinanderzusetzen«.²¹¹ M. E. lassen sich diese kritischen Reflexionen jedoch in Bezug auf Fokus, Ziele und Wirkung durchaus über entsprechende *auto_bio_grafische* Schilderungen ermitteln. Zwei Verfahren möchte

208 Ebd. Vgl. zum Verhältnis von Selbstdeutungen und kulturellen Bildern bzw. von individuellen und gesellschaftlichen Altersbildern auch Bowen/Konrad/Kessler 2014, S. 287.

209 Herwig u.a. 2016, S. 13. Sie fordern denn auch, ebd., eine vermehrte »kulturwissenschaftliche Erforschung der Altersnarrative von Literatur, Film, bildender Kunst, Theater und Tanz, das Bemühen, sie als Teil der unterschiedlichen Wissenschaftskulturen von Natur- und Lebenswissenschaften, Gesellschafts- und Geisteswissenschaften in einem neuen Diskurs zu vereinen und aus den Erkenntnissen gesellschaftliche Problemlösungen zu generieren [...], da sie Deutungsschemata der Altersvorstellungen freilegen, Werturteile und Weltanschauungen auf den Prüfstand stellen, neue Lebensformen im Alter erproben und zugleich die künstlerischen Mittel für die Konstruktion von Altersbildern reflektieren.«

210 Ebd., S. 11. Vgl. dazu auch dies., S. 13, wonach u.a. im Tanz »die Konstruktion von Altersbildern« aufgezeigt, »stereotype Vorstellungen von alters- und geschlechtstypischen Verhaltensweisen« freigelegt, »aber auch mögliche Formen des Umgangs mit [...] dem alternden Körper« entworfen würden.

211 Vgl. Haller/Martin 2022, S. 34.

ich dazu herausgreifen, die Martin »[s]ich den Jugendlichkeitserwartungen im Tanz widersetzen« und »Alter(n) vervieldeutigen« nennt.²¹²

Ein Beispiel für den ersten Zugang bietet die Erzählung von Jo Ann Endicott in *Warten auf Pina. Aufzeichnungen einer Tänzerin*. Die langjährige Tänzerin des Wuppertaler Tanztheaters reflektiert in ihrem auto_bio_grafischen Text anhand von mehreren Begebenheiten, wie es für sie war, Parts, die sie als junge Darstellerin verkörperte, viele Jahre später wieder zu tanzen. Nach den jeweils deutlich geäußerten anfänglichen Bedenken laufen alle diese Textstellen darauf hinaus, dass der Körper der Tänzerin weder »vergisst« noch seine spezifischen Fähigkeiten verliert, die Rollen zu tanzen; Letztere verändern sich zwar, aber deren Wirkung – sowohl auf die Darstellerin als auch auf das Publikum – wird als gleichbleibend oder gar als stärker beschrieben. So schildert Endicott etwa, dass ihr bei einer Wiederaufnahme von Bauschs *Die sieben Todsünden* die Rolle der Anna nach 25 Jahren noch »so vertraut« gewesen sei; nach wie vor, schreibt sie, kenne sie »gut die Straße und die Stolpersteine des Lebens und des Stückes. Ein eigenartiges Gefühl, mit 51 Jahren das Gleiche zu tun wie mit 26. Unvorstellbar. Und jedes Mal empfinde ich die Anna genauso jung, frisch und verliebt wie damals, körperlich, geistig und seelisch.«²¹³ Neben der Erkenntnis, dass ihre Figur im Stück offenbar nicht altert, wird in dieser Stelle aber ebenso deutlich, dass gerade die mit den Jahren dazugewonnene Lebenserfahrung der Rolle zuträglich ist; dass nämlich die 51-Jährige zwar »das Gleiche« tut wie die 26-Jährige, aber anders und dies – so die unterschwellige Aussage – eben besser kann. Begründet wird die Erfahrung implizit mit der Figurenkonstellation im Stück, die Endicott folgendermassen beschreibt: »Es ist die Musik von Kurt Weill im Zusammenklang mit den Texten von Bertolt Brecht, die mich von einer Todsünde zur nächsten treibt. Es ist Anna I, meine singende Schwester, die mich mit Brechts Worten von Mann zu Mann schickt, von gierigen Blicken in gierige Hände. Wenn ich kurz vor Beginn der Vorstellung mein geblühtes Chiffonkleid anziehe und auf der Seitenbühne im Kabuff mit Schwester Anna auf das Anfangszeichen warte, denke ich eigentlich an gar nichts.«²¹⁴ In dieser Schilderung wird deutlich, dass die ältere Endicott den

212 Vgl. ebd.; Martin geht, ebd., auf vier Strategien ein. Hier nicht behandelt werden ihre zweite, »Versöhnungen mit Alter und Tod thematisieren«, und die dritte, »[u]nterhaltsam mit Alter(n)snormen und -anforderungen kollidieren«.

213 Endicott 2009, S. 27.

214 Ebd.

Tanzpart, den sie bereits in jungen Jahren ausgeführt hat, noch ganz selbstverständlich (ohne nachzudenken) verkörpert. In der auto_bio_grafischen Reflexion darüber stellt sie allerdings fest, dass sie sich nicht nur den Erwartungen in Bezug auf das Alter der Darstellerin widersetzt, indem sie die Rolle als 51-Jährige nochmals tanzt, vielmehr vermag sie der Anna mit ihrer Lebenserfahrung offenbar eine neue Dimension zu verleihen, die thematisch eigentlich – wie sie im Nachhinein erkennt – schon angelegt ist. Durch ihre neuerliche Interpretation eröffnet sich auch dem Publikum ein anderer Blick auf die Figur und wächst diese – so Endicott implizit – am Alter der Performerin.

Ein weiteres Beispiel für unterlaufene Erwartungen in Bezug auf ›Age‹ bietet ausserdem die Schilderung Endicotts einer Wiederaufnahme von *Sacre*. Hier geht es weniger um die Frage, wie sich ihre Figurendarstellung verändert, vielmehr wird deutlich, was das Tanzen mit ihr bzw. mit ihrem Körper macht. Endicott erzählt, wie sie nicht nur zur Einstudierung des Stücks mit jungen Tänzer:innen, noch dazu einer Ballettkompanie,²¹⁵ beigezogen worden sei, sondern ihren ursprünglichen Part gleich auch eigens verkörpern sollte. So schreibt sie, man habe sie gebeten, »die Rolle selber zu tanzen, denn ausgerechnet der nicht besetzte Platz war mein ursprünglicher in der Originalbesetzung von 1975. Ich sollte jetzt [2002, C. T.] plötzlich mit den Pariser Tänzern beim Gastspiel in Lyon *Le Sacre du Printemps* mittanzen. Die jüngste Tänzerin war 21 Jahre alt. Alle anderen im Schnitt Mitte Zwanzig. Mit 52 Jahren *Sacre* zu tanzen ist der absolute Rekord für eine trainierte Tänzerin. Sogar in Wuppertal hören Tänzer spätestens mit Mitte Vierzig auf, weil sie meinen, sie seien zu alt und sie könnten es körperlich nicht mehr schaffen. Wäre verrückt gewesen, ›Ja‹ zu sagen. Aber ich Verrückte sagte ›Ja‹. Drei Vorstellungen *Sacre*. Pinas Meisterwerk. Ein Kraftakt ohnegleichen. Mein Herz raste und raste. Ich bin fast gestorben, ließ keinen einzigen Schritt weg, blieb voll im Takt mit der Gruppe, lief so schnell wie die, ließ die Lift-Stellen nicht ausfallen, was ich hätte tun können. Stattdessen sprang ich auf meinen Partner und ließ mich von Strawinsky weiter bis zum Schluss treiben. Es war, als ob eine Explosion in meinem Körper stattfand. Ich spürte alle Gefühle, die ich vor dreißig Jahren gespürt hatte, als ich *Sacre* zum ersten Mal tanzte. Alles war so in mir drin, dass ich nicht einmal eine falsche Bewegung machte oder aus dem Takt kam. War

215 Die Stücke von Pina Bausch wurden und werden in der Regel vom Wuppertaler Tanztheater aufgeführt. Einige wenige Stücke, wie eben *Le Sacre du Printemps* bzw. *Das Frühlingsopfer*, werden auch – nach der Einstudierung durch Tänzer:innen der ›Originalversion‹ – von anderen Tanzkompanien getanzt.

ein sehr vertrautes Gefühl, als ich mich auf den Boden in die Erde legte und die Erde an meiner Haut haftete. Es war herrlich! Aber danach. Mein armer, armer Körper schrie vor Schmerz. Am nächsten Tag lief ich wie ein Krüppel so neben mir herum. Aber es war spitzenmäßig toll. Wie auf Drogen, stelle ich mir so vor. *Sacre* zu tanzen ist die Krönung der Krönung.«²¹⁶ Endicott berichtet hier sehr wohl von ihren Schwierigkeiten mit dem Part, den sie erstmals fast 30 Jahre zuvor, als junges Mitglied des damals neuen Wuppertaler Ensembles, getanzt hatte. Im Unterschied zur Solorolle der Anna in *Die sieben Todsünden* ist Endicott im *Sacre* Teil einer Gruppenchoreografie, die physisch äusserst anspruchsvoll ist. Die Anstrengung kommt denn auch im Zitat deutlich zur Sprache – eine Anstrengung, die sie am eigenen (älteren) Leib schmerzhaft spürt. Und dennoch stellt sie nicht ohne Genugtuung fest, dass ihr erfahrener Körper auf der Bühne ganz im Tanz aufgeht und sich wie damals in die Gruppe junger Tänzer:innenkörper fügt. Während der Körper gemäss Endicotts Darstellung die Strapazen aufgrund seines Alters zwar schlechter verarbeitet, was sich v.a. am Tag danach in physischen Beschwerden äussert, spielt das Alter in der tänzerischen Aktion selber offenbar keine Rolle. Der Tanz ist und bleibt im Körper gespeichert, ist mühelos abrufbar und wirkt wie eh und je. Dadurch, dass die 52-Jährige den Part spielend und begeistert unter 20-Jährigen tanzt, unterläuft sie, auch wenn sie im Nachhinein leidet, nicht nur die Jugendlichkeitserwartungen auf der Bühne; das Alter der Tänzer:innen wird in der Folge auch für die Zuschauenden überhaupt irrelevant bzw. das Bild der tanzenden Körper im Stück wird erweitert und (altersmässig) diverser.

Eine solche Diversität, die selbstverständlich verschieden(altrig)e Körper gleichwertig auf der Bühne neben- und miteinander agieren lässt, fordern denn auch Vertreter:innen einer altersdiskriminierungskritischen Tanzkunst.²¹⁷ Gemäss der Tänzerin, Choreografin, Tanzpädagogin und Literaturwissenschaftlerin Gabriele Gierz soll die Wahrnehmung des Publikums dahingehend modifiziert werden, dass es ältere »Menschen auf diese Weise – mit Präsenz und beeindruckender Bewegungsqualität – auf der Bühne zu sehen bekommt«, mit der Konsequenz, dass, »indem sie einen Blick gestatten auf die Stärke, aber ebenso auf die Verletzlichkeit von ›Alter‹«, auch die

216 Endicott 2009, S. 36f. (Hv. i. O.).

217 Vgl. dazu etwa Ritter 2022 u.a. S. 48, wo sie ›Alter‹ als »Stiefkind der Diversity-Politik« bezeichnet; vgl. ausserdem Gierz 2014, S. 203.

Zuschauer:innen profitierten.²¹⁸ Man kann einer solchen Haltung und den entsprechenden Narrativen vorwerfen, es gehe ihnen darum, zu demonstrieren, was alles in einem bestimmten Alter auf der Tanzbühne noch möglich ist,²¹⁹ womit sie wiederum ein defizitäres Altersbild reproduzieren und festigen. Mit ihrer *auto_bio_grafischen* Schilderung weist Endicott, die ihre eigene Erfahrung geradezu phänomenologisch fassbar – mit dem ganzen Spektrum an Empfindungen – schildert, jedoch über eine solche Fixierung hinaus und vermittelt mit Blick auf sich selbst, die per definitionem ältere Tänzerin, ein differenziertes und polyvalentes Bild.

Ein weiteres Verfahren, das Martin als Bühnenstrategie fasst und »Alter(n) vervieldeutigen«²²⁰ bzw. »Alter(n) anders erzählen«²²¹ nennt, lässt sich wiederum exemplarisch anhand von Yvonne Rainers Narration darlegen. In ihrem *auto_bio_grafischen* Text *The Aching Body in Dance* von 2014, der in einem Wortspiel den schmerzenden und (nahezu homophon) den alternden Körper verbindet, schreibt die Vertreterin des Postmodern Dance zwar auch vom Karrierende, das sich aufdränge, wenn die Physis nicht mehr mitmache; allerdings sagt sie dazu: »When to leave is a highly personal matter, contingent on will, pleasure, and physical fitness, all of which are subject to the decline that inevitably comes with aging.«²²² Und sie fragt: »So when is it time to say ›farewell to dance?‹ When and how must we begin to think of ways to avoid becoming objects of pity or caricature as we attempt to engage movement that is ever – and obviously – more difficult?«²²³ Rainer nennt dann verschiedene Tänzer:innen, die es offenbar »geschafft« hatten, im »Alter« noch bzw. so zu tanzen, dass die

218 Gierz 2014, S. 203; sie bezieht sich allerdings nicht auf professionelle Tanztheatertänzerinnen wie Endicott, sondern v.a. auf noch ältere Laientänzer:innen.

219 Vgl. eine solche Stelle auch in Valeska Gerts autobiografischem Text *Katze von Kampen* von 1973, hier zit. aus der Ausgabe von 1974, S. 18; darin führt die Autorin, indem sie Selbst- und Fremdwahrnehmung in Bezug auf Altersvorstellungen explizit gegeneinander ausspielt, solche Zuschreibungen – im doppelten Wortsinn – vor: »Klebe ich künstliche Wimpern an und färbe die Lippen rot, bin ich für manche Menschen attraktiv, obwohl ich uralte bin. Innerlich bin ich vital, also jung. Ich wüßte gar nicht, daß ich alt bin ... würden mich nicht fast alle Menschen darauf stoßen: ›Was? Das können Sie noch?« Vgl. hierzu auch Hylenski 2013, S. 52.

220 Vgl. Haller/Martin 2022, S. 34.

221 Vgl. ebd., S. 38.

222 Rainer 2014a, S. 4.

223 Ebd., S. 3.

Limiten der Beweglichkeit dem Publikum nicht als defizitäre Körperbilder erschienen,²²⁴ während wiederum andere sich bereits von der Bühne verabschiedeten, als sie sich eigentlich noch virtuos bewegen konnten.²²⁵ Sie selber hat der Bühne früh den Rücken gekehrt, um fortan (zunächst) künstlerische Filme zu produzieren, ist aber später als Choreografin und als Tänzerin wieder zur Tanzkunst zurückgekehrt.²²⁶ Sowohl in ihren auto_bio_grafischen Texten wie auch in Videoarbeiten und auf der Bühne reflektiert Rainer das Thema ›Alter‹ im Tanz. Dies tut sie beispielsweise mittels ihres Stücks *Trio A*, das sie selber »my signature dance«²²⁷ oder »[m]y old warhorse«²²⁸ nennt und im Laufe ihres Lebens mehrfach überarbeitet, adaptiert, reflektiert und neu kreiert hat.²²⁹ So erwähnt sie in *The Aching Body in Dance* neben der *Trio-A*-Version von 1966, von der sie sagt, dass sie diese erstmals als 32-Jährige mit »bodily extensions and sheer physical power« getanz habe,²³⁰ eine Variante aus dem Jahr 2010 mit dem Untertitel *Geriatric With Talking*. Über diese Adaption schreibt Rainer, sie »encapsulated what might be called my philosophy of aging in dance, namely, ›Let it all hang out[]‹«; und sie erklärt dies folgendermassen: »If you're going to make an appearance in front of an audience and you can't execute the material as robustly or as accurately as you once did, then be honest; tell them what's going on moment by moment. This is exactly what I decided to do.«²³¹

Rainer hatte beschlossen, sich gerade (auch) im Alter auf der Bühne zu zeigen, und zwar, indem sie dem Alter entschlossen begegnet und jeweils einen mehrdeutigen Umgang damit findet, d.h. es explizit thematisiert, ironisiert oder ausstellt. Weder ignoriert sie also, dass sie – als Tänzerin und als Mensch – alt wird, noch versteckt sie diese Tatsache, versucht sie zu überspielen oder weicht ihr aus, denn, so Rainer: »Aging is the ultimate goal and hurdle, one that

224 Vgl. ebd.; sie nennt da u.a. Martha Graham und Merce Cunningham. Ausserdem hält Rainer, ebd., S. 4, über die Wahrnehmung von Altersdifferenzen unter Tänzer:innen fest: Das Publikum könne in die Position gebracht werden »of having to choose whether to notice or ignore«.

225 Ebd., S. 3f.

226 Vgl. Rainer 2006, S. XIVf.

227 Rainer 2014a, S. 4.

228 Rainer 2006, S. 465.

229 Vgl. dazu u.a. ebd., S. 266ff.; ausserdem dies. 2014a, S. 4f.

230 Ebd., S. 5; Rainer schreibt 2006, S. 273, dass dieses Stück neben ihr auch andere getanz haben.

231 Vgl. Rainer 2014a, S. 4.

I myself must confront.«²³² So zitiert sich die Autorin/Performerin etwa selber: »As I threaded my way through the dance, I extemporaneously told them [d. s. die Zuschauenden von *Trio A. Geriatric With Talking*, C. T.] what I was experiencing, without interrupting the flow of movement: ›This move is supposed to be a slow rise of the leg, not a battement, but why can't I get my leg up any higher than this anymore? Oh, just do it and get it over with. And, I have to tell you that what you are just now witnessing is a state of extreme stage fright. I haven't performed for a while, so I hadn't anticipated what it would be like.‹ And while trying to rise in a particular way from the floor after a series of rolls: ›I can no longer do this in a smooth fashion, like rise up over my turned out bent left leg. But why isn't this other method just as good? [as I scramble up] As long as I keep moving and don't stop.«²³³ Ihre Kommentare, die Rainer dem Publikum in ihrer ›Alters-›Version verbal anbietet,²³⁴ könnten als Altersklage verstanden werden, würden sie sich nicht selber vervieldeutigen und bei der Lektüre des Textes Fragen hervorrufen wie: Welche Bewegungen finden ›real‹ statt, welche in der Imagination und wie werden diese wahrgenommen und gedeutet?

Rainer kommt denn auch zum Schluss: »My preferred mode of self-presentation is ›existence.‹ I love to exist on stage. I no longer ›dance[]‹²³⁵, schreibt sie, provoziert aber gleich weitere Fragen: Was bzw. wann ist überhaupt Tanz/Tanzen? Jedenfalls wird darunter – zumindest bei Rainer – kein »excess of athletic prowess«²³⁶ verstanden, sondern ein Agieren als ein ›Existieren‹ auf der Bühne, dessen Wirkung eben nicht vorhersehbar, nicht eindeutig zu sein hat. Dafür spricht beispielhaft eine Beobachtung, die die Autorin schildert, wonach sie damals bei einer Aufführung von Ruth St. Denis in den 1950er-Jahren, als diese gleich alt war wie Rainer 2014, die Arme der (alten) Tänzerin betrachtet habe: »The flabby undersides of her upper arms created their own autonomous swaying motion. That was my primary recollection: those ivory undulating arms lifted in supplication or some such appeal to a transcendent spirituality.«²³⁷ Die gängige Wahrnehmung von schlaffer, dünner gewordener Haut

232 Ebd., S. 6.

233 Ebd., S. 5.

234 Vgl. dazu Rainer, ebd., über die Reaktion des Publikums: »Not entirely to my surprise, the audience thought it was a hoot and laughed at everything I said.«

235 Ebd., S. 6.

236 Ebd., S. 5.

237 Ebd., S. 3.

wird hier kurzerhand umgedeutet und in ihrer spezifisch bewegten Wirkung für höchst ästhetisch erklärt.

Mit diesem Zitat macht Rainer einerseits deutlich und gerade für den Zusammenhang von Tanz und Alter produktiv, dass Bewegung immer vieldeutig ist und – jenseits jeglicher Intention – ganz unterschiedlich rezipiert werden kann. Andererseits zeigt sich auch, dass sich das, wofür die kritische Altersforschung plädiert, nämlich herkömmliche Erwartungen zu unterlaufen,²³⁸ nicht allein von den Bühnenakteur:innen abhängt, sondern eben auch von der Einstellung der Zuschauenden. Um ›Alter(n)‹ im Tanz also wirkungsvoll zu ›vervieldeutigen‹,²³⁹ muss man es eben auch »anders erzählen«²⁴⁰. Dies gilt für die Bühne und ebenso für selbstreflexive Lebensnarrative wie die *auto_bio_grafischen* Darstellungen.

Eine solche (selbst-)bewusste Thematisierung kann schliesslich als Dynamisierung des Verhältnisses von Tanz und ›Alter‹ und als Empowerment betrachtet werden. Sie birgt dadurch nicht zuletzt auch (tanz-)historiografisches Potenzial, indem die Frage, wer auf der Bühne stehen darf, wer in den Fokus rückt, wahrgenommen wird oder sich Aufmerksamkeit verschaffen kann, schliesslich dazu führt, wer Eingang in die Tanzgeschichte findet. ›Age‹ spielt dabei – wie gezeigt werden sollte – neben bzw. mit ›Gender‹ und ›Race‹, insbesondere im Tanz, in der Tanzhistoriografie und in der Tänzer:innen-Autobiografieforschung, eine signifikante Rolle.

Im Folgenden soll es weiterhin um eine (kritische) Reflexion von Tanzgeschichtsschreibung gehen, allerdings wiederum aus einer anderen Perspektive.

4.5. ›Master-Paratexte‹

Geht man – etwa mit der US-amerikanischen Tanzwissenschaftlerin Lynn Garafola – davon aus, dass die Tanz- und v.a. die Balletthistorie nach wie vor

238 Vgl. etwa Herwig u.a. 2016, S. 10f.: »Vielmehr zeigen die Reflexionen über das Alter in den [...] Künsten nicht nur, mit welchen Altersbildern, Rollenerwartungen und stereotypen Vorstellungen wir diesem Lebensabschnitt begegnen, sondern auch, wie sich Erwartungen an altersgerechtes Verhalten unterlaufen, verändern und erweitern lassen.«

239 Vgl. Haller/Martin 2022, S. 34.

240 Ebd., S. 38.

als die Geschichte einzelner herausragender Individuen erzählt wird,²⁴¹ dann heisst das aber auch, dass es dazu noch andere Geschichten gäbe, die im Schatten jener Historie von den ›grossen‹ Figuren kaum Beachtung finden; Erzählungen, die eine solche ›Meister‹-Geschichte flankieren. Von solchen ›anderen‹ Geschichten soll im Folgenden, am Ende dieses Kapitels zur vielstimmigen Tanzgeschichte, die Rede sein: Über sie und mit ihnen wird wiederum eine Re-Vision des bzw. eines (vermeintlichen) ›Masterdiskurses‹ angestrebt. ›Masterdiskurs‹ verstehe ich hierbei im doppelten Wortsinn sowohl als einen die (Tanz-)Historiografie beherrschenden Diskurs (also eine Art ›Haupttext‹) als auch als einen Diskurs über einen sogenannten ›Meister‹ (ein »individual[] of genius«²⁴²), dem in der Tanzgeschichte eine zentrale Rolle zugeschrieben wird.

Dazu fokussiere ich in diesem abschliessenden Teil dieses letzten Kapitels noch(mals) auf ein spezifisches Verhältnis von (Selbst-)Ermächtigung und Vielstimmigkeit und tue dies exemplarisch mit Blick auf eine ausgewählte tanzhistorische Figur, George Balanchine, die bzw. deren Historisierung sich dafür aus mehreren Gründen besonders eignet. »Mr. B regiert noch immer«, schreibt Angela Reinhardt in einem Artikel zur kürzlich überarbeiteten Website der Balanchine Foundation.²⁴³ In ihrem Beitrag geht es darum, wie das Erbe des prominenten Choreografen George Balanchine²⁴⁴, der 1983 verstorben ist, verwaltet wird. Der Satz kann aber auch allgemeiner und zudem paradigmatisch für eine Betrachtungsweise stehen, mit der sich dieses Unterkapitel befasst bzw. die darin kritisch beleuchtet und historiografisch re-vidiert werden soll. ›Mr. B‹ dient dabei im mehrfachen Sinne als Exempel. Nicht nur wurde und wird Balanchine noch immer als ›Mr.‹ (auch Mister, Meister oder Master) bezeichnet,²⁴⁵ vielmehr gilt er – bei aller Kritik an seiner Person und seinen Arbeitsmethoden²⁴⁶, um die es im Folgenden auch gehen wird – nach wie vor als herausragende Persönlichkeit der Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts, als Schöpfer eines wichtigen Ballettoeuvres und eines

241 Vgl. Garafola 2005, S. 216: »by viewing the ballet past as a succession of individuals of genius«.

242 Ebd.

243 Reinhardt 2022, S. 54.

244 Reinhardt nennt, ebd., Balanchine in ihrem Artikel gar »den wichtigsten Choreografen des 20. Jahrhunderts«.

245 Vgl. dazu neben Reinhardt 2022, S. 54, auch Kirkland/Lawrence 1987, S. 28: »Mr. Balanchine, or ›Mr. B,‹ as we called him [...]«; oder auch Sills/McPherson 2019, S. 2: »Balanchine (or Mr. B, as we called him) [...]«.

246 Vgl. dazu u.a. Daly 1987; Coates 2021.

eigenen Stils.²⁴⁷ Ausserdem – und das ist im Rahmen dieser Untersuchung entscheidend – existieren zu kaum einem ›Meistertext‹ so viele ›Paratexte‹ (wie ich es nennen möchte und im Folgenden noch genauer erläutere) in Form von Autobiografien ehemaliger Tänzer:innen.

Einer dieser Balletttänzer, der einstige Solist des New York City Ballet, Edward Villella, schreibt bereits 1992 über seine eigene Autobiografie *Prodigal Son*²⁴⁸: »By my count, this is at least the fifth book written by a New York City Ballet dancer about George Balanchine.«²⁴⁹ Auch wenn Villella damit suggeriert, ein (weiteres) Buch über Balanchine publiziert zu haben, ist dieses doch eindeutig dem Genre der Autobiografie zuzuordnen und damit zunächst ein Buch über *sein* Leben. Dieses wiederum war allerdings, wie schon der Untertitel *Dancing for Balanchine in a world of pain and magic* deutlich macht, im Rückblick wesentlich von dem genannten Choreografen geprägt. Zudem macht Villella eine für meinen Fokus der Vielstimmigkeit signifikante Aussage: »Balanchine was such a multifaceted individual that each person who stood before him and worked with him has his or her own sense of the man, based on their relationship. I think the reading public must be aware by now of the many different aspects of this extraordinary figure. I can't say that the definitive George Balanchine will be found on these pages, but this is my version of Mr. B.«²⁵⁰

Jedes Bild, das jedes dieser zahlreichen Bücher von Balanchine zeichnet, ist – gemäss Villella – ein je eigenes; eines, das je eine bestimmte Facette der Persona bzw. des Künstlers Balanchine hervorhebt, wobei diese Hervorhebung von dem jeweiligen Verhältnis der Autor:innen zu Balanchine geprägt ist. Damit sind wichtige Aspekte benannt, die für die folgenden Ausführungen zen-

247 Vgl. dazu u.a. Bräuninger 2016, S. 44f.

248 Der Titel ist eine (sprechende) Referenz an eine Rolle, die Villella im gleichnamigen Ballett getanzt hat. *Prodigal Son* hatte Balanchine ursprünglich mit Serge Lifar 1929 für die Ballets Russes kreiert und dann mehrfach u.a. mit dem New York City Ballet, wieder aufgenommen. Villella tanzte die für ihn offenbar sehr prägende Hauptrolle des ›verlorenen Sohns‹ in der Wiederaufnahme durch das NYCB 1960; vgl. dazu Villella/Kaplan 1992 u.a. S. 77ff. Vgl. zum Stück auch Goldner 2008, S. 13ff.; Franko 2024, S. 2.

249 Villella/Kaplan 1992, S. 5. Vgl. auch Robb 2023, die sich in ihrem Kapitel »Mr. B«, S. 13–42, explizit auf die inzwischen noch weit zahlreicheren Autobiografien von ehemaligen Balanchine-Tänzer:innen stützt; vgl. ausserdem Weickmann, die – allerdings nicht nur auf Autobiografien bezogen – 2023, S. 55, feststellt: »Balanchine ist auf dem Buchmarkt gerade ziemlich en vogue.«

250 Villella/Kaplan 1992, S. 5.

tral sind: Das Bild vom ›Meister‹ setzt sich, wenn man die Texte seiner ehemaligen Tänzer:innen liest, aus zahlreichen Bildern zusammen, die auf verschiedenen Sichtweisen und Relationen fussen.²⁵¹ Aus einer Zusammenschau dieser Bilder bzw. der Erzählungen ergibt sich dann ein vielstimmiger Diskurs, der die Vorstellung eines einzigartigen ›Masterdiskurses‹ relativiert oder gar konkurrenziert. Interessant ist dabei – wie erwähnt –, dass es sich bei den hier behandelten Texten zu Balanchine eigentlich um Auto_Bio_Grafien handelt, also um Geschichten/Zeugnisse von je eigenen Leben, wobei sich zeigen wird, dass sich in all diesen Erzählungen die Auffassung von der jeweiligen ›eigenen‹ Ich-Identität, die jede Auto_Bio_Grafie ausmacht, auf wiederum charakteristische Weise mit der Identität der Persona Balanchine verbindet. Dieser Umstand, den es noch genauer auszuführen gilt, hat mich dazu gebracht, die Texte der Tänzer:innen, die im Folgenden zur Sprache kommen, als ›Paratexte‹ zu behandeln, d.h. als ›Paratexte‹ zum ›Master(-)Text‹ ›Balanchine‹.²⁵²

Meine Begriffsverwendung von ›Paratext‹ stützt sich hierzu u.a. auf Ausführungen des Literaturwissenschaftlers Georg Stanitzek, der unter ›Paratext‹ jene »verbale[n] oder auch nicht-verbale[n] Produktionen«²⁵³ versteht, die einem Text »seine ›äußere‹ Kontur verleihen.«²⁵⁴ Dabei geht er – mit Referenz auf Gérard Genette – sowohl in Bezug auf die ›Paratexte‹ als auch auf den ›Text‹ von einem weiten Textbegriff²⁵⁵ aus und hebt dessen durchaus auch problematische metaphorische Verwendung hervor: »Der ›nackte‹ Text, als Oppositum zu Paratext, ist nicht wirklich konkretisier- und vorstellbar, sondern dient nur

251 Eine Rolle spielt hierbei auch der lange Zeitraum, in dem Balanchine künstlerisch tätig war. Die Autor:innen der Autobiografien tanzten denn auch in unterschiedlichen Phasen mit bzw. bei Balanchine. Darauf wird im Folgenden noch eingegangen.

252 Hierbei ist zu bedenken, dass das Verhältnis von ›Mastertext‹ und ›Paratext‹ eine gewisse Hierarchie bzw. Hegemonie festschreibt oder zumindest nicht ganz aufzulösen vermag, auch wenn man ›Paratext‹ – wie im Folgenden noch erläutert – nicht als unter- oder marginal nebengeordneten Text versteht. In ihrem kritischen Reflexionspapier zu meinen entsprechenden Ausführungen in der Vorlesung *Selbst-Performance und Tanzhistoriografie* im Herbstsemester 2023 wählt Kaja Schranz deshalb den Begriff ›Hypertext‹. Ich bleibe hier bei ›Paratext‹, wobei es mir wichtig ist, diesen Begriff differenziert – insbesondere auch im Hinblick auf (durchaus bestehende) Machtverhältnisse – zu reflektieren.

