

pas eigene Appropriations-Auffassung, -Praxis und -Begründung zumindest vielstimmiger sind als pauschal wiedergegeben und nachträglich sanktioniert.

Dazu müsste man noch genauer erforschen, wie der Choreograf zu seinen ›folkloristischen‹ Aneignungen – den ›spanischen‹ und den nicht-spanischen – gekommen ist bzw. wie sein Verhältnis zu den und sein konkreter Umgang mit den jeweiligen kulturellen Ereignissen oder Erzeugnissen, den Tanzpraktiken anderer Kulturen, war. In diesem Zusammenhang ruft denn auch die Feststellung Hanna Järvinens, »[w]hereas the Petipa tradition of Orientalism was never in question in Russia«,¹⁷⁸ aufgrund der oben zitierten Kritik der russischen Beamten zumindest nach einer eingehenderen Überprüfung. Die aktuell virulente Forderung nach einer Entschärfung und Historisierung der ›ethnische[n] Karikaturen‹¹⁷⁹ in den Nationaltänzen der Handlungsballette würde dann ausserdem bedeuten, nicht nur die jeweils verkörperten Appropriationen, sondern auch die dazu gehörige(n) Geschichte(n) genauer zu betrachten, die ihrerseits – mit ganz unterschiedlichen Motiven und Funktionen – stets von Aneignungen geprägt sind.¹⁸⁰ Zu solchen Reflexionen sollte die Re-Vision anhand von Petipas Auto_Bio_Grafie, insbesondere unter Berücksichtigung ihrer Kontexte und ihres performativ-konstruktiven Charakters, exemplarische Anregungen bieten.

3.3. Zu-Fall und Ein-Fall: Loïe Fuller (1862-1928)

Auch im dritten Re-Visionen-Kapitel beziehe ich mich auf die etymologische Wortbedeutung von »lat. *revidēre*« und versteh das tanzhistoriografische Verfahren im Sinne von »wieder hinsehen, nochmals ansehen«, »in Augenschein nehmen«.¹⁸¹ Dabei werde ich auch hier – wie in jedem der sechs exemplarischen Unterkapitel – in mehreren Schritten vorgehen, um eine gewisse methodische Analogie herzustellen: Zunächst stelle ich die jeweilige Auto_Bio_Grafie vor und kontextualisiere sie. Dann gleiche ich diese Quelle mit Informationen bzw. tanzhistorischen Narrativen aus einschlägigen Fachlexika ab. Dabei

¹⁷⁸ Järvinen 2020, S. 83.

¹⁷⁹ Weickmann 2021c, o. S.

¹⁸⁰ Vgl. auch hierzu Balzer 2022a, S. 40f., der im Sinne einer Ethik der Appropriation fordert, die Heterogenität und Hybridität jeglicher Kultur ebenso anzuerkennen wie »die Machtverhältnisse« zu reflektieren, »die sich in der Appropriation spiegeln«, ebd., S. 80f.

¹⁸¹ [https://www.dwds.de/wb/etymwb/Revision, 23.09.2020 \(Hv. i. O.\).](https://www.dwds.de/wb/etymwb/Revision, 23.09.2020 (Hv. i. O.).)

konsultiere ich jeweils Artikel aus denselben drei, exemplarisch ausgewählten, anerkannten Tanzlexika aus dem deutschsprachigen, dem englischsprachigen und dem französischsprachigen Raum.¹⁸² Für den dritten Schritt ziehe ich exemplarisch prominente Forschungsbeiträge hinzu und fokussiere dann in einem vierten Schritt auf mögliche Aussagen zum Tanzverständnis der historischen Figur und auf ihre Rolle bzw. Funktion im Hinblick auf tanzhistorische Paradigmenwechsel. Ich unterziehe also ausgewählte Kapitel der Tanzgeschichte anhand von *close readings* entsprechender Auto_Bio_Grafien im Abgleich mit kanonischen Forschungsbeiträgen jeweils einer Re-Vision.

Die dritte »important figure[]«¹⁸³ in dieser (unvollständigen) Reihe, die aus den genannten Gründen in Betracht gezogen werden soll, ist Loïe Fuller. Loïe, geborene Marie Louise, Fuller hat ihre Auto_Bio_Grafie 1908, 46-jährig, publiziert unter dem Titel *Quinze ans de ma vie*. Die ausdrückliche Begrenzung des Zeitraums ihres autobiografischen Narrativs (*Quinze ans*) verleiht auch diesem Text vorsätzlich einen Sonderstatus innerhalb des Genres ›Autobiografie‹. Das Buch nimmt offenbar davon Abstand, eine – wie auch immer geartete – Ganzheit einer Vita zu erzählen, vielmehr fokussiert es explizit auf eine Phase bzw. auf einen bestimmten Bereich dieses eigenen Lebens (*de ma vie*). Warum diese Phase allerdings auf genau 15 Jahre beschränkt sein soll, erschliesst sich den Lesenden nicht sofort.¹⁸⁴ So beginnt die Erzählung nämlich bereits in der frühesten Kindheit von Fuller, genauer bei Ereignissen, die dem Kind im Alter von sechs Wochen als »débuts sur la scène de la vie«¹⁸⁵ zugeschrieben werden; das Buch endet in der Zeit der Manuskriptfertigstellung, umfasst also insgesamt einiges mehr als 15 Jahre.¹⁸⁶ Subtrahiert man von 1907, dem Jahr, in dem der Schreibprozess begonnen hat,¹⁸⁷ 15 Jahre, so ist man bei 1892, dem Jahr, in dem Fuller in den Pariser Folies Bergères mit dem Stück *Danse serpentine* debütierte und ihren künstlerischen Durchbruch in Europa feierte. Nimmt man also die Zeitspanne von 1892 bis 1907 als die »Quinze ans de ma vie«, dann wären die

¹⁸² Aus *Das große Tanz Lexikon*, hg. v. Annette Hartmann und Monika Woitas 2016; ausserdem aus *Larousse Dictionnaire de la Danse*, hg. v. Philippe Le Moal 1999 und der *International Encyclopedia of Dance*, hg. v. Selma Jeanne Cohen, hier aus der online-Ausgabe von 2004.

