

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

1.1. Autobiografieforschung – Verortung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

26 Lammers 2019, S. 11.

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

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

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

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

29 Erben/Zervosen 2018, S. 15.

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

31 Holdenried 2000, S. 69.

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

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

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

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

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

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

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

37 Vgl. Kapitel 2 dieses Buches.

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

39 Vgl. dazu auch Kapitel 4.5.

40 Vgl. dazu Kapitel 3.

41 Wagner-Egelhaaf 2019c, S. XV.

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

1.2. Performative Künstler:innen-Perspektive

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

42 Brandstetter 2019a, b.

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

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

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