

2.3. Selbstreferentialität und -inszenierung

Im Zusammenhang mit der Selbstverortung muss auch die Selbstreferentialität, d.h. die Art und Weise bzw. der Spielraum der Selbstbezüglichkeit, mitgedacht werden. Diese gehöre – so Holdenried – zu »den komplexesten Phänomenen des autobiographischen Strukturwandels«⁸⁸, wobei sie auf die historische Dimension derselben hinweist. In Autobiografien werden Selbstverständnisse, -bilder und -konstruktionen jeweils in zeitlichen, kulturellen, gesellschaftlichen usw. Kontexten verhandelt.⁸⁹ Mit Wagner-Egelhaaf kann man diesbezüglich für den Zeitraum der hier behandelten Autobiografien konstatieren, dass den »autobiographical [n] Emanzipationsprozess des Individuums« bereits im 19. Jahrhundert ein sich »verschärfende[s] Krisenbewusstsein des Ichs« begleite.⁹⁰ Für das 20. Jahrhundert stellt sie dann im Hinblick auf die Konzeption des literarischen und auch autobiografischen Ichs fest: »Der emphatische Subjektbegriff wird abgelöst zugunsten einer die sprachliche Verfasstheit von Subjektivität und Individualität beobachtenden Beschreibungs-perspektive.«⁹¹ Einen solchen Paradigmenwechsel an Jahrhunderten festzumachen, greift freilich zu kurz. Dennoch ist es wichtig, die Tänzer:innen-Autobiografien just im Hinblick auf diese Umbruchszeit des Genres zu betrachten. Allgemein konstatierte »subnarrative Einspruchsmomente« wie »Weglassungen, Brüche, Gedankensprünge, Widersprüche« werden nicht nur in literarischen Autobiografien eingesetzt und verhandelt,⁹² sondern gerade auch in den Lebenserzählungen der Tänzer:innen. Sie referieren dabei – wie oben erwähnt – auf ihre privaten biografischen ebenso wie auf ihre im doppelten Wortsinn bewegten beruflichen, öffentlichen Erfahrungen und verbinden diese mit der für sie offenkundig neuen Praktik des verbalen Schreibens. Fasst man nun, wie Georgen und Muysers in Anlehnung an Berger, »Autobiographie als ›Bühnen des Selbst‹«⁹³ oder konstatiert, wie Wagner-Egelhaaf, dass »das

88 Holdenried 2000, S. 47.

89 Vgl. auch Marcus 2018, S. 2: »autobiographical writing is seen to act as a window onto concepts of self, identity, and subjectivity, and into the ways in which these are themselves determined by time and circumstance.« Vgl. ausserdem Eakin 1999, der sein Buch *How Our Lives Become Stories* dem Thema *Making Selves* (d. i. der Untertitel) widmet.

90 Wagner-Egelhaaf 2005, S. 10.

91 Ebd., S. 11.

92 Holdenried 2000, S. 47 (Hv. i. O.).

93 Vgl. Georgen/Muysers 2006b, S. 13.

schreibende Ich [der Autobiografie, C. T.] zuallererst auf die Bühne der Selbstwahrnehmung« tritt,⁹⁴ dann sind die Tänzer:innen diesbezüglich Expert:innen und Noviz:innen zugleich. Sie transportieren quasi ihre Expertise für performative Vorgänge von der Theaterbühne in ein neues Medium, den Text, wobei sie diesen Akt und sich selbst bzw. die erschriebene Persona als unsicher, inhomogen bis krisenhaft reflektieren. »Die Frage nach dem Ich der Autobiographie«, nach der »Logik des autobiographischen Schreibens, das die Identität von Autor, Erzähler und Protagonist setzt« und »in zahlreichen Autobiographien selbst thematisiert«,⁹⁵ findet sich denn auch in Duncans *My Life* und liest sich just als eine solche selbstreferentielle Suche: »So, if at each point of view others see in us a different person how are we to find in ourselves yet another personality of whom to write in this book? Is it to be the Chaste Madonna, or the Messalina, or the Magdalene, or the Blue Stocking? Where can I find the woman of all these adventures? It seems to me there was not one, but hundreds – and my soul soaring aloft, not really affected by any of them.«⁹⁶

An diesem Zitat sind nun im Zusammenhang mit dem hier vertretenen tanzhistoriografischen Erkenntnisinteresse drei Aspekte, wiederum exemplarisch, von Bedeutung: 1. das geäusserte Bewusstsein, dass die Persona, von der die Autobiografie handelt, nicht kohärent, sondern vage oder vielgestaltig ist; 2. dass diese in einer komplexen Beziehung zur eigenen Selbstwahrnehmung steht und dass 3. Selbstfindung und -darstellung im Schreibakt stets auf Adressat:innen ausgerichtet sind, die bestimmte Erwartungen und ihrerseits unterschiedliche Wahrnehmungen haben. Diese Gesichtspunkte gilt es, im Folgenden nochmals theoretisch zu diskutieren, bevor dann weitere (spezifische) autobiografische Konzepte von Selbstreferentialität unter tanzgeschichtlicher Perspektive beispielhaft beleuchtet werden.