¹⁸³ Caldwell 2014, S. 5.

¹⁸⁴ Auch Veroli 2008, S. 495, fragt sich: »To what dates do her many undated autobiographical notes actually go back?« Zu meiner Vermutung siehe unten.

¹⁸⁵ Fuller 1908, S. 9.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 9, 13, 285.

¹⁸⁷ Vgl. Sommer 2004, S. 94.

Kapitel I¹⁸⁸ und II¹⁸⁹ quasi als Präludien zu verstehen und würde die »eigentliche« Erzählung mit Kapitel III, mit dem entsprechenden Titel »Comment je créai la danse serpentine«¹⁹⁰, beginnen.

Bei einer solchen Betrachtung läge der Fokus des Erzählten dezidiert auf der Etablierung einer eigenen Tanzkunst und wären der Titel und die erklärte zeitliche Konzentration als Hinweis auf eine zentrale Lebens- und Karrierephase der Tänzerin und damit als künstlerische Legitimation zu verstehen. Die Bedeutung dieses erzählten Lebens legitimieren soll wohl außerdem der Umstand, dass das Vorwort von Anatole France stammt,¹⁹¹ dem Schriftsteller und Mitglied der Académie française, d. i. eine der prestigeträchtigsten Institutionen im geistigen Leben Frankreichs. Seine im Vorwort ausgedrückte Bewunderung für die Tänzerin bekräftigt Fullers künstlerischen Status und ihre Verdienste um die Tanzkunst sozusagen von offizieller Seite her.

In der Tanzgeschichte gilt Loïe Fuller als »wegweisend für die Tanzkunst des 20. Jahrhunderts«,¹⁹² als Pionierin eines neuen Tanzes,¹⁹³ als »fée de la lumière«¹⁹⁴. Die Motivation, ihre Auto_Bio_Grafie zu verfassen, begründet Fuller mit der Nachfrage ihrer Zeitgenoss:innen, die offenbar daran interessiert waren, »aus erster Hand« zu erfahren, wie es zu ihren Innovationen gekommen sei. So schildert die Autorin am Ende ihrer Aufzeichnungen, »Alexandre Dumas fils« etwa habe gefordert, sie, Fuller, »devrait écrire ses impressions et ses mémoires«, weil er von ihr selber wissen wolle, »comment elle eut l'idée de ces danses lumineuses«.¹⁹⁵ Indem sie den Wunsch, ihre Kunst zu erklären, bekannten Zeitgenossen in den Mund legt, kreiert Fuller eine objektivierte Entstehungsgeschichte ihres Buches¹⁹⁶ und gleich auch ein Paradox.

188 Das Kapitel trägt den Titel »Mes débuts sur la scène de la vie«, vgl. Fuller 1908, S. 9.

189 Vgl. Fuller 1908, S. 15–20, hier S. 15: »Mes débuts sur une vraie scène a [sic!] deux ans et demi.«

190 Ebd., S. 21.

191 Vgl. ebd., S. 5–8.

192 Brandstetter 1995, S. 332; dies. 1991, S. 227. Vgl. außerdem Brandstetter/Ochaim 1989; Lista 1994; Ducey 1996; Current/Current 1997; Albright 2007; Garelick 2007; Veroli 2008; Townsend 2010, 2011.

193 Vgl. u.a. Veroli 2008, S. 495; auf deren Kritik an eben dieser Zuschreibung wird weiter unten noch eingegangen.

194 Vgl. Fuller 1908, S. 278; vgl. auch Kahn 1908, S. 2.

195 Vgl. Fuller 1908, S. 278.

196 Vgl. ebd.: »Je m'excuse de reproduire ici des mots si élogieux, alors que j'en suis l'objet, [...] mais il fallait bien que je citasse ce passage puisque c'est de là qu'est né le présent livre.« Vgl. zur Entstehungsgeschichte des Buches auch o. A. 1908b.

Fuller schreibt, wie verschiedene andere Tänzerinnen auch,¹⁹⁷ dass ihre Kunst nur schwer mit Worten zu fassen sei (»bien difficile de décrire«).¹⁹⁸ Dennoch habe sie sich – v.a. dank eines insistierenden, einflussreichen Gönners –¹⁹⁹ entschieden, »à tremper ma plume dans l'écritoire et à commencer ces »Mémoires«²⁰⁰; und zum Resultat dieses Schreibens sagt sie dann eben doch: »Ce fut long ce livre, si long, et formidable pour moi!«²⁰¹ Verfasst hat Fuller ihre Auto_Bio_Grafie zunächst in englischer Sprache, die französische Übersetzung für die Erstausgabe 1908 stammt von Prinz Bojidar Karageorgevitch.²⁰²

Den Schwierigkeiten des verbalen Ausdrucks stellt sie die offenbar schliesslich doch grosse Befriedigung gegenüber, ein Buch über sich selbst zu verfassen: »[J]e n'osais affronter une aussi terrible épreuve vis-à-vis de moi-même. Et puis cela me paraissait si formidable d'écrire un livre. Et un livre sur moi!«²⁰³ Die Autorin changiert in ihrer kombinierten Ursprungserzählung – ihres Tanzen und ihres Schreibens – betont zwischen einer aktiven und einer passiven Haltung, worauf nochmals zurückzukommen ist. Verschiedene Rezensionen zum Buch nehmen wiederum die explizite Intention von Fuller auf, zu verbalisieren, was eigentlich nicht in Worte zu fassen sei (d. i. die als flüchtig bezeichnete Tanzkunst), und stellen damit just eine Korrelation zwischen ihrer Art zu tanzen und zu schreiben her; so äussert sich etwa Paul Reboux in *Le Journal* vom 23. Oktober 1908: »Jusqu'ici, l'on pouvait croire que miss Loïe Fuller existait à peine, qu'elle était une sorte de demi-déesse, une figure aérienne, une matérialisation fugitive de la lumière et de la danse. Voici qu'elle publie des mémoires composés de souvenirs curieux, d'anecdotes amusantes, d'idées originales. Et l'on éprouve quelque surprise à constater qu'elle a pu voir et juger finement tant de choses«²⁰⁴.