253 Stanitzek 2004, S. 6; er zitiert hier Genette, vgl. dazu auch ders. 2001 [1989], S. 9.

254 Stanitzek 2004, S. 6.

255 Vgl. dazu auch ebd., S. 18, wonach sich grundsätzlich die »Frage nach dem allgemeinen, ›weiten‹ Text- (und Kultur-)Begriff in der gegenwärtigen literatur-, kultur- und medienwissenschaftlichen Diskussion« stellt.

als ›idealer‹ regulativer Horizont des Arguments und der Untersuchung. [...] Zum anderen deutet jedoch Genettes Wortbildung [...] ›Paratext‹ an, dass sich ›Text‹ zu ›Paratext‹ zugleich als Implikat wie auch als Oberbegriff verhält.«²⁵⁶ Dieses Verhältnis von ›Paratext‹ zu ›Text‹ beschreibt Stanitzek dann als ein insofern komplexes, als ›Paratext‹ »– in ebenso randständiger wie hervorragender Position – zum eigentlichen Text« gehört, aus dem er »sich zugleich löst, um sich, ihn titulierend, auf den Text als ganzen zu beziehen.«²⁵⁷

Auf mein Beispiel übertragen könnte man also sagen, wenn der ›Text‹ der tanzgeschichtliche Diskurs zu Balanchine oder – noch pointierter gedacht – die tanzhistorische ›Figur‹ Balanchine ist, dann rahmen die Autobiografien der Tänzer:innen nicht nur diesen Diskurs bzw. diese (diskursive) Figur, sondern gehören zu ihm/ihr, indem sie sich über ihn/sie definieren. Sie lösen sich aber gleichzeitig auch von ihm/ihr, weil sie ja ihre ›eigene‹ Lebensgeschichte (Auto_Bio_Grafie) erzählen, und bringen schliesslich den ›eigentlichen‹ ›Text‹ (d.h. den Diskurs und die Figur oder auch das Phänomen ›Balanchine‹) damit erst hervor.

Ich schliesse mich in meiner Begriffsverwendung wiederum Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek an, die festhalten, dass, »insofern Paratexten ein für jede Rezeption weichenstellender Status zukommt, [...] ihre Beobachtung keineswegs auf Randständiges, sondern tatsächlich aufs Ganze«²⁵⁸ gehe.²⁵⁹ Wenn man diese Annahmen nun auf den Fokus und Gegenstand dieses Kapitels anwendet, folgt daraus, dass die Tänzer:innen-Perspektive ihrer (vermeintlichen) Marginalität zu entheben ist. Andererseits käme dann

256 Ebd., S. 6 (Hv. i. O.); vgl. dazu auch ebd.: »Das ist nicht zuletzt deshalb von Bedeutung, weil Genette festhält, zwar gebe es ›keinen Text ohne Paratext‹, jedoch sehr wohl ›Paratexte ohne Text‹.

257 Ebd., S. 7. Vgl. auch eine Stelle bei Genette, 1989, S. 9, auf die sich Stanitzek wohl bezieht: »Ein literarisches Werk besteht ausschließlich oder hauptsächlich aus einem Text, das heißt (in einer sehr rudimentären Definition) aus einer mehr oder weniger langen Abfolge mehr oder weniger bedeutungstragender verbaler Äußerungen. Dieser Text präsentiert sich jedoch selten nackt, ohne Begleitschutz einiger gleichfalls verbaler oder auch nicht-verbaler Produktionen [...]; sie umgeben und verlängern ihn jedenfalls, um ihn im üblichen, aber auch im vollsten Sinn des Wortes zu *präsentieren*: ihn *présent* zu machen, und damit seine ›Rezeption‹ [...] zu ermöglichen.« (Hv. i. O.)

258 Kreimeier/Stanzitzek 2004, S. VII.

259 Vgl. dazu auch Stanitzek 2004, S. 7f., wonach ›paratextuelle‹ Einheiten zwar als »heteronome Hilfsdiskurse« gälten, und »supplementäre, aber darin konstitutive Beiträge leisten.«

in unserem Fall das ›Ganze‹ einer multiperspektivischen ›Zusammenschau‹²⁶⁰ auf das Phänomen ›Balanchine‹ gleich. ›Paratexte‹ seien dabei – so Stanitzek mit Referenz auf Genette – keinesfalls als Beiwerk« zu missverstehen,²⁶¹ sondern vielmehr »hermeneutisch privilegierte und wirkmächtige Größen. Sie steuern Aufmerksamkeit, Lektüre und Kommunikation in einer Weise, dass die entsprechenden Texte über sie allererst ihre jeweilige Kontur, ihre gewissermaßen handhabbare Identität gewinnen.«²⁶² Sie eröffneten den Fokus auf eine »unbestimmte Zone«, »in der sich die Perspektiven brechen, vervielfältigen, zerstreuen.«²⁶³

Wiederum übertragen könnte man dann im Hinblick auf die Vorstellung einer vielstimmigen Tanzgeschichte zusammenfassend sagen: Der zentrale, wenn auch auf etwas letztlich Unbestimmtes gerichtete Fokus gilt dem Phänomen ›Balanchine‹, das somit dem ›Text‹ entspricht. Die Tänzer:innen-Auto_Bio_Grafien bilden folglich die ›Paratexte‹, die je ihre Aufmerksamkeit auf das Phänomen richten und es eigentlich erst hervorbringen, indem sie die Betrachtungsweisen und damit auch das Phänomen vervielfältigen und so re-vidieren. Bevor auf diese ›Paratexte‹ eingegangen wird, muss zunächst der ›Text‹ kurz skizziert werden. Balanchine gilt demnach als »[t]he leading choreographer of the twentieth century and the architect of classical ballet in America, George Balanchine dominated his art as had no other figure since Marius Petipa«, schreibt Arlene Croce im entsprechenden Eintrag in der *International Encyclopedia of Dance*.²⁶⁴ In ihrer erst kürzlich erschienenen Biografie erklärt die Historikerin und Tanzkritikerin Jennifer Homans Balanchine gar zum

260 Die Formulierung ›das Ganze‹ ist dabei insofern zu problematisieren, als ich davon ausgehe, dass nie ein ›Ganzes‹ im Sinne einer Vollständigkeit zu haben ist.

261 Stanitzek 2004, S. 8. Vgl. dazu auch Genette 1989, S. 10.

262 Stanitzek 2004, S. 8.

263 Ebd. Vgl. auch Genette 1989, S. 10, wobei Genette wiederum Borges zitiert und mit der »unbestimmte[n] Zone« einen Bereich »zwischen innen und außen« meint, der »selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist«.

264 Croce 2004, S. 255. Vgl. dazu auch Reinhardt 2022, S. 54, die erklärt: »[M]an kann sich stundenlang in der Geschichte seiner Werke und all der großen Tänzer des New York City Ballet verlieren.«

Jahrhundertphänomen; ihr Buch trägt den Titel *Mr. B. George Balanchine's 20th Century*.²⁶⁵

1904 als Georgi Melitonowitsch Balantschiwadze geboren, tanzte er zunächst im Mariinski Ballett in St. Petersburg und später bei den Ballets Russes, die von Paris aus weltweit tourten. Für die Ballets Russes choreografierte Balanchine dann auch mehrere Ballette u.a. 1928 *Apollon Musagète*, das »gemeinhin als Erstlingswerk des neoklassischen Balletts gilt«. ²⁶⁶ Auf Einladung von Lincoln Kirstein ging er 1933 in die USA, gründete dort die School of American Ballet, aus der das American Ballet Theatre, das spätere New York City Ballet, hervorging, das Balanchine bis zu seinem Tod 1983 wesentlich prägte und das sein Erbe bis heute pflegt.²⁶⁷

1954 publizierte der New Yorker Verlag Doubleday ein Buch von George Balanchine, das den Titel *Balanchine's Complete Stories of the Great Ballets* trägt.²⁶⁸ Darauf fusst wiederum eine französischsprachige Übersetzung, *Histoire de mes ballets*, die Fayard 1969 in Paris herausbrachte.²⁶⁹ Das Buch ist keine Autobiografie im engeren Sinne, eher eine kommentierte Werkbiografie;²⁷⁰ gleichwohl enthält es insofern auto_bio_grafische Passagen, als es – nach einem Vorwort des Autors –²⁷¹ mit einem Kapitel zu seinem Werdegang anfängt: »Comment

265 Homans 2022; vgl. dazu auch Brunner 2023, S. 49. Bereits früher widmen sich verschiedene Bücher dem Phänomen »Balanchine«, vgl. beispielsweise die Biografien von Taper 1964, 1984; Gottlieb 2004; Kendall 2013; Lobenthal 2016.

266 Bräuninger 2016, S. 43.

267 Vgl. u.a. ebd., S. 43–46.

268 Balanchine 1954; als Herausgeber ist Francis Mason genannt. 1968 erschien unter gleicher Autor- und Herausgeberschaft *Balanchine's New Complete Stories of the Great Ballets*.

269 Balanchine 1969; im Folgenden wird auf diese, d.h. die französischsprachige Übersetzung (von Patrick Thévenon) referiert, weil diese Ausgabe leichter greifbar war.

270 Während der Titel der englischsprachigen Originalausgabe auf einen Blick von aussen auf Balanchines Werk hindeutet (auch wenn dieser als Autor desselben angegeben ist), so verbindet das Possessivpronomen »mes« in der französischsprachigen Übersetzung den genannten Autor des Buches mit jenem der Ballette und suggeriert, dass Balanchine selbst über sein Lebenswerk geschrieben hat.

271 Im Vorwort bedient Balanchine allerdings durchaus die oben festgestellten Topoi der Tänzer:innen-Autobiografien, indem er damit beginnt, dass das Buch auf mehrfachen Wunsch von aussen entstanden sei, weil seine (eigene) Sicht gefragt war; vgl. Balanchine 1969, S. 9: »Il y a près d'un demi-siècle que je suis chorégraphe et maître de ballet. Au cours de cette longue période de nombreuses questions m'ont été posées, non seulement par mes élèves, mais aussi par des spectateurs curieux de connaître mes pensées sur la danse.« Es folgt dann, ebd., gleich der nächste Topos, jener der Legitimation eines Autors, dessen eigentliches Medium nicht die Sprache sei: »Quand on

je suis devenu danseur et chorégraphe«²⁷². Die Erzählung beginnt in Balanchines Kindheit, geht dann auf seine Zeit als Tänzer in Russland ein und enthält sowohl private als auch politische Informationen.²⁷³ Der Autor schildert des Weiteren aus seiner Sicht die Stationen seiner Ausbildung,²⁷⁴ seine Zeit bei den Ballets Russes mit Diaghilev und auch Strawinsky,²⁷⁵ bis hin zur Gründung des New York City Ballet 1948.²⁷⁶

Es folgt wiederum eine Legitimation, d.h. eine Begründung dafür, dass er schreibt und warum man überhaupt als Tänzer bzw. über Tanz schreibt: »Écrire et parler de la danse m'est difficile. Si j'étais écrivain ou conférencier, et qu'il me soit aisé de m'exprimer par la parole ou par l'écriture, je ne prendrais pas la peine de le faire par la chorégraphie. J'ai malgré tout essayé de clarifier un certain nombre de choses dans ce livre afin d'aider le public et les futurs danseurs. Il ne faudrait pas croire, cependant, que ce livre peut remplacer un spectacle de ballet. Ce n'est qu'en voyant et qu'en revoyant des ballets au théâtre qu'on peut arriver à comprendre pourquoi cet art connaît un succès permanent depuis trois siècles et pour quelles raisons, en permettant à certains d'entre nous de participer à l'élaboration de ce succès, il leur a apporté le bonheur.«²⁷⁷ Auf diese Erklärung, die das Schreiben als (notdürftige) Vermittlung von flüchtigen

me proposa d'écrire ce livre, je répondis immédiatement que je n'étais pas un écrivain. Puis, en y réfléchissant«, schreibt er weiter und erklärt die Ziele des Buches: einerseits, alle Fragen zum Ballett zu beantworten und andererseits seine eigenen Choreografien zu kommentieren; vgl. ebd.: »je vis là une magnifique occasion de répondre une fois pour toutes à toutes les questions concernant le ballet. J'y vis [...] surtout la possibilité de commenter mes propres chorégraphies.«

272 Ebd., S. 13.

273 Vgl. etwa ebd., S. 23: »Quand le tsar Nicolas II abdiqua, en 1917, l'École Impériale de danse fut fermée. J'allai vivre chez ma tante, à St-Petersbourg, en attendant la réouverture. Je fus coursier dans une banque, apprenti chez un sellier et, le soir, je jouais du piano pour accompagner les films muets dans les cinémas du voisinage. Un peu plus tard, la même année, au cours de la révolution bolchevique, Lénine choisit le balcon de la prima ballerina assoluta du Théâtre Impérial, Mathilde Kchessinska, pour s'adresser au peuple. Je me souviens très bien de l'avoir entendu. J'étais avec un groupe d'étudiants de l'école et nous avons été attirés par la foule qui s'agglutinait sous le balcon. Nous étions persuadés que l'homme qui s'y agitait était un fou. Nous étions jeunes alors, nous ne comprenions rien à la révolution.«

274 Ebd., S. 24f.

275 Ebd., S. 27ff.

276 Ebd., S. 31.

277 Ebd., S. 32.

Live-Erfahrungen rechtfertigt, folgt dann das Kapitel »La manière d'apprécier un ballet«²⁷⁸, das u.a. »Notes et commentaires sur la danse, les danseurs et la chorégraphie«²⁷⁹ enthält und nach dem Schema ›Frage – Antwort‹ aufgebaut ist.²⁸⁰

Mit diesen Ausführungen zu Balanchines ›eigenem‹ Buch soll keineswegs insinuiert werden, dass damit nun der ›Mastertext‹ vorliege. Vielmehr bildet auch dieser Text in der Vielstimmigkeit *eine* Perspektive auf das Phänomen ›Mr. B. Er vermittelt eine Sichtweise, die über Aufbau und Inhalt des Dargelegten deutlich suggeriert, dass der ›Mensch‹ Balanchine, sein ›Leben‹, untrennbar mit dem Ballett und insbesondere mit seinen Balletten verbunden sei. Diese Setzung spiegelt sich dann auch – wie im Folgenden gezeigt werden soll – in weiteren ›Paratexten‹, den *Auto_Bio_Grafien* von ehemaligen Balanchine-Tänzer:innen. Einerseits schreiben diese über Balanchine aka ›Mr. B‹ (fast) ausschliesslich als Idol, Lehrmeister, Schöpfer oder Vorgesetzten,²⁸¹ also primär in einem beruflichen Kontext.²⁸² Andererseits ist schon allein der Raum, den Balanchine in den Büchern der Tänzer:innen über deren eigenes Leben einnimmt, ein Beleg dafür, dass auch sie dieses Leben (in der Narration) nicht von ihrem Beruf, in dem sie Teil des Balanchine-›Kosmos‹ sind oder waren, trennen, dass auch sie vielmehr beides je ineinander übergehen lassen.²⁸³

278 Ebd., S. 33.

279 Ebd., S. 53.

280 Vgl. etwa ebd., S. 61: »Question. – Est-ce qu'on apprend à devenir chorégraphe? Réponse. – Non. Pour devenir chorégraphe, il faut d'abord avoir été danseur. [...]«. Nach einem Kapitel mit dem Titel »Les enfants et la danse« (S. 67ff.) folgen S. 91ff.: 4. »Les grands ballets de Balanchine (par ordre alphabétique)«; S. 209ff.: 5. »Une brève histoire du ballet«; S. 227ff.: 6. »Les principaux événements de l'histoire du ballet« und schliesslich S. 291ff.: 7. »Dictionnaire technique du ballet«.

281 Auf dieses spezifische Verhältnis wird weiter unten noch genauer eingegangen.

282 Sogar Balanchines zeitweilige Ehefrau Maria Tallchief lässt in ihrer Autobiografie *America's Prima Ballerina* diesbezüglich das Privatleben in der Schilderung ihres beruflichen Alltags aufgehen und meint dazu: »All his previous wives had been dancers because his life was his work. It was simple, for him and for me. I was unsophisticated about many things, but I understood that our marriage was a working arrangement, and that, although our public and private lives were bound together, the public life would dominate. [...] I was his wife, but I was also his ballerina. He was my husband, but he was also my choreographer«; vgl. Tallchief/Kaplan 1997, S. 58.

283 Vgl. dazu exemplarisch das Vorwort von Carol K. Walker in Sills/McPherson 2019, S. IX: »In this book, with love, objectivity, awe, and some humor, Bettijane shares details and reflections on her work with Balanchine and New York City Ballet during the historic ›golden years‹ on the 1960s, as well as on her working childhood as a pro-

Zu Wort kommen sollen im Folgenden ganz unterschiedliche Tänzer:innen.²⁸⁴ Gemeinsam ist ihnen, dass sie je eine Autobiografie – in einem Fall auch zwei²⁸⁵ – publiziert haben,²⁸⁶ dass sie alle bei George Balanchine tanzten und dass die daraus gewonnenen Erfahrungen einen wesentlichen Teil ihrer Lebenserzählung ausmachen. Diese Erfahrungen bilden ein breites Spektrum an ›Paratexten‹, was zunächst auch ganz pragmatische Gründe hat. Eine Erklärung für die Vielfalt der Darstellungen setzt bei der zeitlichen Verortung an: Balanchine hat bekanntlich über viele Jahre hinweg choreografiert und die Tänzer:innen haben entsprechend zu verschiedenen Zeiten und zudem unterschiedlich lange bei bzw. mit ihm gearbeitet.²⁸⁷ Ausserdem war das jeweilige

fessional actor in New York City, her personal life in and out of the dance world, and her teaching career.« Interessant ist hier nicht nur die Verbindung von Beruflichem und Persönlichem, sondern auch die entsprechende Priorisierung. Vgl. auch Farrell/Bentley 2002, S. 102: »[I]n dancing Balanchine's life onstage, I was becoming part of it offstage.« Farrell bezieht in ihrer Autobiografie ausserdem, ebd., S. 268, ein Zitat aus *The Red Shoes* auf sich selbst, in dem Moira Shearer gefragt wird: »Why do you want to dance?« Without missing a beat, she gives him the answer, the only answer, ›Why do you want to live?«

- 284 Es handelt sich gleichwohl um eine Auswahl, die im Folgenden noch genauer begründet wird. Die Tänzer:innen/Autor:innen sollen hier aber zur ersten Orientierung schon mal, alphabetisch nach Nachnamen geordnet und mit Lebensdaten versehen, genannt sein: Merrill Ashley (*1950), Toni Bentley (*1958), John Clifford (*1947), Suzanne Farrell (*1945), Allegra Kent (*1937), Gelsey Kirkland (*1952), Peter Martins (*1946), Bettijane Sills (*1942), Jock Soto (*1965), Maria Tallchief (1925–2013), Edward Villella (*1936).
- 285 Vgl. Kirkland/Lawrence 1986, 1990.
- 286 Einige der Autor:innen geben an, dass sie ihre Autobiografie in Co-Autorschaft verfasst haben, was an und für sich innerhalb des Genres Autobiografie – wie bereits mehrfach erwähnt – nicht unüblich ist; vgl. dazu u.a. Lammers 2019, S. 299ff. Hervorzuheben sind im Kontext hier aber dennoch zwei Beobachtungen: Zum einen, dass der Tanzjournalist Larry Kaplan gleich bei mehreren Büchern als Co-Autor genannt wird (vgl. Ashley/Kaplan 1984; Tallchief/Kaplan 1997; Villella/Kaplan 1992) und zum anderen, dass Suzanne Farrells Co-Autorin Toni Bentley selber auch eine eigene *Auto_Bio_Grafie* publiziert hat (vgl. Farrell/Bentley 1990/2002; Bentley 1982/2003).
- 287 Folgt man den von Robert Tracy in seinem Interview-Buch *Balanchine's Ballerinas. Conversation with the Muses* 1983 eruierten Phasen im Berufsleben von ›Mr. B‹, dann sind alle in diesem Kapitel behandelten Autobiografie-Autor:innen in die dritte, die längste und prominenteste, Zeitspanne einzuteilen: »III 1948–1983: The New York City Ballet«; vgl. Tracy 1983, S. 9, 93ff. Tracy hat, vgl. ebd., S. 9, auch Ballerinnen aus früheren Phasen (»I 1904–1933: The Years in Russia and Europe« und »II 1934–1948: America – A School, a Company«) und ausserhalb des NYCB interviewt; von keiner von ihnen ist mir allerdings eine Autobiografie bekannt.

Verhältnis zu ›Mr. B‹ und ist deshalb auch jede der Narrationen vom Status der Tänzer:innen innerhalb der Company geprägt und – wie noch zu zeigen sein wird – auch ein Genderthema. So vermittelt beispielsweise die Lebenserzählung von Maria Tallchief²⁸⁸, einer der ersten Primaballerinen des New York City Ballet und zeitweilige Ehefrau von Balanchine, eine ganz andere Perspektive als jene etwa von Toni Bentley, die ›nur‹ Corps-de-Ballet-Tänzerin war und schon im Alter von 26 Jahren verletzungsbedingt aufhören musste; oder jene von Suzanne Farrell²⁸⁹, Balanchines (von ihm offenbar auch erotisch begehrte) langjährige Solistin, oder jene von Jock Soto, der erst kurz vor dem Tod von ›Mr. B‹ von diesem in die Company geholt wurde und der u.a. seine Erfahrung als homosexuelle BIPOC im neoklassischen Ballett schildert.²⁹⁰

Der Akt, eine Autobiografie publiziert zu haben, wird auch von den (ehemaligen) Balanchine-Tänzer:innen mit dem Erheben der eigenen Stimme verglichen und damit als etwas eigentlich Extraordinäres beschrieben, was bei Bentley gar in der pointierten Aussage mündet: »If a dancer speaks, it must have value.«²⁹¹ Dieses (Selbst-)Verständnis und der damit einher gehende Habitus der Selbsterzählung, wonach das Sprechen oder Schreiben von Tänzer:innen für ungewöhnlich erklärt wird, ist – wie oben ausgeführt –²⁹² ein Topos in der Tänzer:innen-Autobiografie und korreliert in signifikanter Weise mit dem Tanzstil Ballett. Das zeigt sich geradezu paradigmatisch im Kontext Balanchines, dessen »[C]redo« – gemäss (u.a.) Edward Villella – lautete: »Don't talk, just do.«²⁹³ Jegliche Art von Reflexion galt demnach als kontraproduktiv: »For this art form, dancing, thinking should not go beyond steps, toe shoes and ballets. It is best that way.«²⁹⁴

288 Tallchief/Kaplan 1997.

289 Farrell/Bentley 1990/2002.

290 Vgl. z.B. Soto 2011, S. 191.

291 Bentley 2003, S. 33; vgl. dazu u.a. auch ebd., S. XVI; Ashley/Kaplan 1984, S. XVIII; Villella/Kaplan 1992, S. 6.

292 Vgl. Kapitel 2.1. in der vorliegenden Untersuchung.

293 Villella/Kaplan 1992, S. 78; vgl. dazu auch ebd.: »Balanchine didn't want dancers to analyze and intellectualize about parts. He didn't like discussing a ballet to death.« Vgl. ausserdem Soto 2011, S. 192: »The key for me, to cite another Balanchine quote, seemed to be ›Don't think, just do.« Ausserdem Bentley 2003, S. 15f., wonach Balanchines Standardspruch »Don't think, just do« nicht nur »no thinking« meinte, »but a rejection of thinking. [...] But I keep on thinking.« (Hv. i. O.) Vgl. auch Ashley in dies./Kaplan 1984, S. 127, der Balanchine sagte, sie wirke zu angestrengt und ihr geraten habe: »Just do it [...] Just dance.«

294 Bentley 2003, S. 42.

Die Ballerina, der Ballerino hat qua dieser Vorstellung komplett und rein physisch im Tanz aufzugehen,²⁹⁵ wohlgemerkt im Tanz, den der Choreograf, der ›Meister‹, ihr oder ihm auf den Leib schreibt. Diese Haltung thematisieren denn auch durchwegs alle in diesem Kapitel behandelten (›Para‹-)Texte von Balanchine-Tänzer:innen. Indem sie ein Buch verfasst haben, verstossen sie allerdings gerade auch dagegen, was sie wiederum sehr unterschiedlich bewerten. Während Gelsey Kirkland ihr Schreiben als therapeutisch und für sich persönlich als befreiend bezeichnet,²⁹⁶ Suzanne Farrell damit erklärermassen Balanchines Tod verarbeitet,²⁹⁷ stellen Merrill Ashley, John Clifford und Bettijane Sills es als etwas dar, was sie wiederum – wenn auch mit anderen Mitteln – zu Diensten von ›Mr. B‹ getan hätten: Cliffords Buch trägt den sprechenden Titel *Balanchine's Apprentice*, und er erklärt seine eigene Lebenserzählung kurz-erhand zur Laudatio auf den Choreografen: »I wrote this book to honor him and to tell why he was so important to me personally, as well as to recount the story of my life. Balanchine was not just my teacher and choreographer, not just my mentor. He was much more to me, as you shall see.«²⁹⁸

Merrill Ashley, die wie Clifford in den späten 1960er-Jahren zum NYCB kam, nennt ihr autobiografisches Buchprojekt *Dancing for Balanchine* und legitimiert es mit der Intention, das Phänomen ›Balanchine‹ aus der Tänzer:innen-Perspektive einem breiteren Publikum näherzubringen und in die Geschichte einzuschreiben: »I decided to organize my notes and ideas and write a book about what dancing for Balanchine and learning from him was like for me. [...] I hoped, too, that my story would be a small contribution to a fuller understanding of Balanchine's place in history.«²⁹⁹ In einer rhetorischen

295 Vgl. dazu beispielsweise Soto 2011, S. 3: »I was sixteen Balanchine invited me to join the New York City Ballet, and I had been dancing there ever since [...] the only thing I had ever done – literally for as much as eleven or twelve hours a day, six days a week, for my entire life.«

296 Vgl. Kirkland/Lawrence 1987, S. 284: »The writing has been the final therapeutic stage of my recovery, a labor of constant love. We were sustained in our collaboration by the hope that others might at least recognize, if not avoid, the traps I found waiting for me. Our purpose allowed me to sort out both my priorities and my personal history.«

297 Vgl. Farrell/Bentley 2002, S. 5: »My reason for writing this autobiography was that I hoped it would help me to survive his death and the unspeakable loss of my soul-mate. Working on the book and revisiting my life kept me busy and grounded for a year after my retirement.«

298 Clifford 2021, S. XI.

299 Ashley/Kaplan 1984, S. XVIII.

Klammer verbindet sie dabei die Schilderung ihrer Tätigkeit als Tänzerin mit jener ihrer Aufgabe als Autorin: »I enter the classroom and rehearsal hall with Balanchine and relate the long, difficult process of understanding, learning, and finally doing what he wanted. I hope to convey what working with – and dancing for – Balanchine was like.«³⁰⁰

Sills indessen erklärt, sie habe zuerst damit gehadert, überhaupt eine Autobiografie zu schreiben, weil man ihr gesagt habe, dass ihr Leben zu wenig interessant für ein Lesepublikum sei: »He [d. i. der Journalist Francis Mason, C. T.] discouraged me, [...] which seemed to imply that my life wasn't interesting enough to attract readers. After all, I hadn't slept with Balanchine; I hadn't taken drugs; I was just too ›normal.«³⁰¹ Sie schreibt dann jedoch, dass sie es schliesslich gerade aus dieser Position heraus erst recht getan habe: »In beginning to write [...], I came to realize that [...] my life and career provide a clear lens for understanding George Balanchine's choreographic practice, as well as the immensity of his influence on his dancers specifically and the dance field more broadly, simply because my career was not clouded by scandal or serious trauma. My performance career did not result in great fame or fortune, but nonetheless it was meaningful on many levels.«³⁰² Die Autorin erklärt weiter: »My stories overlap with the life stories of many actors, dancers, and choreographers. The connections are endless. This book tells their stories and they intertwine with mine.«³⁰³ Indem Sills ihre Erzählung explizit als eine unter anderen darstellt, als eine, die sich mit anderen verbindet,³⁰⁴ fügt sich ihre

300 Ebd., S. XIX.

301 Sills/McPherson 2019, S. 1. Vgl. dazu auch das Vorwort von Clement Crisp in Ashley/Kaplan 1984, S. XIII: »Dancer's memoirs can be disappointing if one seeks revelations about the ›professional secret.«

302 Sills/McPherson 2019, S. 1.

303 Ebd., S. 2.

304 Vgl. dazu auch die Passage in Bentleys *Winter Season. A Dancer's Journal*, worin sie, im Vorwort zur Neuauflage von 2003, S. X, schildert, wie sie erst durch die Publikation ihres Buches realisiert habe, dass sie mit ihrer Geschichte nicht allein sei, dass sie vielmehr »nur« eine Stimme ist, die sich geäussert hat: »To my astonishment, a number of my peers in the company pressed surreptitiously scrawled little notes into my hand in the elevator, or explained to me in hushed but relieved tones that I had written their story, their life. They were giving the book to their parents to explain what it was like to dance at NYCB, to persevere despite the ever-present fear of failure. I, in my youthful myopia, had thought that only I was so alone, so inadequate, so brutalized by insecurity, so tormented by my perceived physical imperfections. I found out – to my great surprise and relief – that everyone was!«

diesbezügliche Schilderung zur Vorstellung von Vielstimmigkeit und zum entsprechenden Konzept der ›Paratextualität‹, von dem die folgenden Betrachtungen zum tanzhistorischen Phänomen ›Mr. B‹ geleitet werden sollen.

