

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.

Beachtung, Reflexion und Zugänglichmachung von Künstler:innen-Aussagen zu deren eigenen Arbeiten.⁴⁶ Gewiss darf diese Betrachtung nicht in eine längst überwundene Intentionsgläubigkeit zurückfallen. Die Perspektive der Künstler:innen, d.h. selbstreflexive bis selbstinszenierende Zeugnisse zu künstlerischen Prozessen werden dagegen seit den 2000er-Jahren auch in der Theater- und Tanzwissenschaft vermehrt als signifikante Beiträge behandelt und in ihrer jeweils spezifischen Verfasstheit betrachtet.⁴⁷ Diese Verfasstheit wird dabei zunehmend auch als performativ verstanden, und zwar in dem Sinne, dass die Künstler:innen sich in der Darlegung ihrer Arbeit selbst als Künstlersubjekte hervorbringen und die Kreationen als Aktionen perspektivieren.⁴⁸

»The concept of performative self-enablement« spielt, wie Gabriele Brandstetter in Bezug auf Autobiografien im/als Tanz schreibt, eine zentrale Rolle in Autobiografien aus dem Bereich der Tanzkunst.⁴⁹ Aber nicht nur im Tanzkontext werden performative Praktiken hinsichtlich autobiografischer Konstitutionen bzw. Ermächtigungen des ›Selbst‹ geltend gemacht.⁵⁰ Vielmehr bedient sich die Autobiografieforschung in verschiedensten Disziplinen diesbezüglich einer Metaphorik, die signifikant Termini aus dem Bereich der performativen Künste aufnimmt.⁵¹ So wird etwa in den Literaturwissenschaften das autobiografische Ich als ein »in Szene« gesetztes Ich bezeichnet, das sich »im Modus der Selbstinszenierung entwirft«, wobei eine »inszeniert[e] [...] Einheit von Leben und Werk [...] performativ vollzogen« werde.⁵² »Inszenierung« wird hier als »Erzeugungsstrategie«⁵³ und »performativ« als hervorbringender Akt begriffen,⁵⁴ wobei insbesondere die US-amerikanische Philosophin und Gender-

46 Vgl. z.B. Hay 2000; Charmatz/Launay 2003; Burrows 2010; Kramer 2015; Sermon/Chapuis 2016; Ingvarsten 2016.

47 Etwa bei Husemann 2009; Peters 2011; Matzke 2012; Cvejić 2015; Wehren 2016.

48 Vgl. Lammers 2019, S. 9; ausserdem Corbett 2004.

49 Brandstetter 2019a, S. 544.

50 Vgl. zu den Themen Selbst-Konstitution und Selbst-Ermächtigung auch die Kapitel 2.1. und 4.1. in diesem Buch.

51 Vgl. etwa Smith 1998; Smith/Watson 2003, darin insbesondere Watson 2003; Smith/Watson 2010; Georgen/Muysers 2006a, b.

52 Lammers 2019, S. 9; sie nimmt dabei explizit auf Begriffsdefinitionen der Theaterwissenschaft Bezug.

53 Ebd., S. 20, mit Referenz auf Fischer-Lichte 2004.

54 Vgl. auch Smith/Watson 2010, S. 214–218; ausserdem Depkat 2017, S. 33f.

theoretikerin Judith Butler⁵⁵ in ihrem Aufsatz *Performative Akte und Geschlechterkonstitution* den Zusammenhang von Performativitätskonzepten und theatraler Metaphorik explizit gemacht und mit der Hervorbringung eines ›Selbst‹ in Verbindung gebracht hat.⁵⁶ Umso mehr erstaunt es, dass Autobiografien von Bühnenakteur:innen und auch die Bühne als Ort (performativer) autobiografischer Inszenierungen bisher nicht stärker in den Blick genommen wurden.