¹⁹⁷ Vgl. dazu u.a. Kapitel 2.1. der vorliegenden Untersuchung.

¹⁹⁸ Fuller 1908, S. 28.

¹⁹⁹ Ebd., S. 278f., 285, nennt ihn namentlich M. Claretie; vgl. ausserdem o. A. 1908a, S. 47, wonach es sich dabei um Jules Claretie, »Director of the Comédie Française«, gehandelt habe. Vgl. dazu auch o. A. 1908b, S. 2.

²⁰⁰ Fuller 1908, S. 285. Zur Verwendung des Begriffs »Mémoires« statt »Autobiografie« und zum historischen Verhältnis der beiden Begriffe vgl. die Ausführungen S. 119f., 204.

²⁰¹ Fuller 1908, S. 285.

²⁰² Vgl. ebd.; sie schreibt, ebd., über ihren Übersetzer, er sei »un bon, un brave, un excellent ami«.

²⁰³ Ebd., S. 278f.

²⁰⁴ Reboux 1908, S. 5. Vgl. zur Engführung von tänzerischer und »schriftstellerischer« Leistung auch die Rezension zu Fullers Buch von Gustav Kahn 1908, S. 2: »Les écrivains comptent un confrère de plus, une femme, naturellement, presque une fée,

Das Lob des Rezensenten, die unfassbare Tänzerin habe es in ihrer autobiografischen Erzählung verstanden, die geschilderten Gegebenheiten genau zu erfassen, erscheint aus heutiger Sicht ziemlich jovial. Es bekräftigt allgemein und widerlegt gleichzeitig exemplarisch den Topos, wonach Tänzer:innen jegliche Logos-Kompetenzen abgesprochen werden. Analog dazu schreibt auch René-Marc Ferry in seiner Rezension vom 19. Oktober 1908 im *Journal L'Éclair*: »Des Mémoires, les Mémoires de miss Loïe Fuller, c'était un mot bien lourd pour les souvenirs d'une danseuse [...]. On écrit ses Mémoires pour se créer un rôle, pour se raconter, s'exalter, [sic!] se justifier [...]. Elle conte ses débuts, les difficultés qu'elle a rencontrées, ses succès, et dessine avec agrément des portraits légers de personnes connues qu'elle sait voir d'une manière originale. [...] Elle en a composé un petit livre agréable dont la saveur exotique n'est pas le moindre charme.«²⁰⁵ Als unerwartet versiert, aber doch als ›anders‹, originell, ja gar exotisch wird die Selbstdarstellung Fullers hier bewertet, wobei sich das Urteil über die Auto_Bio_Grafie-Autorin hinsichtlich der jeweiligen kreativen Leistung mit jenem über die Schöpferin einer neuen Tanzkunst deckt.

Fuller berichtet in *Quinze ans de ma vie* von ihrem Werdegang und ihrem Début als Tänzerin in der Provinz, nahe New York,²⁰⁶ von ihrem ersten Erfolg in einem eigentlich erfolglosen Stück,²⁰⁷ von frühen lobenden Erwähnun-

puisque'elle se présentait à nous, avant que d'écrire, parmi tous les prestiges alors nouveaux de la lumière électrique, presque une fée américaine, scientifiquement extraordinaire, scientifiquement littéraire et extralittéraire, extraordinaire parce qu'elle créait quelque chose d'autre que la danse et parallèle à la danse et attirant comme la danse; extraordinaire et de haut goût, car elle faisait apparaître au music-hall la danse chaste, la danse épurée«. Vgl. auch o. A. 1908a, S. 47: »The famous dancer's description of how she happened to hit on the idea of the dance which made her famous throughout the world is interesting.«

²⁰⁵ Ferry 1908, S. 3. Eine solche Hervorhebung der (eigentlich unerwarteten) schriftstellerischen Leistung zieht sich bis in die jüngste Zeit; vgl. auch die Rezension zum Reprint von Rosita Boisseau 2016, o. S.: »Ses Mémoires, parus en 1908 avec une préface d'Anatole France, sont réédités au Mercure de France et offrent un plongeon dans les coulisses d'un parcours de haute intensité servi par la plume d'une femme fonceuse et drôle.« Zur Bezeichnung von Fullers Buch als ›mémoires‹ (und nicht als Autobiografie) in all den zitierten Rezensionen vgl. auch die Ausführungen zum historischen Sprachgebrauch, S. 119f. dieser Arbeit.

²⁰⁶ Vgl. Fuller 1908, S. 25f.

²⁰⁷ Ebd., S. 26.

gen in der Presse,²⁰⁸ von der Entdeckung ihrer ganz eigenen Potenziale,²⁰⁹ der Erarbeitung einer neuen choreografischen Ästhetik, ihrem schwierigen Weg bis zu deren Anerkennung,²¹⁰ von ihren Erfolgen,²¹¹ aber auch von ihren Rückschlägen, etwa, als sie kopiert und um ihr ‚geistiges Eigentum‘ betrogen wurde.²¹² Fuller kombiniert – wie andere, bereits behandelte Autobiograf:innen – die Schilderung der Stationen ihrer Tänzerinnenkarriere mit einer Selbstinszenierung, die das eigene Leben metaphorisch als Bühnenstück stilisiert. So betitelt sie das erste Kapitel mit »Mes débuts sur la scène de la vie«²¹³, in dem sie von sich als Baby erzählt,²¹⁴ das – mitgenommen auf einen Ball – für ordentlich Wirbel gesorgt habe, woraus die Autorin schliesst: »Voilà comment j'ai fait mes débuts en public, à l'âge de six semaines et parce que je ne pouvais pas agir autrement. Pendant ma vie entière tout ce que j'ai fait a eu un point de départ identique: jamais je n'ai pu ‚agir autrement.«²¹⁵ Indem sie ihr gesamtes (öffentliches) Leben als Folge von solchen ‚inneren Notwendigkeiten‘ darstellt, schreibt sie sich – wenn auch durchaus ironisch – in einen Autor-schaftsdiskurs ein, der an den romantischen Geniediskurs erinnert, wonach alle Handlungen einem unumgänglichen Drang entspringen.²¹⁶ So stellt Fuller der Beschreibung ihrer wichtigsten ›Pionier‹-Leistung, der Schöpfung ihrer paradigmatischen Choreografie *Serpentine*, im dritten Kapitel, »Comment je créai la danse serpentine«²¹⁷, ein anekdotisches zweites Kapitel voran: »Mes débuts sur une vrai scène a [sic!] deux ans et demi«²¹⁸. In diesem Kapitel berichtet sie von ihrer ersten künstlerischen Selbstermächtigung, einer für das

²⁰⁸ Ebd., S. 27.