Weitgehend unisono heben die Tänzer:innen-Narrationen Balanchine buchstäblich ›in den Himmel‹.³⁰⁵ Im heutigen Kontext von #MeToo und kritisch reflektierter Herrschafts- und Abhängigkeitsverhältnisse (nicht nur) im Ballett lassen die fast schon hagiografischen Passagen aufhorchen. Toni Bentley beispielsweise führt die Funktion von ›Mr. B‹ in ihrer Lebensgeschichte folgendermassen aus: »Balanchine was not the star character in my story; he was the god of my world.«³⁰⁶ John Clifford stellt seiner Autobiografie als Motto die Aussage (in Grossbuchstaben) voran: »George Balanchine is God.«³⁰⁷ Merrill Ashley schreibt euphorisch über Ballettstunden: »Class with Balanchine! Class in the presence of this man who, like a god, embodied everything we admired and revered.«³⁰⁸

Die Bewunderung der Tänzer:innen umfasst dabei insbesondere (s)ein Lebenswerk: »NYCB is unique in the world; it is the creation of fifty years of one man's ideas«³⁰⁹, meint Bentley, und Edward Villella wähnt sich, nicht ohne eigene Opferbringungen, als Teil eines von Balanchine geschaffenen ›goldenen‹ Zeitalters der Tanzkunst: »Maybe I sacrificed too much, but as a member of the New York City Ballet in the late 1950s, '60s, and '70s, I had witnessed a golden age of ballet, an amazing era in which George Balanchine

305 Vgl. dazu exemplarisch Ashley/Kaplan 1984, S. 7: »Dancers, teachers, musicians, stagehands, everyone always did his or her utmost to please him, and, whenever he spoke, it was as if his words came from on high.«

306 Bentley 2003, S. IX; vgl. auch ebd., S. 141, wo Bentley von zwei »God[s]«, »Balanchine and Stravinsky«, spricht.

307 Clifford 2021, S. V; genau genommen weist er die Aussage als Zitat, allerdings ohne Nachweis, aus: »As Twyla Tharp so succinctly put it, GEORGE BALANCHINE IS GOD.« (Hv. i. O.) Auch Suzanne Farrell beginnt ihr Buch, zumindest im Vorwort zur Ausgabe von 2002, S. 5, mit der Namensnennung in Grossbuchstaben: »GEORGE BALANCHINE was the most influential person in my life.« Und sie fährt fort, ebd., mit einer Aussage, die sich wie ein Glaubensbekenntnis liest: »and I believed in him.«

308 Ashley/Kaplan 1984, S. 14. Vgl. dazu auch Villella/Kaplan 1992: »I was always immensely proud to be a Balanchine dancer. [...] Balanchine dancers are a breed apart. They are not only highly accomplished technical wonders. They have a calling, and they are asked to participate in an almost sacred way of life. That was the Balanchine ideal. He wanted all of us to be a part of a religious order of which he was the leader.«

309 Bentley 2003, S. 66.

single-handedly transformed the art. I watched him do it. I was part of it all.«³¹⁰

Wie sehr die Tänzer:innen in ihrer Teilhabe an dieser ›Ära‹ aufgingen, zeigt sich u.a. am Namenswechsel, den einige von ihnen mit dem Eintritt in die Company vollzogen. Aus Roberta Sue Ficker etwa wurde Suzanne Farrell, die schreibt, sie habe zwar einen Job bekommen, »but I did lose my name«.³¹¹ Linda Merrill änderte ihren Namen zu Merrill Ashley,³¹² Bettijane Sills hiess eigentlich Siegel,³¹³ und John Cliffords bürgerlicher Familienname war vor seiner Zeit am New York City Ballet Povailitis.³¹⁴ Mit dem Eintritt in eine von Balanchine geprägte ›Welt‹ ging offenbar ein Umbruch, eine Transition einher, die – nicht nur über den Namen – die Identität, die Existenz, das Leben grundlegend betraf.³¹⁵

Viele Tänzer:innen deuten dies positiv als Privileg,³¹⁶ von dem sie persönlich profitiert hätten und das sie entscheidend geprägt habe. So schreibt

310 Vilella/Kaplan 1992, S. 10.

311 Farrell/Bentley 2002, S. 55.

312 Vgl. Ashley/Kaplan 1984, S. 20f., die diesen Wechsel als komplizierten und einschneidenden, letztlich aber pragmatischen Vorgang schildert: Und zwar habe eine Ballettfreundin, Linda Rosenthal, bei deren Eintritt ins New York City Ballet, ihren Namen in Linda Merrill geändert, was Ashley, ebd., folgendermassen kommentiert: »I couldn't believe she had done such a thing, since she knew I stood a good chance of getting into the Company and would then be forced to change my name because of her. But what was done was done. I had to find a name [...]. Directly after I was taken into the Company, I received a call: ›Linda, what name do you want us to put on your contract? [...]‹«, worauf sie sich entschied, Merrill zum Vornamen zu machen und einen Nachnamen mit A zu wählen, aus dem pragmatischen Grund, »the Company lists its dancers alphabetically«; sie schreibt dann weiter: »One of the first names that came up was Ashley. Merrill Ashley. It had a simple elegance that appealed to me and suited the ballerina I hoped to become. Finally I had found my name.«

313 Vgl. Sills/McPherson 2019, S. 41f.

314 Vgl. Clifford 2021, S. 3.

315 Vgl. dazu u.a. Sills in dies./McPherson 2019, S. 41, die dem Augenblick, in dem sie den Vertrag für die erste Tournee mit dem NYCB bekam, folgende existentielle Bedeutung zumisst: »This was a moment in time that defined the rest of my life.« Vgl. ausserdem ebd., S. 3: »I have moved through life as a Balanchine dancer. Working for Balanchine working with an artist of that magnitude through my teens and twenties, shaped me not only as a dancer but as a person«; vgl. auch ebd., S. 54: »dancing [...] It is so much a part of your identity.«

316 Vgl. etwa Farrell/Bentley 2002, S. 280: »I had had the privilege of dancing with, and for, George Balanchine for the last and most triumphant years of his life.«

beispielsweise Ashley, Balanchine »had made so many of us in the New York City Ballet transcend the limits of what we thought was possible.«³¹⁷ Und Farrell, die bereits im Alter von knapp 16 Jahren von Balanchine in die Company geholt wurde, sieht sich im Rückblick »blessed by my profession. It gave me more beauty, joy, and wisdom than I could ever have imagined existed back in Cincinnati when I was a child. [...] My career was a magical event, full of hard work and also all the luck of timing and circumstance.«³¹⁸ Sie folgert: »Balanchine had not only choreographed a ballet; he had choreographed our lives.«³¹⁹ Auch Tallchief, die – wie erwähnt – fast zeitgleich mit ihrem Engagement im New York City Ballet Balanchines Ehefrau wurde, sieht ihr Tänzerinnen-Dasein untrennbar mit dem Choreografen verbunden: »He was admired as the greatest choreographer of our time – perhaps of all time. It was his knowledge of what I could do as much as anything on my part that had made me a prima ballerina. He guided me my whole life, not only when I danced for him and during our marriage. I couldn't imagine the world without him.«³²⁰

Dass eine solche Selbstwahrnehmung, eine ›Identität‹ in völliger Abhängigkeit von ›Mr. B‹, dann aber doch nicht nur als unproblematisch gesehen wurde, suggeriert eine von Bentley geschilderte Anekdote über einen offenbar eifersüchtigen Geliebten, aus der sie – allerdings noch immer bemerkenswert unkritisch – generell das Verhältnis der Balanchine-Tänzerinnen zum Choreografen herleitet: »A lover once said to me, ›If I could have even half the power over you that this Balanchine has . . .‹ Most women have two important men in their lives – their father and their lover. We have three. Mr. Balanchine is our

317 Ashley/Kaplan 1984, S. XVII.

318 Farrell/Bentley 2002, S. 280.

319 Ebd., S. 15. Allerdings stellt Farrell dann doch zumindest leicht (selbst-)kritisch fest, ebd., S. 166: »I had chosen to be a dancer, and being interesting to Balanchine was a full-time occupation. As the time I had neither complaints nor resentments; I accepted it as simply the way my life was. In retrospect, I realize that the fact that I had no outside points of reference meant that I made various important decisions in a social vacuum.«

320 Tallchief/Kaplan 1997, S. 1; vgl. auch hierzu Farrell/Bentley 2002, S. 269: »Balanchine, who he was and what he stood for, was in my body, and I could not forget it.« Ausserdem – wenn auch weniger drastisch – die Darstellung von Sills, die 2019, S. 2, schreibt, mit Balanchine zu arbeiten sei »life-changing« gewesen: »looking back I realize that I was part of an incredibly important artistic movement led by the greatest choreographer of the twentieth century.«

leader, our president, our mother, our father, our friend, our guide, our mentor, our destiny. He knows all, sees all, and controls all – all of us – most often by saying very, very little. He seems to believe in self-discovery, and at times that is hell – when one knows that he knows but will not tell. Trusting him forces us to trust ourselves. He is our third parent, the parent of our adulthood, when so many people have none at all. We are all his children, but his adult children – his working, dancing, performing children. His power over us is unique. I doubt any girl has passed through the world of NYCB without the feeling the deep influence of Mr. B. upon her and upon the course of her life. He has our admiration. He loves us all. He adores our beauty and extends it out of all conceivable proportion in his ballets. What more could a girl ask of a man than such an appreciation?»³²¹ An dieser Passage wird erkennbar, dass die Beziehung zwischen Tänzerin und Choreograf sehr wohl als ein totales Abhängigkeitsverhältnis wahrgenommen bzw. dargestellt wird. Allerdings differiert offenbar die Bewertung. Während sich Bentley in ihrer im lockeren Ton verfassten Schilderung affirmativ und selbstbewusst gibt, macht dagegen eine andere Aussage von Farrell deutlich, dass das Verhältnis nicht immer nur von Familiarität, Liebe und Anerkennung geprägt war: »It required no proof, [...] that he could make or break a career.«³²² Und auch Bentley kommt durchaus ebenfalls zu einer drastischeren Einschätzung als die oben zitierte, wenn sie feststellt: »We are under the dictatorship of one man, whom we adore and respect, and his every whim is our law, no questions asked.«³²³

Bentley benennt hier die Machtverhältnisse mitsamt den psychologisch komplexen Auswirkungen; was sie im Kontext der 1980er-Jahre aus der Insiderperspektive polemisch als diktatorisches Regime bezeichnet, deklarieren – von aussen betrachtet und durchaus sachlich – die Tanzpublizistinnen Ann Daly (auch bereits 1987) als repressiv patriarchalisch³²⁴ und jüngst erst wieder Dorion Weickmann als ein System, bei dem so einiges »im Argen liegt: dubiose Frauenbilder, Metoo, Diätitis, Druck, Drill und Depression. Zahlreiche Tänze-

321 Bentley 2003, S. 58f. Vgl. auch – aus nicht-weiblicher Sicht – Clifford 2021, S. 60: »Balanine was definitely the ›father,‹ and the company was his ›family.‹ To this day I've never seen another company atmosphere quite like this.«

322 Farrell/Bentley 2002, S. 48. Vgl. dazu auch Kent 2009, S. 75: »Mr. B. [...] knew how to send his ballerinas up like rockets, one after another, higher and higher. He knew how to ignite spirits and careers and send his chosen girls into ballerina space.«

323 Bentley 2003, S. 34.

324 Daly 1987, S. 8.

rinnen tragen so lebendige wie deprimierende Schilderungen bei und werden zugleich gepeinigt von der eigenen, unverbrüchlichen Liebe zum Ballett.«³²⁵

Just diese Zerrissenheit, die Weickmann hier anspricht, zwischen einem leidenschaftlichen Aufgehen im und einem Leiden am Job im NYCB und insbesondere bei Balanchine, lässt sich denn auch in zahlreichen Auto_Bio_Grafien von Balanchine-Tänzer:innen – mehr oder weniger explizit – erkennen. Allegra Kent etwa beklagt die Arbeitsbelastung, die ihr bereits im Alter von 15 Jahren zugemutet wurde,³²⁶ die intransparente Kommunikation in der Chefetage,³²⁷ die temporären Liebschaften von ›Mr. B‹,³²⁸ dessen Eingriffe ins Privatleben der Tänzer:innen, wenn es um deren eigene, externe Lieb- bzw. Partnerschaften oder um Schwangerschaften und Kinder ging.³²⁹ Andere berichten von ›Gewichtsproblemen‹,³³⁰ die aus heutiger (Aussen-)Perspektive als Bodyshaming und somit als Übergriffe von Balanchine zu bewerten sind. Gelsey Kirkland ist eine der wenigen ehemaligen Balanchine-Solistinnen, die dessen Methoden und das gesamte NYCB-Umfeld³³¹ in ihrer Autobiografie

325 Weickmann 2023, S. 55. Vgl. zu den in jüngster Zeit erhobenen Vorwürfen im NYCB-Umfeld auch Liu 2023, S. 34f.

326 Vgl. u.a. Kent 2009, S. 53.

327 Vgl. ebd., S. 54: »I had learned about my rise in status from someone in the ballet office, not from Mr. B. himself. It was always indirect. Perhaps this was some form of Russian etiquette [...]. Balanchine once promoted a soloist to principal dancer, but the news never seeped down to her. She didn't know. Finally, she realized that her salary had gone up.«

328 Vgl. ebd., S. 77: »[...] there was a time limit to Mr. B.'s love. It usually lasted seven years. He married his dancing girls when they were between the ages of fifteen to twenty-three. [...] The ages of his wives stayed roughly the same while Mr. B. grew older.«

329 Vgl. u.a. ebd., S. 174: »Forget your husband, forget your baby, only work, work«; ausserdem ebd. S. 148f., 150 oder 188: »Mr. B. said, ›Now Allegra, no more babies. Enough is enough.« Vgl. zur Unvereinbarkeit von Beruf und Privatleben/Familie auch Sills/McPherson 2019, S. 3, 107–109, 125; Bentley 2003, S. 134: »The impossibility of combining love, life and dancing is so obvious.«

330 Vgl. dazu u.a. Sills/McPherson 2019, S. 2f., 31, 73–76, 78f., 102, 103f., 108; ausserdem Ashley/Kaplan 1984, S. 116f.; Kirkland/Lawrence 1987, S. 56.

331 Kirkland schreibt nicht nur über Balanchines missbräuchliches Verhalten, sondern auch über jenes von Peter Martins, der dafür – viel später – auch angeklagt wurde; vgl. dies./Lawrence 1987, S. 100–114. Vgl. ausserdem zu Martins, »former dancer turned artistic director who retired amid an investigation into allegations of sexual harassment and verbal and physical abuse (which he denied)«, Pazcoquin 2022, o. S.; vgl. auch Robb 2023, S. 9.

mit dem sprechenden Titel *Dancing on my Grave*, erstmals 1986 erschienen, explizit anklagt.³³² Sie schreibt von »countless sessions of drill and grill«³³³, von »mistraining«³³⁴ und psychischem Druck aufgrund autoritärer Methoden,³³⁵ von schweren gesundheitlichen Folgen,³³⁶ u.a. Verletzungen und körperliche Beschwerden,³³⁷ verwehrte Heilung,³³⁸ Medikamenten- und Drogenmissbrauch,³³⁹ Anorexie und Bulimie,³⁴⁰ und sie kommt – zumindest für sich – zum Schluss: »I was killing myself, [...] for me ballet was suicidal.«³⁴¹

Im Kontext dieses Kapitels ist allerdings nicht nur von Bedeutung, *welche* Missstände Kirkland aufzählt, sondern eben *wie* sie diese deutet und herleitet. Ihre Stimme fungiert dabei nämlich nicht nur als Korrektiv zu den vielen – zumindest auf den ersten Blick –³⁴² rein affirmativen bis verklärenden Schilderungen zum ›Balanchine-/NYCB-System«³⁴³. Kirklands (›Para‹-)Text bietet vielmehr neben einer ›anderen‹ Perspektive und Bewertung auch (mögliche) Erklärungen. So führt die Autorin etwa die bis zur Selbstzerstörung reichende Hingabebereitschaft der Tänzer:innen mit Balanchines spezifischer Tanztechnik eng und berichtet, wie sie alle, gleichzeitig ge- und überfordert,³⁴⁴ dies klaglos mitgemacht hätten:³⁴⁵ »Balanchine and his teachers unwittingly encouraged young dancers to self-destruct, rationalized as part of the sacrifice

332 Dafür wurde Kirkland gerade auch von anderen Balanchine-Tänzer:innen wiederum kritisiert; vgl. dazu u.a. Farrell/Bentley 2002, S. 279.

333 Kirkland/Lawrence 1987, S. 31.

334 Ebd., S. 71.

335 Ebd., S. 67.

336 Ebd., S. 56.

337 Ebd., S. 35.

338 Ebd., S. 175.

339 Ebd., S. 41, 231, 245, 254.

340 Ebd., S. 90, 186.

341 Ebd., S. 206. Vgl. dazu auch Kirkland in ihrer zweiten Autobiografie, *The Shape of Love*, 1990, S. 1.

342 Vgl. neben den oben bereits zitierten kritischen Äusserungen u.a. auch Ashley/Kaplan 1984, S. 109, oder Bentley 2003, S. 40.

343 Vgl. dazu ebenfalls Kirkland in dies./Lawrence 1987, die, S. 31, eine systematische künstlerische ›Inzucht‹ kritisiert, indem die von Balanchine eingesetzten Lehrkräfte, die alle selber bei ihm getanzt hätten, dessen Vorstellungen reproduzierten und potenzierten.

344 Ebd., S. 60, 63.

345 Vgl. auch ebd., 39: Zunächst habe sie keinen Zusammenhang gesehen zwischen »my increasing painful physical ailments and his technical approach to dance. After all, the artist was supposed to suffer.«

that must be made to the art. The speed and shortcuts that he built into the training process called for physical cheating in which the dancer distorted the body to deliver the position or step that Balanchine demanded.«³⁴⁶ Der ›Meister‹ verfolgte – so Kirkland – insbesondere eine ganz bestimmte »vision of the ballerina«,³⁴⁷ die sie als dezidiert anti-dramatisch, als »an ideal of shape and speed« bezeichnet.³⁴⁸ Diesem Ideal hatten sich alle hinzugeben, was Kirkland, die – zumindest im Rückblick – zu einer anderen Art zu tanzen neigte,³⁴⁹ als gewaltvollen Konformismus anprangert. Sie geht sogar so weit, sich selber und die anderen Balanchine-Tänzer:innen einer Täuschung zu bezichtigen: »If you believed the myth as I did, he knew his dancers better than they knew themselves. In fact, he relieved them of the mental burden of having to create the steps for themselves. A ballerina proved herself only for him. He shaped each to fit his choreographic design. In a certain sense, by strict conformity to his demands, it was possible to dance for Balanchine without knowing how to dance.«³⁵⁰ In dieser polemischen Kritik setzt Kirkland jegliche Hingabe an den Choreografen Balanchine mit einer kompletten Selbstaufgabe der Tänzer:innen gleich.³⁵¹

Interessant ist nun im Zuge einer vielstimmigen Tanzgeschichtsschreibung allerdings, dass andere Darstellungen diesen Umgang von ›Mr. B‹ mit den Tänzer:innen sowie den Kurationsprozess zwar nahezu gleichartig beschreiben, aber – wie erwähnt – ganz anders beurteilen. So sieht beispielsweise Allegra Kent ihre Arbeit zwar ebenfalls als sehr herausfordernd bis schwierig,³⁵² sie beschreibt sie aber (auch) als ein gegenseitiges aufeinander

346 Ebd., S. 34.

347 Ebd., S. 159.

348 Ebd., S. 83f.

349 Vgl. ebd., S. 83: »The dramatic ideal that I had seen in another generation of dancers, that sense of dance that had inspired me, had been replaced«. Vgl. aber auch Kirklands, ebd., S. 69, geäußerten Zweifel: »I was learning who I might be on the stage only by learning who I was not. Without developing a positive sense of identity, without support for my ideas and aspirations, I was never really sure who I was from one moment to the next«; und ebd., S. 178f.: »What kind of ballerina was I? Modern? Lyrical? Dramatic? Romantic? American? Russian? What was my true path of artistic development? Who was qualified to guide me? What kind of ballerina did I really want to become? I had no role model. I had no real image of the classical artist.«

350 Ebd., S. 31.

351 Vgl. dazu ebd., S. 283: »I had tried to make myself into a Balanchine ballerina, but his genius gave me no room to think.« Vgl. zum Vorwurf eines Denkverbots auch ebd., S. 41, 48, 74.

352 Vgl. u.a. Kent 2009, S. 77.

Eingehen bzw. Geben und Nehmen³⁵³ und letztlich für sich als Ermächtigung: »As I came to understand it, the ballets Mr. B. did for me evolved from my suppressed inner life as much as from my dancing talent. He saw in me the psychological raw material that could be molded and remolded into images of sensuality – unrealized and restrained, but there, just under the surface. The star inside the sapphire. He was a casting genius who knew what I could project and what I could do long before I did.«³⁵⁴ Die Erfahrung, über die die Autorinnen berichten, wonach »Mr. B.« aus dem »raw material«³⁵⁵, das die von ihm ausgewählten Tänzer:innen³⁵⁶ für ihn darstellten, seine Choreografien schuf, charakterisiert generell den Balanchine'schen Kurationsprozess – unabhängig davon, wie dies bewertet wird. Diese Art Kurationsprozess ist freilich kein Alleinstellungsmerkmal des NYCB und des Choreografen Balanchine, sondern gilt oder galt generell im Ballett als gängige – in jüngerer Zeit

353 Vgl. ebd., S. 75: »Mr. B. [...] was willing to accept me as I was and work with my raw material. I knew that he gave his dancers a lot of freedom if he trusted them – that he would visualize a ballet ahead of time and try to put the right person in it. He thought I was the right person for this role, and I didn't want to disappoint him.«

354 Ebd., S. 76.

355 Ebd.

356 Dass dies nicht nur für Tänzerinnen zutrifft, belegen auch Aussagen etwa von Vilella in ders./Kaplan 1992, S. 10, oder Clifford 2021, S. 93. Allerdings gibt es auch Aussagen, die Balanchine einen despektierlichen Umgang mit männlichen Tänzern vorwerfen und kritisieren, dass er diesen lediglich die untergeordnete Rolle des Porteurs zugestanden habe; vgl. dazu u.a. Vilella/Kaplan 1992, S. 101; Kirkland/Lawrence 1987, S. 110. Dazu wird in zahlreichen Autobiografien der wohl berühmteste Leitspruch Balanchines, »ballet is woman«, zitiert, vgl. u.a. Ashley/Kaplan 1984, S. 174, wobei auch dieser sehr unterschiedlich diskutiert wird. Peter Martins etwa schreibt 1992, S. 81, geradezu defensiv: »The common idea is that Balanchine is a woman's choreographer, and »Ballet is woman« is the axiom associated, tiredly, with Balanchine. Yes, I think Balanchine does prefer to choreograph for women because he prefers to look at women, and because there is the added dimension of *pointe* work, but the roles I've danced have all had fascinating challenges, and I am proud of the wonderful parts he has made for me.« (Hv. i. O.) Vgl. dazu auch Soto 2011, S. 191. Angesichts der zeitgenössischen feministischen Kritik an »Balanchine's statements about his idealized »Woman« als »an object of beauty and desire«, vgl. Daly 1987, S. 8, ausserdem Tracy 1983, S. 10, liest sich Farrells Interpretation von 1990/2002, S. 163, doch etwas verquer: »Balanchine was a feminist long before it was the fashion: he devoted his life to celebrating female independence«, wobei sie, ebd., gleich ein Zitat der Kritikerin Arlene Croce anfügt: »Of course the autonomy of the ballerina is an illusion, but Farrell's is the extremest form of this illusion we have yet seen.«

vermehrt kritisierte – Praxis. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch ein Aufsatz der (langjährigen) Balletttänzerin und Sozialwissenschaftlerin Gloria Liu mit dem Titel *Mind and Body. The domineering logic of ballet* von 2023, die feststellt: »To learn ballet, therefore, is to learn to embody this form of power.«³⁵⁷ Gemeint ist eine »power«, die über das einzelne Subjekt hinausgehe; mit Referenz auf Balanchine und seine Tänzer:innen weist Liu damit auch auf ein geradezu paradoxes Verhältnis von Unterwerfung und Agency/Empowerment hin.³⁵⁸

Man kann anhand der autobiografischen Schilderungen – mit gutem Recht – sagen, Tänzerinnen bzw. Autorinnen (wie Kent u.a. gemäss obigem Zitat) seien sich (im Unterschied etwa zu Kirkland) der Problematik des Machtverhältnisses offenbar nicht bewusst gewesen oder wollten dies zumindest nicht so kundtun.³⁵⁹ Aber darum soll es in diesem Kapitel nicht, zumindest nicht in erster Linie, gehen. Vielmehr gilt es, wie auch die ehemalige NYCB-Tänzerin Emily Coates in ihrem Artikel *Weaving Apollo. Women's Authorship and Neoclassical Ballet* schreibt, zu schauen, wie die Tänzer:innen überhaupt damit umgehen, »to represent themselves«;³⁶⁰ dies »[w]ithout excusing the exertion of white male power, or diminishing the validity of these arguments«.³⁶¹ Dabei hat Coates zwar nicht (oder nicht primär) Autobiografien im Blick, und dennoch scheinen mir diese wiederum als ›Paratexte‹ prädestiniert, um das komplexe Verhältnis von Power und Empowerment im Balanchine-(Kon-)Text zu analysieren. Dabei ist wiederum herauszuarbeiten, welche Aussagen aus Tänzer:innen-Perspektive tanzgeschichtlich relevant und wie sie im Hinblick auf das exemplarische tanzkünstlerische Phänomen ›Balanchine‹ produktiv zu ›verwenden‹ sind, d.h. zum historiografischen Argument werden.

Zu berücksichtigen ist dabei, dass sich dieses Phänomen ›Balanchine‹ noch weiter differenzieren lässt.³⁶² Verschiedene ›Rollen‹ von ›Mr. B‹ – als Choreograf, Kompanieleiter und als Pädagoge – fächert beispielsweise Ashley

357 Liu 2023, S. 36.

358 Ebd., S. 37.

359 Vgl. dazu u.a. Daly 1987, S. 8f: »The Balanchine ballerina is not simply an innocuous, isolated theatrical image. As much as Twiggy or Marilyn Monroe, she is an American icon. [...] An iconographic hangover from the 19th century, the Balanchine ballerina now serves as a powerful but regressive model in a social milieu where women are struggling to claim their own voices.«

360 Coates 2021, S. 792.

361 Ebd.

362 Vgl. dazu auch Croce 2004, insbesondere S. 257.

auf und hebt diesbezüglich die spezifische Sichtweise sowie die historiografische Funktion jener, die bei und von ihm ›gelernt‹ haben, hervor: »[I]t struck me as unjust that Balanchine should have entered history only as a creator of great ballets. To me, he had been equally great as a teacher, a creator of dancers. The one-dimensional picture of him was not surprising, however, for millions had admired his ballets and appreciated his choreographic genius, but only relatively few dancers had known him as a teacher.«³⁶³ Fokussiert man in den Autobiografien ehemaliger NYCB-Tänzer:innen auf Aussagen zu Balanchine als Pädagoge, dann fällt auf, dass seine Art zu unterrichten offenbar für einige empowernd wirkte. So schreibt etwa Tallchief: »I had already learned from Nijinska how to present myself and fill the stage with my presence; now, with George, I was concentrating on other aspects of technique, in particular the placement and manipulation of my legs and feet, which once learned, carried my capabilities beyond anything I'd ever imagined. The changes that were taking place in my dancing astonished me. My body seemed to be going through a metamorphosis. My muscles were stretching, my legs were becoming elongated, and I could see the turnout coming.«³⁶⁴ Das spezifische Tanztraining habe – so Tallchief rückblickend – ihren Körper und damit ihre (Bewegungs-)Möglichkeiten in grundlegender und offenbar mess- und lokalisierbarer Weise verändert (Verlängerung der Beinmuskulatur, eine stärkere Auswärtsdrehung aus den Hüftgelenken usw.).

Zu den Stimmen, die die Tanzstunden bei Balanchine in der Retrospektive als positive Erfahrung schildern, gehört auch jene von Kent; in ihrer Autobiografie schreibt sie von einer spezifischen ›Energie‹ zwischen ›Mr. B‹ und seinen Schüler:innen, ausserdem von seinen bildhaft und räumlich vermittelten Anweisungen: »But the essence of these first classes remains. There was the wonderful energy that traveled back and forth from teacher to pupil; it was freely expanded and expected. I remember the architectural precision that Mr. B. wanted and the importance of the exact center. We were building arabesques. I saw that repetition opened the channels to possible perfection. [...] he used

363 Ashley/Kaplan 1984, S. XVIII.

364 Tallchief/Kaplan 1997, S. 49; vgl. auch Martins/Cornfield 1982, S. 135: »It was from Balanchine that I learned the aesthetics of good partnering, and he reshaped a lot of what I had been doing«.

imagery to explain what he wanted.«³⁶⁵ Über ›Energie‹ reflektiert auch Martins. Er begreift sie sowohl als Bewegungsantrieb als auch im Sinne von Bewegungsqualität und erklärt sie aus seiner Tänzer-Perspektive zum wesentlichen Merkmal des Balanchine'schen Tanzverständnisses. Energie führt er mit Tempo/Speed eng, wodurch auch Kritiker:innen und Tanzhistoriker:innen Balanchines Choreografien charakterisieren,³⁶⁶ allerdings relativiert Martins diese Charakterisierung gleich wieder bzw. begründet seine diesbezügliche Auffassung genauer: »Dancers and writers often talk of Balanchine's stress on speed, speed and clarity. But my sense of his true priority, of what he is working for, is different. The word I'd give it is *energy*. Energy can be fast or slow, but what Balanchine is demanding is that all parts of the dancing body be energized. There are no dead or resting limbs. Everything is active. Someone can be speedy and quick and still be dead. Speed in itself is not the point, though it is required. In *adagio*, Balanchine asks for an energy that is slow, slow but intense, and full. Whenever you move your arm or your legs, you are saying this is my arm, these are my legs, and I am putting them there.«³⁶⁷ Qualitäten wie energetisch und temporeich sind offenbar nicht völlig deckungsgleich. Das Vermögen einer kompletten körperlichen Energetisierung erklärt auch Ashley zur zentralen Anforderung, die »Mr. B« an die Tanzenden stellte: »Balanchine wanted a high level of energy in every movement. It made no difference whether we were moving slowly, quickly, or not at all. We had to be aware of every part of our body and make it look alive.«³⁶⁸

Neben diesen Voten zum spezifischen Verhältnis von physischer Energie und Bewegungsqualität sind insbesondere auch solche zur Musikalität Balanchines aufschlussreich, die im tanzhistoriografischen Narrativ ebenfalls signi-

365 Kent 2009, S. 58; vgl. dazu auch Farrell/Bentley 2002, S. 268: »His was the omnipotent eye that saw everything and missed nothing. Dancing is hard, but Balanchine's energy, encouragement, and appreciation made it a joy, not an effort.«

366 Vgl. dazu u.a. Lecomte 1999a, S. 29; ausserdem – durchaus differenzierter – Croce 2004, S. 263ff.

367 Martins/Cornfield 1982, S. 91 (Hv. i. O.); vgl. dazu auch Vilella in ders./Kaplan 1992, S. 61, der ebenfalls eine spezifische energetische Art zu tanzen hervorhebt, die er bei Balanchine ausleben konnte: »Everybody has his own quality of movement. I was able to dance fast, move with power, jump high, and do intricate beats. People say I brought my athleticism to dance. It was always inside me. It was me. The energy and attack that was essential for this kind of dancing was second nature to me, part of my temperament. And it was what Balanchine wanted« (Hv. i. O.).