Zwar hat der US-amerikanische Theaterwissenschaftler Marvin Carlson bereits in den 1990er-Jahren u.a. in seinem Text *Performing the Self* auf das selbstreflexive Potenzial der »autobiographical performance« hingewiesen,⁵⁷ seither wurde aber kaum dazu geforscht, abgesehen von wenigen Publikationen, die den hinsichtlich Theoriebildung produktiven Zusammenhang von Autobiografie und Performance(-künsten) explizit hervorheben.⁵⁸ Das vorliegende Buch reagiert auf diesen nach wie vor virulenten Forschungsbedarf, den auch die bereits erwähnte Tanzwissenschaftlerin Brandstetter jüngst wieder anmahnt, indem sie betont, dass Fragen nach der Verbindung von »individual and collective history and the possibilities of recollecting and archiving« insbesondere in den letzten Jahren »topics and dramaturgies for autobiographical performance« geworden seien.⁵⁹

So gesehen kommt den performativen Aspekten von Autobiografien im Kontext veränderter (medialer) Verbreitungs- und Produktionsmöglichkeiten auch genereller gesehen eine neue Relevanz zu. Diese wird zwar vermehrt festgestellt,⁶⁰ allerdings sind diese Gesichtspunkte – gerade hinsichtlich bzw. mittels historiografischer Erkenntnisinteressen und Methoden – noch zu wenig behandelt und wissenschaftlich fruchtbar gemacht worden. Die performa-

55 Butler selber bezeichnet sich seit einigen Jahren als non-binär, nutzt allerdings neben dem entsprechenden Pronomen ›they‹ auch weiterhin ›she‹, also ›sie‹; vgl. https://www.queer.de/detail.php?article_id=38211, 16.02.2024.

56 Butler 2002; vgl. ausserdem Smith 1998; Corbett 2004. Interessant ist auch die Metaphorik bei Eakin 2016, S. 220, der im Zusammenhang mit »self-experience in an autobiography« »selfhood as a kind of ›music‹ that we perform as we live« beschreibt.

57 Carlson 1996, S. 604.

58 Vgl. u.a. Brandstetter 1998; Matzke 2005; Heddon 2008; Haitzinger/Hinterreithner 2010; Ploebst 2010; Claycomb 2012; Albright 2013.

59 Brandstetter 2019a, S. 545.

60 Im Bereich der Theater-, Tanz-, Kunst- und Literaturwissenschaften vgl. etwa Lichten 2004; Bühler 2009; Kolesch 2009; Ploebst 2010; Friedman 2010/2014; Haitzinger/Hinterreithner 2010; Chute 2016; Casas 2017; in den Geschichtswissenschaften u.a. Spuhler 2010.

tiven Aspekte von Autobiografien oder, zugespitzt formuliert, *Auto_Bio_Grafien als Performances*⁶¹ bilden (nicht nur) tanzwissenschaftlich besonders lohnende Untersuchungsgegenstände bzw. epistemologisch herausfordernde Wissensfelder. Brandstetter ist dabei methodisch insofern zu folgen, als sie vorschlägt, nicht allein literaturwissenschaftliche Methoden an performativen Künsten zu erproben und danach entsprechend zu modifizieren, sondern vielmehr die Performativität der Künste zum Massstab zu nehmen.⁶² So sollen denn auch hier Performativität und Performance insofern zusammengedacht werden, als sie konzeptuell sowie konkret den Blick auf Handlungen/Praxen lenken und methodisch, insbesondere historiografisch, produktiv gemacht werden.⁶³

Die Kunsthistoriker:innen Peter J. Schneemann und Judith Welter fordern in ihrem Aufsatz *Formate und Lektüren des Autobiografischen* bereits 2008 diesbezüglich »neue Lesarten«.⁶⁴ In der Tanzwissenschaft werden allerdings bis heute autobiografische Darstellungen von Tänzer:innen und Choreograf:innen weitgehend unkritisch historiografisch verwertet. Dabei wird zwar ihr Potenzial als Wissens- und Informationsspeicher erkannt und werden durchaus zumindest einige wenige (im Verhältnis zur Zahl der existierenden) prominente Autobiografien⁶⁵ für tanzgeschichtliche Aussagen genutzt.⁶⁶ Allerdings wird dabei die Spezifik des Quellengenres meist nicht differenziert reflektiert: Einerseits werden Darlegungen, die als »Selbstaussagen« in einem als autobiografisch erklärten Kontext gemacht wurden, aus diesem Zusammenhang gerissen und als weitgehend entsubjektivierte Informationen präsentiert. Andererseits fallen wiederum andere Wissensbestände, die

61 So lautet der Titel des erwähnten Forschungsprojekts, in dessen Rahmen dieses Buch entstanden ist; vgl. auch Fussnote 44 in diesem Kapitel. Auf die spezifische Schreibweise *Auto_Bio_Grafie* wird weiter unten noch eingegangen; vgl. S. 26. Vgl. zu diesem expliziten Zusammenhang ausserdem das Kapitel »Autobiography as performance« in Marcus 2018, S. 106ff.; ausserdem (exemplarisch in Bezug auf Valeska Gert) Hylenski 2009.

