

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

23 Taglioni 2017, S. 57.

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

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

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

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

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

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

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

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

29 Taglioni 2017, S. 45.

30 Ebd., S. 57.

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

32 Ebd., S. 157.

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

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

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

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

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

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

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

38 Taglioni 2017, S. 57.

39 Ebd.

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

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

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

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

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

43 Holdenried 2000, S. 21.

44 Marcus 2018, S. 1.

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

46 Marcus 2018, S. 8.

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

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

47 Wagner-Egelhaaf 2005, S. 7.

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

49 Wagner-Egelhaaf 2005, S. 8.

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

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

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

50 Ligore 2017, S. 17.

51 Beke 2016a, S. 595.

52 Beke 2016b, S. 597.

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

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

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

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

54 Vgl. Taglioni 2017, S. 187.

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

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

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

58 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

64 Taglioni 2017, S. 124.

65 Ebd., S. 88.

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

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

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

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

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

69 Taglioni 2017, S. 90.

70 Ebd.

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

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

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

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

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

73 Taglioni 2017, S. 90f.

74 Taglioni 2017, S. 91.

75 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

79 Taglioni 2017, S. 91f.

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

81 Ebd., S. 92.

82 Gautier 1995, S. 27.

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

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

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

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

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

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

87 Veroli 2018, S. 271.

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

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

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

89 Veroli 2018, S. 272.

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

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

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

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

91 Jacq-Mioche 1999, S. 407.

92 Testa 2004, S. 74.

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

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

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

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

95 Taglioni 2017, S. 91.

96 Ebd., S. 91f.

97 Ligore in Hahn 2018, S. 63.

98 Ebd.

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

100 Vgl. dazu beispielsweise Weber 2004.

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

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

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

102 Taglioni 2017, S. 117f.

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

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

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

104 Ebd., S. 103.

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

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

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

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

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

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

108 Testa 2004, S. 74.

109 Taglioni 2017, S. 157.

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

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

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