368 Ashley/Kaplan 1984, S. 29.

fikant aufscheint.³⁶⁹ Wie Tänzer:innen das Verhältnis Balanchines zur Musik bzw. seine Verbindung von Musik und Bewegung wahrnehmen, macht etwa folgende Aussage von Tallchief deutlich: »He was the first choreographer in my experience who approached a score like a musician. He had the same steps and vocabulary of movement to work with as everyone else, but he broke down the inherent rhythm of the music to make the steps more exciting. It is this element of phrasing – the way the dynamics of a step relates to the tempo of the music – that makes the dance fit the score so beautifully. [...] The musicality of the man was magical.«³⁷⁰ Tallchief beschreibt hier das Spannungsverhältnis, in dem sich Balanchines Schrittkompositionen zum Rhythmus, zum Tempo und zur Dynamik der Musik bewegen. Auch Vilella erklärt, ebenfalls aus der Tänzer-Perspektive, wie Musikalität in Balanchines Balletten zu begreifen sei und erwähnt gleich auch die diesbezüglichen Herausforderungen für ihn als Ausführenden: »Musicality is the relation of the attack within the dance movement to the music. Moving to music in a Balanchine ballet can be difficult because of the rhythmic complexity of the scores he used. At that time, I didn't know about angularity or syncopation, or about falling off and passing through balances.«³⁷¹ Vilella benennt weitere Schwierigkeiten, die dieser spezifische Fokus auf die Musik/Musikalität mit sich brachte – insbesondere für Tänzer:innen, die nicht musikalisch ausgebildet waren: »The dancer had to know the structure and architecture of these scores. We had to acquire the higher mathematics of twentieth-century music, make order of what at first sounded chaotic. Since this music can't be hummed, the scores themselves had to be studied. If a dancer didn't read music, and I didn't, this meant listening to recording, which weren't always available.«³⁷²

Eine solche formale Musikalität Balanchines wird in der Tanzgeschichtsschreibung als Merkmal des bzw. seines neoklassischen Stils hervorgeho-

369 Vgl. dazu u.a. Merz 1986; Croce 2004, S. 266ff.; Jordan 2007, S. 158ff.

370 Tallchief/Kaplan 1997, S. 39; vgl. dazu auch Farrell in dies./Bentley 2002, S. 32, die ihre Affinität als Balanchine-Tänzerin zur Musikalität explizit von anderen Auffassungen von Ballett, insbesondere vom Handlungsballett, abgrenzt: »Although I loved stories, it was not the trappings or lavish productions that excited me; it was the music and the moving.«

371 Vgl. dazu auch Vilella/Kaplan 1992, S. 44; vgl. auch ebd., 61: »Balanchine wanted linkage, the steps linked to one another, the dancing linked to the music.«

372 Ebd., S. 45; vgl. dazu auch Sills in dies./McPherson 2019, S. 54, die beschreibt, wie sie ihre Tanzparts übers Musikhören gelernt habe.

ben.³⁷³ Dass der Hang von ›Mr. B‹ zum Formalismus und zur Abstraktion – gerade im Kontrast zu einem dramatischeren Ballettverständnis – von Tänzer:innen auch kritisch gesehen wurde, zeigt wiederum Kirklands retrospektive Einschätzung. So wirft sie ihm etwa Folgendes vor bzw. entgegnet der gängigen Balanchine-Rezeption: »He claimed to have simplified and speeded up the training process by stripping it of unnecessary elements. In much the same way, his abstract ballets sought to eliminate what he saw as superfluous elements of plot and character«,³⁷⁴ wobei Kirkland zum Schluss kommt, bei Balanchine sei Tanz »a technical question, exclusively«³⁷⁵ und »essentially mechanical. The body was a machine«.³⁷⁶

Auch Kent, die sich als eher expressive denn als technische Tänzerin darstellt, reagiert zunächst mit Widerstand, den sie allerdings – gemäss ihrer Schilderung – für sich auf eigene Weise zu bewältigen vermochte: »When I had heard that Mr. B. didn't like expressive dancers, I had rebelled and deliber-

373 Vgl. u.a. Bräuninger 2016, S. 45; ausserdem Thurner 2017a, S. 25ff.

374 Kirkland/Lawrence 1987, S. 30. Als Kontrast dazu beschreibt Kirkland, ebd., S. 70, Nurejew und Fonteyn in *Romeo and Juliet* mit dem Royal Ballet: »I was instantly in love with ›Rudi and Margot,‹ overwhelmed by the sheer romantic spectacle, by the eloquent virtuosity of their partnership. [...] Their ability to dance the drama comprised a moment that might be said to have changed my sensibility, providing a direction and model that left the New York City Ballet in the dust.«

375 Ebd., S. 37.

376 Ebd., S. 45. Vgl. dazu auch Kent 2009, S. 74, die schreibt: »Mr. B. never explained the story, only how to work out his ideas mechanically to achieve the effect he wanted.« Vgl. ausserdem Villella in ders./Kaplan 1992, S. 209, der eine Auseinandersetzung mit ›Mr. B‹ beschreibt bezüglich der Interpretation seiner Rolle in *Prodigal Son*: »He wanted the Prodigal to show no emotion at all [...]. ›I don't want you to act,‹ he said once. ›Why?‹ I asked him. ›Dear, don't be a movie actor,‹ he said, and walked away. Balanchine didn't want dancers to get carried away and overinterpret his ballets, exaggerate their subtle points. But I didn't want to be a slave even to his genius. I couldn't stop thinking for myself. I felt comfortable with the movement, and I continued to look out to the audience. He must have grown resigned to it because he never objected to it again.« Mit einer launigen Anekdote begegnet wiederum Clifford 2021, S. 5, dem Umstand, dass er nicht Balanchines abstrakt technischen Tänzertyp verkörperte, stattdessen zur (Über-)Dramatisierung neigte: »I was being a little too extroverted. He [d. i. Balanchine, C. T.] understood that it was in my genes. I once heard him say to a dancer who was criticizing my over-the-top performing style, ›He can't help it. He's from Hollywood.«

ately developed a distinctive style that incorporated an emotional subtext.«³⁷⁷ Gleichzeitig betont Kent die Freiheiten, die Balanchine seinen Tänzer:innen liess, gerade auch in seiner Art, wie er mit ihnen umging; das klingt bei ihr – ganz anders als bei Kirkland – folgendermassen: »It was with Mr. B. that I felt the most comfortable. [...] Mr. B.'s corrections were professional and uncannily helpful, not personal. He gave me and everyone a lot of freedom. He showed us what he wanted and trusted his dancers and his casting instincts. Balanchine looked at what was present and evolving.«³⁷⁸ Was Kent als Vertrauensverhältnis beschreibt, auf das man sich als Balanchine-Tänzer:in lediglich einzulassen hatte, dem man sich gewissermassen – seinem Instinkt folgend – komplett hingeben konnte, sehen wiederum andere offenbar anders. Ashley beispielsweise macht da einen deutlichen Unterschied zwischen verschiedenen Balanchine-Tänzer:innen, indem sie exemplarisch Farrells Auffassung vom Tanzen mit ihren eigenen Schwierigkeiten bei der Umsetzung vergleicht: »Suzanne [...] was cool and remote in her manner but, at the same time, she tried to convey to us the importance of enjoying ourselves and *looking* as if we were enjoying ourselves, when we danced. We had to let go and not merely pay attention to the steps. It sounded simple enough, but when the steps you're executing have you stretched to the limit of your ability, it's hard to feel joy, let alone radiate it.«³⁷⁹ So ganz »von selbst« und leicht, wie von »Mr.

377 Kent 2009, S. 134; vgl. auch ebd., S. 157: »I felt embarrassed about my lack of technique«, aber dann auch weiter, ebd., S. 158: »Although I admired the great technicians of ballet, I knew, of course, that dancing isn't totally technique. When Mr. B. demonstrated, it was beautiful. He was so fascinating because dance was a revelation of his thoughts; you could read his mind by watching him move. Dancing is a quality of motion and an interpretation of rhythm. I've seen very good technicians who didn't interest me. They lacked spontaneity. They weren't even surprised that they could perform miraculous feats. Some excellent technicians were so used to being perfect that they didn't astonish themselves. They might astonish the audience, but it wasn't quite the presentation of the unknown. I longed to be a great pyrotechnician and have it all in my grasp.«

378 Ebd., S. 94f. Vgl. dazu auch Vilella/Kaplan 1992, S. 78: »Balanchine didn't want dancers who needed six months to make a debut in a ballet. Instead we were allowed to develop our interpretations of roles as we danced them. I did this with *Prodigal Son* and with everything I danced during my career.« (Hv. i. O.)

379 Ashley/Kaplan 1984, S. 17 (Hv. i. O.). Vgl. dazu auch ebd., S. 11: »Years later when I was in Balanchine's class I understood. Balanchine wanted us to <dance> inbetween steps, or preparations, and make them beautiful in their own right, rather than to do them haphazardly.«

B« gefordert und von Farrell offenbar idealtypisch realisiert, floss das Tanzen eben doch nicht allen aus dem Körper. Dazu erklärt wiederum Ashley, sie sei von Balanchine kritisiert worden, dass sie zu angestrengt wirke, weil sie zu sehr auf ihre Füße achte,³⁸⁰ und sie kommt zur Einschätzung: »Balanchine frequently did not recognize how difficult his ballets were. He did not intend most of them to be difficult.«³⁸¹

Solche Schwierigkeiten beschreibt Ashley exemplarisch am Stück *Piano Concerto*, zu dem auf der Seite des George Balanchine Trust steht: »Balanchine described the ballet as ›a contemporary tribute to Petipa, ›the father of the classical ballet,‹ and to Tschaikovsky, his greatest composer.‹ It has no story, but conveys the spirit and grandeur of imperial St. Petersburg.«³⁸² Ashley hat offenbar die Version von 1973 getanz,³⁸³ und sie führt den Lesenden in ihrer auto_bio_grafischen Schilderung ganz konkret vor Augen, worauf es in dem Stück ankam und vor welche Herausforderungen dieses eine Tänzerin stellte: »Balanchine wanted the ballerina to match the virtuosity of the pianist and the music. Of course, there's so much more to *Piano Concerto*, and even to the first movement, that sheer virtuosity. In the opening cadenza, the ballerina does not, as happens so often in other ballets, first simply present her serene, beautiful self to the audience. Here, she gives a sovereign display of grandeur, with flourishes. The ballerina is royalty in her own realm, as suggested by the way in which, immediately after entering, she dismisses her subjects, who quickly retreat to the back of the stage. Then, in the midst of so much splendor, even without the original tutus and the St. Petersburg backdrop, the ballerina meets the challenges of the music, the choreography, and the audience – without, we hope, looking frantic and frazzled.«³⁸⁴

380 Vgl. ebd., S. 127.

381 Ebd., S. 132. Eine Besonderheit von Ashleys Auto_Bio_Grafie sind – vielleicht gerade dem zitierten Eindruck zuzuschreiben – die tanztechnischen Exkurse: In bebilderten Passagen gibt sie Erklärungen etwa zu korrekten und falschen Tendus bis Ronds de jambe (ebd., S. 35–61) oder zur Fussarbeit (S. 67–71), zu Pas de chat (S. 81–91), Fouetté (S. 106–107), Assemblé (S. 162–165), Passé relevé (S. 178–182), Sous-sus (S. 184–185), Jeté (S. 198–199).

382 Vgl. The George Balanchine Trust, <https://www.balanchine.com/Ballet/Tschaikovsky-Piano-Concerto-No.-2>, 29.09.2023.

383 Dazu heisst es ebd.: »Balanchine staged the work without scenery and replaced the more formal tutus with simplified chiffon skirts«.

384 Ashley/Kaplan 1984, S. 132 (Hv. i. O.).

Aufschlussreich sind solche Schilderungen der Parts, die Tänzer:innen in verschiedenen Stücken getanzt und oft auch gemeinsam mit Balanchine erarbeitet haben, ferner im Hinblick auf eine multiperspektivische Wahrnehmung des (historischen) Œuvres. So erzählt beispielsweise auch Farrell ausführlich und aus ihrer Sicht die Entstehung der Balanchine'schen Version des prominenten und in der Tanzgeschichte nicht unumstrittenen Balletts *Don Quixote* (1965);³⁸⁵ sie spricht u. a. von einem »rite of passage for me on many levels – on dancing ›off-balance,‹ on being a ballerina, and on being Balanchine's ballerina«. ³⁸⁶ Von Kent lesen wir über ihre Rolle in *Episodes* (1959),³⁸⁷ die sie darstellt als »a continuation of his [d. i. Balanchines, C. T.] interest in the abstract use of the body and the man manipulating the woman. The pas de deux in my section of the ballet was a dance conversation. My partner makes his move. I react. He puts my foot a certain way and turns me, and that's where I must go. I respond by echoing his energy. At the end, with a last curl of my body, I move from upside down and become right side up, finding a sinuous solution. [...] The music was hyperactive, and so was I. Against the background of atonal music, a distance exists between the dancer and her emotions.«³⁸⁸ Villella schildert den Arbeitsprozess der Wiederaufnahme von *Prodigal Son* (1960),³⁸⁹ geht dabei auch auf seine diesbezüglichen Differenzen mit Balanchine ein und gibt einen Einblick vom Stück aus Tänzerperspektive: »The dramatic element in *Prodigal Son* was the major challenge for me. I had never seen a Balanchine work like this ballet, and I didn't really understand its tradition. The Prodigal is a demi-caractère role with nothing delicate about it. I was comfortable with that. I hadn't yet achieved classical proficiency. But the ballet tells a story, and I had to create a character. The style puzzled me. I had to figure out a way to perform the gestures without feeling self-conscious. Although it has a narrative (unusual for Balanchine's work), *Prodigal Son* is still very much a Balanchine ballet. The plot is told economically, the choreography is tied to the music«³⁹⁰. Sills äussert sich u. a. zu ihrer Feenrolle in *A Midsummer Night's Dream* (1962),³⁹¹ zu ihrem Part in

385 Vgl. Farrell/Bentley 2002, S. 106–123.

386 Ebd., S. 107f.

387 Kent 2009, S. 131–134.

388 Ebd., S. 133f. Vgl. auch die Beschreibung ihrer Tanzparts in *La Somnambula*, ebd., S. 136f., 159f.; in *Serenade*, S. 155; in *Agon*, S. 156f.; in *Bugaku*, S. 179, 181f.

389 Vgl. Villella/Kaplan 1992, S. 77–84.

390 Ebd., S. 79 (Hv. i. O.).

391 Sills/McPherson 2019, S. 59–61; eine ausführliche Auflistung ihrer Rollen findet sich ebd., S. 151–155.

Divertimento No. 15 (in der Version von 1966)³⁹² und in *Tschaikovsky Suite No. 3* (1970).³⁹³

Dies sind nur einige Beispiele von spezifisch perspektivierten Ausführungen zu konkreten Balletten, die, jeweils als ›Paratexte‹ gelesen, die tanzhistorische Vorstellung vom Werk eines ›Meisterchoreografen‹ – in diesem Fall Balanchine – erweitern, zuweilen kontrastieren oder auch re-vidieren. Das könnte und müsste man im Einzelfall noch eingehender tun, um die einzelnen Stücke in einer multiperspektivischen Zusammenschau auf polyvalente historiografische Weise vor Augen zu führen. Dabei helfen gerade *Auto_Bio_Grafien*, indem sie Betrachtungsweisen, die auf Balanchine als historische Figur fokussieren,³⁹⁴ erweitern. Sie lassen das Phänomen ›Balanchine‹ in der Vielstimmigkeit der Tänzer:innen-Darstellungen als »vital part of our world«³⁹⁵ erfahren – ›lebendig‹ im Sinne von dynamisch, d.h. nicht stillgestellt in einem starren Narrativ. Darum ging es mir in diesem Kapitel, dessen Ziel es war, einen historiografischen ›Masterdiskurs‹ mit verschiedenen ›Paratexten‹, mit *auto_bio_grafischen* Erzählungen im Hinblick auf einen exemplarischen Choreografen, zu flankieren. Das hat sich mit Fokus auf Balanchine angeboten u.a. weil so zahlreiche und auch ganz unterschiedliche *Auto_Bio_Grafien* von Autor:innen existieren, die bei ihm getanzt und offenbar viel dazu zu erzählen hatten. Es wäre interessant, dies noch mit weiteren ›zentralen‹ Figuren der Tanzgeschichte zu explorieren. Das überlasse ich wiederum anderen Stimmen.

392 Ebd., S. 87.

393 Ebd., S. 105.

394 Vgl. u.a. Walker in Sills/McPherson 2019, S. IX.

395 Ebd.

Schluss

»I made it. [...] That was a great day, the day that my future was decided. I probably had an ice cream. If I didn't, I should have.« (Toni Bentley)¹

Meine Untersuchung zu *Auto_Bio_Grafie als Quelle der Tanzhistoriografie* endet also mit einem Teilkapitel zu bzw. mittels Selbstzeugnissen von Balanchine-Tänzer:innen. Damit bin ich wieder am Anfang des gesamten Unterfangens angelangt. Die erste von mittlerweile unzähligen Autobiografien aus dem Bereich der Tanzkunst, die ich gelesen habe, war (zufällig) *Holding On to the Air* von Suzanne Farrell.² Ich weiss nicht mehr genau, wann das war, hatte die Lebensgeschichte der ehemaligen Primaballerina des NYCB damals aber regelrecht verschlungen. V. a. die Perspektive, die prominente Welt des Tanzes aus der Sicht einer Tänzerin, frappte mich beim Lesen und hat mir viel Neues eröffnet. Daraus ist später, als das Betreiben von Tanzhistoriografie Bestandteil meines Berufes geworden war, ein professionelles Interesse, vor ein paar Jahren dann dieses Projekt und schliesslich dieses Buch geworden.³ Es hätte natürlich auch eine andere Autobiografie-Lektüre meine erste sein können. Worauf wäre dann wohl dieses Buch hinausgelaufen?

Vielleicht lege ich mir diese – meine – Ursprungserzählung auch nur in der Erinnerung zurecht. Wer weiss: *War* es so in der Realität, ist es *wahrscheinlich* oder *sollte* es so gewesen sein? Oder ist dieses Narrativ gar Fiktion, damit sich am Ende alles zueinander fügt? Der in meiner Untersuchung häufig zitierte Geschichtswissenschaftler, Amerikanist und Autobiografieforscher Volker

1 Bentley 2003, S. 11.

2 Ich habe Farrells Buch, das 1990 erstmals erschienen ist, in einer Ausgabe von 2002 gelesen.

3 Vgl. dazu auch Vorwort und Einleitung.

Depkat plädiert dafür, dass gerade Historiker:innen ihren »Begriff von Realität ändern«; so sollten sie u. a. in der Beschäftigung mit Autobiografien davon ausgehen, dass die »Texte einer wie auch immer genau definierten äußeren historischen Realität nicht gegenüberstehen und sie irgendwie *spiegeln* oder *reproduzieren*, sondern dass sie diese historische Realität immer auch ein Stückweit mit hervorbringen, weil historische Realität eben immer schon gedeutete Realität ist.«⁴

Wichtig zu betonen ist mir, dass dabei weder ›die Realität‹ noch die Deutung derselben – sei dies nun in Autobiografien oder in der Wissenschaft – der Beliebigkeit anheimfallen. Beim Hervorbringen und Deuten von ›Realität‹ kommt es eben darauf an, die entsprechenden performativen Prozesse, Verfahren, Strategien, Mechanismen usw. genau in den Blick zu nehmen. Das war der Ausgangspunkt und ist bis hierhin, auf diesen letzten Seiten, das meiner Untersuchung zugrundeliegende Interesse geblieben. Meine Fragen waren denn auch: Wie stellt sich ein Tänzer:innen-Leben in einer Autobiografie, also in der Beschreibung (*grafie*) eines eigenen (*auto*) Lebens (*bio*) dar? Wie, mit welchem Gestus, Anliegen und über welche Bezugnahmen sind die Selbstaussagen artikuliert und wie ist damit im Hinblick auf ein jeweiliges Tanzverständnis, auf (tanz-)historische, phänomenale und mediale Kontexte umzugehen? Wie werden also ›Tanzerfahrungen‹ jeweils diskursiviert, präsentiert und schliesslich interpretiert? Und wie schreibt sich damit (Tanz-)Geschichte? Wie bringt Geschichtsschreibung Geschichte hervor? Welche Geschichte(n)? Diesen und weiteren Fragen bin ich in meinen Analysen nachgegangen.⁵

Wichtig war mir dabei stets die Offenlegung und die Reflexion der (jeweiligen) Perspektive. Eine der angesprochenen Funktionen, die die Nutzbarmachung von Autobiografien für die Geschichtsschreibung hat oder haben kann, ist die Aufwertung der Künstler:innen-Perspektive, also in unserem Fall die bewusste Berücksichtigung einer Sichtweise auf Vorgänge und Ereignisse, deren Fokus, Gewichtung und Bewertung zunächst von den Tänzer:innen stammt. Damit hat wiederum die Tanzhistorikerin, die ich bin, auf bestimmte Weise

4 Depkat 2017, S. 37 (Hv. i. O.). Vgl. dazu auch Picard zit. in Holdenried 2000, S. 41: »Autobiographie ist keine Dokumentation, sondern erinnernde Neuschöpfung. Insofern steht sie der echten Fiktion nicht so fern, wie es zunächst scheint«.

5 Hier sei nochmals darauf hingewiesen, dass diese Fragen und Prämissen nicht allein meine, sondern jene aller Projektmitarbeitenden waren, mit denen ich in ständigem Austausch stand; vgl. dazu auch die Publikationen von Nadja Rothenburger, Elizabeth Waterhouse und Julia Wehren.

umzugehen. Denn: Natürlich wollte *ich* in diesem Buch die Tanzgeschichte(n) von Marie Taglioni, Marius Petipa, Loïe Fuller, Isadora Duncan, Valeska Gert, Josephine Baker, George Balanchine und möglichst vielen anderen erzählen, aber eben nicht, indem ich darlege, wie *es* ›in der Realität‹ gewesen ist, sondern indem ich die vielstimmigen Erzählungen der Künstler:innen über ihr (eigenes) Leben, Tanzen und Wirken als performative, hervorgebrachte, gedeutete Realitäten begreife, sie zu Wort kommen lasse, in Relation zu anderen Narrationen setze und unter bestimmten theoretischen wie thematischen Gesichtspunkten reflektiere.

So habe ich zunächst auch gefragt, inwiefern und wie die Tanzwissenschaft *Auto_Bio_Grafien* überhaupt als Quellen ›nutzen‹ kann und soll. Dabei wurden Ich-Konstitutionen und Autorschaft ebenso untersucht wie das Verhältnis von Subjektivität, Objektivität und autobiografischem Pakt, Konzepte von Selbstreferentialität und -inszenierung, Originalitätsnarrative und die Vorstellung vom ›eigenen‹ Tanz, ausserdem autobiografische Performances, mediale Transfers und serielle Autobiografik. In exemplarischen ›Re-Visio-nen‹ habe ich dann einzelne prominente Figuren der Tanzhistorie anhand und mittels ihrer *Auto_Bio_Grafien* beispielhaft in den Fokus gerückt, um multiperspektivisch Geschichte (neu) zu erzählen. Historiografische Vielstimmigkeit, die über kanonische Geschichte(n) hinausgeht, war dann Ziel des letzten Kapitels. Hier ging es mir um Diskurse der (Selbst-)Ermächtigung von Tänzer:innen, um Aspekte wie ›Gender‹, ›Race‹ und ›Age‹ – dies stets (auch) im Verhältnis zu Tanzgeschichte und Autobiografieforschung.

Mit Suzanne Farrells Autobiografie hat – so meine Ursprungserzählung – alles begonnen. *Holding On to the Air* ist die Lebensgeschichte einer ätherischen, fragilen, ›weissen‹ Ballerina im (neo-)klassischen Ballettbetrieb. Auch wenn ihr Buch diesen durchaus (auch) differenziert reflektiert, stellt sie als (historische) Figur gewissermassen den Inbegriff einer neuzeitlichen ›westlichen‹ Bühnentänzerin dar und reproduziert damit Vorstellungen vom Tanz und seinen Protagonist:innen, die längst nicht mehr so dominant und ausschliesslich der ›Realität‹ entsprechen. Erklärtes Ziel dieses Buches war es denn auch, über (nach wie vor prägende) Vorstellungen hinauzuweisen, sie zu erweitern, zueinander in Relation zu setzen und so einen Beitrag dazu leisten, Tanz vielfältiger wahrzunehmen und Tanzwissenschaft vielstimmiger zu machen. *Holding on to the air and reaching new grounds ...*

Anhang

Bibliografie¹

- Abraham, Anke: Der Körper im biographischen Kontext. Ein wissenssoziologischer Beitrag. Wiesbaden 2002.
- Abraham, Anke: Künstlerisches Forschen in Wissenschaft und Bildung. Zur Anerkennung und Nutzung leiblich-sinnlicher Erkenntnispotenziale. In: Quinten, Susanne u. Schroedter, Stephanie (Hg.): Tanzpraxis in der Forschung – Tanz als Forschungspraxis. Choreographie, Improvisation, Exploration. Bielefeld 2016, S. 19–36.
- Acocella, Joan: The Ecstasy of a Modern Romantic. Isadora Duncan's Life and Vision. In: *The New York Review*, 23.05.2012, <https://www.nybooks.com/articles/2013/05/23/isadora-duncan-ecstasy-modern-romantic/>, 07.12.2020.
- Acosta, Carlos: Kein Weg zurück. Übers. v. Matthias Müller. Mainz 2008.
- Acosta, Carlos: No Way home. A Cuban Dancer's Story. Autobiography. New York 2007a.
- Acosta, Carlos: No Way home. Dancing from the Streets of Havana to the World Stage. London 2007b.
- Adam, Timothy Dow: Light Writing & Life Writing. Photography in Autobiography. Chapel Hill/NC 1999.
- Adler, Benjamin. Das Selbst als Erzählung. Diss., Freiburg/ÜE 2010. In: Universität Freiburg, o. A., <http://ethesis.unifr.ch/theses/AdlerB.pdf?file=AdlerB.pdf>, 06.02.2017.
- Adshead-Lansdale, Janet u. Layson, June (Hg.): Dance history. An introduction. Second ed., rev. a. upd. London u. New York 1994.

1 Vgl. auch die Projekt-Gesamtbibliografie Castillo/Rothenburger/Thurner/Waterhouse/Wehren: *Auto_Bio_Grafie als Performance. Bibliografie zu Autobiografie im Tanz/in der Tanzgeschichte* 2024, <https://doi.org/10.48350/196637>, 17.05.2024.

- Ailey, Alvin u. Bailey, A. Peter: *Revelations. The Autobiography of Alvin Ailey*. New York 1995.
- Akinleye, Adesola (Hg.): (Re:) *Claiming Ballet*. Bristol u.a. 2021.
- Albright, Ann Cooper: *Auto Body-Stories. Blondell Cummings and Autobiography in Dance*. In: dies.: *Engaging Bodies. The Politics and Poetics of Corporeality*. Middletown/CT 2013, S. 92–114.
- Albright, Ann Cooper: *Auto Body-Stories. Blondell Cummings and Autobiography in Dance*. In: Desmond, Jane C. (Hg.): *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. Durham/NC 1997, S. 179–205.
- Albright, Ann Cooper: *Traces of light. Absence and presence in the work of Loïe Fuller*. Middletown/CT 2007.
- Allamand, Carole: *Le »Pacte« de Philippe Lejeune ou l'autobiographie en théorie*. Éd. critique et comm. Paris 2018.
- Allan, Maud: *My Life and Dancing*. New York 1908.
- Anderson, Linda: *Autobiography*. London u. New York 2001.
- Anderson, Linda: *The Private Self. Review*. In: *The Modern Language*, Jg. 87, Bd. 1, Nr. 1, Januar 1992, S. 165–166.
- Anderson, Linda: *Women and Autobiography in the Twentieth Century*. London 1997.
- Angerer, Marie-Luise; Hardt, Yvonne u. Weber, Anna-Carolin (Hg.): *Choreographie, Medien, Gender*. Zürich 2013.
- Arnold, Sonja u.a. (Hg.): *Sich selbst erzählen. Autobiographie – Autofiktion – Autorschaft*. Kiel 2018.
- Aschenbrenner, Joyce: *Katherine Dunham. Dancing a Life*. Urbana/IL u. Chicago 2002.
- Ashley, Merrill u. Kaplan, Larry: *Dancing for Balanchine*. New York 1984.
- Assmann, Aleida u.a. (Hg.): *Medien des Gedächtnisses*. Stuttgart 1998.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 4., durchg. Aufl. München 2009.
- Aumeran, Ad.: *Les Mémoires de Joséphine Baker*. In: *Le Mercure Africain*, 25.10.1927, S. 525.
- Backes, Gertrud M. u. Wolfinger, Martina: *Körper und Alter(n)*. In: *Zeitschrift für Gerontologie und Geriatrie*, Bd. 41, Nr. 3, 2008, S. 153–155.
- Baddeley, Alan: *Working memories. Postmen, divers and the cognitive revolution*. London 2019.
- Baker, Jean-Claude u. Chase, Chris: *Josephine. The Hungry Heart*. New York 2001 [1993].
- Baker, Joséphine u. Bouillon, Jo: *Joséphine*. Paris 1976.

- Baker, Joséphine u. Bouillon, Jo: Josephine. Übers. v. Mariana Fitzpatrick. New York u.a. 1977.
- Baker, Joséphine u. Rivollet, André: Une vie de toutes les couleurs. Souvenirs recueillis p. André Rivollet. Grenoble 1935.
- Baker, Joséphine u. Sauvage, Marcel: Les mémoires de Joséphine Baker. Recueillis et adap. p. Marcel Sauvage. Paris 1927.
- Baker, Joséphine u. Sauvage, Marcel: Les Mémoires de Joséphine Baker. Recueillis et adap. p. Marcel Sauvage. Paris 1949.
- Baker, Joséphine; Sauvage, Marcel u. Divoire, Fernand: Voyages et aventures de Joséphine Baker. Paris 1931.
- Baker, Josephine: Ich tue, was mir passt. Vom Mississippi zu den Folies Bergère. Aufgeschrieben v. Marcel Sauvage, aus dem Franz. übers. v. Lilly Ackermann, mit Zeichnungen v. Paul Colin. Frankfurt a.M. 1980.
- Baker, Joséphine: Memoiren. Hg. v. Marcel Sauvage, übertr. v. Lilly Ackermann, Zeichnungen v. Paul Colin. München 1928.
- Balanchine, George: Balanchine's Complete Stories of the Great Ballets. Hg. v. Francis Mason; annot. selection of recordings by Jacques Fray, drawings by Marta Becket. New York 1954.
- Balanchine, George: Balanchine's New Complete Stories of the Great Ballets. Hg. v. Francis Mason, drawings by Marta Becket. New York 1968.
- Balanchine, George: Histoire de mes ballets. Traduit de l'américain p. Patrick Thévenon. Paris 1969.
- Balzer, Jens: Ethik der Appropriation. Berlin 2022a.
- Balzer, Jens: Ist das alles nur geklaut? In: Die Zeit, 04.08.2022b, S. 49.
- Banerjee, Mita: Postcolonialism. In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Handbook of Autobiography/Autofiction. Bd. 1: Theory and Concepts. Boston/MA u. Berlin 2019, S. 130–135.
- Barnes, Colleen Marie: Racialized Visions of 'The Other'. Histories of Orientalism behind *La Bayadère*. Dissertation University of Utah. ProQuest Dissertations Publishing 2019.
- Barnes, Patricia: Kirkland, Gelsey. In: Cohen, Selma Jeanne (Hg.): International Encyclopedia of Dance. Bd. 4. New York u. Oxford/UK 2004, S. 24–25.
- Barrington, Judith: Erinnerungen und Autobiografie schreiben. Übers. v. Kerstin Winter. Berlin 2004.
- Barros, Carolyn A.: Autobiography. Narrative of Transformation. Ann Arbor/MI 1998.

- Baumgart, Winfried: Das Zeitalter des Imperialismus und des Ersten Weltkrieges (1871–1918). Zweiter Teil: Persönliche Quellen. 2. überarb. u. erg. Aufl. Darmstadt 1991.
- Beaulieu, Marie: L'auto-mythification. Un moyen de survie. In: *Recherches en Danse*, Nr. 3, 2015: Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse, <http://danse.revues.org/986>, 04.06.2015.
- Béjart, Maurice: Ein Augenblick in der Haut eines anderen. *Memoiren*. Aus dem Franz. übertr. v. Ursula Kobbert-Volkmar. München 1980.
- Béjart, Maurice: *La vie de qui? Mémoires II*. Paris 1996.
- Béjart, Maurice: *Un instant dans la vie d'autrui. Mémoires*. Paris 1979.
- Beke, Anna: Petipa, Marius (Michel-Victor-Marius-Alphonse). In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): *Das große Tanz Lexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber 2016c, S. 464–465.
- Beke, Anna: Taglioni (Familie). In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): *Das große Tanz Lexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber 2016a, S. 595–598.
- Beke, Anna: Taglioni, Marie. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): *Das große Tanz Lexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber 2016b, S. 597.
- Bel, Jérôme (Choreografie): *Rétrospective*. Hebbel am Ufer Berlin, Premiere: 20.03.2019.
- Bel, Jérôme (Choreografie): *Véronique Doisneau*. Opéra National de Paris, Palais Garnier, Premiere: 24.09.2004.
- Belair, Alida: *Out of Step. A Dancer reflects*. Carlton 1993.
- Belle, Anne u. Dickson, Deborah (Regie): *Suzanne Farrell*. *Elusive Muse*. USA 1996, 01:30:00.
- Bellon, Michael: Hunter: Meg Stuart's quantum shamanism. In: Stuart, Meg u. *Damaged Goods: Presskit Hunter*. Übers. v. Helen Simpson. 2014, S. 19.
- Bench, Harmony u. Elswit, Kate: Katherine Dunham's Global Method and the Embodied Politics of Dance's Everyday. In: *Theatre Survey*, Nr. 61, 2020, S. 305–330.
- Benstock, Shari (Hg.): *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. London 1988.
- Bentley, Toni: *Tanzen ist beinahe alles. Selbstporträt einer Tänzerin des New York City Ballet*. Reinbek/Hamburg 1982.
- Bentley, Toni: *Winter Season. A Dancer's Journal*. Gainesville/FL 2003 [1982].
- Beresford, Bruce (Regie): *Mao's Last Dancer*. AU 2009, 01:53:11.