94 Wagner-Egelhaaf 2005, S. 10f. Vgl. ebd., S. 11: »Ein gänzlich ungebrochenes Ich-Bewusstsein (in Verbindung mit einem ebenso unproblematischen Wirklichkeitsverständnis)« finde sich lediglich noch »im Bereich der populären Autobiographik«, schreibt Wagner-Egelhaaf weiter. Die hier vorliegende Studie gesteht den Tänzer:innen-Autobiografien, die wohl gemäss der zitierten Einschätzung in diesen »populären« Bereich fielen, allerdings durchaus ein modernes Selbstverständnis zu und lehnt eine solche (ab)wertende Einteilung – zumindest unter den angewandten Analysekriterien – ab.

95 Wagner-Egelhaaf 2005, S. 10. Gemäss Wagner-Egelhaaf, ebd., ist die »Frage nach dem Ich der Autobiographie [...] zu einer Grundfrage der Forschung geworden.«

96 Duncan 1927, S. 2.

Die Amerikanistin Gabriele Rippl schreibt in ihrem Buch *Lebenstexte*: »Jeder autobiographische Akt impliziert eine Selektion aus dem gelebten Leben, [...] und auch der Schreibakt selbst modelliert die lebensweltliche Erfahrung immer mit.«⁹⁷ Dieser Akt erscheint nun wiederum bei Judith Butler in ihrem Artikel *Giving an account of oneself* nicht allein als selektiver und gestaltender, sondern als performativ, als eine Aktion, als ein Performen vor Publikum (oder Adressat:innen): »To tell the story of oneself is already to act, since telling is a kind of action, and it is performed with some addressee, generalized or specific, as an implied feature of this action.«⁹⁸ Auch Duncan verbindet ja in der zitierten Stelle Reflexionen zur Selbstverortung im Schreibakt mit ihrer Auftritts- und Rollenkompetenz als darstellende Künstlerin. Freilich entspricht Duncans Bühnenverständnis dabei gerade nicht (mehr) jenem, das auf klar definierten Figurenrollen fußt, gleichwohl sie charakteristische kulturgeschichtliche Typen (Madonna, Messalina, Magdalena) von Frauenfiguren zitiert, mit denen sie sich, die Erwartungen der Lesenden antizipierend, identifizieren könnte. Dies kann aber – gemäss ihrem betont unfesten Selbstverständnis – eben nicht mehr gelingen. Dass ein solches Selbstverständnis nicht als fix oder überhaupt fixierbar begriffen wird, sondern als ein dynamischer, (selbst-)referentieller, inszenierter Akt, spiegelt sich in den Kompetenzen einer Tänzerin, die wiederum Expertin im Bereich des Bewegten, des Performens und Hervorbringens ist.

So schreibt auch die britische Literaturwissenschaftlerin Laura Marcus in Bezug auf neuere Zugänge zu Autobiografien, diese hätten einen dezidierten Fokus auf »performativity«.⁹⁹ Depkat verbindet schliesslich die performativen Aspekte explizit mit einer Metaphorik der Inszenierung, indem er festhält: »Dabei ankert die Kategorie der *Performativität* in der Prämisse, dass das Ich einer Autobiographie [...] sich in der Autobiographie als ein solches Ich insze-

97 Rippl 1998, S. 36.

98 Butler 2001, S. 37. Vgl. auch Wagner 2014, die mit explizitem Bezug auf Butler schreibt, S. 72, »dass sich ein Subjekt immer innerhalb einer auf ein Gegenüber gerichteten Struktur äußert. Es gibt ihrer [d. i. Butlers, C. T.] Meinung nach kein Erzählen über sich selbst, dass [sic!] außerhalb dieser Struktur stattfindet«. Und weiter, ebd.: »[D]as Gegenüber bei solchen Selbsterzählungen [müsste] jedoch nicht immer eine konkret benannte Person sein [...], sondern [könne] auch nur implizit vorhanden sein.«

