

2.6. Mediale Transfers und serielle Autobiografik

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

251 Rainer 2006, S. XIII–XVI.

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

253 Rainer 2006, S. XIV.

254 Ebd.

255 Ebd., S. XV.

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

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

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

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

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

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

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

259 Depkat 2017, S. 34.

260 Ebd.

261 Ebd.

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

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

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

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

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

265 Ebd., S. 99.

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

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

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

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

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

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

270 Dobbe/Raimondi 2021b, S. 21.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

279 Vgl. Kapitel 2.2. der vorliegenden Arbeit.

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

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

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

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

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

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

283 Ebd., S. 213f.

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

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

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

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

286 Li 2012, ab S. 9.

287 Ebd., S. 9f.

288 Ebd., S. 12–14.

289 Ebd., S. 15.

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

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

292 Li 2012, S. 98.

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

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

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

294 Li 2012, ab S. 99.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

305 Li 2012, S. 303f.

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

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

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

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

308 Li 2012, S. 302.

309 Ebd., S. 232.

310 Ebd., S. 304.

311 Vgl. ebd., S. 305.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

321 Vgl. zum Werdegang Acostas auch Tomé 2020.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