- Berger, Fabienne u. Wehren, Julia: »Comment cette matière de vie devient autre chose«. Un entretien d'histoire orale autour des débuts de la scène de danse lausannoise. In: *Recherches en Danse*, Nr. 12, 2023: Parole de danseurs et de danseuses, <https://journals.openedition.org/danse/6718>, 08.03.2024.
- Berger, Frank-Rüdiger: »Enthusiasmus ist noch zu wenig gesagt«. Die Stars des romantischen Balletts: sechs biographische Pas de deux. Berlin 2020.
- Berger, Frank-Rüdiger: Fuller, Loïe (Marie Louise). In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): *Das große Tanz Lexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber 2016, S. 234–235.
- Berger, Renate: Navigation im Lebensmeer. Zur Renaissance des weiblichen Subjekts in Autobiographie und Biographie. In: Georgen, Theresa u. Musers, Carola (Hg.): *Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts*. Kiel 2006, S. 87–110.
- Berger, Roger A.: Decolonizing African Autobiography. In: *Research in African Literatures*, Vol. 41, Nr. 2, Summer 2010, S. 32–54.
- Bissell, Bill u. Caruso Haviland, Linda (Hg.): *The Sentient Archive. Bodies, Performance, and Memory*. Middletown/CT 2018.
- Blair, Fredrika: *Isadora. Portrait of the Artist as a Woman*. New York 1986.
- Bloch, Alice: *My Life*. In: *Dance Magazine*, Jg. 87, Bd. 5, 2013, S. 54.
- Boese, Hans-Christian u. Schneider, Louis: *Yuli*. In: Piffli Medien GmbH, 2019, <https://yuli-der-film.piffli-medien.de/kontakt-impresum.php>, 10.01.2019.
- Boisseau, Rosita: Loïe Fuller, danseuse et fée électricité. In: *Le Monde*, 06.05.2016, https://www.lemonde.fr/livres/article/2016/05/07/loie-fuller-danseuse-et-fee-electricite_4915344_3260.html, 17.11.2020.
- Bollaín, Icícar (Regie): *Yuli*. ES 2018, 01:44:00.
- Bollaín, Icícar: Icícar Bollaín über Yuli. In: Piffli Medien GmbH, 2019, <http://yuli-der-film.de/directors-statement.php>, 10.01.2019.
- Bolle, Roberto: *Parole che danzano*. Mailand 2020.
- Bowen, Catherine E.; Kornadt, Anna E. u. Kessler, Eva-Marie: Die Bedeutung von Altersbildern im Lebenslauf. In: Wahl, Hans-Werner u. Kruse, Andreas (Hg.): *Lebensläufe im Wandel. Entwicklung über die Lebensspanne aus Sicht verschiedener Disziplinen*. Stuttgart 2014, S. 287–298.
- Brandenburg, Irene; Falcone, Francesca; Jeschke, Claudia u. Ligure, Bruno (Hg.): *Times of Change. Artistic Perspectives and Cultural Crossings in Nineteenth-century Dance*. Bologna 2022.

- Brandstetter, Gabriele u. Nakajima, Nanako: Introduction. In: dies. (Hg.): *The Aging Body in Dance. A Cross-Cultural Perspective*. London u. New York 2017, S. 1–10.
- Brandstetter, Gabriele u. Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.): *Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal*. München 2009.
- Brandstetter, Gabriele u. Ochaim, Brygida Maria: *Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*. Freiburg i.Br. 1989.
- Brandstetter, Gabriele: *Autobiography in/as Dance*. In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Bd. 1: *Theory and Concepts*. Boston/MA u. Berlin 2019a, S. 542–546.
- Brandstetter, Gabriele: *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*. Berlin 2005.
- Brandstetter, Gabriele: *Geschichte(n) Erzählen im Performance-Theater der neunziger Jahre*. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Weiler, Christel (Hg.): *Transformationen*. Berlin 1999, S. 27–42.
- Brandstetter, Gabriele: *Intervalle. Raum, Zeit und Körper im Tanz des 20. Jahrhunderts*. In: Bergelt, Martin u. Völckers, Hortensia (Hg.): *Zeit-Räume. Zeiträume – Raumzeiten – Zeitträume*. München u. Wien 1991, S. 225–269.
- Brandstetter, Gabriele: *Selbst-Beschreibung. Performances im Bild*. In: Fischer-Lichte, Erika; Kreuder, Friedemann u. Pflug, Isabel (Hg.): *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tübingen u. Basel 1998, S. 92–134.
- Brandstetter, Gabriele: *Tanz der Elementargeister. Der Mythos des romantischen Balletts*. In: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.): *Souvenirs de Taglioni*. Bd. 2: *Bühnentanz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. München 2007, S. 195–212.
- Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt a.M. 1995.
- Brandstetter, Gabriele: *Tanz, Wissenschaft und Gender. Revisionen und künstlerische Positionen seit den 1990er Jahren*. In: Hardt, Yvonne; Weber, Anna-Carolin u. Angerer, Marie-Luise (Hg.): *Choreographie, Medien, Gender*. Zürich 2013, S. 43–55.
- Brandstetter, Gabriele: *Xavier Le Roy. Product of Circumstances*. In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Bd. 3: *Exemplary Texts*. Boston/MA u. Berlin 2019b, S. 2064–2073.
- Brandstetter, Gabriele: *Yes! Das Manifest als künstlerische Praxis*. In: Dogramaci, Burcu u. Schneider, Katja (Hg.): *»Clear the Air«*. Künstlermani-

- feste seit den 1960er Jahren. Interdisziplinäre Positionen. Bielefeld 2017, S. 17–35.
- Brassel, Robert: *Always a Dancer. A Memoir*. Eugene/OR 2020.
- Bratton, Jacky: *New Readings in theatre history*. Cambridge/UK 2003.
- Bräuninger, Renate: Balanchine, George. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): *Das große Tanz Lexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber 2016, S. 43–46.
- Brockmeier, Jens u. Carbaugh, Donal (Hg.): *Narrative and identity. Studies in autobiography, self and culture*. Amsterdam 2001.
- Brockmeier, Jens: From the end to the beginning. Retrospective teleology in autobiography. In: ders. u. Carbaugh, Donal (Hg.): *Narrative and identity. Studies in autobiography, self and culture*. Amsterdam 2001, S. 247–280.
- Brown, Carolyn: *Chance and circumstance. Twenty years with Cage and Cunningham*. New York 2007.
- Bruner, Jerome u. Fleisher Feldman, Carol: Group Narrative as a Cultural Context of Autobiography. In: Rubin, David C. (Hg.): *Remembering Our Past. Studies in Autobiographical Memory*. Cambridge/UK 1996, S. 291–317.
- Brunner, Gerhard: *Architekt des Tanzes*. In: *Tanz*, Mai 2023, S. 48–55.
- Bühler, Kathleen (Hg.): *Ego Documents. Das Autobiografische in der Gegenwartskunst. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Bern (14.11.2008–15.2.2009)*. Heidelberg 2008.
- Bühler, Kathleen: *Autobiografie als Performance. Carolee Schneemanns Experimentalfilme*. Marburg 2009.
- Burgess, Dana Tai Soon: *Chino and the Dance of the Butterfly. A Memoir*. Albuquerque 2022.
- Burrows, Jonathan: *A Choreographer's Handbook*. Abingdon 2010.
- Burt, Ramsay: *Alien Bodies. Representations of Modernity, »Race« and Nation in Early Modern Dance*. London 1998.
- Burt, Ramsay: Elroy Josephs and the hidden history of black British dance. In: Thomas, Helen u. Prickett, Stacey (Hg.): *The Routledge companion to dance studies*. London 2020, S. 236–246.
- Burt, Ramsay: Katherine Dunham's floating island of negritude. The Katherine Dunham Dance Company in London and Paris in the late 1940s and early 1950s. In: Carter, Alexandra (Hg.): *Rethinking Dance History. A reader*. New York 2004, S. 94–106.
- Burt, Ramsay: *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*. London²2007.
- Burton, Antoinette: »An Assemblage/Before Me«. *Autobiography as Archive*. In: *Journal of Women's History*, Vol. 25, Nr. 2, Sommer 2013, S. 185–188.

- Bussell, Darcey u. Mackrell, Judith: *Life in Dance*. London 1998.
- Butler, Judith: Giving an account of oneself. In: *Diacritics*, Jg. 31, Bd. 4, Winter 2001, S. 22–40.
- Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M. 2002, S. 301–320.
- Butte, Maren: Die Fortdauer des Flüchtigen. Über Wiederholung in den performativen Künsten. In: Dobbe, Martina u. Raimondi, Francesca (Hg.): *Serialität und Wiederholung. Revisted*. Berlin 2021, S. 105–122.
- Cage, John: An Autobiographical Statement. In: John Cage, 1990, https://johncage.org/autobiographical_statement.html, 13.02.2020.
- Caldwell, Rachel: *Autobiography in movement and prose. The self-made image*. Ann Arbor/MI 2014.
- Carlson, Marvin: Performing the Self. In: *Modern Drama*, Nr. 39, 1996, S. 599–608.
- Carter, Alexandra: Destabilising the Discipline. Critical Debates about History and their Impact on the Study of Dance. In: dies. (Hg.): *Rethinking Dance History. A reader*. London u. New York 2004, S. 10–19.
- Cartwright, Hilary: *Dancing for a living. Ballet and Contemporary Dance. My Life and My Work. A Career Series*. Reading 1974.
- Casado, Germinal: *Germinal oder Le Sacre du Printemps. Erinnerungen an das Ballett des XX. Jahrhunderts und an Danza Viva*. Karlsruhe 2008.
- Casas, Ana (Hg.): *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Frankfurt a.M. u. Madrid 2017.
- Castillo, David; Rothenburger, Nadja; Thurner, Christina; Waterhouse, Elizabeth u. Wehren, Julia: *Auto_Bio_Grafie als Performance. Bibliografie zu Autobiografie im Tanz/in der Tanzgeschichte 2024*, <https://doi.org/10.48350/196637>, 17.05.2024.
- Castor, Laura Virginia: Historical memory, autobiography, and art. Redefining »identity« through the writing and theater of isadora duncan, hallie flanagan, and lillian hellman. In: *ProQuest Dissertations & Theses Global*, 1994, <https://search.proquest.com/dissertations-theses/historical-memory-autobiography-art-redefining/docview/304104711/se-2?accountid=17231>, 06.07.2021.
- Chakiris, George u. Harrison, Lindsay: *My West Side Story. A Memoir*. Guilford/CT 2021.

- Chansky, Ricia Anne u. Hipchen, Emily (Hg.): *The Routledge autobiography studies reader*. London u. New York 2016.
- Charmatz, Boris u. Launey, Isabelle: *Entretenir. A propos d'une danse contemporaine*. Paris 2003.
- Cherkaoui, Sidi Larbi u. Morin, Justin: *Pèlerinage sur soi*. Arles 2006.
- Cheshire, Godfrey: Suzanne Farrell. *Elusive Muse*. In: *Variety*, 14.10.1996, <http://vari-ety.com/1996/film/reviews/suzanne-farrell-elusive-muse-1200447294/>, 08.08.2019.
- Chouinard, Marie: *Zéro douze*. Montreal 2019.
- Christout, Marie-Françoise: Baker, Josephine. In: Cohen, Selma Jeanne (Hg.): *International Encyclopedia of Dance*. Bd. 1. New York u. Oxford/UK 2004, S. 252–253.
- Chute, Hillary: *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics and Documentary Form*. Cambridge/MA 2016.
- Claycomb, Ryan: *Lives in Play. Autobiography and Biography on the Feminist Stage*. Ann Arbor/MI 2012.
- Clifford, John: *Balanchine's Apprentice. From Hollywood to New York and back*. Gainesville/FL 2021.
- Coates, Emily: *Weaving Apollo. Women's Authorship and Neoclassical Ballet*. In: Farrugia-Kriel, Katharina u. Nunes Jensen, Jill (Hg.): *The Oxford Handbook of Contemporary Ballet*. New York 2021, S. 791–808.
- Cohen, Selma Jeanne u. *Dance perspectives foundation* (Hg.): *International Encyclopedia of Dance*. Bd. 6. New York u.a. 1998. In: *Online-Ausg.* Oxford/UK 2005, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697;jsessionid=F5F56EE8D62D1C5F96B7A9FA2D17FB72>, 18.04.2023.
- Cole, Teju: *Every Day Is for the Thief. Fiction*. New York 2007.
- Collins, Patricia Hill: *Black feminist thought. Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. 2. rev. Ausg. New York 2000.
- CONTACT QUARTERLY dance & improvisation journal (Hg.): *Black Dance Artists Speak in CQ2016–2020. Special collection*. Northampton/MA 2021.
- Contreras, Gloria: *What I learned from Balanchine. Diary of a Choreographer*. New York 2008.
- Copeland, Misty u. Jones, Charisse: *Life in Motion. An Unlikely Ballerina*. London 2014.
- Corbett, Mary Jean: *Performing identities. Actresses and autobiography*. In: Powell, Kerry (Hg.): *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian theatre*. Cambridge/UK 2004, S. 109–126.

- Corbett, Mary Jean: *Performing Identities. Actresses and Autobiography*. In: *Biography*, Vol. 24, Nr. 1, Winter 2001, S. 15–23.
- Cosslett, Tess; Lury, Celia u. Summerfield, Penny: Introduction. In: dies. (Hg.): *Feminism and Autobiography. Texts, Theories, Methods*. London u. New York 2000, S. 1–21.
- Cowley, Christopher (Hg.): *The philosophy of autobiography*. Chicago 2015.
- Croce, Arlene: Balanchine said. What was the source of the choreographer's celebrated utterances? In: *The New Yorker*, 19.01.2009, <https://www.newyorker.com/magazine/2009/01/26/balanchine-said>, 30.06.2020.
- Croce, Arlene: Balanchine, George. In: Cohen, Selma Jeanne (Hg.): *International Encyclopedia of Dance*. Bd. 1. New York u. Oxford/UK 2004, S. 255–273.
- Cucchi, Claudine: *Erinnerungen einer Tänzerin*. Einzig autorisierte Übers. aus dem Ital. v. Otto Eisenschitz. Wien u. Leipzig 1904.
- Current, Richard Nelson u. Current, Marcia Ewing: *Loie Fuller. Goddess of Light*. Boston/MA 1997.
- Cvejić, Bojana: *Choreographing Problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. Basingstoke/HA 2015.
- Dahms, Sibylle (Hg.): *Tanz*. Kassel u.a. 2001.
- Dailey, Peter: *Black Venus*. Review. In: *The American Scholar*, Jg. 60, Bd. 2, Spring 1991, S. 306–311.
- Daly, Ann: *A Fearless Confession Heard Round the World*. In: *New York Times*, 20.12.1998, S. 38, <https://www.nytimes.com/1998/12/20/books/dance-a-fearless-confession-heard-round-the-world.html>, 06.07.2021.
- Daly, Ann: *Critical Gestures. Writing on Dance and Culture*. Middletown/CT 2002a.
- Daly, Ann: *Done into Dance. Isadora Duncan in America*. Middletown/CT 2002b [1996].
- Daly, Ann: *The Balanchine Woman. Of Hummingbirds and Channel Swimmers*. In: *TDR: The Drama Review*, Vol. 31, Nr. 1, 1987, S. 8–21.
- Daniel, David: Farrell, Suzanne. In: Cohen, Selma Jeanne (Hg.): *International Encyclopedia of Dance*. Bd. 2. New York u. Oxford/UK 2004, S. 576–578.
- Danielewicz, Jane: *Contemporary American memoirs in action. How to do things with memoir*. Cham/ZG 2018.
- Das, Joanna Dee: *Choreographing a New World. Katherine Dunham and the Politics of Dance*. Ann Arbor/MI 2014.
- Das, Joanna Dee: *Katherine Dunham. Dance and African Diaspora*. New York 2017.

- Davier, Anne: L'autofiction appliquée à la danse. In: *Journal de l'ADC. Association pour la danse contemporaine* Genève, Nr. 67, September – Dezember 2015, S. 4–9.
- De Keersmaeker, Anne Teresa: Valeska Gert. In: *TDR: The Drama Review*, Vol. 25, Nr. 3, 1981, S. 55–66.
- De Mille, Agnes: *Dance to the Piper*. Boston/MA 1952.
- Deans, Joselli: *Black Ballerinas Dancing on the Edge. An Analysis of the Cultural Politics in Delores Browne's and Raven Wilkinson's Careers, 1954–1985*. Ann Arbor/MI 2001.
- DeFrantz, Thomas F. u. Gonzalez, Anita (Hg.): *Black performance theory*. Durham/NC u. London 2014.
- DeFrantz, Thomas F.: *Dancing Revelations. Alvin Ailey's Embodiment of African American Culture*. New York 2004.
- Depkat, Volker u. Pyta, Wolfram (Hg.): *Autobiographie zwischen Text und Quelle*. Berlin 2017a.
- Depkat, Volker u. Pyta, Wolfram: Einleitung. *Autobiografie zwischen Text und Quelle*. In: dies. (Hg.): *Autobiographie zwischen Text und Quelle*. Berlin 2017b, S. 7–20.
- Depkat, Volker: *Autobiographie als geschichtswissenschaftliches Problem*. In: ders. u. Pyta, Wolfram (Hg.): *Autobiographie zwischen Text und Quelle*. Berlin 2017, S. 23–40.
- Depkat, Volker: *Ego-documents*. In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Bd. 1: *Theory and Concepts*. Boston/MA u. Berlin 2019a, S. 262–267.
- Depkat, Volker: *Facts and Fiction*. In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Bd. 1: *Theory and Concepts*. Boston/MA u. Berlin 2019b, S. 280–286.
- Depkat, Volker: *History*. In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Bd. 1: *Theory and Concepts*. Boston/MA u. Berlin 2019c, S. 73–81.
- Depkat, Volker: *Nicht die Materialien sind das Problem, sondern die Fragen, die man stellt. Zum Quellenwert von Autobiographien für die historische Forschung*. In: Rathmann, Thomas u. Wegmann, Nikolaus (Hg.): *»Quelle«. Zwischen Ursprung und Konstrukt. Ein Leitbegriff in der Diskussion*. Berlin 2004, S. 102–117.
- DePrince, Michaela u. DePrince, Elaine: *Ich kam mit dem Wüstenwind. Wie mein Traum vom Tanzen wahr wurde*. Aus dem Engl. übers. v. Ilse Rothfuss. München 2014a.

- DePrince, Michaela u. DePrince, Elaine: *Taking Flight. From War-Torn Orphan to Star-Ballerina*. New York 2014b.
- Diaz, Brigitte (Hg.): *L'autobiographique hors l'autobiographie*. Caen 2008.
- Dickie, Caroline: *Representing dance. Early modern dance and modernist women's writing, 1880–1940*. Ontario 2005.
- Dickinson, Barbara: *Age and the Dance Artist*. In: Lipscomb, Valerie Barnes u. Marshall, Leni (Hg.): *Staging age. The performance of age in theatre, dance, and film*. New York 2010, S. 191–206.
- Diehl, Ingo u. Lampert, Friederike (Hg.): *Tanztechniken 2010. Tanzplan Deutschland*. Leipzig 2011.
- Dobbe, Martina u. Raimondi, Francesca (Hg.): *Serialität und Wiederholung: revisted*. Berlin 2021a.
- Dobbe, Martina u. Raimondi, Francesca: *Serialität und Wiederholung: revisited. Eine Einleitung*. In: dies. (Hg.): *Serialität und Wiederholung: revisted*. Berlin 2021b, S. 9–35.
- Dörr, Evelyn: *Wie ein Meteor tauchte sie in Europa auf... Die philosophische Tänzerin Isadora Duncan im Spiegel der deutschen Kritik*. In: Peter, Frank-Manuel (Hg.): *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland*. Köln 2000, S. 28–49.
- Doutreval, André u. Staubli, René: *Ein Leben für den Tanz. Die Geschichte einer Leidenschaft*. Zürich 2020.
- Ducrey, Guy: *Le mythe Loie Fuller*. In: ders.: *Corps et Graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XXe siècle*. Paris 1996, S. 431–530.
- Duncan, Elizabeth: *Greece Is Living, Greece Once More! Autobiographische Notizen*. In: Peter, Frank-Manuel (Hg.): *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland*. Köln 2000, S. 122–127.
- Duncan, Irma: *Duncan Dancer. An Autobiography*. Middletown/CT 1966.
- Duncan, Isadora: *Der Tanz der Zukunft*. In: Tzaneva, Magdalena (Hg.): *Isadora Duncans Tanz der Zukunft. 130 Stimmen zum Werk von Isadora Duncan. Gedenkbuch zum 130. Geburtstag von Isadora Duncan. 27. Mai 1878 San Francisco – 14. September 1927 Nizza*. Berlin 2008, S. 33–50.
- Duncan, Isadora: *Der Tanz der Zukunft. The dance of the future: Eine Vorlesung. Übers.u. eingeleitet v. Karl Federn*. Leipzig 1903.
- Duncan, Isadora: *I've only danced my life. Die Autobiografie der Isadora Duncan. Komm. u. aus dem Engl. übers. v. Ute Astrid Rall*. Berlin 2016.
- Duncan, Isadora: *Memoiren*. Nach dem engl. Manuskript bearb. v. C. Zell. Zürich, Leipzig u. Wien 1928.
- Duncan, Isadora: *My Life*. New York 1927.

- Duncan, Isadora: *My Life*. The restored ed. Introduction by Joan Acocella with a prefatory essay by Dorée Duncan. New York 2013.
- Dunham, Katherine: *A Touch of Innocence*. *Memoirs of Childhood*. Chicago u. London 1994 [1959].
- Dünne, Jörg u. a. (Hg.): *Automedialität. Selbstkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*. Paderborn 2008.
- Durkin, Hannah: *Josephine Baker and Katherine Dunham. Dances in Literature and Cinema*. Urbana/IL 2019.
- Dziewior, Yilmaz u. Engelbach, Barbara (Hg.): *Yvonne Rainer. Raum, Körper, Sprache. Space, Body, Language*. Bregenz 2012.
- Eakin, Paul John: *How our Lives Become Stories. Making selves*. Ithaca/NY 1999.
- Eakin, Paul John: *The Referential Aesthetic of Autobiography*. In: *Studies in the Literary Imagination*, Jg. 23, Bd. 2, 1990, S. 129–144.
- Eakin, Paul John: *Touching the World. Reference in Autobiography*. Princeton/NJ 1992.
- Eakin, Paul John: *What are we reading when we read autobiography*. In: Chansky, Ricia Anne u. Hipchen, Emily (Hg.): *The Routledge autobiography studies reader*. London u. New York 2016, S. 214–221.
- Eberlein, Undine (Hg.): *Zwischenleiblichkeit und bewegtes Verstehen. Intercorporeity, Movement and Tacit Knowledge*. Bielefeld 2016.
- Ehrhard, August: *Fanny Elßler. Das Leben einer Tänzerin*. Dt. Ausg. v. Moritz Necker. München 1910.
- Eliot, Karen: *Dancing Lives. Five Female Dancers from the Ballet d'Action to Merce Cunningham*. Urbana/IL 2007.
- Elswit, Kate: *Berlin ... Your Dance Partner is Death*. In: *TDR: The Drama Review*, Vol. 53, Nr. 1, 2009, S. 73–92.
- Elswit, Kate: *Watching Weimar Dance*. Oxford/UK 2014.
- Endicott, Jo Ann: *Ich bin eine anständige Frau!* Frankfurt a.M. 1999.
- Endicott, Jo Ann: *Warten auf Pina. Aufzeichnungen einer Tänzerin*. Leipzig 2009.
- Erben, Dietrich u. Zervosen, Tobias: *Berufsautobiographien und Professionsgeschichte. Zur Einführung*. In: dies. (Hg.): *Das eigene Leben als ästhetische Fiktion. Autobiographie und Professionsgeschichte*. Bielefeld 2018, S. 11–19.
- Etter, Lauren Gibson: *Conversations on Race and Dance*. Ann Arbor/MI 2019.
- Etzemüller, Thomas: *Biografien. Lesen – erforschen – erzählen*. Frankfurt a.M. 2012.

- Falcone, Francesca: Marie Taglioni au-delà du mythe de La Sylphide. In: Sowell, Madison U.; Sowell, Debra H.; Falcone, Francesca u. Veroli, Patrizia (Hg.): *Icônes du Ballet Romantique. Marie Taglioni et sa famille. Saint-Denis-sur-Sarthon 2016, S. 149–168.*
- Fane, Vernon: Ruth St. Denis: An Unfinished Life. *The World of Books.* Reviewed by Vernon Fane. In: *The Sphere*, 07.10.1939, S. 28.
- Fangerau, Heiner u. a.: Einleitung. In: dies. (Hg.): *Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s.* Berlin 2007, S. 7–17.
- Farnell, Brenda: *Moving Bodies, Acting Selves.* In: *Annual Review of Anthropology*, Nr. 28, 1999, S. 341–373.
- Farrell, Suzanne u. Bentley, Toni: *Holding On to the Air.* Gainesville/FL u. a. 2002 [1990].
- Faure, Micheline: *Unterwegs in Spitzenschuh und Staffelei. Erinnerungen einer Tänzerin.* Hg. v. Robert H. Pflanzl. Wien 2021.
- Ferry, René-Marc: *Livres d'aujourd'hui. Quinzes ans de ma vie par Loie Fuller.* In: *L'Éclair*, 19.10.1908, S. 3.
- Fields, Peter Anthony, Jr.: *The Eclectic Approach of Black Dance.* Ann Arbor/MI 1991.
- Fischer-Lichte, Erika u. Pflug, Isabel (Hg.): *Inszenierung von Authentizität.* Tübingen 2000.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen.* Frankfurt a.M. 2004.
- Fisher, Barbara Milberg: *In Balanchine's Company. A Dancer's Memoir.* Middletown/CT 2006.
- Flatley, Michael u. Thompson, Douglas: *Lord of the Dance. My Story.* London 2014 [2006].
- Fleetwood, Nicole R.: *Troubling Vision. Performance, Visuality, and Blackness.* Chicago u. London 2011.
- Fleig, Anne: *Autobiography and Drama/Theatre.* In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction.* Bd. 1: *Theory and Concepts.* Boston/MA u. Berlin 2019a, S. 497–502.
- Fleig, Anne: *Elfriede Jelinek: Ein Sportstück (1998) [Sports Play].* In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction.* Bd. 3: *Exemplary Texts.* Boston/MA u. Berlin 2019b, S. 1989–2001.
- Fleig, Anne: *Gender Studies.* In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction.* Bd. 1: *Theory and Concepts.* Boston/MA u. Berlin 2019c, S. 54–63.
- Foellmer, Susanne: *Valeska Gert. Fragmente einer Avantgardistin in Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre.* Bielefeld 2006.

- Fokine, Michel: *Memoirs of a Ballet Master*. Transl. by Vitale Fokine. Boston/MA 1961.
- Fonteyn, Margot: *Autobiography*. London 1975.
- Fonteyn, Margot: *Die zertanzten Schuhe. Geschichte meines Lebens*. Aus dem Engl. übers. v. Rolf u. Hedda Soellner. München 1976.
- Forsgren, La Donna L.: *Sistuh's in the Struggle. An Oral History of Black Arts Movement Theater and Performance*. Evanston/IL 2020.
- Foster, Susan L.: *Dancing Bodies*. In: Desmond, Jane C. (Hg.): *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. Durham/NC 1997, S. 235–257.
- Foucault, Michel: *Über sich selbst schreiben*. In: Zanetti, Sandro (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Berlin 2012, S. 49–67.
- Foulkes, Julia L.: *Coda. The Revelations of Alvin Ailey*. In: dies.: *Modern bodies. Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*. Chapel Hill 2002, S. 179–184.
- Franko, Mark: *Martha Graham in Love and War. The Life in the Work*. New York 2012.
- Franko, Mark: *Of Foundations and Evolutions. Apollo and Impersonality*. In: MR/The Massachusetts Review, 18.01.2024, <https://www.massreview.org/node/11737>, 26.01.2024.
- Franko, Mark: *The Offending Classic*. In: MR/The Massachusetts Review, 17.12.2020, <https://www.massreview.org/node/9394>, 19.05.2022.
- Friedman, Jeff: *Oral History A Go-Go. Documenting Embodied Knowledges*. In: Schulze, Janine (Hg.): *Are 100 objects enough to represent the dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz*. München 2010, S. 168–193.
- Friedman, Jeff: *Oral History, Hermeneutics, and Embodiment*. In: *Oral History Review*, H. 41, Nr. 2, 2014, S. 290–300.
- Fuller, Loie: *Dances That Inspire*. In: *New-York tribune (Sunday Magazine)*, 27.02.1910, S. 5–6.
- Fuller, Loie: *Quinze ans de ma vie. Préface d'Anatole France*. Paris 1908.
- Gale, Maggie B. u. Gardner, Viv (Hg.): *Auto/Biography and Identity. Women, Theatre and Performance*. Manchester/UK u. New York 2004.
- Garafola, Lynn: *Legacies of Twentieth-Century Dance*. Middletown/CT 2005.
- Gardner, Viv: *By herself. The actress and autobiography, 1755–1939*. In: Gale, Maggie B. u. Stokes, John (Hg.): *The Cambridge Companion to the actress*. Cambridge/UK 2007, S. 173–192.
- Garelick, Rhonda K.: *Electric Salome. Loie Fuller's Performance of Modernism*. Princeton u. Oxford/UK 2007.

- Gautier, Théophile: *Écrits sur la Danse*. Ausgew., präsent., komment. v. Ivor Guest. Arles 1995.
- Gay-Mazuel, Audrey: *Memoriae et reliquiae*. Le fonds Marie Taglioni du musée des Arts décoratifs. In: Taglioni, Marie: *Souvenirs*. Le Manuscrit inédit de la grande danseuse romantique. Ed. étab., prés. et ann. p. Bruno Ligore. Pavona 2017, S. 161–176.
- Gaze, Sonja: *Die barfüßige Tänzerin*. Autobiographie. Berlin 2000.
- Gehm, Sabine; Husemann, Pirkko u. Wilcke, Katharina von (Hg.): *Wissen in Bewegung*. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. Bielefeld 2007.
- Genette, Gérard: *Paratexte*. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a.M. 2001 [1989].
- Genné, Beth: »Glorifying the American Woman«. Josephine Baker and George Balanchine. In: *Discourses in Dance*, Jg. 3, Bd. 1, 2005, S. 31–57.
- George-Graves, Nadine: *Black dance*. Brooklyn 2017. In: Thomas, Helen u. Prickett, Stacey (Hg.): *The Routledge companion to dance studies*. London 2020, S. 223–235.
- Georgen, Theresa u. Muysers, Carola (Hg.): *Bühnen des Selbst*. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts. Kiel 2006a.
- Georgen, Theresa u. Muysers, Carola: Vorwort und Einleitung. In: dies. (Hg.): *Bühnen des Selbst*. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts. Kiel 2006b, S. 11–16.
- Gert, Valeska: *Die Bettlerbar von New York*. Göttingen 2012 [1950].
- Gert, Valeska: *Ich bin eine Hexe*. Kaleidoskop meines Lebens. Mit einem Nachwort v. Frank-Manuel Peter, hg. v. Deutschen Tanzarchiv Köln. Berlin 2019 [1968].
- Gert, Valeska: *Ich bin eine Hexe*. Kaleidoskop meines Lebens. München 1968.
- Gert, Valeska: *Katze von Kampen*. In: Gumpert, Gregor u. Tucai, Ewald (Hg.): *Nordfriesland und seine Inseln*. Ein literarisches Porträt. Neumünster 2011, S. 63–66.
- Gert, Valeska: *Katze von Kampen*. Percha am Starnberger See 1973.
- Gert, Valeska: *Katze von Kampen*. Percha am Starnberger See ²1974.
- Gert, Valeska: Mary Wigman und Valeska Gert. In: *Der Querschnitt*, Jg. 6, H. 5, 1926, S. 361–363.
- Gert, Valeska: *Mein Weg*. Leipzig 1931. In: Müller, Wolfgang: *Valeska Gert*. Ästhetik der Präsenzen. Berlin 2010.
- Gierz, Gabriele: »Tanzkunst im Alter« – Überlegungen und Erfahrungen beim Praktizieren von Tanzkunst mit alten Menschen. In: Behrens, Clau-

- dia u. Rosenberg, Christiana (Hg.): *TanzZeit – LebensZeit*. Leipzig 2014, S. 196–218.
- Gillot, Marie-Agnès: *Sortir du cadre*. Paris 2022.
- Göckenjan, Gerd: *Diskursgeschichte des Alters. Von der Macht der Alten zur ›alternden Gesellschaft‹*. In: Fangerau, Heiner u.a. (Hg.): *Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s*. Berlin 2007, S. 125–140.
- Goldhill, Olivia u. Marsh, Sarah: *Where Are All the Black Ballet Dancers?* In: *The Guardian*, 04.09.2012, S. 16.
- Goldner, Nancy: *Balanchine Variations*. Gainesville/FL 2008.
- Goldner, Nancy: *More Balanchine Variations*. Gainesville/FL 2011.
- Goldschmidt, Hubert: *Marie Taglioni*. In: *Ballet Review*, Vol. 46, Nr. 2, 2018, S. 100–124.
- Goler, Veta Diane: *Dancing Herself. Choreography, Autobiography, and the Expression of the Black Woman Self in the Work of Dianne McIntyre, Blondell Cummings, and Jawole Willa Jo Zollar*. Ann Arbor/MI 1994.
- Gottlieb, Robert: *George Balanchine. The Ballet Maker*. New York 2004.
- Gottschild, Brenda Dixon: *Digging the Africanist Presence in American Performance. Dance and other Contexts*. Westport/CT u.a. 1996.
- Gottschild, Brenda Dixon: *Racing in Place. A Meta-Memoir on Dance Politics and Practice*. In: Kowal, Rebekah J.; Siegmund, Gerald u. Martin, Randy (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Politics*. Oxford/UK 2017.
- Gottschild, Brenda Dixon: *The Black Dancing Body. A Geography from Coon to Cool*. New York 2003.
- Graham, Martha: *Blood memory. An Autobiography*. New York u.a. 1991.
- Graham, Martha: *Der Tanz – mein Leben. Eine Autobiographie*. Übers. v. Dagmar Ahrens. München 1992.
- Graham, Martha: *I am a dancer*. In: Giersdorf, Jens Richard u. Wong, Yutian (Hg.): *The Routledge dance studies reader*. London 2010, S. 95–100.
- Graubard, Allan: *My Life by Isadora Duncan, with an introduction by Joan Accella*. In: *Leonardo*, Jg. 47, Bd. 1, 2012, S. 101–102.
- Grey, Beryl Dame: *For the Love of Dance. My Autobiography*. London 2017.
- Grotjahn, Rebecca: *»The most popular woman in the world«*. *Die Diva und die Anfänge des Starwesens im 19. Jahrhundert*. In: dies. u.a. (Hg.): *Diva – die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Schliengen 2011, S. 74–97.
- Gueguen, Pierre: *Les Mémoires de Joséphine Baker*. In: *Paris-soir*, 30.08.1927, S. 2.