62 Brandstetter 2019b, S. 2069.

63 Vgl. dazu ebenfalls Marcus 2018, S. 106f.

64 Schneemann/Welter 2008, S. 69.

65 Vgl. etwa jene von Duncan 1927 oder von Graham 1991; vgl. dazu beispielsweise Dickie 2005, die sich, v.a. S. 94–138, mit Duncans, Fullers und St. Denis' Autobiografien befasst; oder auch Caldwell 2014, die die Autobiografien von Duncan, Graham, Rainer und Tharp behandelt.

66 Z. B. in Huschka 2002, S. 111, 216f.; oder Schulze in Hartmann/Woitas 2016, S. 197–199; Anderson in Dahms 2001, S. 163 usw. Vgl. zum Verhältnis von Tanzhistoriografie und Autobiografien insbesondere auch Kapitel 3 in diesem Buch.

Autobiografien der Tanzhistoriografie bieten könnten (z.B. Beschreibungen von Tänzerfahrungen, Bewegungsgenerierungen, aber auch Einschätzungen von künstlerischen Strömungen und deren Einflüssen auf die eigene Arbeit usw.) gerade aufgrund ihrer als suspekt bewerteten ›Subjektivität‹ aus dem (tanz-)wissenschaftlichen Blick.

Der Fokus dieses Buches ist deshalb ein doppelter: So soll sowohl die (subjektive) Erfahrungsebene mitsamt einem breiten Spektrum⁶⁷ an spezifisch perspektivierten Tänzer:innen-Lebensbeschreibungen je exemplarisch sowie im Zusammenhang und unter bestimmten thematischen Gesichtspunkten produktiv gemacht als auch stets das Verhältnis zwischen den jeweiligen tanzhistorischen Diskursen und den autobiografischen Zeugnissen (mit-)reflektiert, epistemologisch befragt und neu be-/erschrieben werden. Betrachtet man diese Formen der Autobiografik nämlich unter historiografischer Perspektive, fragt man also danach, wie die verschiedenen Arten, ›das eigene Leben zu schreiben‹, wissenschaftlich zu ›behandeln‹ sind, ergeben sich nicht nur in Bezug auf die autobiografischen Gegenstände und Formate neue Sichtweisen und Erkenntnisinteressen, vielmehr können/sollen dadurch auch die Tanzgeschichte(n) und die Tanzgeschichtsschreibung sowie das zum Ausdruck gebrachte (Selbst-)Verständnis der Tanzkunst und der Tanzkünstler:innen reflektiert, reformuliert und revidiert werden. Daraus ergibt sich eine notwendige, produktive Multiperspektivität, die den Schwierigkeiten bei der Historisierung dieser ephemeren Kunstform angemessen begegnet.

1.3. Fragestellung und Methode

In der (tanz-)historiografischen Auseinandersetzung mit Autobiografien von Tänzer:innen waren für diese Untersuchung folgende Fragen erkenntnisleitend: Wie ist mit diesen Selbstaussagen im Allgemeinen und im Besonderen – etwa in Bezug auf das jeweilige Tanzverständnis, die (tanz-)historischen, phänomenalen und medialen Kontexte – umzugehen? Wie werden ›Tänzerfahrungen‹ jeweils diskursiviert oder performativ präsentiert? Und wie ist damit historiografisch zu verfahren bzw. welche neuen Erkenntnisse lassen sich im Hinblick auf die Tanzgeschichtsschreibung daraus ableiten? Wozu genau und wie?

67 Dennoch handelt es sich natürlich auch hier um eine Auswahl aus einem noch grösseren Korpus; vgl. zur Auswahl auch S. 27, 113f. oder 225f.