99 Vgl. Marcus 2018, S. 106: »Recent theoretical approaches to questions of identity and selfhood have included a focus on [...] ›performativity‹. In these models, the self is not ›given‹ but ›made‹.«

niert, sich in ihr als ein Ich gewissermaßen aufführt«.¹⁰⁰ Denkt man nun an Duncans explizite Suche nach Referenzen für ihr autobiografisches Ich, dann erkennt man darin durchaus Depkats weiterführende Beschreibung eines solchen Aktes als Inszenierung wieder: »Das Ich der Selbstzeugnisse [...] wird im autobiographischen Akt unter Zitierung kultureller Normen und Wertideen in sozial akzeptierten Formen der Ich-Erzählung aufgeführt und inszeniert. Autobiographien bilden mithin ein vorab ausgeprägtes, dem Text vorgelagertes Ich und dessen *Innerlichkeit* nicht einfach nur ab, sondern bringen es im performativen Akt der Selbstthematisierung immer auch erst mit hervor.«¹⁰¹ Auf diese Weise lassen sich auch die Autobiografien von Tänzer:innen mit Anaïs Rödel als »Inszenierungen ihrer Person und als eine konstruierte Lebens- und Schreibwirklichkeit betrachten«.¹⁰²

Die Konstruktion einer Lebens- und Schreib->Realität< mit dem Begriff und Praktiken der ›Inszenierung‹ zu verbinden, ist nun im Hinblick auf die Tänzer:innen-Autobiografien besonders interessant. So sind deren Autor:innen – wie bereits mehrfach erwähnt – regelrechte Inszenierungsprofis, wenn auch weniger in ihrer Funktion als schreibende Autor:innen als vielmehr hinsichtlich ihres Gegenstandes, nämlich ihres ›Selbst‹. Indem sie per se mit ihrem Körper agieren, Choreografien ausführen, inszenieren Tänzer:innen auf der Bühne – je nach Tanzstil – Rollen, bringen szenische oder raumzeitliche Figuren oder physisch-visuelle bis kinästhetische Konstellationen hervor. Im Kapitel »Autobiography as performance« schreibt denn auch die bereits zitierte Laura Marcus (in Bezug auf Fotografie- und Performancekünstler:innen im Bereich der Bildenden Künste): »The self and the body are the materials with and on which these artists work, but they reject models of stable identity.«¹⁰³

Die Arbeit am und mit dem Körper bildet – so könnte man diese These auch mit Blick auf die Autobiografien von schreibenden Tänzer:innen weiterdenken – nicht ›nur‹ Inhalt und Gegenstand der Autor:innen und ihrer Identitätsentwürfe, sondern eben auch ihren Hintergrund, ihre ›eigentliche‹ Kompetenz,

¹⁰⁰ Depkat 2017, S. 33 (Hv. i. O.). Depkat referiert hierbei explizit auf Smith/Watson 2010.

¹⁰¹ Depkat 2017, S. 33f. (Hv. i. O.).

¹⁰² Rödel 2019, S. 85. Vgl. auch Lammers 2019, S. 19f., die Begriffe wie ›Inszenierung‹ im Hinblick auf autobiografische Darstellungen explizit mit Theaterkonzepten, -theorien und -terminologien (u.a. von Fischer-Lichte) in Zusammenhang bringt.

¹⁰³ Marcus 2018, S. 107.

Expertise und damit Referenz.¹⁰⁴ Daraus ergibt sich ein m.E. bisher noch wenig ausgeschöpftes tanzhistoriografisches Potenzial: So kann man in der Folge aus der Art und Weise, wie die Autobiograf:innen diese Parameter (Inhalt, Gegenstand, Kontext, Haltung, Kompetenz, Expertise und Referenz) verbinden bzw. wie sich eine solche Verbindung aus ihren Texten herausarbeiten und deuten lässt, einiges über die jeweils spezifische Selbstreferentialität im Hinblick auf den im Leben verkörperten, im Schreiben reflektierten Tanz in Erfahrung bringen.