- Guest, Ivor: *The Romantic Ballet in Paris*. With Forewords by Dame Ninette de Valois and Lillian Moore. London ²1980 [1966].
- Guilbert, Laure: Gert Valeska. In: Le Moal, Philippe (Hg.): *Larousse Dictionnaire de la Danse*. Paris 1999, S. 177.
- Günther, Dagmar: »And now for something completely different.« Prolegomena zur Autobiographie als Quelle der Geschichtswissenschaft. In: *Historische Zeitschrift*, Bd. 272, 2001, S. 25–61.
- Hahn, Thomas: Danser. Hugo Marchand. In: *Tanz*, April 2021a, S. 11.
- Hahn, Thomas: Frauenfragen. In: *Tanz*, Oktober 2021b, S. 40–43.
- Hahn, Thomas: Marie Taglioni. Interview mit Bruno Ligore. In: *Tanz*, Januar 2018, S. 60–63.
- Haitzinger, Nicole u. Hinterreithner, Lisa: Autobiografie. Zur Performance des Ichs. In: *Tanz und Archiv: ForschungsReisen*. Biografik, H. 2, 2010, S. 26–35.
- Haller, Miriam u. Martin, Susanne: Ageing trouble tanzen! Theoretische und tänzerische Erkundungen zur Performativität des Alter(n)s. In: Hiesl, Angie u. Kaiser, Roland (Hg.): *War schön. Kann weg... Alter(n) in der Darstellenden Kunst*. Berlin 2022, S. 29–41.
- Hameed, Uzma: *Life (Re-)Writing*. In: *Company Wayne McGregor: Autobiography*. Abendzettel, 2018, https://www.kampnagel.de/media/file/Sommerfestival_2018/Abendzettel_Wayne_McGregor, 14.09.2018.
- Hammond, Bryan u. O'Connor, Patrick: *Josephine Baker*. Boston/MA 1988.
- Hammond, Bryan u. O'Connor, Patrick: *Josephine Baker. Die schwarze Venus*. Aus dem Engl. übers. v. Annekatriin Gudat. München 1992.
- Haney, Lynn: *Naked at the Feast. A Biography of Josephine Baker*. New York 1981.
- Hardin, Tayana L.: *Josephine Baker and the Shadow of Spectacle*. In: *Dance Chronicle*, Vol. 38, Nr. 2, 2015, S. 179–203.
- Hardt, Yvonne u. Peter, Frank-Manuel unter Mitarbeit v. Anais Rödel u. a. (Hg.): *Yvonne Georgi. Tagebuch und Dokumente zu Tanztourneen mit Harald Kreutzberg (1929–1931). Eine andere Recherche zu den Potentialen einer kritischen Nachlassforschung*. Köln 2019.
- Hardt, Yvonne u. Weber, Anna-Carolin: *Choreographie – Medien – Gender*. Eine Einleitung. In: Angerer, Marie-Luise; Hardt, Yvonne u. Weber, Anna-Carolin (Hg.): *Choreographie, Medien, Gender*. Zürich 2013, S. 9–25.
- Hardt, Yvonne: *Mit biographischen Quellen arbeiten. Zu einem tanzwissenschaftlichen Problemfeld und seinen Potenzialen*. In: dies. u. Peter, Frank-Manuel unter Mitarbeit v. Anais Rödel u. a. (Hg.): *Yvonne Georgi. Tagebuch*

- und Dokumente zu Tanztourneen mit Harald Kreutzberg (1929–1931). Eine andere Recherche zu den Potentialen einer kritischen Nachlassforschung. Köln 2019, S. 79–83.
- Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): Das große Tanz Lexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber 2016.
- Hay, Deborah: My body, the buddhist. With a foreword by Susan Foster. Middletown/CT 2000.
- Hecht, Thom: Revelations. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): Das große Tanz Lexikon. Tanzkulturen – Epochen – Personen – Werke. Laaber 2016, S. 502–503.
- Heddon, Deirdre: *Autobiography and Performance*. New York 2008.
- Heiberg, Johanne Louise: Ein Leben in der Erinnerung noch einmal durchlebt. Frei nach dem Dänischen v. Hulda Prehn. Leipzig 1914 [1901].
- Heide, Angela: Company Wayne McGregor: »Autobiography«. In: *Tanzschrift*, 14.04.2018, <https://www.tanzschrift.at/buehne/nah-besehen/728-company-wayne-mcgregor-autobiography>, 29.11.2018.
- Heinecken, Dawn: Contesting Controlling Images. The Black Ballerina in Children's Picture Books. In: *Children's Literature in Education*, Jg. 50, Bd. 3, 2019, S. 297–314.
- Henderson, Lynnita Dawn: Bucking Anti-Blackness. The Absence of the Black Female Body in Ballet Dance and the Rise of Black Dance Companies. *Ann Arbor/MI* 2019.
- Henning, Eckart: *Selbstzeugnisse. Quellenwert und Quellenkritik*. Berlin 2012.
- Hirwig, Henriette u.a.: Film- und Bühnenkunst aus der Sicht kulturwissenschaftlicher Alter(n)sforschung. In: dies. u. Hülsen-Esch, Andrea von (Hg.): *Alte im Film und auf der Bühne. Neue Altersbilder und Altersrollen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld 2016, S. 9–24.
- Heuser, Magdalena (Hg.): *Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte*. Tübingen 1996.
- Hilari, Johanna; Rothenburger, Nadja; Waterhouse, Elizabeth u. Wehren, Julia: *Auto_Bio_Graphical Urgencies. Vier tanzwissenschaftliche Perspektiven*. Berlin 2024 [i. E.].
- Hitzler, Ronald u. Honer, Anne: Bastelexistenz. Über subjektive Konsequenzen der Individualisierung. In: Beck, Ulrich u. Beck-Gernsheim, Elisabeth (Hg.): *Risikante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Frankfurt a.M. 1994, S. 307–315.

- Hoffmann, Volker: Tendenzen in der deutschen autobiographischen Literatur 1890–1923. In: Niggli, Günter (Hg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt ²1998, S. 482–519.
- Holdenried, Michaela (Hg.): Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen. Berlin 1995.
- Holdenried, Michaela: Autobiographie. Stuttgart 2000.
- Homans, Jennifer: Mr. B. George Balanchine's 20th Century. New York 2022.
- Horncastle, Mona: Josephine Baker. Weltstar, Freiheitskämpferin, Ikone. Die Biografie. Wien 2020.
- Hough, Derek: Taking the Lead. Lessons from a Life in Motion. New York 2015.
- Huber, Lotti: Diese Zitrone hat noch viel Saft! Ein Leben. St. Gallen u.a. 1991.
- Huddart, David: Postcolonial Theory and Autobiography. New York 2008.
- Humphrey, Doris: An artist first. An Autobiography. Middletown/CT 1977.
- Huschka, Sabine (Hg.): Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen. Bielefeld 2009.
- Huschka, Sabine: Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik. Würzburg 2000.
- Huschka, Sabine: Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien. Reinbek/Hamburg 2002.
- Huschka, Sabine: Wiederholen als Strategie des Erinnerns. Reflexionen über ›historiographische‹ Tanzpraktiken. In: Dobbe, Martina u. Raimondi, Francesca (Hg.): Serialität und Wiederholung. Revisted. Berlin 2021, S. 125–147.
- Husemann, Pirkko: Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Le Roy und Thomas Lehmen. Bielefeld 2009.
- Hylenski, Kristen M.: ›Ich will leben, auch wenn ich tot bin‹. Valeska Gert's Autobiographical Legacy. In: German Life and Letters, Jg. 66, H. 1, Januar 2013, S. 19–54.
- Hylenski, Kristen M.: »Kaleidoskop meines Lebens«. Valeska Gert's Performances of the Self. In: Colloquia Germanica, Jg. 42, Bd. 4, 2009, S. 189–306.
- Iden, Peter (Hg.): Meine liebste Rolle. Schauspieler über sich selbst. Frankfurt a.M. 1993.
- Ingvartsen, Mette u. Chauchat, Alice (Hg.): everybody's self interviews. Paris 2008.
- Ingvartsen, Mette: Expanded Choreography. Shifting the agency of movement in the The Artificial Nature Project and 69 positions. Lund 2016.

- Jacq-Mioche, Sylvie: Taglioni Marie (1804–1884). Danseuse et pédagogue italo-suédoise. In: Le Moal, Philippe (Hg.): Larousse Dictionnaire de la Danse. Paris 1999, S. 407.
- Jankowski, Harmony: Writing Bodies. Isadora Duncan, Movement, and Metaphor. In: Conference proceedings (Congress on Research in Dance), 2015, S. 83–88.
- Janzen, Russell: On Leaving the Life of the Body. A Dancer Reports. In: The New York Times, 20.09.2023, <https://www.nytimes.com/2023/09/20/arts/dance/dancer-retirement-new-york-city-ballet.html>, 20.10.2023.
- Järvinen, Hanna: Ballets Russes and Blackface. In: Dance Research Journal, Jg. 52, Nr. 3, Dezember 2020, S. 77–96.
- Jeschke, Claudia u.a. (Hg.): Andere Körper – fremde Bewegungen. Theatrale und öffentliche Inszenierungen im 19. Jahrhundert. Münster/Westfalen 2005.
- Jeschke, Claudia: Des danseuses qui écrivent. Margitta Roséri: le tour du monde de la danse. In: Recherches en Danse, Nr. 3, 2015: Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse, <http://danse.revues.org/986>, 04.06.2015.
- Jeschke, Claudia: Exhumierte Exotik. In: Tanz, Juni 2019, S. 50.
- Jin, Xing: Shanghai Tango. Mein Leben als Soldat und Tänzerin. München 2006.
- Jolly, Margaretta (Hg.): Encyclopedia of life writing. Autobiographical and biographical forms. Bd. 2. London 2001.
- Jones, Bill T.: Je suis une histoire. Abécédaire spirituel. Arles 2013.
- Jones, Bill T.: Story/Time. The Life of an Idea. Princeton 2014.
- Jordan, Stephanie: Stravinsky Dances. Re-Visions across a Century. Alton/Hampshire 2007.
- Journal of Autoethnography. In: University of California Press ab 2020, https://www.ucpress.edu/blog/39532/new-journal-coming-in-2020-journal-of-autoethnography/?fbclid=IwARo6BDnS7mHD1SnXoNr1oabm2_SkLy_cKIZKJcTKVIXTUdL_ONyoqVLmzZE, 20.03.2019.
- Judson Dance Theater: The Work Is Never Done. Oral history transcript on Anna Halprin. In: MoMA 2018, https://assets.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTkvMDMvMTkvMWoyOWVubmFweV9hbW5haGFscHJpbl93b3Jrc2hvcG9yYWxoaXNob3J5X2ZvcndYl9maW5hbC5wZGYiXV0/annahalprin_workshoporalhistory_forweb_final.pdf?sha=bc4461ac4c974bc3,04.06.2020.

- Jules-Rosette, Bennetta: *Josephine Baker in Art and Life. The Icon and the Image*. Urbana/IL u. Chicago 2007.
- Jürgs, Britta: *Charleston, Chansons und Clownerien. Josephine Baker*. In: Soyka, Amelie (Hg.): *Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman*. Berlin 2004, S. 152–165.
- Kahn, Gustav: *Une Semaine de Paris*. In: *Le Siècle*, 15.10.1908, S. 2.
- Karsavina, Tamara: *Ma vie. L'étoile des ballets russes raconte*. Brüssel 2004.
- Karsavina, Tamara: *Theatre Street. The reminiscences of Tamara Karsavina*. With a foreword by L. M. Barrie. London 1930.
- Karsavina, Tamara: *Theatre Street. The reminiscences of Tamara Karsavina*. Rev. Ed. New York 1961.
- Karsavina, Tamara: *Theatre Street. The reminiscences of Tamara Karsavina*. Foreword by Dame Ninette de Valois. London 1988.
- Kawashima, Kentaro: *Autobiographie und Photographie nach 1900*. Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald. Bielefeld 2011.
- Keller, Reiner u. Meuser, Michael (Hg.): *Alter(n) und vergängliche Körper*. Wiesbaden 2017.
- Kelly, Natasha A. u. Vassell, Olive (Hg.): *Mapping Black Europe. Monuments, Markers, Memories*. Bielefeld 2023.
- Kendall, Elizabeth: *Balanchine and the Lost Muse. Revolution and the Making of a Choreographer*. Oxford/UK 2013.
- Kent, Allegra: *Once a Dancer. An Autobiography*. New York 2009 [1997].
- Kirkland, Gelsey u. Lawrence, Greg: *Dancing on my grave. An Autobiography*. London 1987 [1986].
- Kirkland, Gelsey u. Lawrence, Greg: *Dancing On My Grave*. South Yarmouth 1986.
- Kirkland, Gelsey u. Lawrence, Greg: *The Shape of Love*. New York 1990.
- Kittner, Alma-Elisa: *Visuelle Autobiographien. Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Hach, Sophie Calle und Annette Messager*. Bielefeld 2009.
- Klein, Christian (Hg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart 2009.
- Klein, Gabriele: *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*. Weinheim u. Berlin 1992.
- Klos, Vladimir u. Meier-Brösicke, Silke: *Ups and Downs. Mein Leben, ein einziger Tanz*. Leipzig 2021.
- Knellessen, Olaf; Schiesser, Giaco u. Strassberg, Daniel (Hg.): *Serialität. Wissenschaften, Künste, Medien*. Wien u. Berlin 2015.

- Koegler, Horst u. Kieser, Klaus: Kleines Wörterbuch des Tanzes. Stuttgart 2006.
- Köhler, Norma: Biografische Theaterarbeit zwischen kollektiver und individueller Darstellung. Ein theaterpädagogisches Modell. München 2009.
- Køhlert, Federick Byrn: *Serial Selves. Identity and Representation in Autobiographical Comics*. New Brunswick/NJ 2019.
- Kolb, Alexandra: »So watt war noch nie da!!!« *Aesthetics, Cultural Criticism and Gender in Valeska Gert*. In: dies.: *Performing femininity. Dancing and literature in German modernism*. Bern 2009a, S. 170–196.
- Kolb, Alexandra: *Performing femininity. Dancing and literature in German modernism*. Bern 2009b.
- Kolesch, Doris: Biographie und Performanz – Problematisierungen von Identitäts- und Subjektkonstruktionen. In: Klein, Christian (Hg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart 2009, S. 45–53.
- Kolesch, Doris: Narration. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart u. Weimar 2005, S. 217–220.
- Komma-Pöllath, Thilo: »Beim Sklaven Spartacus denkt man dann an mich«. Ein Gespräch mit dem kubanischen Startänzer Osiel Gouneo. In: *Das Magazin*, Nr. 41, 2021, S. 24–27.
- Koritz, Amy: *Gendering Bodies/Performing Arts. Dance and Literature in early-twentieth-century Culture*. Ann Arbor/MI 1995.
- Kramer, Paula: *Dancing Materiality. A Study of Agency and Confederations in Contemporary Outdoor Dance Practices*. Coventry/UK 2015.
- Krasovskaya, Vera: Petipa, Marius. In: Cohen, Selma Jeanne (Hg.): *International Encyclopedia of Dance*. Bd. 5. New York u. Oxford/UK 2004, S. 149–162.
- Kraut, Anthea: *Between Primitivism and Diaspora. The Dance Performances of Josephine Baker, Zora Neale Hurston, and Katherine Dunham*. In: *Theatre Journal*, Jg. 55, Bd. 3, 2003, S. 433–450.
- Kreimeier, Klaus u. Stanitzek, Georg: Vorwort. In: dies. (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin 2004, S. VII–VIII.
- Kronsbein, Joachim: *Autobiographisches Erzählen. Die narrativen Strukturen der Autobiographie*. München 1984.
- Kruse, Andreas u. Wahl, Hans-Werner: *Zukunft Altern. Individuelle und gesellschaftliche Weichenstellungen*. Heidelberg 2010.
- Kšešinškaja, Matilda Feliksovna: *Souvenirs de la Kschessinska. Prima Ballerina du Théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg*. Paris 1960.

- Kuhn, Barbara (Hg.): *Selbst-Bild und Selbst-Bilder. Autoporträt und Zeit in Literatur, Kunst und Philosophie*. Paderborn 2016.
- Kuhn, Markus: *Biopic*. In: ders.; Scheidgen, Irina u. Weber, Nicola Valeska (Hg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin u. Boston/MA 2013, S. 213–239.
- Kupczyńska, Kalina u. Kita-Huber, Jadwiga (Hg.): *Autobiografie intermedial. Fallstudien zur Literatur und zum Comic*. Bielefeld 2019.
- Kurth, Peter: *Isadora. A sensational life*. Boston/MA 2001.
- La Meri: *Dancer out the Answer. An Autobiography*. New York u. Basel 1977.
- Laban, Rudolf von: *Ein Leben für den Tanz. Erinnerungen*. Dresden 1935.
- Laermans, Rudi: ›I dance that I danced (and choreographed)‹. In: Rosas, 04.02.2021, <https://www.rosas.be/en/news/868-i-dance-that-i-danced-and-choreographed>, 07.05.2021.
- Lahs-Gonzales, Olivia (Hg.): *Josephine Baker. Image and Icon*. St. Louis/MO 2006.
- Lalive d'Épinay, Christian: *Mémoire autobiographique et construction identitaire dans le grand âge*. In: *Gérontologie et société*, Vol. 32, Nr. 130, 2009, S. 31–56.
- Lammers, Katharina: *Lebenswerke. Zur Berufsautobiographie in der Gegenwart*. Würzburg 2019.
- Langlois, Michael: *B Plus. Dancing for Mikhail Baryshnikov at American Ballet Theatre: A Memoir*. Ill. ed. Rhinebeck/NY 2018.
- Larrieu, Daniel u. Filiberti, Irène: *Memento 1982 – 2012*. Arles 2014.
- Larsen, Gavin: *Being a Ballerina. The Power and Perfection of a Dancing Life*. Gainesville/FL 2021.
- Launay, Isabelle u. Pages, Sylvaine (Hg.): *Mémoires et histoires en danse*. Paris 2011.
- Layson, June: *Dance history source materials*. In: Giersdorf, Jens Richard u. Wong, Yutian (Hg.): *The Routledge dance studies reader*. London 2019, S. 19–28.
- Layson, June: *Historical Perspectives in the Study of Dance*. In: Adshead-Lansdale, Janet u. Layson, June (Hg.): *Dance history. An introduction*. Second ed., rev.a. upd. London u. New York 1994, S. 3–16.
- Le Clercq, Tanaquil: *Mourka. The autobiography of a cat*. Mit Fotografien v. Martha Swope. New York 1964.
- Le Moal, Philippe (Hg.): *Larousse Dictionnaire de la Danse*. Paris 1999.

- Le Roy, Xavier: Product of Circumstances. In: Klein, Gabriele u. Sting, Wolfgang (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld 2005, S. 77–92.
- Le Roy, Xavier: Self-Unfinished. In: Cvejic, Bojana (Hg.): Rétrospective by Xavier Le Roy. Dijon 2014, S. 157–172.
- Lecomte, Nathalie: Balanchine George, Balanchivadze Georgi, dit (1904–1982). Danseur et chorégraphe américain d'origine russe. In: Le Moal, Philippe (Hg.): Larousse Dictionnaire de la Danse. Paris 1999a, S. 28f.
- Lecomte, Nathalie: Petipa Marius (1818–1910). Danseur, chorégraphe et pédagogue français. In: Le Moal, Philippe (Hg.): Larousse Dictionnaire de la Danse. Paris 1999b, S. 335–336.
- Legg, Joshua: Introduction to Modern Dance Techniques. New York 2011.
- Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Frankfurt a.M. 1994.
- Lejeune, Philippe: Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias. Paris 1989 [1980].
- Lejeune, Philippe: Le pacte autobiographique. In: Poétique, Nr. 13, 1973, S. 137–162.
- Lejeune, Philippe: Le pacte autobiographique. Paris 1975.
- Letestu, Agnès u. Mannoni, Gérard: Danseuse étoile. Paris 2016.
- Levinson, André: Marie Taglioni (1804–1884). Paris 1929.
- Levinson, André: Théophile Gautier und das Ballett. In: ders.: Meister des Balletts. Aus dem Russ. übertr. v. Reinhold von Walter. Potsdam 1923, S. 125–198.
- Li, Cunxin: Mao's Last Dancer. New York 2003.
- Li, Cunxin: Maos letzter Tänzer. Vom chinesischen Bauernjungen zum gefeierten Ballettstar. Übers. v. Kimiko Leibnitz. München 2012.
- Li, Mary: Mary's Last Dance. The Untold Story of the Wife of Mao's Last Dancer. London 2021 [2020].
- Lichtin, Christoph: Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts. Bern u.a. 2004.
- Ligore, Bruno: Histoire et succès des Souvenirs de Marie Taglioni: éléments pour un récit. In: Taglioni, Marie: Souvenirs. Le Manuscrit inédit de la grande danseuse romantique. Ed. étab., prés. et ann. p. Bruno Ligore. Pavona 2017, S. 17–43.
- Lippuner, Marc: Valeska Gert. Die skandalöse Tänzerin. In: Die Kulturfritzen. Der Podcast aus Berlin, 15.11.2020, <https://kulturfritzen.podigee.io/29-valeska-gert>, 03.02.2023.
- Lista, Giovanni: Loie Fuller. Danseuse de la Belle Époque. Paris 1994.

- Liu, Glory: Mind and Body. The domineering logic of ballet. In: *The Nation*, 04.03.2023, S. 35–38, <https://www.thenation.com/article/society/ballet-alice-robb-ellen-occonnell-whittet/>, 21.04.2023.
- Lobenthal, Joel: *Wilde times. Patricia Wilde, George Balanchine, and the Rise of New York City Ballet*. Lebanon/NH 2016.
- Loesch, Ilse: *Mit Leib und Seele. Erlebte Vergangenheit des Ausdruckstanzes*. Berlin 1990.
- Louvet, Germain: *Les choses qui se dansent. Récit*. Paris 2022.
- Luhmann, Niklas: Copierte Existenz und Karriere. Zur Herstellung von Individualität. In: Beck, Ulrich u. Beck-Gernsheim, Elisabeth (Hg.): *Risikante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Frankfurt a.M. 1994, S. 191–201.
- Luzina, Sandra: Der Riss in meinem Körper. Hebbel am Ufer. Die Tänzerin und Choreografin Meg Stuart zeigt ihr erstes abendfüllendes Solo »Hunter«. In: *Tagesspiegel*, 28.03.2014, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/tanz-der-riss-in-meinem-koerper/9679118.html>, 22.11.2018. Engl. übers. (v. Helen Simpson): *The crack in my body*. In: Stuart, Meg u. *Damaged Goods: Presskit Hunter*. Übers. v. Helen Simpson. 2014, S. 13f.
- Lyotard, Jean-François: *La condition postmoderne*. Paris 1979.
- Macaulay, Alastair: A Balanchine Muse and Star Returns to New York City Ballet. In: *The New York Times*, 23.04.2019, <https://www.nytimes.com/2019/04/23/arts/dance/suzanne-farrell-new-york-city-ballet.html>, 08.08.2019.
- Mackenzie, Catriona u. Atkins, Kim (Hg.): *Practical identity and narrative agency*. New York u. London 2008.
- Mackrell, Judith: 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>, 29.11.2018.
- Maiorano, Robert u. Brooks, Valerie: *Balanchine's Mozartiana. The Making of a Masterpiece*. New York 1985.
- Makarova, Natalia: *A Dance Autobiography*. London 1980.
- Malhotra, Anshu u. Lambert-Hurley, Siobhan (Hg.): *Speaking of the Self. Gender, Performance, and Autobiography in South East Asia*. Durham/NC u. London 2015.
- Manning, Susan A.: Duncan, Isadora. In: Cohen, Selma Jeanne (Hg.): *International Encyclopedia of Dance*. Bd. 2. New York u. Oxford/UK 2004a, S. 451–458.

- Manning, Susan: *Modern Dance – Negro Dance. Race in Motion*. Minneapolis/MN 2004b.
- Manning, Susan: *Modern Dance, Negro Dance and Katherine Dunham*. In: *Textual Practice*, Jg. 15, Bd. 3, 2001, S. 487–505.
- Manning, Susan: *Race in motion. Modern dance, Negro dance, and Katherine Dunham*. In: Giersdorf, Jens Richard u. Wong, Yutian (Hg.): *The Routledge dance studies reader*. London 2019, S. 234–345.
- Marchand, Hugo u. Bodinat, Caroline de: *Danser*. Paris 2021.
- Marcus, Laura: *Auto/Biographical Discourse. Criticism, Theory, Practice*. Manchester/UK 1994.
- Marcus, Laura: *Autobiography. A Very Short Introduction*. Oxford/UK 2018.
- Martin, Susanne: *Dancing age(ing). Rethinking age(ing) in and through improvisation practice and performance*. Bielefeld 2017.
- Martins, Peter u. Cornfield, Robert: *Far from Denmark*. Boston/MA 1982.
- Matsuda, Fumi: *Ausgewandert eingetanzt*. Basel 2018.
- Matzke, Annemarie: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld 2012.
- Matzke, Annemarie M.: *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*. Hildesheim, Zürich u. New York 2005.
- McCarren, Felicia: *The »Symptomatic Act« circa 1900. Hysteria, Hypnosis, Electricity, Dance*. In: *Critical Inquiry*, Bd. 21, Nr. 4, Sommer 1995, S. 748–774.
- McCarthy-Brown, Nyama: *Dancing in the Margins. Experiences of African American Ballerinas*. In: *Journal of African American Studies*, Jg. 15, Bd. 3, 2011, S. 385–408.
- McGregor, Wayne (Choreografie): *Autobiography*. Sadler's Wells, London, Premiere: 04.10.2017b, Aufnahme: 07.10.2017, <https://vimeo.com/277430565> (passwortgeschützt), 28.11.2018, o. A.
- McGregor, Wayne (Choreografie): *Autobiography*. Sadler's Wells, Premiere: 04.10.2017a.
- McGregor, Wayne: *Autobiography*. In: Wayne McGregor, 2017c, <https://wayne-mcgregor.com/productions/autobiography/>, 18.09.2020.
- McKayle, Donald: *Transcending Boundaries. My Dancing Life*. London 2002.
- Meisner, Nadine: *Marius Petipa. The Emperor's Ballet Master*. New York 2019.
- Melani, Pascale (Hg.): *À la recherche de Marius Petipa. Un itinéraire franco-russe. Gros plan sur La Bayadère*. Pessac 2019.

- Melani, Pascale (Hg.): *De la France à la Russie, Marius Petipa: Contexte, Trajectoire, Héritage*. Toulouse 2016.
- Melani, Pascale: *Préface*. In: Petipa, Marius: *Mémoires du maître de ballet des Théâtres impériaux Marius Petipa*. Trad. et comm. p. Pascale Melani u.a. Pessac 2018, S. 11–17.
- Menuhin, Diana: *Blick ins Paradies. Erinnerungen an ein unglaubliches Leben*. Aus dem engl. Manuskript übers. v. Jutta Schall-Emden. München 1993.
- Merz, Richard: *Concerto Barocco*. In: Dahlhaus, Carl u.a. (Hg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*. Bd. 1: *Werke. Abbadini – Donizetti*. München, Zürich 1986, S. 153–155.
- Misch, Georg: *Begriffe und Ursprung der Autobiographie (1907/1949)*. In: Niggel, Günter (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt 1989, S. 33–54.
- Montee, Kristy: *Balanchine's Ballerinas Tell Two Different Stories*. In: *South Florida SunSentinel*, 23.12.1990, <https://www.sun-sentinel.com/news/fl-xpm-1990-12-23-9003040227-story.html>, 08.08.2019.
- Montez, Lola: *Memoiren in Begleitung vertrauter Briefe Sr. Majestät des Königs Ludwig von Bayern und der Lola Montez*. Hg. v. A. Papon u.a. Stuttgart 1849.
- Montez, Lola: *Memoires der Lola Montez*. 3. Bd. Berlin 1851.
- Moody, Joycelyn K. (Hg.): *A History of African American Autobiography*. Cambridge/UK 2021a.
- Moody, Joycelyn K.: *Crafting a Credible Black Self in African American Life Writing*. In: dies. (Hg.): *A History of African American Autobiography*. Cambridge/UK 2021b, S. 1–20.
- Moore-Gilbert, Bart: *Postcolonial Life Writing. Culture, politics and self-representation*. London u. New York 2009.
- Morris, Mark u. Stace, Wesley: *Out Loud. A Memoir*. London 2019.
- Moser, Christian u. Nelles, Jürgen (Hg.): *AutoBioFiktion – Konstruierte Identität in Kunst, Literatur und Philosophie*. Bielefeld 2006.
- Müller, Hedwig; Gert, Valeska. In: Cohen, Selma Jeanne (Hg.): *International Encyclopedia of Dance*. Bd. 3. New York u. Oxford/UK 2004, S. 163f.
- Murga Castro, Idoia: *Antonia Mercé »La Argentina« in the Philippines: Spanish Dance and Colonial Gesture*. In: *DRJ*, Jg. 54, Bd. 3, Dezember 2022b, S. 45–67.
- Murga Castro, Idoia: *Bailar coloniza(n)do. Danza española e Hispanidad tras la decadencia del imperio*. In: dies. u.a. (Hg.): *Tras los pasos de la Sífide*.

