

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-Auto-biografieforschung, 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 Garafoia – 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 zu dem 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 Ballettœuvres und eines

241 Vgl. Garafolo 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 konterkariert. 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 medienschwissenschaftlichen 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 tanzgesichtliche 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 präsent zu machen, und damit seine ›Rezeption‹ [...] zu ermöglichen.« (Hv. i. O.)

²⁵⁸ Kreimeier/Stanitzek 2004, S. VII.

²⁵⁹ Vgl. dazu auch Stanitzek 2004, S. 7f., wonach ›paratextuelle‹ Einheiten zwar als ›heteronome Hilfsdiskurse‹ gelten, 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 Be trachtungsweisen und damit auch das Phänomen vervielfältigen und so re-vi dieren. 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 Autors²⁷¹ 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 aisément 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-Pétersbourg, 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 avions 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).
Vgl. Kirkland/Lawrence 1986, 1990.
- 285 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 Ballerinen 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 wohlgernekt 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 erklärtermassen 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 kurzerhand 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 soulmate. 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 geäusserzt 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 #MeeToo 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 Familiennname 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 be traf.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 Villella/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 zusmisst: ›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: »Balanchine 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)«, Paczoguin 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 reichen-de 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 Kreationsprozess 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 Kreationsprozess – unabhängig davon, wie dies bewertet wird. Diese Art Kreationsprozess 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 Villella in ders./Kaplan 1992, S. 10, oder Clifford 2021, S. 93. Allerdings gibt es auch Passagen, 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. Villella/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 Villella 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 Schrittcompositionen zum Rhythmus, zum Tempo und zur Dynamik der Musik bewegen. Auch Villella 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 Villella 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 hervorgehoben.

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 Villella/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 Villella/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.«

Be 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 getanzt,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.