Diesbezüglich lässt sich etwa beim Lesen der autobiografischen Aufzeichnungen der romantischen Ballerina Marie Taglioni eine Verknüpfung feststellen zwischen der Beschreibung ihrer täglichen Exercices, ihrer spezifischen physischen Eigenheiten und Qualitäten und der Selbst- sowie der Fremdwahrnehmung von ihr als Person und als Tänzerin.¹⁰⁵ Daraus ergeben sich wiederum Aussagen zu bestimmten Voraussetzungen für ihren späteren Bühnenerfolg. Nachdem Taglioni in einem Kapitel über ihre frühe Zeit in Wien (1822–1824) ausführlich ihren Tagesablauf (»le genre de travail«¹⁰⁶) geschildert hat, kommt sie auf sich ›selbst‹ zu sprechen, auf sich als junge Frau und Tänzerin, die gerade dabei war, sich selbst zu finden und in der (Bühnen-)Welt zu positionieren: »J'avais acquis une grande perfection dans la pose de mes bras, jamais ils ne me servaient pour faire un effort, ils étaient toujours souples, mes mains aussi avaient des mouvements gracieux, cependant elles étaient plutôt grands [lire ›grandes›], mais je m'en étais beaucoup occupée. Lorsqu'on doit paraître devant le public, naturellement on s'expose à ses critiques; c'est pourquoi, il faut faire une étude générale de toute sa personne, voir ses défauts et chercher autant que possible, à en faire des qualités, ainsi, je n'étais pas jolie, le haut de mon corps laissait à désirer, j'étais mince sans être maigre, mes jambes étaient très bien faites, un peu allongées, mais bien proportionnées, mon pied remarquablement petit et gracieux, je savais marcher sur la scène comme personne, enfin ce que je vais dire paraîtra peut-être ridicule, j'avais les pieds et les mains spirituels; j'ai toujours évité de faire des grimaces ou de minauder, ma figure exprimait le bonheur, quand je dansais je souriais, je

¹⁰⁴ Vgl. auch Kraut 2003, S. 436, die – zwar nicht primär im Hinblick auf Tänzer:innen-Autobiografien, vielmehr allgemeiner auf »dancing bodies« – festhält, dass »the body is a primary locus for the construction of identity«. Vgl. außerdem zum Verhältnis von Körperlichkeit und Erinnerung auch Bissell/Caruso Haviland 2018.

¹⁰⁵ Vgl. dazu auch Kapitel 3.1. im vorliegenden Buch.

¹⁰⁶ Taglioni 2017, S. 90.

ne riais pas, j'étais heureuse.¹⁰⁷ Hier definiert sich nicht nur eine Tänzerin über ihren (beschriebenen) Körper, sie entwirft vielmehr ihr Ich, indem sie darüber reflektiert, wie sie im Training ihre Physis und damit ihre Persona und Bühnenfigur geformt habe. In der Darstellung ihrer selbst driften interessanterweise die körperliche Physiognomie und die bewegte Bühnenfigur, der anatomische Mensch und die tanzende Persona auseinander, was aber gerade konstitutiv und charakteristisch ist für das Ich, das sich da entwirft.

Dass sich dieses Ich auch weiterhin keineswegs einheitlich, homogen und nur »heureuse« präsentiert, belegen die direkt folgenden Passagen, in denen Taglioni zunächst schildert, wie sie so hart gearbeitet habe, dass sie sehr gelitten und häufig geweint habe, und dann folgt eine Stelle, mit der sie das von der Tanzgeschichte vermittelte Bild ihrer von Beginn an offenbar glänzenden Karriere¹⁰⁸ konterkariert: »Je ne puis dire, n'étant pas encore habituée au théâtre, combien il m'était pénible de me rendre aux répétitions, je m'y sentais paralysée, j'avais toujours peur de ne pas réussir, mes pas, et cette crainte me les faisait souvent manquer, d'autant plus que tous les artistes qui m'entouraient étaient peu indulgents, je pourrais même dire pas indulgents du tout!«¹⁰⁹ Das Zugeständnis von Fehlern und Schwächen erhöht die Authentizität und gehört damit auch zu den gängigen Narrativen von Autobiografien. Worum es mir hier allerdings v.a. geht, ist der Umstand, dass diese Dissoziation, die Unsoveneränität den Gegenstand (die Bühnenperson/a) ebenso betrifft wie das im Schreibakt entworfene Selbst.

Dies zeigt sich auch bei den folgenden Beispielen, wenn auch je leicht variierend. Ähnlich wie der romantische Ballettstar Marie Taglioni in den niedergeschriebenen Erinnerungen vorsätzlich ein multiperspektivisches bis widersprüchliches Bild von sich selbst als Autorin, als Person und als Tänzerin entwirft, dividiert auch die prominente Primaballerina Suzanne Farrell gut 100 Jahre später ihr Selbst auseinander. Sie schreibt in ihrer gemeinsam mit der Tänzerin Toni Bentley verfassten und 1990 erstmals publizierten Autobiografie *Holding On to the Air* über ein Ich, das der Beruf grundlegend geformt habe

¹⁰⁷ Ebd., S. 92.