²⁰⁹ Vgl. etwa ebd., S. 27f.

²¹⁰ Vgl. u.a. ebd., S. 32–34, 49.

²¹¹ Vgl. etwa ebd., S. 56f., 179–181.

²¹² Vgl. ebd., S. 36f., 51–55.

²¹³ Ebd., S. 9.

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 10: »cette enfant, c'était moi, et voici comment cette aventure était arrivée«.

²¹⁵ Ebd., S. 13.

²¹⁶ Vgl. dazu Veroli 2008, S. 495, die die unhinterfragte Übernahme dieser Darstellung Fullers als romantisches Genie durch die Forschung kritisiert: »for too long Fuller has been represented as a pioneer, a romantic genius who has created an utterly original dance out of nothing.« Hier soll diese Auffassung nicht erneut reproduziert, sondern vielmehr herausgearbeitet werden, wie es dazu kam bzw. wie Fuller selbst diesen Diskurs geprägt, aber auch ironisiert hat.

²¹⁷ Fuller 1908, S. 21.

²¹⁸ Ebd., S. 15.

Publikum völlig überraschenden Gedichtrezitation der kleinen Marie Louise auf der Bühne des Chicago Progressive Lyceum.²¹⁹ Diese Anekdote dient dazu, sich augenzwinkernd als mutige und gleichzeitig verrückte (»folle«²²⁰), als verblüffende, weil ungeheuer(lich) talentierte, originelle und schliesslich erfolgreiche Performerin darzustellen.

Frank-Rüdiger Berger setzt denn auch genau da an in seinem Eintrag zu Loïe Fuller in *Das große Tanz Lexikon*, in dem er sich – wie aus der Bibliografie hervorgeht – ebenfalls auf ihre Auto_Bio_Grafie bezieht; er beginnt den Artikel mit dem Satz: »Loïe Fuller stand bereits als Kind auf der Bühne«²²¹, wobei dieser Auftritt nicht näher bestimmt wird. Die eigentliche Hinwendung zum Tanz bzw. zum choreografierten Einsatz von Bewegung wird dann in den Lektorateinträgen und Forschungsbeiträgen – entsprechend dem von Fuller entworfenen Narrativ – als eher zufälliges, aber durchaus folgenreiches Ereignis geschildert: »[E]lle vient ›accidentalement‹ à la danse, en improvisant un état d'hypnose«, schreibt Maria-Daniela Strouthou in ihrem Eintrag im *Larousse Dictionnaire de la Danse*,²²² und Berger bezeichnet Fuller als »Autodidaktin«, die »[e]rste Aufmerksamkeit als Tänzerin [...] 1891 in New York mit der Komödie Quack, M. D.« erregt habe, »in der sie in der Rolle einer hypnotisierten Patientin den Anweisungen des Hypnotiseurs folgte. Der besondere Effekt entstand aus der Verbindung ihrer tänzerischen Bewegungen mit der magisch grünlichen Beleuchtung ihres weiten, aus dem damals populären Skirt dance entlehnten Rocks.«²²³ Aus dieser Szene habe Fuller – konstatieren übereinstimmend mehrere Forschungsbeiträge –²²⁴ ihre berühmte *Danse serpentine* entwickelt; mit ihrer »manipulation des draperies sous les projecteurs multicolores«²²⁵ übertraf sie schliesslich in Paris »jede Erwartung und wurde über Nacht zum Star.«²²⁶

219 Vgl. Fuller 1908, S. 15–20.

220 Fuller 1908, S. 17.

221 Berger 2016, S. 234; er fährt dann, ebd., fort: »und trat in den 1870er und 1880er Jahren als Schauspielerin und Sängerin in Vaudevilles [...], Burlesken und ›pantomimes‹ vorwiegend in New York auf.«

222 Strouthou 1999a, S. 168.

223 Berger 2016, S. 234 (Hv. i. O.). Fuller selber beschreibt die Episode 1908, S. 21.

224 Vgl. u.a. Berger 2016, S. 234, ausserdem Strouthou 1999a, S. 168.

225 Ebd.

226 Berger 2016, S. 234. Vgl. auch Sommer 2004, S. 92: »An immediate sensation, Fuller was called the creator of a new dance art and thus received the eloquent critical and popular acclaim she had so ardently desired. Fuller's timing had been perfect; it was as if Paris had specially prepared itself to receive her luminous dance.«

An dieser Stelle nun lohnt es sich, die tanzhistorisch reproduzierte singuläre Erfolgsgeschichte wiederum mit der entsprechenden Erzählung in der Auto_Bio_Grafie abzugleichen. Zwei Charakteristika werden Fuller dabei als paradigmatisch zugeschrieben: ihr Umgang mit Stoffen und die spezifische Nutzung von Lichteffekten. Gabriele Brandstetter etwa identifiziert als »[w]esentliches Medium« des neuen Tanzstils von Fuller »zum einen de[n] Stoff (das Tanzkleid als bewegte Szenographie) und zum anderen das farbige Licht (als Raumfaktor). Loïe Fullers Theater-Konzept der abstrakten raummodellierenden Bewegung in Verbindung mit modernster (Licht-)Technik verleiht ihren Tänzen die für das 20. Jahrhundert wegweisende Bedeutung. Ihr ›Serpentinentanz‹, mit dem sie seit 1892 von Paris aus das Ballett-müde Publikum in ganz Europa eroberte, leitete einen Paradigmenwechsel auf der Bühne des Tanzes ein. Künstler und Intellektuelle feierten ›La Loïe‹, deren Tanz zum Symbol einer Epoche wurde, als Magierin des Lichts, als ›Fée de l'Electricité‹ und der tanzenden Farben. Das Neue an ihrem Tanz war nicht eine besondere ›Technik‹ virtuoser Körperbewegung, sondern die Erschaffung eines gänzlich veränderten künstlichen Zeichen-Raums durch ein Bewegungsensemble, das als nahezu abstraktes szenisches Spiel von Stoff, von bewegtem Licht, Farben und Musik erscheint«.²²⁷