- Imaginarios españoles del ballet romántico a la danza moderna. Madrid 2022a, S. 205–219.
- Myers, Martha: Don't sit down. Reflections on life and work. Selected memoirs compiled and ed. by Ara Fitzgerald a. Stuart Pimsler. New London/CT 2020.
- Nakajima, Nanako: Overview. In: dies. u. Brandstetter, Gabriele (Hg.): *The Aging Body in Dance. A Cross-Cultural Perspective*. London u. New York 2017, S. 11–27.
- Nakajima, Nanako: *The Aging Body in Dance. The Cultural Politics of Age in Euro-American and Japanese Dance*. In: Behrens, Claudia u. Rosenberg, Christiana (Hg.): *TanzZeit – LebensZeit*. Leipzig 2014, S. 167–177.
- Nègre, Mireille: *Choix et secrets d'une vie*. Biarritz 2005.
- Neuman, Shirley (Hg.): *Autobiography and Questions of Gender*. London 1991.
- Niggel, Günter: *Autobiographie*. In: Killy, Walter (Hg.): *Literaturlexikon*. Bd. 13: *Begriffe, Realien, Methoden*. Gütersloh u. München 1992, S. 58–65.
- Niggel, Günter: *Einleitung*. In: ders. (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt ²1998, S. 1–17.
- Nijinskij, Waslaw: *Der Clown Gottes. Ein Tagebuch*. München 1985.
- Noeth, Sandra: (Re-)Channeling the singular. Reflections on the solo in dance. In: Ertem, Gurur (Hg.): *Solo? In Contemporary Dance*. Istanbul 2009, S. 14–23.
- Norton, Sydney Jane: *Dancing Out of Bounds. Valeska Gert in Berlin and New York*. In: Tobin Stanley, Maureen u. Zinn, Gesa (Hg.): *Female Exiles in Twentieth and Twenty-First Century Europe*. New York 2007, S. 97–120.
- Norton, Sydney Jane: *Modernity in motion. The performance art of Mary Wigman and Valeska Gert in the Weimar Republic*. o. A. 1998.
- Noverre, Jean Georges: *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*. Übers. v. Gotthold Ephraim Lessing u. Johann Joachim Christoph Bode. Faks. hg. v. Kurt Petermann. Leipzig 1977 [1769/1760].
- Nünning, Ansgar: *Fiktionale Metabiographien*. In: Klein, Christian (Hg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart 2009, S. 132–139.
- Nureyev, Rudolf: *Nureyev. An Autobiography*. New York 1963.
- o. A.: *Bloc-Notes. Ce qui paraît*. In: *Le Petit Parisien*, 22.12.1931, S. 4.
- o. A.: *Book Review. Life in Motion. An Unlikely Ballerina*. In: *Hollywood the Write Way*, 24.06.2016, <https://hollywoodthewriteway.com/2016/06/book-review-life-motion-unlikely-ballerina-misty-copeland.html>, 17.08.2021.

- o. A.: *Choreography by George Balanchine. A Catalogue of Works*. New York 1984.
- o. A.: Isadora Duncan and Others. In: *The New Statesman*, 19.05.1928c, S. 31, <https://www.proquest.com/docview/1306861728/631C2DC3AC224FE9PQ/46?accountid=17231>, 06.07.2021.
- o. A.: *Les livres. Une vie de toutes les couleurs*. In: *La Dépêche de Madagascar*, 24.08.1935, o. S.
- o. A.: *Les mémoires de Joséphine Baker*. In: *La Fronde*, 15.09.1926, S. 4.
- o. A.: *Loie Fuller Tells of Her Many Adventures with the Serpentine Dance. Famous Dancer Turns Author and Writes Autobiography*. In: *New York Times*, 08.11.1908a, S. 47.
- o. A.: *meet-my-life*. Internetseite: 2024, <https://www.meet-my-life.net>, 15.03.2019.
- o. A.: *Notes et lectures. Quinzes ans de ma vie de miss Loïe Fuller*. In: *Le Temps*, 17.10.1908b, S. 2–3.
- o. A.: *Oysters and Champagne. My Life by Isadora Duncan*. In: *Saturday review of politics, literature, science and art*, Nr. 145, 02.06.1928b, S. 702–703, <https://search.proquest.com/docview/9577124/fulltextPDF/598E9F09BE714B8FPQ/23?accountid=17231>, 06.07.2021.
- o. A.: *Review 1*. In: *Forum*, Jg. 79, Bd. 3, März 1928a, S. 40.
- O'Connor, Patrick u. Hammond, Bryan: *Josephine Baker*. Boston/MA 1988.
- Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.): *Souvenirs de Taglioni*. 2 Bd. München 2007.
- Okely, Judith u. Callaway, Helen (Hg.): *Anthropology and Autobiography*. London 1992.
- Olney, James: *Autobiography and the cultural moment. A thematic, historical, and bibliographical introduction*. In: Chansky, Ricia Anne u. Hipchen, Emily (Hg.): *The Routledge autobiography studies reader*. London u. New York 2016, S. 5–14.
- Opel, Anna: *Komische Frauen. V. Gert: Ich bin eine Hexe*. In: *Theater der Zeit*, Nr. 1, 2020, <https://tdz.de/artikel/e109befc-92c1-4c7a-892c-7bb788882a4d>, 03.02.2023.
- Osumare, Halifu: *Dancing in Blackness. A Memoir*. Gainesville/FL 2018.
- Pantel, Nadia: *Paris erwidert Josephine Bakers Liebe*. In: *Tages-Anzeiger*, 01.12.2021, S. 6.
- Patelson, Alice: *Portrait of a Dancer, Memories of Balanchine. An Autobiography*. New York 1995.
- Pawlowa, Anna: *Anna Pawlowa*. Berlin 1913.

- Pawlowa, Anna: *Tanzende Füße. Der Weg meines Lebens*. Dresden 1928.
- Pazcoguin, Georgina: *Swan Dive. The Making of a Rogue Ballerina*. London 2022 [New York 2021].
- Pechlivanos, Milto: *Literaturgeschichte(n)*. In: ders.u.a. (Hg.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart u. Weimar 1995, S. 170–181.
- Peter, Frank-Manuel (Hg.): *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland*. Köln 2000b.
- Peter, Frank-Manuel: »Wilde Fratzen werf ich Euch zu, mildes Antlitz neige ich über Euch.« Ein Nachwort. In: Gert, Valeska: *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*. Hg. v. Deutschen Tanzarchiv Köln. Berlin 2019, S. 265–276.
- Peter, Frank-Manuel: *Das Land der Griechen mit dem Körper suchend. Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland*. In: ders. (Hg.): *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland*. Köln 2000a, S. 6–26.
- Peter, Frank-Manuel: *Valeska Gert. Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin. Eine dokumentarische Biographie*. Mit einem Vorwort v. Volker Schlöndorff. Berlin 1985.
- Peters, Sibylle: *Der Vortrag als Performance*. Bielefeld 2011.
- Petipa, Marius: *Memoiren*. Übers. v. Urte Härtwig. In: Rebling, Eberhard (Hg.): *Marius Petipa. Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen*. Wilhelmshaven u.a. 1980, S. 23–62.
- Petipa, Marius: *Mémoires du maître de ballet des Théâtres impériaux Marius Petipa*. Trad. et comm. p. Pascale Melani u.a. Pessac 2018 [1906].
- Petipa, Marius: *Mémoires*. Trad. du Russe et compl. p. Galia Ackerman et Pierre Lorrain. Arles 1990.
- Petipa, Marius: *Memuary Mariusa Petipa, solista Ego Imperatorskogo velichestva i baletmeistera Imperatorskikh teatrov*. St. Petersburg 1906.
- Pfaff, Sophie: *What's next. Unsicherheit in Biografien von Tänzerinnen und Tänzern*. Frankfurt a.M. 2018.
- Pfister, Eva: *Der Keller hiess Tennessee Williams*. In: *Die Wochenzeitung*, 24.01.2013, S. 17.
- Pickard, Angela: *Ballet Body Narratives. Pain, Pleasure and Perfection in Embodied Identity*. Oxford/UK u. Bern 2015.
- Plisetskaya, Maya: *I, Maya Plisetskaya*. Transl. by Antonina W. Bouis. New Haven u. London 2001.
- Plissezkaja, Maija: *Ich, Maija. Die Primaballerina des Bolschoi-Theaters erzählt aus ihrem Leben*. Aus dem Russ. übers. v. Bernd Rullkötter. Bergisch Gladbach 2006 [1994].

- Ploebst, Helmut: Aporie der Autobiografie. Das Ich als Performance. Über die »Performance des Ichs«. In: *Tanz und Archiv: ForschungsReisen. Biografik*, H. 2, 2010, S. 36–41.
- Polunin, Sergei: *Free. A Life in Images and Words*. Augsburg 2021.
- Post, Hans-Maarten: 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-stuardamaged-goods/>, 22.11.2018.
- Postlewait, Thomas: *Autobiography and Theatre History*. In: ders.u. McConachie, Bruce A. (Hg.): *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*. Iowa 1989, S. 248–272.
- Postlewait, Thomas: *Theatre Autobiographies. Some Preliminary Concerns for the Theatre Historian*. In: *Assaph C*, Nr. 16, 2000, S. 157–172.
- Pott, Hans-Georg: Alter als kulturelle Konstruktion. Diskursanalytische und philosophisch-kritisch Beobachtungen. In: Fangerau, Heiner u.a. (Hg.): *Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s*. Berlin 2007, S. 153–163.
- Pratt, Stacy: 9 Ballet Memoirs by diverse Dancers. In: *Book Riot*, 06.11.2018, <https://bookriot.com/diverse-ballet-memoirs/>, 05.01.2023.
- Preger-Simon, Marianne: *Dancing with Merce Cunningham*. Gainesville/FL 2019.
- Preston-Dunlop, Valerie: *Moving with the Times*. Binsted/HA 2017.
- Preston, Carrie J.: *Women's Solo Performances. A new Genealogy of Modernism*. Diss., Rutgers U 2006.
- Preusser, Heinz-Peter u. Schmitz, Helmut: *Autobiografik zwischen Literaturwissenschaft und Geschichtsschreibung. Eine Einleitung*. In: dies. (Hg.): *Autobiografie und historische Krisenerfahrung*. Heidelberg 2010, S. 7–20.
- Puttke, Martin: Maja Pliszezka. In: *Tanz*, Juni 2015, S. 30–31.
- Quante, Michael u. Kühler, Michael: *Authenticity*. In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Bd. 1: *Theory and Concepts*. Boston/MA u. Berlin 2019, S. 216–221.
- Rageot, Gaston: *Quinze Ans de ma Vie par Loïe Fuller*. *Revue des Livres*. In: *Les Annales politiques et littéraires*, 22.11.1908, S. 486–487.
- Rainer, Yvonne: *Feelings are facts. A life*. Cambridge/MA 2006.
- Rainer, Yvonne: *Feelings are facts*. Internetseite: o. A., <https://www.feelingsarefacts.com>, 05.06.2020.
- Rainer, Yvonne: *The Aching Body in Dance*. In: *PAJ*, Nr. 106, 2014a, S. 3–6.

- Rainer, Yvonne: *The Aging Dancer and Her Dis/contents*. Lecture, Stony Brook University, New York, 28.03.2014b, <https://vimeo.com/95822414>, 26.05.2023.
- Rak, Julie: *Are memoirs autobiography? A consideration of genre and public identity*. In: Chansky, Ricia Anne u. Hipchen, Emily (Hg.): *The Routledge autobiography studies reader*. London u. New York 2016, S. 202–208.
- Ramdhani, Bob: *Black Dance*. In: Dabedeen, David u.a. (Hg.): *The Oxford Companion to Black British History*. Oxford/UK 2007, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780192804396.001.0001/acref-9780192804396-e-46?rskey=7duw8j&result=1>, 17.08.2021.
- Randall, William L. u. McKim, Elizabeth (Hg.): *Reading Our Lives. The poetics of growing old*. Oxford/UK 2008.
- Raynaud, Claudine: *Les Mémoires et les films de Joséphine Baker ou l'espace autobiographique comme construction en miroir*. In: Savin, Ada u. Lévy, Paul (Hg.): *Mémoires d'Amérique. Correspondances, journaux intimes, récits autobiographiques*. Paris 2008, S. 74–90.
- Rebling, Eberhard (Hg.): *Marius Petipa. Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen*. Wilhelmshaven u.a. 1980 [Berlin 1975].
- Reboux, Paul: *Quelques Livres. Quinze Ans de ma Vie*. In: *Le Journal Paris*, 23.10.1908, S. 5.
- Redlich, Fritz: *Autobiographies as Sources for Social History. A Research Program*. In: *Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, Bd. 62, H. 3, 1975, S. 380–390.
- Regitz, Hartmut; Regner, Otto Friedrich u. Schneiders, Heinz-Ludwig: *Revelations*. In: dies.: *Reclams Ballettführer*. 11., durchges. Aufl. Stuttgart 1992, S. 508–511.
- Reimers, Kirsten: *Valeska Gerts Autobiografie. Ein Funke im Pulverfass*. In: *Deutschlandfunk* 08.11.2019, https://www.deutschlandfunk.de/valeska-gerts-autobiografie-ein-funke-im-pulverfass.700.de.html?dram:article_id=462976, 03.02.2023.
- Reinhardt, Angela: *Website. Balanchine Foundation*. In: *Tanz*, Juli 2022, S. 54.
- Rethorst, Susan: *A Choreographic Mind. Autobiographical Writings*. Helsinki 2012.
- Reuter, Julia; Gamber, Markus; Möller, Christina u. Blome, Frerk: *Vom Arbeiterkind zur Professur. Gesellschaftliche Relevanz, empirische Befunde und die Bedeutung von biographischer Reflexion*. In: dies. (Hg.): *Vom Arbeiter-*

- kind zur Professur. Sozialer Aufstieg in der Wissenschaft. Autobiographische Notizen und soziobiographische Analysen. Bielefeld 2020, S. 9–63.
- Reymann-Schneider, Kristina: Wie John Neumeier Hamburg zum Ballett-Mekka machte. In: Deutsche Welle (DW), 24.02.2017, <https://www.dw.com/de/wie-der-us-amerikaner-john-neumeier-hamburg-zum-ballett-mekka-machte/a-37653643>, 10.11.2023.
- Riedel, Matthias: Alter(n). In: Gugutzer, Robert; Klein, Gabriele u. Meuser, Michael (Hg.): Handbuch Körpersoziologie. Bd. 2: Forschungsfelder und Methodische Zugänge. Wiesbaden 2017, S. 3–16.
- Rieter, Heinz: Autobiographien und Memoiren von Ökonomen. In: Scheer, Christian (Hg.): Studien zur Entwicklung der ökonomischen Theorie 22. Ideen, Methoden und Entwicklungen der Geschichte des ökonomischen Denkens. Berlin 2009, S. 117–361.
- Rippl, Gabriele u. Winko, Sabine: Einleitung. In: dies. (Hg.): Handbuch Kanon und Wertung. Theorie, Instanzen, Geschichte. Stuttgart, Weimar 2013, S. 1–5.
- Rippl, Gabriele: Autobiography in the Globalized World. In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Handbook of Autobiography/Autofiction. Bd. 2: History. Boston/MA u. Berlin 2019a, S. 1263–1279.
- Rippl, Gabriele: Lebenstexte. Literarische Selbststilisierungen englischer Frauen in der frühen Neuzeit. München 1998.
- Rippl, Gabriele: Life and Work. In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Handbook of Autobiography/Autofiction. Bd. 1: Theory and Concepts. Boston/MA u. Berlin 2019b, S. 327–335.
- Ritter, Madeline: Wings of change. Alter ist kein Handicap – auch nicht im Tanz. In: Hiesl, Angie u. Kaiser, Roland (Hg.): War schön. Kann weg... Alter(n) in der Darstellenden Kunst. Berlin 2022, S. 47–52.
- Rivera Godoy-Benesch, Rahel: Ageing, Agency, and Autobiography. Challenging Ricoeur's Concept of Narrative Identity. In: Cerezo Moreno, Marta u. Pascual Soler, Nieves (Hg.): Traces of Aging. Old Age and Memory in Contemporary Narrative. Bielefeld 2016, S. 91–109.
- Robb, Alice: Don't Think, Dear. On Loving and Leaving Ballet. New York 2023.
- Roberts, Rosemary A.: Baring Unbearable Sensualities. Hip Hop Dance, Bodies, Race, and Power. Middletown/CT 2021.
- Roberts, Rosemary A.: Maoist Model Theatre. The Semiotics of Gender and Sexuality in the Chinese Cultural Revolution (1966–1976). Leiden u. Boston/MA 2010.

- Robinson, Sekani L.: *Black Swans. Black Female Ballet Dancers and the Management of Emotional and Aesthetic Labor*. Ann Arbor/MI 2018.
- Rödel, Anais: Biographisches zwischen Autofiktion und historischer Narration. In: Hardt, Yvonne u. Peter, Frank-Manuel unter Mitarbeit v. Anais Rödel u.a. (Hg.): *Yvonne Georgi. Tagebuch und Dokumente zu Tanztourneen mit Harald Kreutzberg (1929–1931). Eine andere Recherche zu den Potentialen einer kritischen Nachlassforschung*. Köln 2019, S. 84–97.
- Roessler, Peter: *Schauspieler-Autobiographien. Zur Geschichte eines Genres*. In: *Musik & Jahrbuch Nr. 1 der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien, Nr. 1, 1993*, S. 263–288.
- Rose, Phyllis: *Jazz Cleopatra – Josephine Baker in her time*. New York 1989.
- Rose, Phyllis: *Joséphine Baker. Une Américaine à Paris*. Übers. aus dem Engl. v. Eric Diacon. Paris 1990.
- Roséri, Margitta: *Erinnerungen einer Künstlerin. Ein Buch über die Tanzkunst*. Hannover 1891.
- Rothenburger, Nadja: »Wer bin ich eigentlich?« – Auto_Choreo_Grafie in Barbara Lubrichs Tanzdokumentation *Im Umbruch*. 2024 [i. E.].
- Rothenburger, Nadja: *Auto_Choreo_Grafie. Selbst an- und umordnen mit/als Tanzgeschichtsschreibung*. Bielefeld 2025 [i. E.].
- Rothenburger, Nadja: *Autorschaft in Alvin Aileys Revelations (1960/1995). Unveröffentlichter Vortrag, Symposium Les »détours« du sujet (discours biographique, postures et subjectivation en lettres et sciences humaines, Bern 01.09.2020*.
- Rothenburger, Nadja: *Im Ausnahmezustand: Leben. Selbst- und Krisenerzählungen bei Gabriele Stötzer*. In: Vomberg, Elfi; Schürmer, Anna u. Stauss, Sebastian (Hg.): *Krise – Boykott – Skandal. Konzertierte Ausnahmezustände*. München 2021a, S. 215–239.
- Rothenburger, Nadja: *Keep on Reading Trio A/Yvonne Rainer. Die Choreografin Yvonne Rainer als Autorin im Kontext des »Postmodern Dance«*. Bern 2021b.
- Roussier, Claire (Hg.): *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*. Paris 2002.
- Ruprecht, Lucia: »Elle danse, tout est dit« – die Metapher des Poetischen in der Kritik des romantischen Balletts. In: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.): *Souvenirs de Taglioni. Bd. 2: Bühnentanz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. München 2007, S. 333–343.
- Sanchez-Pardo, Esther: »The Truth of My Being in Gesture and Movement«. *The Ego and the Body in Modernist Writing on Dance in Isadora Duncan's My*

- Life. In: PSYART, 03.10.2006, https://psyartjournal.com/article/show/sanchez_pardo-the_truth_of_my_being_in_gesture_and_mov, 06.07.2021.
- Sauvage, Marcel: Voyages et aventures de Joséphine Baker. In: *L'Intransigeant*, 05.10.1930a, o. S.
- Sauvage, Marcel: Voyages et aventures de Joséphine Baker. In: *L'Intransigeant*, 12.10.1930b, o. S.
- Sauvage, Marcel: Voyages et aventures de Joséphine Baker. In: *L'Intransigeant*, 19.10.1930c, o. S.
- Sauvage, Marcel: Voyages et aventures de Joséphine Baker. In: *L'Intransigeant*, 26.10.1930d, o. S.
- Sauvage, Marcel: Voyages et aventures de Joséphine Baker. In: *L'Intransigeant*, 02.11.1930e, o. S.
- Sauvage, Marcel: Voyages et aventures de Joséphine Baker. In: *L'Intransigeant*, 09.11.1930f, o. S.
- Schabacher, Gabriele: Autobiographie. In: Pethes, Nicolas u. Ruchatz, Jens (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek/Hamburg 2001, S. 64–67.
- Schabacher, Gabriele: Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion ›Gattung‹ und Roland Barthes' Über mich selbst. Würzburg 2007.
- Schaser, Angelika: Gender. In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Bd. 1: Theory and Concepts. Boston/MA u. Berlin 2019, S. 287–292.
- Scheuer, Helmut: Biographie. Überlegungen zu einer Gattungsbeschreibung. In: Grimm, Reinhold u. Hermand, Jost (Hg.): *Vom Anderen und vom Selbst. Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie*. Königstein/Taunus 1982, S. 9–29.
- Schläpfer, Martin u. Trouwborst, Bettina: *Mein Tanz, mein Leben*. Leipzig 2020.
- Schlöndorff, Volker: »Nur zum Spass, nur zum Spiel...« Vorwort. In: Peter, Frank–Manuel: *Valeska Gert. Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin. Eine dokumentarische Biographie*. Berlin 1985, S. 7–8.
- Schmidt, Nadine Jessica: Konstruktionen literarischer Authentizität in autobiographischen Erzähltexten. Exemplarische Studien zu Christa Wolf, Ruth Klüger, Benjamin Wilkomirski und Günter Grass. Göttingen 2014.
- Schneemann, Peter J. u. Welter, Judith: Formate und Lektüren des Autobiografischen. In: Bühler, Kathleen (Hg.): *Ego Documents. Das Autobiografische in der Gegenwartskunst*. Heidelberg 2008, S. 54–71.

- Schneider, Edouard: Les mémoires de Joséphine Baker. In: Radio-magazine, 04.01.1931, S. 6.
- Schneider, Katja: Elementarwesen. Transformationen und Sujetstruktur im romantischen Ballett. In: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.): Souvenirs de Taglioni. Bd. 2: Bühnentanz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. München 2007, S. 213–223.
- Schneider, Rebecca: Solo Solo Solo. In: Butt, Gavin (Hg.): After Criticism. New Responses to Art and Performance. London 2001, S. 23–47.
- Schüler, Beate: Leib – Wahrnehmung – Bewegung. Leibliche Eigenerfahrung bei Rudolf von Laban, Frederick Alexander und Anna Halprin. Marburg 2014.
- Schulte, Philipp: Identität als Experiment. Ich-Performanzen auf der Gegenwartsbühne. Frankfurt a.M. u. New York 2011.
- Schulze, Janine: Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie. Dortmund 1999.
- Schulze, Janine: Den befreiten Körper suchend. Isadora Duncan. In: Soyka, Amelie (Hg.): Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman. Berlin 2004, S. 21–34.
- Schulze, Janine: Duncan, Isadora (Angela Isadora). In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): Das große Tanz Lexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber 2016, S. 197–199.
- Schwartz, Élisabeth: Duncan Isadora (1877–1927). Danseuse et chorégraphe américaine. In: Le Moal, Philippe (Hg.): Larousse Dictionnaire de la Danse. Paris 1999, S. 138–139.
- Seguin, Éliane: Baker Joséphine, ndn. McDonald J. (1906–1975). Danseuse et chanteuse française d'origine américaine. In: Le Moal, Philippe (Hg.): Larousse Dictionnaire de la Danse. Paris 1999, S. 27.
- Sermon, Julie u. Chapuis, Yvane (Hg.): Partition(s). Objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècles). Paris 2016.
- Seymour, Lynn u. Gardner, Paul: Lynn. The Autobiography of Lynn Seymour. London 1984.
- Sheets-Johnstone, Maxine: The phenomenology of dance. London ²1979.
- Shelton, Suzanne: St. Denis, Ruth. In: Cohen, Selma Jeanne (Hg.): International Encyclopedia of Dance. Bd. 5. New York u. Oxford/UK 2004, S. 490–498.
- Sherrod, Elgie Gaynell: The Dance Griots. An Examination of the Dance Pedagogy of Katherine Dunham and Black Pioneering Dancers in Chicago and New York City, from 1931–1946. Ann Arbor/MI 1998.

- Silk, Michael L.; Andrews, David L. u. Thorpe, Holly (Hg.): *Routledge Handbook of Physical Cultural Studies*. Abingdon 2017.
- Sills, Bettijane u. McPherson, Elizabeth: *Broadway, Balanchine & Beyond. A Memoir*. Gainesville/FL 2019.
- Singer, Toba: *First position. A century of ballet artists*. Westport 2007.
- Skeel, Sharon: *Catherine Littlefield. A Life in Dance*. New York 2020.
- Slonimski, Juri: Einleitung. In: Rebling, Eberhard (Hg.): *Marius Petipa. Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen*. Wilhelmshaven u. a. 1980 [Berlin 1975], S. 10–22.
- Smith, Marian: *The Disappearing Danseur*. In: *Cambridge Opera Journal*, Jg. 19, Bd. 1, 2007, S. 33–57.
- Smith, Sidonie u. Watson, Julia (Hg.): *Interfaces. Women, Autobiography, Image, Performance*. Ann Arbor/MI 2003.
- Smith, Sidonie u. Watson, Julia: *Before They Could Vote. American Women's Autobiographical Writings, 1819–1919*. Madison/WI 2006.
- Smith, Sidonie u. Watson, Julia: *De/Colonizing Gender. The politics of Gender in Women's Autobiography*. Minneapolis/MN 1992.
- Smith, Sidonie u. Watson, Julia: *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis/MN 2010.
- Smith, Sidonie: *Performativity, Autobiographical Practice, Resistance*. In: dies. u. Watson, Julia (Hg.): *Women, Autobiography, Theory*. Madison/WI 1998, S. 108–115.
- Smith, Sidonie: *The impact of critical theory on the study of autobiography: marginality, gender, and autobiographical practice*. In: Chansky, Riccia Anne u. Hipchen, Emily (Hg.): *The Routledge autobiography studies reader*. London u. New York 2016, S. 82–88.
- Sommer, Sally R.: *Fuller, Loie*. In: Cohen, Selma Jeanne (Hg.): *International Encyclopedia of Dance*. Bd. 3. New York u. Oxford/UK 2004, S. 90–96.
- Soto, Jock u. Marshall, Leslie: *Every Step you take. A Memoir*. New York 2011.
- Sowinska, Alicja: *Dialectics of the Banana Skirt. The Ambiguities of Josephine Baker's Self-Presentation*. In: *Michigan Feminist Studies*, Nr. 19, 2005/2006, S. 51–72.
- Soyka, Amelie (Hg.): *Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman*. Berlin 2004a.
- Soyka, Amelie: »Lauter zischende kleine Raketen«. *Valeska Gert*. In: dies. (Hg.): *Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman*. Berlin 2004b, S. 123–137.

- Spahn, Lea: Über Archive und heterotopische Orte. Einblicke in eine körper- und bewegungsbasierte Biographieforschung. In: Quinten, Susanne u. Schroedter, Stephanie (Hg.): *Tanzpraxis in der Forschung – Tanz als Forschungspraxis. Choreographie, Improvisation, Exploration*. Bielefeld 2016, S. 197–205.
- Spuhler, Gregor: Das Interview als Quelle historischer Erkenntnis. In: Imhof, Dora u. Omlin, Sibylle (Hg.): *Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst*. München 2010, S. 15–27.
- St. Denis, Ruth u. Miller, Kamae A. (Hg.): *Weisheit kommt tanzend. Tanz, Spiritualität und Körper. Ausgewählte Schriften*. Goch 2002.
- St. Denis, Ruth: *An unfinished life. An autobiography*. New York 1939.
- Stampel, Peter: »Nur ich tanze so!« Kölner Tanzarchiv veröffentlicht Neuauflage von Valeska Gerts »Ich bin eine Hexe«. In: *Tanznetz*, 19.09.2019, <https://www.tanznetz.de/blog/29473/nur-ich-tanze-so>, 03.02.2023.
- Stanitzek, Georg: Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung. In: Kreimeier, Klaus u. Stanitzek, Georg (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin 2004, S. 3–19.
- Staszak, Jean-François: Performing race and gender. The exoticization of Josephine Baker and Anna May Wong. In: *Gender, place and culture. A journal of feminist geography*, Jg. 22, Bd. 5, 2015, S. 626–643.
- Steichen, James: *Balanchine And Kirstein's American Enterprise*. Oxford/UK 2019.
- Steichen, James: George Balanchine, Suzanne Farrell, and Ballet's #metoo Moment. In: James Steichen, 07.10.2018, <https://jimsteichen.com/2018/10/07/george-balanchine-suzanne-farrell-and-ballets-metoo-moment/>, 08.08.2019.
- Steinwachs, Burkhart: Was leisten (literarische) Epochenbegriffe? Forderungen und Folgerungen. In: Gumbrecht, Hans-Ulrich u. Link-Heer, Ursula (Hg.): *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. Frankfurt a.M. 1985, S. 312–323.
- Strouthou, Maria-Daniela: Fuller Loïe, F. Mary Louise (1862–1928). *Comédienne, danseuse et chorégraphe américaine*. In: Le Moal, Philippe (Hg.): *Larousse Dictionnaire de la Danse*. Paris 1999a, S. 168.
- Strouthou, Maria-Daniela: Saint Denis Ruth, Dennis R., dite (1879–1968). *Danseuse, chorégraphe et pédagogue américaine*. In: Le Moal, Philippe (Hg.): *Larousse Dictionnaire de la Danse*. Paris 1999b, S. 372–373.
- Stuart, Meg (Choreografie) u. *Damaged Goods: Hunter*. Hebbel am Ufer Berlin, Premiere: 26.03.2014a.

- Stuart, Meg (Choreografie) u. *Damaged Goods: Hunter*. Heibel am Ufer Berlin, Premiere: 26.03.2014b, Aufnahme: 18.05.2018, <https://vimeo.com/195619114> (passwortgeschützt), 28.11.2018, 01:40:41.
- Stuart, Meg u. *Damaged Goods: Hunter*. In: Meg Stuart u. *Damaged Goods*, 2014c, <https://www.damagedgoods.be/hunter>, 17.09.2020.
- Stuart, Meg u. *Damaged Goods: Presskit Hunter*. Übers. v. Helen Simpson. 2014d.
- Svendsen, Christina: *Hiding in Plain Sight. Problems of Modernist Self-Representation in the Encounter Between Adolf Loos and Josephine Baker*. In: *Mosaic. An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 46, Nr. 2, Juni 2013, S. 19–37.
- Szarvas, Janina: *Ein Leben auf Spitze. Lebenserinnerungen einer Ballerina*. Zug 2019.
- Taglioni, Marie: *Souvenirs d'enfance*. Manuscrit autographe, Bibliothèque-Musée de L'Opéra de Paris. In: *Corps et Graphies*, o. A., <http://corpsetgraphies.fr/tvt-marie-taglioni-souvenirs-1.php>, 17.07.2017.
- Taglioni, Marie: *Souvenirs*. *Le Manuscrit inédit de la grande danseuse romantique*. Ed. étab., prés. et ann. p. Bruno Ligure. Pavona 2017.
- Tallchief, Maria u. Kaplan, Larry: *America's Prima Ballerina*. New York 1997.
- Taper, Bernard: *Balanchine. A Biography*. New York 1984 [1964].
- Tarot, Rolf: *Die Autobiographie*. In: Weissenberger, Klaus (Hg.): *Prosa-kunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*. Tübingen 1985, S. 27–43.
- Taylor, Henry McKean: *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*. Marburg 2002.
- Taylor, Robert: *Private Domain. An Autobiography*. New York 1987.
- Tecklenburg, Nina: *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance*. Bielefeld 2014.
- Testa, Alberto: *Taglioni Family*. In: Cohen, Selma Jeanne (Hg.): *International Encyclopedia of Dance*. Bd. 6. New York u. Oxford/UK 2004, S. 69–77.
- Tharp, Twyla: *Push comes to shove. An Autobiography*. New York 1992.
- The George Balanchine Foundation: *Video Archives*. In: *The George Balanchine Foundation*, 2023, <http://balanchine.org/03/gbfvideoarchives.html>, 07.05.2021.
- Thurner, Christina: »Als würde der ganze Planet erschüttert«. *Tanz und Diskurs bei Noverre, Gautier und im heutigen Feuilleton*. In: Wortelkamp, Isa (Hg.): *Bewegung Lesen. Bewegung Schreiben*. Berlin 2012, S. 100–113.