¹⁰⁸ Vgl. dazu u.a. Beke 2016b, S. 597; vgl. auch ausserdem Roséri 1891, S. 120: »Im Laufe des Gespräches [mit Taglioni, C. T.], wo wir auch über die Tanzkunst sprachen, sagte ich ihr, wie sehr ich bedauerte, jemals die Carrière einer Tänzerin erwählt zu haben. Sie im Gegentheil sagte mir, daß sie wieder Tänzerin werden würde, wenn sie nochmals die Wahl ihres Berufes hätte. Dieses mag wohl zeigen, welche ausnahmsweise glänzende Künstlerlaufbahn sie gehabt haben muß.«

¹⁰⁹ Taglioni 2017, S. 93.

und das ohne diesen ein anderes (geblieben) wäre: »I consider myself blessed by my profession. It gave me more beauty, joy, and wisdom than I could ever have imagined existed back in Cincinnati when I was a child.«¹¹⁰ Ich (Mensch) samt Ballett (Beruf, Formung) ergibt erst Farrell, könnte man diese Aussage auf eine Formel bringen, wobei interessant ist, dass beides separat und als untrennbar zugleich dargestellt wird.¹¹¹

Bentley wiederum macht sich in ihrem eigenen Buch *Winter Season. A Dancer's Journal*, im Vorwort zur Taschenbuchausgabe von 2003, gar nicht erst die Mühe, ihr Selbst als ein homogenes, autonomes auf- und hervortreten zu lassen, sie lässt es vielmehr in einer grösseren Einheit, der Tanzwelt, aufgehen: »I was able to really grasp that I was part of something greater than my own self.«¹¹² Dagegen konstituiert schliesslich Gelsey Kirkland, neben Farrell und Bentley eine weitere Balanchine-Ballerina, ihr Ich in ihrem ersten Buch *Dancing on my grave. An Autobiography* ganz dem Gestus ihrer Lebenserzählung (mit ausführlicher Schilderung ihrer psychischen und physischen Krankheiten, der erfahrenen Kränkungen und ihrer Drogenexzesse) gemäss ex negativo, indem sie beispielsweise bereits das erste Kapitel mit folgendem Statement beginnt: »I was not born a ballerina. I did not emerge from the womb on pointe, nor did I wear a tutu instead of diapers. [...] Little did anyone suspect that someday I would speak with silence – that I would make a career out of being seen but not heard.«¹¹³ Mit dieser Schilderung widersetzt sich Kirkland vorsätzlich den Erwartungen der Leserschaft und den Konventionen von Tänzer:innen-Autobiografien, die ja meistens den Topos der Prädestinierung für den Beruf bedienen.¹¹⁴ Kirkland inszeniert ihr Selbst dagegen betont brüchig, fragil, getrieben und normabweichend und insofern – im Unterschied zu Farrell und Bentley, die ein in der Ballettwelt aufgehendes Ich entwerfen – als Antipodin und Aussenseiterin.

¹¹⁰ Farrell/Bentley 2002, S. 280.

¹¹¹ Vgl. dazu und zum Folgenden auch Kapitel 4.5. der vorliegenden Studie.

¹¹² Bentley 2003, S. XVII.

¹¹³ Kirkland/Lawrence 1987, S. 13. Auch Kirkland spaltet ihr Ich in der Narration, wenn sie, ebd., S. 14 zwar schreibt, dass sie durchaus künstlerisch veranlagt gewesen sei, es da aber eben auch eine andere, dunklere Seite gegeben habe: »It might be said that as an inquisitive and oversensitive child, I was predisposed to develop an artistic sensibility. But there was a darker side to this inclination, as there was a darker side to my dreams, a tragic undercurrent which almost prevented me from realizing the value of my inheritance.«

¹¹⁴ Vgl. u.a. Lammers 2019, insbesondere S. 52ff., 88ff.