Der erste Aspekt, die Bewegung der »Stoffmassen«²²⁸, wird von Brandstetter folgendermassen akzentuiert: »Das phantastische Moment des ›Serpentinentanzes‹ [...] bestand in den Formationen von Stoff-Draperien eines ungeheuer weiten weißen Seidenkleides, in das zwei lange Bambusstäbe zur Führung des Stoffes eingenäht waren.«²²⁹ In *Quinze ans de ma vie* wiederum wird dieses ästhetische Charakteristikum – ganz dem zwischen Zufall und Notwendigkeit, Passivität und Aktivität changierenden Gestus des Narrativs entsprechend – auf eine pragmatische Begebenheit zurückgeführt. Für ihre Rolle im Stück *Quack, docteur-médecin* musste Fuller offenbar ihre Kostüme selber beschaffen. Das war, ihrem Status als unbekannte Schauspielerin geschuldet, damals durchaus üblich. Aus diesem Umstand leitet die Autorin eine folgenreiche Entdeckung ab: »J'avais dépensé tout l'argent qu'on m'avait avancé pour mes costumes, et, ne sachant comment m'en tirer je me mis à passer en revue ma garde-robe, dans l'espoir d'y trouver quelque chose de

²²⁷ Brandstetter 1995, S. 332f. Vgl. auch Wortelkamp 2022, die eine Verbindung zur zeitgenössischen Fotografie herstellt.

²²⁸ Berger 2016, S. 234.

²²⁹ Brandstetter 1991, S. 227.

mettable. Rien, je ne trouvais rien. Tout à coup j'aperçus au fond d'une de mes malles, un petit coffret, un minuscule coffret, que j'ouvris. J'en tirai une étoffe de soie légère comme une toile d'araignée. C'était une jupe très ample et très large du bas. Je laissai couler la robe dans mes doigts et, devant ce petit tas d'étoffe, tout menu, je demeurai songeuse un long moment.«²³⁰

Eine aus der Not entstandene Entdeckung (das Potenzial des Seidenstoffes) wird an anderer Stelle mit weiteren als zufällig dargestellten Konstellationen verbunden, nämlich den Lichteffekten auf dem in leichte Stoffe gehüllten Körper.²³¹ Dazu heisst es bei Fuller, sie sei, nachdem sie die Rezensionen zu *Quack* in der Zeitung gelesen habe, aus dem Bett gesprungen und »vêture de ma seule chemise de nuit, je passai le vêtement, et me regardai dans une grande glace pour me rendre compte de ce que j'avais fait le soir précédent. Le miroir se trouvait juste de face des fenêtres. Les grands rideaux jaunes étaient tirés, et à travers leur étoffe le soleil répandait dans la chambre une lueur ambrée qui m'enveloppait toute, et éclairait ma robe par transparence. Des reflets d'or se jouaient dans les plis de la soie chatoyante, et dans cette lumière mon corps se dessinait vaguement en ligne d'ombre. Ce fut, pour moi, une minute d'intense émotion.«²³² Dem Gewahrwerden der Lichteffekte schreibt die Autorin jäh ausgelöste Emotionen zu, worauf sie die offenbar erst im Nachhinein erkannte Tragweite dieser Entdeckung und ihrer künstlerischen Fruchtbarmachung gründet.²³³ Die daraus entwickelte choreografische Ästhetik schildert Fuller dann als ein Experimentieren mit Bewegungen und Gesten bei gleichzeitiger Betrachtung der Stoff- und Lichteffekte. Auf eine fast zufällige Entdeckung folgen demnach akribische Recherchen, deren Resultat Fuller schliesslich durchaus zum eigenen, selbst und konsequent erarbeiteten Verdienst erklärt:²³⁴ »Doucement – presque religieusement – j'agitai la soie, et je vis que j'obtenais tout un monde d'ondulations que l'on ne connaissait pas encore. J'allais créer une danse! [...] finalement je pus me rendre compte que chaque mouvement du corps provoqua un résultat de plis d'étoffe, de chatoiement des dra-

230 Fuller 1908, S. 22.

231 Ebd., S. 27.

232 Ebd.

233 Vgl. ebd., S. 27f.: »Inconsciemment je sentais que j'étais en présence d'une grande découverte, d'une découverte dont je n'eus que plus tard la certitude et qui devait m'ouvrir la voie que j'ai suivie depuis.«

234 Hierfür spricht auch die Tatsache, dass Fuller sich ihre Entdeckungen patentieren liess, vgl. u.a. Brandstetter 1991, S. 227f.; Berger 2016, S. 235; Veroli 2008, S. 491f., und dass sie – sogar juristisch – gegen ihre Nachahmerinnen vorging, vgl. u.a. Sommer 2004, S. 92.

peries mathématiquement et systématiquement prévus. La longueur et l'amplitude de ma jupe de soie m'obligeaient à plusieurs répétitions du même mouvement pour donner à ce mouvement son dessin spécial et définitif. J'obtenais un effet de spirale en tenant les bras en l'air tandis que je tournais sur moi-même, à droite puis à gauche, et recommençais ce geste jusqu'à ce que le dessin de la spirale se fût établi. La tête, les mains, les pieds suivaient les évolutions du corps et de la robe.²³⁵ Was Fuller hier als ein einerseits intuitives, andererseits aber durchaus systematisches und minuziöses Experimentieren mit dem Zusammenspiel von Bewegung, Stoff und Licht beschreibt,²³⁶ wird in der Forschung als einzigartige Leistung ausgelegt; so findet etwa Berger, Fuller habe »multimediale Kunstwerke [geschaffen], die jenseits der damals herrschenden Auffassung von Tanz lagen«²³⁷, und Sommer spricht von einer ›Erschliessung‹ eines ihrer (Fullers) wichtigsten choreografischen Konzepte.²³⁸

²³⁵ Fuller 1908, S. 28.