- Thurner, Christina: »I was seeking and finally discovered the central spring of all movement«. Configurations of energy discourses in dancers' autobiographies. In: Huschka, Sabine u. Gronau, Barbara (Hg.): *Energy and Forces as Aesthetic Interventions. Politics of Bodily Scenarios*. Bielefeld 2019b, S. 71–84.
- Thurner, Christina: »my dance! my style!« Self-Fashioning, Selbstreflexion und Stil im zeitgenössischen Tanz. In: Schneider, Katja (Hg.): *Das Rauschen unter der Choreographie. Überlegungen zu Stil*. Tübingen 2019a, S. 77–87.
- Thurner, Christina: *Beredete Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*. Bielefeld 2009.
- Thurner, Christina: *Choreo-Graphie als Auto-Bio-Graphie. Kulturtechniken, die ›Leben‹ ›schreiben‹*. In: Huschka, Sabine u. Siegmund, Gerald (Hg.): *Choreographie als Kulturtechnik. Neue Perspektiven*. Berlin 2022, S. 253–267.
- Thurner, Christina: *Dance Histories through Auto-Bio-Graphies. Memory, Historiography and neglected Sources*. In: Franco, Susanne u. Nordera, Marina (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Memory*. New York 2024 [i. E.].
- Thurner, Christina: *Dancing Life Stories. Embodied Auto-bio-narratives*. Übers. v. Caroline Bélanger. In: Gianvittorio-Ungar, Laura u. Schlapbach, Karin (Hg.): *Chreonarratives. Dancing Stories in Greek and Roman Antiquity and beyond*. Leiden u. Boston/MA 2021, S. 214–233.
- Thurner, Christina: *Geschichten mit anderen Augen tanzen sehen*. Nachwort. In: Matsuda, Fumi: *Ausgewandert eingetanz*. Basel 2018, S. 143–148.
- Thurner, Christina: *In eine andere Welt gehoben. Théophile Gautiers Diskurs der Emphase*. In: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.): *Souvenirs de Taglioni*. Bd. 2: *Bühnentanz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. München 2007, S. 345–355.
- Thurner, Christina: *Rhythmen in Bewegung. Äussere, eigene und verkörperte Zeitlichkeit im künstlerischen Tanz*. Hannover 2017a.
- Thurner, Christina: *Tänzerin schreibt Geschichte. Zur Bedeutung von Autobiographien für die Tanzhistoriographie*. In: Purucker, Micha; Rippl, Daniela u. Schneider, Katja (Hg.): *Housing the Temporary. Zugänge zur eigenen Geschichte*. Tanz, Performance, Archiv. München 2023, S. 109–123.
- Thurner, Christina: *Tänzerinnen-Traumgesichter. Das Archiv als historiografische Vision*. In: *Tanz und Archiv: ForschungsReisen*. Biografik, H. 2, 2010, S. 12–21.

- Thurner, Christina: *Time Layers, Time Leaps, Time Lost. Methodologies of Dance Historiography*. In: Franko, Mark (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. New York 2017b, S. 525–532.
- Thurner, Christina: *Wie eine Taubenfeder in der Luft. Leichtigkeit als utopische Kategorie im Ballett*. In: *Figurationen. Gender, Literatur, Kultur*. Nr. 1, 2003: *Leichtigkeit/lightness*. Hg. v. Gabriele Brandstetter, S. 107–116.
- Thurner, Christina: *Zeitschichten, -sprünge und -klüfte. Methodologisches zur Tanz-Geschichts-Schreibung*. In: *Forum Modernes Theater*, Bd. 23, Nr. 1, 2008, S. 13–18.
- Tieger, Gerhild: *Anleitung zur Autobiografie in 300 Fragen. Wege in die Erinnerung*. Berlin 2004.
- Tomé, Lester: *Black star, other fetishized. Carlos Acosta, ballet's new cosmopolitanism, and disire in the age of institutional diversity*. In: Thomas, Helen u. Prickett, Stacey (Hg.): *The Routledge companion to dance studies*. London 2020, S. 298–310.
- Townsend, Julie: *Autobiography and the Coulisses. Narrator, Dancer, Spectator*. In: Klein, Gabriele u. Noeth, Sandra (Hg.): *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*. Bielefeld 2011, S. 137–147.
- Townsend, Julie: *The Choreography of Modernism in France. La Danseuse, 1830–1930*. London 2010.
- Tracy, Robert: *Balanchine's Ballerinas. Conversation with the Muses*. New York 1983.
- Tzaneva, Magdalena (Hg.): *Isadora Duncans Tanz der Zukunft. 130 Stimmen zum Werk von Isadora Duncan. Gedenkbuch zum 130. Geburtstag von Isadora Duncan. 27. Mai 1878 San Francisco – 14. September 1927 Nizza*. Berlin 2008.
- Ulanowa, Galina: *Über das sowjetische Ballett. Illustrationen v. Hans Erni*. Lausanne 1955.
- Ullman West, Martha: *Aspects of Isadora*. In: *Dance Chronicle*, Vol. 26, Nr. 1, 2003, S. 117–123.
- Utinger, Birgit: »Ich bin eine Hexe«. In: *Emanzipation. Feministische Zeitschrift für kritische Frauen*, Nr. 5, 1979, S. 9
- Vaillat, Léandre: *La Taglioni ou la Vie d'une danseuse*. Paris 1942.
- Vauthier, Bénédicte: *Quand l'auteur est le héros : l'apport de Mikhaïl Bakhtine aux théories de l'écriture de soi*. In: Leclercq, J. u. Monseu, N. (Hg.): *Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi*. Dijon 2009, S. 43–54.

- Veroli, Patrizia: Loie Fuller and Dance Modernism. Book Review. In: *Dance Chronicle*, Vol. 31, Nr. 3, 2008, S. 491–498.
- Veroli, Patrizia: Souvenirs. Le Manuscrit inédit de la grande danseuse romantique, ed. Bruno Ligure. In: *Dance Research*, Jg. 36, H. 2, 2018, S. 271–272.
- Veroli, Patrizia: Taglioni-mania. Les images de Marie Taglioni dans la culture visuelle de son époque. In: Sowell, Madison U.; Sowell, Debra H.; Falcone, Francesca u. Veroli, Patrizia (Hg.): *Icônes du Ballet Romantique. Marie Taglioni et sa famille. Saint-Denis-sur-Sarthon 2016*, S. 169–183.
- Vertinsky, Patricia: Isadora Goes to Europe as the »Muse of Modernism«. *Modern Dance, Gender, and the Active Female Body*. In: *Journal of Sport History*, Vol. 37, Nr. 1, Frühling 2010, S. 19–39.
- Viart, Dominique: Dis-moi qui te hante. In: *Paradoxes du biographique. Textes réunis p. Dominique Viart. Revue des sciences humaines, o. A. 2001, o. S.*
- Villarreal, Alexandra: »It's like a cult«. How sexual misconduct permeates the world of ballet. In: *The Guardian*, 02.11.2018, <https://www.theguardian.com/stage/2018/nov/02/ballet-stage-me-too-sexual-abuse-harassment>, 08.08.2019.
- Villella, Edward u. Kaplan, Larry: *Prodigal Son. Dancing for Balanchine in a world of pain and magic. New York 1992.*
- Vogt, Marianne: *Autobiographik bürgerlicher Frauen. Würzburg 1981.*
- Volkening, Heide: *Am Rand der Autobiographie. Ghostwriting, Signatur, Geschlecht. Bielefeld 2006.*
- Voss, Norine Kay: »Saying the Unsayable«. *A Study of Selected American Women's Autobiographies. Ann Arbor/MI 1983.*
- Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction. Bd. 1–3. Boston/MA u. Berlin 2019a.*
- Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiographie und Arbeit. Zur Relevanz und den Perspektiven einer Verhältnisbestimmung. In: Balint, Iuditha u.a. (Hg.): Opus und labor. Arbeit in autobiographischen und biographischen Erzählungen. Essen 2018, S. 13–31.*
- Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiographie und Geschlecht. In: Penkwitt, Meike (Hg.): Erinnern und Geschlecht. Bd. 1. Freiburger Frauen-Studien, Nr. 19, 2006, S. 49–64.*
- Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiographie. 2. aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart 2005.*
- Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiographieforschung. Alte Fragen – neue Perspektiven. Paderborn 2017.*

- Wagner-Egelhaaf, Martina: Introduction. *Autobiography/Autofiction Across Disciplines*. In: dies. (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Bd. 1: *Theory and Concepts*. Boston/MA u. Berlin 2019b, S. 1–7.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Preface. *The Concept of this Handbook*. In: dies. (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Bd. 1: *Theory and Concepts*. Boston/MA u. Berlin 2019c, S. XV–XVIII.
- Wagner, Alexandra: *Wissen in der Autobiographie. Zur narrativen Konstruktion von Wissensordnungen in US-amerikanischen autobiographischen Texten*. Trier 2014.
- Walsdorf, Hanna: *Nationaltänze*. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): *Das große Tanz Lexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber 2016, S. 406f.
- Walsh, Jack (Regie): *Feeling Are Facts. The Life of Yvonne Rainer*. USA 2015, 01:23:00.
- Waterhouse, Elizabeth: *Body-Biographies. Our Life Stories in Dance*. Hilary Cartwright, Christine Kono, Chris Lechner, and Marcus Schulkind. Bielefeld 2025 [i. E.].
- Watson, Julia: *Autobiography as Cultural Performance. Charlotte Salomon's Life? or Theatre?* In: Smith, Sidonie u. Watson, Julia (Hg.): *Interfaces. Women, Autobiography, Image, Performance*. Ann Arbor/MI 2003, S. 342–382.
- Weber, Anna-Carolin: *St. Denis, Ruth (Ruth Dennis)*. In: Hartmann, Annette u. Woitas, Monika (Hg.): *Das große Tanz Lexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber 2016, S. 571–572.
- Weber, Lilo: *Auf die Spitze getrieben*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 26.06.2004, <https://www.nzz.ch/article9LTDM-ld.306326>, 10.11.2023.
- Wehren, Julia: *Écouter les mouvements de la mémoire de l'autre*. In: *Recherches en Danse*, Nr. 12, 2023a: *Parole de danseurs et de danseuses*, <https://journals.openedition.org/danse/6718>, 08.03.2024.
- Wehren, Julia: *Erinnerungen erzählen. Mit Oral History auf den Spuren der Tanzenden*. In: Bischof, Margrit u. Lampert, Friederike (Hg.): *Sinn und Sinne im Tanz. Perspektiven aus Kunst und Wissenschaft*. Bielefeld 2020, S. 27–37.
- Wehren, Julia: *Kleinteilige Strukturen und globale Einflüsse. Zu einer Oral History des Schweizer Tanzes*. In: Purucker, Micha; Rippl, Daniela u. Schneider, Katja (Hg.): *Housing the Temporary. Zugänge zur eigenen Geschichte*. *Tanz, Performance, Archiv*. München 2023b, S. 88–96.

- Wehren, Julia: Körper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiografische Praxis. Bielefeld 2016.
- Wehren, Julia: Oral Dance History. Eine translokale Geschichte zum Freien Tanzschaffen in der Schweiz. Bielefeld 2025 [i. E.].
- Weickmann, Dorion: Berliner Staatsballett. Rechtsstreit um Rassismus-Vorwurf endet mit Vergleich. In: *Süddeutsche Zeitung*, 22.04.2021b, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/staatsballett-rassismus-tanz-theater-1.5272651>, 19.05.2022.
- Weickmann, Dorion: Exkurs. Der Engel – Marie Taglioni. In: dies.: *Der dresierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580–1870)*. Frankfurt a.M. u. New York 2002, S. 160–184.
- Weickmann, Dorion: Klischees auf Eis. Zweifelhafte Exotik. Das Berliner Staatsballett setzt zu Weihnachten den »Nussknacker« ab. In: *Süddeutsche Zeitung*, 25.11.2021c, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/christiane-theobald-nussknacker-ballett-weihnachten-1.5473147>, 05.08.2022.
- Weickmann, Dorion: Podcast: Im Spiegel. In: *Tanz*, Mai 2023, S. 55.
- Weickmann, Dorion: Rassismus im Ballett. Alles so schwanenweiß hier. In: *Süddeutsche Zeitung*, 14.02.2021a, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/ballett-rassismus-1.5204489>, 19.05.2022.
- Weickmann, Dorion: Rassismus-Verdacht im Ballett. Die Farbe des Schwans. In: *Süddeutsche Zeitung*, 20.11.2020, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/rassismus-ballett-blackfacing-1.5122395>, 19.05.2022.
- Werner, Margot: ... und für jeden kommt der Tag. Autobiografie. München 1982.
- Whittet, Ellen O'Connell: *What You Become In Flight*. New York 2020.
- Wiegel, Michaela: Josephine Baker wird ins Pariser Panthéon aufgenommen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.08.2021, <https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/paris-josephine-baker-wird-als-erste-schwarze-frau-ins-pantheon-aufgenommen-17497508.html>, 24.08.2021.
- Wiesenthal, Grete: *Der Aufstieg. Aus dem Leben einer Tänzerin*. Berlin 1919.
- Wigman, Mary: *Deutsche Tanzkunst*. Dresden 1935.
- Wigman, Mary: *Die Sprache des Tanzes*. Stuttgart 1963.
- Willmann, Urs: Er lässt die Knochen sprechen. Der Archäogenetiker Johannes Krause erforscht altes Erbgut. In: *Die Zeit*, 28.10.2021, S. 44.
- Wiltz, Teresa: Suzanne Farrell, a Muse Who Never Failed To Amaze. In: *Washington Post*, 04.12.2005, o. S.
- Wiser, William: *The Great Good Place. American Expatriate Women in Paris*. New York 1991.

- Woitas, Monika: »...Bewegungen von unvergleichlicher Sinnlichkeit...« Auf den Spuren des berühmtberüchtigten Fandango. In: Gratzner, Wolfgang u. Lindmayr, Andrea (Hg.): *De editione musices*. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag. Laaber 1992, S. 203–218.
- Wolgina, Lydia u. Pietzsch, Ulrich: *Die Welt des Tanzes in Selbstzeugnissen*. 20. Jahrhundert. Wilhelmshaven ²1979.
- Woods, Katherine: Ruth St. Denis As She Danced Her Way To Fame. In: *The New York Times*, 26.03.1939, S. 93.
- Wortelkamp, Isa: *Bilder von Bewegung*. Tanzfotografie der Moderne. Ilmtal-Weinstraße 2022.
- Wortelkamp, Isa: Namen und Geschichten. Lesarten des Tanztheaters im biographischen Zyklus von Jérôme Bel. In: *MAP – Media | Archive | Performance 5: Archiv/Prozesse*, Nr. 2, 2014a, <https://www.perfomap.de/map5/verkoerperungen/namen-und-geschichten>, 10.11.2017.
- Wortelkamp, Isa: Seinen Namen geben/Geschichte(n) Tanzen. Jérôme Bel im Gespräch mit Isa Wortelkamp, Dezember 2010. In: *MAP – Media | Archive | Performance 5: Archiv/Prozesse*, Nr. 2, 2014b, <https://www.perfomap.de/map5/verkoerperungen/seinen-namen-geben-geschichte-n-tanzen>, 10.11.2017.
- Wright, Peter: *Wrights & Wrongs. My Life in Dance*. London 2018 [2016].
- Wyatt-Brown, Anne M.: Enlarging the World. Old Age as Seen Through the Lens of Literature. In: *Generations. Journal of the American Society of Aging*, Vol. 42, Nr. 4: Gender and Age. A Focus on Women, Winter 2017–2018, S. 124–129.
- Young, James O.: *Cultural Appropriation and the Arts*. Malden/MA 2008.
- Zanetti, Sandro: Gespensterbelebung. Autorschaft und Autorität. In: *Geschichte der Gegenwart*, 24.09.2019, <https://geschichtedergew Gegenwart.ch/gespensterbelebung-autorschaft-und-autoritaet/>, 04.02.2020.
- Zitzmann, Marc: Josephine Baker ins Panthéon. Unorthodoxer geht es hier gar nicht. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.08.2021, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/unorthodoxer-geht-es-nicht-josephine-baker-ins-pantheon-umgebettet-17499798.html>, 24.08.2021.
- Zizzari, Manuel: *Der koloniale Blick und die performative Konstruktion des rassifizierten Anderen*. Tanzgeschichte(n) und Tanzgeschichtsschreibung(en) aus postkolonialer Perspektive. Bern 2022.

Personenregister

A

Abatino, Pepito, 204
Ackerman, Galia, 139
Ackermann, Lilly, 196
Acocella, Joan, 167
Acosta, Carlos, 98, 100, 105–109, 227, 233
Ailey, Alvin, 99, 227, 233, 245, 246, 252–257, 260, 262
Albright, Ann Cooper, 82, 87
Allan, Maud, 227, 232, 240
Appia, Adolphe, 162
Aschenbrenner, Joyce, 251
Ashley, Merrill (geb. Merrill, Linda), 227, 233, 288, 290, 292–294, 300, 302, 305, 306

B

Bailey, A. Peter, 99, 245
Baker (geb. McDonald), Josephine (Joséphine), 28, 194–217, 223, 227, 232, 240, 256, 262, 264, 266, 311
Balanchine, George, 18, 28, 55, 56, 60, 200, 227, 232, 256, 280–309, 311
Balantschivadze, Georgi Melitonowitsch, 285
Balzer, Jens, 149

Barnes, Patricia, 56
Baryshnikov, Michail, 56
Baudelaire, Charles-Pierre, 199
Bausch, Pina, 88, 96, 97, 241, 273, 274
Beauvoir, Simone de, 269
Béjart, Maurice, 167, 227, 232, 233, 240, 254
Beke, Anna, 142
Bel, Jérôme, 88, 168
Belair, Alida, 227, 233
Bentley, Toni, 38, 39, 54, 55, 57, 58, 61, 227, 232, 240, 267, 288, 289, 291, 292, 294, 295, 309
Beresford, Bruce, 98
Berger, Frank-Rüdiger, 158, 161
Berger, Renate, 9, 49, 224, 234
Bernhardt, Sarah, 166
Blair, Fredrika, 32
Bollaín, Icíar, 99, 106, 107, 109
Bolle, Roberto, 227, 234
Bouillon, Jo, 200, 203, 204
Brandstetter, Gabriele, 10, 21–23, 79–81, 88, 159, 164, 165, 221, 222
Brassel, Robert, 227, 234
Brecht, Bertolt, 187, 273
Brown, Carolyn, 227, 233, 241

Brown, Claude, 249
 Brugnoli, Amalia, 132
 Burgess, Dana Tai Soon, 227, 234
 Burt, Ramsay, 200, 247
 Bussell, Darcey, 227, 233, 240
 Butler, Judith, 22, 51, 65

C

Caldwell, Rachel, 114
 Carlson, Marvin, 22, 84, 85
 Carter, Alexandra, 111
 Cartwright, Hilary, 227, 232
 Casado, Germinal, 228, 233
 Castillo, David, 10, 16
 Christout, Marie-Françoise, 199
 Claretie, Jules, 155
 Clifford (geb. Povailitis), John, 228,
 234, 288, 290, 292, 293, 299, 304
 Coates, Emily, 300
 Colin, Paul, 202, 215
 Collins, Patricia Hill, 222
 Contreras, Gloria, 228, 233
 Copeland, Misty, 228, 233, 240,
 258–260
 Coulon, Jean-François, 126
 Craig, Edward Gordon, 162
 Crisp, Clement, 291
 Croce, Arlene, 284, 299
 Cucchi, Claudine, 228, 232, 240
 Cummings, Blondell, 82, 87, 216
 Cunningham, Merce, 277

D

Daly, Ann, 167–169, 176, 295
 Damrosch, Walter, 178
 Das, Joanna Dee, 248
 De Mille, Agnes, 228, 232
 DeFrantz, Thomas F., 246, 255, 263

Depkat, Volker, 29–31, 37, 38, 45, 48,
 51, 52, 95, 97, 220, 262, 310
 DePrince, Michaela (geb. Bangura,
 Mabinty), 99, 228, 233, 240, 245,
 258–260
 Diaghilev, Sergei, 286
 Diallo, Rokhaya, 195
 Doutreval, André, 228, 234
 Dudley, Caroline, 209
 Dumas, Alexandre, 154
 Duncan, Isadora, 5, 9, 28, 29, 32–35,
 43, 46–48, 50–52, 63–66, 68, 69,
 77, 78, 114, 164–179, 199, 219, 228,
 232, 240, 241, 255, 266, 311
 Duncan, Raymond, 172, 173
 Dunham, Katherine, 228, 232, 240,
 241, 248–252, 256, 262
 Durkin, Hannah, 199, 201–204, 208,
 210, 211, 216, 249

E

Elßler (Elssler), Fanny, 64, 144–146
 Elßler (Elssler), Therese (Thérèse),
 144, 145
 Endicott, Jo Ann, 96, 97, 228, 233, 241,
 273–276
 Erben, Dietrich, 14, 15, 18
 Etter, Lukas, 10

F

Falcone, Francesca, 137
 Farrell, Suzanne (geb. Ficker, Roberta
 Sue), 54, 55, 228, 233, 240,
 288–290, 292–295, 299, 305–307,
 311
 Faure, Micheline, 228, 234, 240
 Ferry, René-Marc, 156
 Fields, Peter Anthony, 242

Fischer-Lichte, Erika, 52
 Fleetwood, Nicole R., 247
 Foellmer, Susanne, 180, 181, 184, 191,
 192
 Fokine, Michel, 228, 232
 Fonteyn, Margot, 228, 232, 240, 304
 Foster, Susan L., 57
 France, Anatole, 154, 156
 Franco, Susanne, 11, 16
 Fuller, Loïe (Loïe), 28, 34, 152–166,
 199, 228, 232, 240, 266, 311

G

Garafola, Lynn, 279
 Gautier, Théophile, 119, 124, 129
 Gaze, Sonja, 228, 233, 241
 Gee, Lottie, 206
 Genette, Gérard, 282–284
 Georgen, Theresa, 49
 Gert, Valeska (geb. Samosch, Gertrud
 Valesca), 28, 35, 96, 111, 179–194,
 228, 232, 240, 266, 276, 311
 Gierz, Gabriele, 275
 Gilbert de Voisins, Auguste, 117
 Gillot, Marie-Agnès, 228, 234
 Göckenjan, Gerd, 271
 Goldmann, Charlotte, 241
 Gosselin, Geneviève, 131
 Gottschild, Brenda Dixon, 200, 244
 Graham, Martha, 42, 43, 66, 68–78,
 114, 165, 176, 228, 233, 236, 240,
 252–255, 266–268, 277
 Grassau, Victorine, 143
 Grey, Beryl Dame, 228, 234, 240, 241
 Grisi, Carlotta, 146
 Gross, Alexander, 170
 Gueguen, Pierre, 206

Guest, Ivor, 134, 135
 Guilbert, Laure, 186

H

Hagen, Nina, 225
 Hahn, Thomas, 117, 241
 Hall, Stuart, 247
 Hameed, Uzma, 90
 Hammergren, Lena, 262
 Hardt, Yvonne, 43
 Härtwig, Urte, 139
 Haydée, Marcia, 167
 Heiberg, Johanne Louise, 229, 232,
 240, 241
 Heide, Angela, 91
 Heinecken, Dawn, 260
 Herwig, Henriette, 272
 Höfer, Werner, 182
 Holdenried, Michaela, 18, 25, 39, 43,
 46, 49, 57, 90, 120, 266
 Holm, Hanya, 255
 Homans, Jennifer, 284
 Horst, Louis, 69
 Huber, Lotti, 229, 233, 241
 Humphrey, Doris, 70, 229, 232, 240,
 255
 Huschka, Sabine, 171
 Hylenski, Kristen, 182, 187

J

Jacq-Mioche, Sylvie, 131
 Janin, Jules, 119
 Janzen, Russell, 267, 268
 Järvinen, Hanna, 152
 Jeschke, Claudia, 148
 Jin, Xing, 229, 233

K

Kaplan, Larry, 288
 Karageorgevitch, Bojidar, 155
 Karsavina, Tamara, 229, 232, 240
 Keller, Reiner, 271
 Kennedy, John F., 255
 Kent, Allegra, 229, 233, 240, 288, 296,
 298, 300, 301, 304, 305, 307
 Kirkland, Gelsey, 55, 56, 229, 233, 240,
 288, 290, 296–298, 300, 304, 305
 Kirstein, Lincoln, 285
 Klos, Vladimir, 229, 234
 Köhler, Norma, 82
 Kortner, Fritz, 187
 Krasovskaya, Vera M., 140, 145, 148
 Krause, Johannes, 244
 Kreimeier, Klaus, 283
 Kšešinskaja, Matilda Feliksovna, 229,
 232
 Kuhn, Markus, 99, 100

L

La Meri, 229, 232
 Laban, Rudolf von, 161, 229, 232, 241
 Lammers, Katharina, 14, 18, 25, 225,
 238
 Langlois, Michael, 229, 234
 Larsen, Gavin, 229, 234
 Laverty, Paul, 106, 107
 Layson, June, 112
 Lecomte, Nathalie, 145, 148
 Lee, Hermione, 17
 Lejeune, Philippe, 44, 80
 Lepecki, André, 216
 Leslie, Andrew, 250
 Letestu, Agnès, 229, 233
 Levinson, André, 119, 199
 Li, Cunxin, 98, 100–104, 229, 233, 266

Li, Mary, 98, 229, 234
 Lifar, Serge, 117, 281
 Ligore, Bruno, 116–118, 121, 128, 130,
 131, 133, 137
 Lindberg, Charles, 213, 214
 Liu, Gloria, 300
 Loesch, Ilse, 229, 233
 Lorrain, Pierre, 139
 Louvet, Germain, 229, 234, 241

M

Mackrell, Judith, 92
 Makarova, Natalia, 229, 232, 240
 Malcolm X, 249
 Mallarmé, Stéphane, 166
 Manning, Susan A., 32, 168, 170, 171,
 222, 246, 247
 Mantero, Vera, 216
 Marchand, Hugo, 229, 234, 241
 Marcus, Laura, 10, 51, 52, 120
 Martin, John, 170
 Martin, Susanne, 270, 272, 273, 276
 Martins, Peter, 229, 233, 288, 296,
 299, 302
 Mason, Francis, 285, 291
 Matsuda, Fumi, 229, 234, 241
 McCarren, Felicia, 200
 McGregor, Wayne, 82, 88–93
 McKayle, Donald, 229, 233
 McKenzie, Kevin, 259
 Meizoz, Jérôme, 10
 Melani, Pascale, 139, 142
 Menuhin, Diana, 229, 233, 240
 Meuser, Michael, 271
 Misch, Georg, 120
 Mitchell, Arthur, 254
 Monroe, Marilyn, 300
 Montez, Lola, 13, 230, 232

Morris, Mark, 230, 234
 Müller, Hedwig, 186, 188
 Muysers, Carola, 49
 Myers, Martha, 230, 234

N

Nakajima, Nanako, 268
 Nash, Joe, 255
 Nègre, Mireille, 230, 233
 Nijinska, Bronislava, 301
 Nijinsky, Waslaw, 167
 Nikolais, Alwin, 161
 Nordera, Marina, 11, 16
 Noverre, Jean-Georges, 18, 146
 Nureyev, Rudolf, 230, 232, 304

O

Oliva, Pepita de, 65, 252
 ORLAN, 10
 Osumare, Halifu (geb. Miller, Janis),
 230, 234, 241, 246, 260–265

P

Pantel, Nadia, 194
 Patelson, Alice, 230, 233
 Pawlowa, Anna, 167, 230, 232, 240
 Pazcoguín, Georgina, 230, 234
 Peter, Frank-Manuel, 43, 167, 181, 184
 Petipa, Jean-Antoine, 143
 Petipa, Lucien, 144, 145
 Petipa, Marius, 28, 138–152, 230–232,
 240, 266, 284, 306, 311
 Pliszezka, Maija, 41, 42, 167, 230,
 233, 240
 Polunin, Sergei, 230, 234
 Post, Hans-Maarten, 87
 Pott, Hans-Georg, 269
 Preger-Simon, Marianne, 230, 234,
 241

Preston-Dunlop, Valerie, 230, 234, 241
 Pyta, Wolfram, 29, 30

R

Rainer, Yvonne, 47, 48, 94, 97, 114,
 230, 233, 241, 266, 268, 276–279
 Rall, Ute Astrid, 29, 32, 34, 43
 Raynaud, Claudine, 202
 Rebling, Eberhard, 138, 141, 143, 146,
 147
 Reboux, Paul, 155
 Redgrave, Vanessa, 167
 Redlich, Fritz, 29
 Régnier, Pierre de, 208
 Reinhard, Max, 187
 Reinhardt, Angela, 280
 Reisz, Karel, 167
 Richard, Claudio, 10, 16
 Riedel, Matthias, 268, 269
 Rippl, Gabriele, 10, 16, 51
 Rivollet, André, 203, 213
 Robb, Alice, 230, 234
 Rödel, Anaïs Emilia, 43, 44, 52
 Rodin, Auguste, 166
 Roséri, Margitta, 13, 14, 40, 65–68,
 230, 232, 235, 240, 252–254, 266,
 270, 271
 Rothenburger, Nadja, 10, 16, 95, 310

S

Sachs, Curt, 263
 Sauvage, Marcel, 197–199, 202–208,
 211, 212
 Schäuble, Michaela, 10, 16
 Schlöndorff, Völker, 193
 Schneemann, Peter J., 10, 16, 23
 Schulze, Janine, 169, 171, 176

Schwartz, Elisabeth (Élizabeth),
168–170

Seguin, Éliane, 199

Seymour, Lynn, 230, 233, 240

Shawn, Ted, 70, 74, 75

Shearer, Moira, 288

Sills (geb. Siegel), Bettijane, 9, 230,
234, 287, 288, 290, 291, 293, 294,
307

Slonimski, Juri, 138–141, 144, 146, 147

Smith, Marian, 119

Smith, Sidonie, 224, 235, 236, 238

Soto, Jock, 230, 233, 288, 289

Soyka, Amelie, 191

Spencer, Edith, 206

Spivak, Gayatri, 248

St. Denis, Ruth, 34, 69–75, 164, 230,
232, 240, 253, 254, 266, 278

Stampel, Peter, 182

Stanitzek, Georg, 282–284

Steinwachs, Burkhart, 111

Strawinsky, Igor, 274, 286, 292

Strouthou, Maria-Daniela, 158

Stuart, Meg, 82–89, 91–93

Szarvas, Janina, 230, 234, 240

T

Taglioni, Louise (Luigia), 126

Taglioni, Maria, 146

Taglioni, Marie, 13, 28, 40, 53, 54, 65,
115–138, 146, 165, 230, 234, 240, 311

Taglioni, Paul, 122

Taglioni, Philippe (Filippo), 122–126

Tallchief, Maria, 231, 233, 287–289,
294, 301, 303

Taylor, Robert, 231, 233

Teljakowski (Téliakovsky), Wladimir,
139, 142, 143

Testa, Alberto, 132, 136, 137

Tharp, Twyla, 114, 231, 233, 240

Tomé, Lester, 106

Tracy, Robert, 288

Tschaikovsky, Pjotr, 306

Twiggy, 300

U

Ulanowa, Galina, 231, 232, 240

V

Vaillat, Léandre, 117, 135, 137

Vauthier, Bénédicte, 10, 16

Veroli, Patrizia, 130, 131

Vestris, Auguste, 146

Villella, Edward, 231, 233, 281, 288,
289, 292, 299, 302–305, 307

Volkening, Heide, 224

Voss, Norine Kay, 248, 249

W

Wagner, Alexandra, 39, 40

Wagner-Egelhaaf, Martina, 19, 29, 49,
50, 57, 62, 121, 224, 235

Walker, Carol K., 287

Waterhouse, Elizabeth, 10, 16, 310

Wehren, Julia, 10, 16, 57, 219, 310

Weickmann, Dorion, 147, 151, 295, 296

Weidman, Charles, 70, 255

Welter, Judith, 23

Werner, Margot, 231, 232, 240

West, Ullman, 171

White, Hayden, 30

Whittet, Ellen O'Connell, 231, 234,
240

Wiegel, Michaela, 194

Wiesenthal, Grete, 231, 232, 240

Wigman, Mary, 35, 187, 188, 231, 232,
240

Wilkinson, Raven, 259

Wright, Peter, 231, 233

Wright, Richard, 249

Wsewoloschski, Iwan

Alexandrowitsch, 142

Z

Zell, Carl, 167

Zervosen, Tobias, 14, 15, 18

Zitzmann, Marc, 195