Diese Exposition ist einerseits bemerkenswert, wenn man bedenkt, dass Kirkland als eine der grossen US-amerikanischen Ballerinen des 20. Jahrhunderts gilt.¹¹⁵ Allerdings nimmt diese negative Ich-Konstitution gleich zu Beginn von Kirklands Autobiografie eine Selbstreferentialität vorweg, die sich durch das ganze Buch zieht und die, übertragen auf ihren charakteristischen tänzerischen Ausdruck, durchaus aufschlussreich ist. So gipfelt denn auch ihre antipodische Haltung in der Aussage, dass sie sich als Tänzerin nirgendwo eindeutig verorten konnte: »I was learning who I might be on the stage only by learning who I was not. Without developing a positive sense of identity, without support for my ideas and aspirations, I was never really sure who I was from one moment to the next.«¹¹⁶ Und sie konkretisiert diese Erfahrung des Nirgendwo-Dazugehörens mit der wiederholten Feststellung, dass sie sich stets zwischen dem amerikanischen Neoklassizismus Balanchine'scher Prägung und dem russischen Handlungsballett, verkörpert durch ihren langjährigen (Tanz-)Partner Michail Baryshnikov, aufgerieben habe. Dazu schreibt sie etwa, durchaus kritisch: »I had tried to make myself into a Balanchine ballerina, but his genius gave me no room to think. I had almost turned myself into a Russian ballerina for Misha, but lost him somewhere between Leningrad and Hollywood.«¹¹⁷ Indem und in der Art, wie Kirkland sich gegen klare choreografische Positionen und Tanzvorstellungen abgrenzt, wird für Tanzhistoriker:innen allerdings gerade deutlich, wo ihr tänzerischer Ausdruck einzurordnen ist: im Zwischenbereich der narrativen Ballettklassik und der hochvirtuosen, abstrakten Neoklassik. Vor diesem (selbst-)referentiellen Hintergrund lassen sich Charakterisierungen der Ballerina wie beispielsweise jene von Barnes in *The International Encyclopedia of Dance* tanzgeschichtlich und -kulturell verorten: »Kirkland's slight frame and flowing, airy grace disguised a formidable technique, but it was her wayward artistry and shining individuality that distinguished her.«¹¹⁸ Kirkland ist auf interessante Weise eine hybride Ballerina und damit auch ein wichtiges Beispiel für Tanztendenzen des 20. Jahr-

¹¹⁵ Vgl. dazu etwa Barnes 2004, S. 24f.

¹¹⁶ Kirkland/Lawrence 1987, S. 69.

¹¹⁷ Ebd., S. 283; vgl. auch ebd., S. 159: »I had rebelled for years against Balanchine's modern vision of the ballerina; it seemed that I had to revolt against Misha's Romantic image of womanhood as well. Between these two Russian men, my little insurrection in the name of love and reason was bound to be put down.«

¹¹⁸ Barnes 2004, S. 24.

hunderts,¹¹⁹ was aus ihrer Autobiografie eben gerade in der spezifischen Art der verbalen Selbstinszenierung herausgearbeitet und auch noch vertiefter betrachtet werden kann.¹²⁰

Doch nochmals zurück zu Bentley: In ihrem autobiografischen Text lohnt eine weitere narrative Eigenheit die genauere Betrachtung und gibt Aufschluss über das (Selbst-)Verständnis von Ballerinen. So präsentiert Bentley die Schilderung ihres Lebens nicht, wie sonst üblich, durchgängig als Ich-Erzählung, vielmehr wird wechselnd aus der ersten und der dritten Person Singular sowie der ersten Person Plural berichtet. Dies ist aus literaturwissenschaftlicher Sicht nicht ganz ungewöhnlich, kennt doch die Literaturgeschichte gemäß Wagner-Egelhaaf durchaus auch »Beispiele, in denen der Erzähler nicht ‚Ich‘ sagt, sondern von sich selbst in der 3. Person erzählt.«¹²¹ Und auch Holdenried nennt »eine Reihe von Versuchen, die Zentralperspektive zu ersetzen [...]. Polyperspektivität und Perspektivenwechsel können als die wesentlichen Neuerungen im Bereich der Erzählperspektive [moderner Autobiografien, C. T.] gelten.«¹²² Tanzhistoriografisch interessant ist nun, welche Erkenntnisse sich daraus im Hinblick auf die autobiografische Selbstinszenierung der Ballerina ergeben.¹²³

Bentley beginnt ihre Erzählung mit den Worten: »*Her* mother went with *her*. Or perhaps *her* mother took *her*.«¹²⁴ Beschrieben wird hier der Weg zur

¹¹⁹ Demnach werden im Tanz des 20. Jahrhundert zunehmend verschiedene Stile zu hybriden Identitäten vereint und tanzend ausgedrückt; Susan L. Foster zeigt dies im Hinblick auf den zeitgenössischen Tanz; vgl. insbesondere Foster 1997, S. 253. Sie, ebd., S. 255, bezeichnet die unfesten, multiplen, hybriden (Körper-)Identitäten als »hired body« oder »body for hire« und sieht diese sehr kritisch als »Anbiederung« an einen bestimmten Markt für Tänzer:innen-Karrieren. Positiver oder pragmatischer sieht diese Entwicklung zwanzig Jahre später Julia Wehren 2016, insbesondere S. 189. Vgl. dazu auch Thurner 2019a.