²³⁶ Diese genaue Schilderung konterkariert auf den ersten Blick ihre Aussage, Fuller 1908, S. 28f.: »Mais il est bien difficile de décrire cette partie de ma danse. On la voit et on la sent: elle est trop compliquée pour que des mots parviennent à la réaliser.« Allerdings – würde ich einwenden – macht Fuller mit diesem Votum lediglich deutlich, dass der Prozess selber auf visuell beobachtender und nonverbal fühlender Wahrnehmung beruht, was ihrer im Buch vermittelten Auffassung, dass es sich bei ihren Exerzierungen gleichwohl um systematische, analytische Vorgänge handelt, nicht widerspricht. Sie vertritt hierbei vielmehr eine heutzutage in der Tanzwissenschaft weit verbreitete These (vgl. etwa Gehm/Husemann/Wilke 2007; Huschka 2009), wonach Tanz spezifisches Wissen beinhaltet, vermittelt und generiert. So ist auch eine Stelle in Fullers Text *Dances that inspire*, 1910, S. 5, zu verstehen, in dem sie einer Bekannten, die nicht weiß, wie sie sich ausdrücken soll, empfiehlt: »Dance it, dance it! I said quickly. ›Try to tell me by a dance.‹«

²³⁷ Berger 2016, S. 234.

²³⁸ Sommer 2004, S. 91: »In teaching herself how to choreograph for her body and silk, Fuller unlocked one of her most important choreographic concepts. From the beginning she was intrigued by images that began with the human body and radiated outward as costume extended the range of motion and took on shapes and a life of its own.« Vgl. auch Strouthou 1999a, S. 168, die Fuller mit ihren individuellen Praktiken zur Vorläuferin späterer künstlerischer Innovationen erklärt und damit in einen grösseren Zusammenhang stellt: »elle [d. i. Fuller, C. T.] préfigure la notion de kinésphère dans la théorie de R. Laban autant que les jeux de métamorphose du corps par les tissus chez A. Nikolais.« Auch Brandstetter 1991, S. 229, kontextualisiert Fullers Errungenschaften und betont deren Vorreiterfunktion innerhalb der Bühnengeschichte: »Loies Innovationen der Bewegung im Raum, des ›malenden Lichts‹, der abstrakten Bühne [entstanden, C. T.] etliche Jahre vor den als bahnbrechend geltenden

Fuller selber ist sich der ästhetischen Revolution sehr wohl bewusst, die sie offenbar eingeleitet hat und die später auch in der Tanzhistoriografie als Paradigmenwechsel proklamiert wird,²³⁹ indem sie festhält: »J'avais conscience d'avoir trouvé une chose nouvelle et unique, mais j'étais loin d'imaginer, même en rêve, que je détenais la révélation d'un principe devant révolutionner l'esthétique.«²⁴⁰ Was sich fast wie Koketterie liest, dass Fuller nämlich die Tragweite ihrer künstlerischen Schöpfung zunächst nicht erkannt, zum Zeitpunkt des Schreibens ihrer Auto_Bio_Grafie aber als revolutionär erfasst hat, ist wiederum eine narrative Geste der Selbstinszenierung. Hier wird ein Künstlersubjekt entworfen, das aktiv und passiv zugleich ist: Ihm fallen die Ideen zwar zu, es versteht es aber immerhin sogleich, sie zu nutzen; es arbeitet damit, macht etwas daraus und weiss dann wiederum zunächst doch nicht oder >nur< intuitiv um die vollumfängliche Bedeutung seiner Innovation, wobei sich dies erst in der Rückschau ändert.

Im Hinblick auf eine Art Zwischenfazit soll an dieser Stelle nun gefragt und erörtert werden, was die Lektüre und Analyse ihrer Auto_Bio_Grafie zum Verständnis der tanzgeschichtlichen Bedeutung Fullers beiträgt. Ihre Selbsterzählung liefert freilich keine >authentische<, auch keine alternative Erklärung. Sie bietet allerdings im Zuge einer heuristischen Re-Vision, eines nochmaligen Hinsehens, Hand für eine multiperspektivische Exegeze spezifischer Innovationsleistungen dieser historischen Figur. So erhellt beispielsweise die folgende Passage die Entstehung der charakteristischen »bewegten Stoff-Licht-Skulpturen«²⁴¹, indem sie Fullers Lichtrezeption anek-

Arbeiten der Bühnenreformer Adolphe Appia und Edward Gordon Craig.« Vgl. dazu auch Sommer 2004, S. 93.

239 Vgl. hierzu exemplarisch Strouthou 1999a, S. 168: »elle est une pionnière souvent controversée de la danse moderne, ses spectacles inclassables tenant plus des effets scéniques que du mouvement proprement dit.« Vgl. ausserdem Sommer 2004, S. 93: »Until the early 1900s Fuller was the strikingly singular pioneer of modern dance. It was her work that paved the way for the acceptance of later dancers who rather than she are considered the founders of the modern dance movement.« Vgl. auch ebd., S. 95f., wonach Fullers Neuerungen bezüglich Bühnenszenografie, Licht, Materialien sowie ihre Kombination von Kunst und Technik auch nachfolgende Künstler:innen beeinflusst habe: »The first American dancer to be acclaimed the creator of a new, modern dance form, Fuller paved the way for the acceptance of modern dance and dancers in the twentieth century.« Vgl. ausserdem zur tänzerischen Revolution Fullers Dickie 2005, S. 99.

