

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 Pittsburgher, 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 Kirchgemeinde 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‹ figurierte. 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 mäuschenstill. 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 Zufälligkeit 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 Ausdruckslere oder Ziellosgkeit, 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 1927 ¹⁸⁶ 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-