¹²⁰ Vgl. dazu auch Kapitel 4.5.

¹²¹ Wagner-Egelhaaf 2005, S. 7; sie folgert daraus, ebd.: »Hier bedient sich die Autobiographie der Darstellungsform der Biographie.«

¹²² Holdenried 2000, S. 45.

¹²³ Die folgenden Überlegungen fussen auf Diskussionen, die ich im Herbstsemester 2017 in meinem Seminar *Autobiografien im Tanz* mit den Studierenden geführt habe. An dieser Stelle seien namentlich Adriana Subasic und Eva Lichtsteiner erwähnt, die sich zum Thema Autorschaft und Subjekt mit Toni Bentleys *Winter Season* befasst hatten. Ihnen danke ich hiermit ausdrücklich für ihre Reflexionen, von denen ich einige aufnehme.

¹²⁴ Bentley 2003, S. 5 (Hv. C. T.). Diese Anfangssätze stehen unter der Kapitelüberschrift »Prologue: October 1969«. Ihnen voraus geht ein Motto, ein Zitat von Quentin Crisp aus

Audition in die renommierte Ballettschule, die School of American Ballet, als ein Gang, der den Anfang einer (Bentleys) Tänzerinnenkarriere suggeriert. Erzähltechnisch korreliert diese Schilderung mit einer bestimmten Haltung in Bezug auf die Agency der Protagonistin, der Ballerina, um die es geht. So wird im Prolog deutlich gemacht, dass hier etwas mit ihr geschieht, wobei sie selber dezidiert nicht *Agens* ist. Über ein Subjekt, das selber grammatisch zunächst gar nicht als Subjekt (>she<) in Erscheinung tritt, wird buchstäblich von Anfang an als Objekt (>her<) verfügt. Diese Passivkonstruktion taucht auf den ersten Seiten immer wieder symptomatisch auf,¹²⁵ u.a. bei der Darstellung des Beginns der ersten Unterrichtsstunde. Dabei wechselt die grammatischen Subjektpositionen in die dritte Person Plural, zu den (russischen) Jurymitgliedern und Examinatorinnen; die Protagonistin bleibt Objekt und passiv: »Sudden^{ly} they started for her. The whole congregation marched straight at her. Her leg was lifted – to the front, the side, the back, higher and higher it went. [...] The ladies seemed to agree on something for the first time. The papers were marked. The children were called into the center of the room to execute an adagio, a pirouette, a pas de basque, a pas de bourrée – the basic steps. Then they were asked to do a big jump – a tour jeté. Her moment arrived.«¹²⁶ Bis zu dieser Stelle werden der von aussen betrachteten Protagonistin eigene Handlungen und Agency weitgehend¹²⁷ abgesprochen, vielmehr werden Aktionen anderen zugeschrieben und in Abgrenzung zu oder an ihr vollzogen.

Diese sprachlichen Konstruktionen lassen sich im Hinblick auf die Erfahrungen der autobiografisch schreibenden Ballerina nun folgendermassen deuten: Der Eintritt ins professionelle Tänzerinnenleben geht offenbar einerseits

The Naked Civil Servant, das mit den Worten beginnt: »There are girls who do not like real life [...].« Der Ausgabe aus dem Jahr 2003 ist außerdem ein Vorwort der Autorin vorangestellt, das wiederum der Verlegerin der ersten Ausgabe von 1982, Anne Freegood, gewidmet ist.

- 125 Eine erste Aktivkonstruktion folgt zwar gleich auf die beiden zitierten Anfangssätze, sie ist aber noch im Plural gehalten, vgl. Bentley 2003, S. 5: »As they [d. s. sie und ihre Mutter, C. T.] walked down the hall [...]. Nach der Beschreibung der anderen Schulanwärterinnen (>There were girls everywhere; big, tall, thin girls with pretty, powdered, smiling faces.<) folgt, ebd., S. 5, der erste aktive Satz mit dem Personalpronomen »she« als Subjekt: »She changed into her carefully chosen outfit and emerged from the dressing room.«
- 126 Ebd., S. 6 (Hv. C. T.).
- 127 Es gibt zwar einige Sätze, in denen die Protagonistin als aktives Subjekt (>she<) erscheint, vgl. Fussnote 125, die überwiegende grammatischen Handlungsrichtung dieser Anfangspassage liegt jedoch bei den Passivkonstruktionen.

einher mit dem Gefühl des Ausgeliefertseins, das sich grammatisch anfangs in einer Passiven und in Objektkonstruktionen ausdrückt, und andererseits mit einer Distanzierung, die sich wiederum in der personalen Erzählweise (dritte Person Singular) spiegelt.