240 Fuller 1908, S. 31.

241 Berger 2016, S. 235.

dotisch, aber letztlich anschaulich darlegt. Fuller selber schreibt: »La lumière est venue à moi plutôt que je ne suis allée à elle!«²⁴² Und sie erklärt diesen Zu-Fall (im doppelten Wortsinn) folgendermassen: »Puisque, aussi bien, on s'accorde à dire que j'ai créé quelque chose, que ce quelque chose est un composé de la lumière [...] et de la danse, il me semble qu'il ne serait peut-être point malséant, après avoir considéré moi-même ma création à un point de vue anecdote et pittoresque, de dire ici [...] quelles sont mes idées relativement à mon art et comment je le conçois aussi bien intrinsèquement que dans ses rapports avec les autres arts.«²⁴³

Mit den anderen Künsten, zu denen Fuller ihre Kreation und damit ihr spezifisches Verständnis von Tanz in Bezug setzt, ist hier u.a. die Architektur gemeint, genauer die Baukunst am Beispiel von Notre Dame. Fuller beschreibt das Erleben von Licht und Farbe im Kirchenraum als prägende Inspiration: »La grande cathédrale [...] fut l'objet d'un de mes tout premiers pèlerinages artistiques, je peux même dire du premier. [...] ce qui me séduisit [...] ce furent les merveilleux vitraux des rosaces latérales et plus encore, peut-être, les rayons de soleil qui vibraient dans l'église, diversement, intensément colorés, après avoir traversé ces verrières somptueuses. J'oubliai totalement où je me trouvais. Je sortis mon mouchoir de ma poche, un mouchoir blanc, et je l'agitai dans les rayons colorés, à la manière des étoffes que, le soir, j'agitais dans le rayonnement de mes projecteurs.«²⁴⁴ Auch in dieser Stelle der Selbsterzählung – wie in der vorhin zitierten im Schlafzimmer vor dem Spiegel – beobachtet Fuller äusserlich einfallendes Licht und Farbeffekte, sie nimmt die lichten und bunten Reflexe emphatisch als Projektionen auf Tücher und ihren Körper wahr, setzt diese in Bewegung und leitet daraus ihre Idee von Tanz ab. Der Einfall oder eben der Zu-Fall von farbigem Licht, das Gewahrwerden von dessen visuellen Effekten, das Ausprobieren sowie die Verbindung mit Bewegung im Raum führen dann offenbar zu der spezifischen, tanzhistorisch paradigmatischen Ästhetik, die Fuller explorativ entwickelt hat.

In der Folge eines solchen *close reading* kann Fullers Zugang – im Unterschied etwa zu Duncans, worauf ich noch komme –²⁴⁵ als ein Zugang ausgelegt und begründet werden, der auf äusserlichen Eindrücken beruht, der diese ganz konkret auf dem und am eigenen bewegten Körper erfasst, mit Stoffen

242 Fuller 1908, S. 278.

243 Ebd., S. 59.

244 Ebd., S. 59f.

245 Vgl. Kapitel 3.4.

und technischen Mitteln reproduziert bzw. ästhetisch durchexerziert. Über eine solche Schilderung des Kreationsprozesses wird ein ganz bestimmtes Künstler-Ich konstituiert, das sich – wie erwähnt – zwischen Passivität, Zufall, Kontingenz und produktiver Aktivität bzw. akribischer Übertragung verortet, wobei jeglicher Widerspruch zwischen sinnlicher Intuition und der Systematik der Umsetzung diskursiv aufgelöst wird.²⁴⁶

Eine solche Auslegung autobiografischer Narrative, wie sie bis hierhin präsentiert wurde, kann nun exemplarisch eine in der Forschung verbreitete These flankieren. Gemeint ist hier die These, wonach Fuller in ihrem Tanzverständnis einzigartig gewesen sei und sich grundlegend von anderen zeitgenössischen Figuren der Tanzgeschichte unterschieden habe. Brandstetter etwa schreibt in ihrem Buch *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*: »Loie Fuller, die neben Isadora Duncan und Ruth St. Denis zu den Wegbereiterinnen des Neuen Tanzes zählt, geht einen anderen Weg als ihre Mitstreiterinnen und Nachfolgerinnen. Während Isadora Duncan und Ruth St. Denis die Ausdruckskraft des von den Fesseln des Balletts befreiten weiblichen Körpers im Tanz präsentieren und propagieren, setzt Loie Fuller den Raum gerade durch das Verschwinden des Körpers in den unendlichen Metamorphosen des ihn umspielenden Seidengesinns in Szene; [...] betreibt Loie Fuller die Entmaterialisierung des Körperlichen mit den Mitteln der modernsten Technik«; und Brandstetter fährt fort, die »Parodoxie« ihres, Fullers, »Anspruchs, statt des Körpers das Licht zu formen, anstelle der Materie die Welle – sowohl des Stoffes als auch des elektrischen Lichts – als Zeichenträger der Kunst einzusetzen, offenbart die ganze Reichweite, die eminente Modernität ihres Schaffens.«²⁴⁷ Was hier als »Verschwinden des Körpers in unendlichen Metamorphosen«, als »Entmaterialisierung des Körperlichen« beschrieben wird,²⁴⁸ erklärt sich in der Zusammenschau mit dem in der Auto_Bio_Grafie geschilderten kreativen Prozess aus einem Tanzverständnis heraus, das das tanzende Subjekt bzw. den Körper der Tänzerin zwar als souveränen Agens begreift,²⁴⁹ allerdings als Agens, der – in eigens

²⁴⁶ Dies erklärt auch die u.a. von Sommer 2004, S. 94, formulierte Charakterisierung von Fullers ›natürlichem‹ Tanzen: »Fuller now called herself ›the mother of natural dancing.‹ By ›natural‹ she meant that the dancers would not be taught a restricting technique.«

²⁴⁷ Brandstetter 1995, S. 336f.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Vgl. Fuller 1908, S. 68: »Le corps humain est apte à exprimer.«

dafür geschaffene Gewänder gehüllt²⁵⁰ und technisch ausgeklügelt farbig beleuchtet²⁵¹ – ganz in der visuell bewegten Erscheinung aufgeht.²⁵² Diese Sichtweise gründet (auch) auf der Haltung der Tänzerin, die sich gerade nicht als aktiv expressives Künstlersubjekt präsentiert, wie dies etwa Duncan und andere Zeitgenossinnen tun, sondern gewissermassen als Medium bestimmter optisch-dynamischer Effekte, die dann wiederum beim Publikum metamorphosierend eigene Bilder oder Vorstellungen auslösen.²⁵³

Hält man demnach die Ausführungen der Auto_Bio_Grafin Fuller, die ihr künstlerisches Selbst im Buch explizit in Szene setzt,²⁵⁴ mitsamt der quellenkritischen Ausdeutung desselben exemplarisch neben Brandstetters Lesart von Fullers tanzhistorischen Leistungen, dann ergibt sich ein multiperspektivisch erweitertes Bild. Eine so erweiterte Betrachtung lässt gerade auch die Art und Weise erkennen, wie Ideen entstehen oder retrospektiv begründet und in Bezug zu anderen Künsten, zu Zeitphänomenen, Materialien oder Medien gesetzt werden und wie explorative Praktiken bestimmte Ästheti-

250 Vgl. ebd., S. 43: »j'avais commencé à inventer des robes spéciales pour mes danses nouvelles.«

251 Vgl. zu den Experimenten Fullers mit der Beleuchtung dies. 1908, S. 29; ausserdem zu den fluoreszierenden Effekten auch Sommer 2004, S. 94.

252 Vgl. dazu auch Berger 2016, S. 235, der schreibt: »Es gehörte [...] zu Fullers Konzept, ihren Körper bis zum scheinbaren Nichtvorhandensein hinter die von ihr bewegten Stoff-Licht-Skulpturen zurücktreten zu lassen.«

253 Vgl. dazu auch die folgende Stelle in Fuller 1908, S. 25f., in der die Autorin sich ange-sichts ihrer frühen choreografischen Versuche darüber erstaunt zeigt, welche Bilder/Gestalten das Publikum zu erkennen vermochte: »Ma robe était si longue, que je marchais constamment dessus, et machinalement je la retenais des deux mains et levais les bras en l'air, tandis que je continuais à voltiger tout autour de la scène comme un esprit ailé. Un cri soudain jaillit de la salle: – Un papillon! un papillon! Je me mis à tourner sur moi-même en courant d'un bout de la scène à l'autre, et il y eut un second cri: – Une orchidée! A ma profonde stupéfaction, des applaudissements nourris éclatèrent.«

254 Durch den Umstand, dass Fuller ihre Auto_Bio_Grafie zu Lebzeiten, ja gar noch während ihrer aktiven Karriere publiziert hat, war deren Rezeption stark durch ihr inszeniertes Selbstbild geprägt. Darin unterscheidet sich die Fuller-Rezeption und -Forschung denn auch von jener zu anderen Tänzer:innen (z.B. zu Taglioni oder Graham), deren Lebensgeschichten posthum oder am Ende ihrer Laufbahn erschienen sind. Für diesen Hinweis danke ich Claudio Richard.

ken hervorbringen, die dann wiederum historiografisch ausgedeutet und kontextualisiert werden können.²⁵⁵

Auch in dieser dritten Re-Vision könnte man gewiss noch weiter gehen und zusätzliche Aspekte miteinander in Verbindung bringen. Man könnte beispielsweise genauso die späteren Stücke von Fuller betrachten, mit denen sie ebenfalls grosse Erfolge u.a. an Weltausstellungen²⁵⁶ oder bei Aufführungen in anderen, gerade auch nicht-westlichen Ländern feierte,²⁵⁷ man könnte ihre Dialoge mit Bezugnahmen auf Vertreter:innen anderer Künste in den Blick nehmen,²⁵⁸ ihre Beeinflussung und Förderung von Tänzer:innen und Theatergruppen,²⁵⁹ bis hin zu ihren filmischen Choreografien²⁶⁰ usw. Das erklärte Ziel dieser facettenreich fortführbaren Re-Vision war es allerdings erst einmal, das Bild der tanzhistorischen ›Figur‹ und ihrer Kunst durch eine reflektierte Be- trachtung der Auto_Bio_Grafie zu öffnen und zu erweitern.

3.4. Mythen und Energien: Isadora Duncan (1877-1927)

Die vierte exemplarische Re-Vision befasst sich mit der tanzhistorischen Figur Isadora Duncan und geht wiederum von einer Auto_Bio_Grafie aus.²⁶¹ Duncans Buch ist – wie bereits erwähnt – 1927 zunächst in englischer Sprache, be-titelt mit *My Life*, bei Boni and Liveright in New York erschienen, wenige Mona-te nach Duncans Unfalltod.²⁶² Bereits 1928 veröffentlichte der Amalthea-Verlag

255 Vgl. dazu auch Veroli 2008, S. 495f., die eine notwendige, kritische Erweiterung der Fuller-Rezeption geltend macht, indem sie schreibt: »However, in the last several years, scholars in the United States and Europe have been [...] exploring the extent to which the so-called dance pioneers were rooted in the science, performance, and gender contexts of their times.«

256 Vgl. Fuller 1908, S. 179–181; dazu auch Sommer 2004, S. 93; Berger 2016, S. 235.

257 Vgl. Fuller 1908, S. 170f.

258 Vgl. dazu ebd., beispielsweise S. 81, 89 (Theater: Sarah Bernhardt), S. 92 (Literatur: Stéphane Mallarmé), S. 119, 122 (Bildende Kunst: Auguste Rodin) usw.

259 Vgl. dazu u.a. Berger 2016, S. 235; Strouthou 1999a, S. 168; Sommer 2004, S. 96.

260 Vgl. dazu Berger 2016, S. 235.

261 Vgl. dazu auch Thurner 2019b.

262 Vgl. zu den Umständen der Entstehung und Veröffentlichung dieser Auto_Bio_Grafie u.a. Daly 1998, S. 38f.; außerdem zur Entstehung und auch zur Reaktion einiger im Buch erwähnten Zeitgenossen Peter 2000a, S. 11.