Unmittelbar nach der zitierten Stelle schlagen die Handlungsrichtung und das Verhältnis von Subjekten und Objekt allerdings um. Auf »[h]er moment arrived« folgt eine ganze Reihe aktiver Sätze, noch immer in der dritten Person, die mit dem entsprechenden Personalpronomen, »she«, beginnen: »*She was the only child who knew it. She could not fail. [...] She marched with her mother into the office. Yes, she was lovely [...].*«¹²⁸ Diese sprachlich hervorgehobenen, weil (fast) durchgehend gleich konstruierten Sätze, ziehen sich über mehr als eine Seite. Ausgedrückt wird damit ein Handlungsschub der von aussen betrachteten, sich aus der Passivität lösenden Protagonistin, die sich offenbar wie in einem Automatismus in die vorgegebene Laufbahn schickt¹²⁹ und die sich von da an durch nichts und niemanden mehr stoppen lässt. Die letzten Sätze des Prologs lauten denn auch: »*She felt no pain at all. She was injured for a month afterwards. But she had danced, and she had triumphed. She was not going to give up the chance of a lifetime.*«¹³⁰

Nach diesem Prolog, der den Beginn der Tänzerinnenkarriere mitsamt den dazugehörigen Schritten und Schwierigkeiten absteckt, ändert sich – wiederum schlagartig – dann auch noch die Erzählperspektive und damit das Verhältnis von Autorin, Erzählinstanz und Protagonistin. So wechselt die Narrationsweise mit der »Introduction«, die direkt an den Prolog anschliesst, plötzlich zur Ich-Form und beginnt mit folgenden, ebenfalls kurzen, alliterierenden Sätzen: »*I am a dancer in the New York City Ballet. I wrote the pages that follow during one ballet season. I began on November 21, 1980, and finished on February 15, 1981. I was lonely; I was sad. I had decided to be alone, but I had never decided to be lonely. I started writing on a yellow pad. I wrote, and I smoked.*«¹³¹ Sprachlich hervorgehoben inszeniert sich die Erzählinstanz hier als buchstäblich selbstbewusste Tänzerin, die aus einer zeitlich, örtlich und auch emotional klar definierten Position heraus ihr Ziel ankündigt: aus dem Leben einer Tänzerin zu erzählen, oder genauer formuliert: schreibend zu kreieren, was auf

¹²⁸ Bentley 2003, S. 6 (Hv. C. T.).

¹²⁹ Der vorläufig letzte Satz dieser gleichförmigen Reihe lautet denn auch: »And so she began, eleven years old and with her first taste of success.« Vgl. ebd., S. 7.

¹³⁰ Ebd., S. 8 (Hv. C. T.).

¹³¹ Ebd., S. 9 (Hv. C. T.).

der (Tanz-)Bühne offenbar nicht möglich ist/war: »I want to describe my life. I want to create something out of my life, on paper if I can't on stage.«¹³²

Die Selbstreferentialität dieses einleitend entworfenen Ichs reicht zeitlich weiter zurück als der Prolog, zu den Anfängen ihres Tänzerinnendaseins, also noch vor den Beginn der professionellen Karriere: »I took my first ballet lesson at the age of three.«¹³³ Hier erfahren die Lesenden dann auch, dass dieses Ich »almost by chance« zur School of American Ballet gekommen sei, woraus folgt: »and my life changed.«¹³⁴

Die Erzählung spielt in auffälliger Weise mit akzentuierten Änderungen der Handlungsrichtungen; damit soll offenbar eine jeweils symptomatische Haltung zwischen Aktionismus und Fatalismus ausgedrückt werden. So entspricht etwa das grammatischen Hin und Her zwischen Aktiv- und Passivkonstruktionen dem Wechsel aus Tun und Bestimmtwerden der Ballerina: »Seven years later I made it. I was chosen by Mr. Balanchine. I joined the company.«¹³⁵ Das erzählende Ich entwirft in diesem autobiografischen Text ein Selbst, das nicht nur zwischen Subjekt und Objekt, aktiv und passiv schwankt, sondern sich auch noch dabei zusieht. Dieses Sich-Zusehen, d.h. die Selbstreferenz, ist erklärermassen schwierig bis destruktiv. Zur Schilderung der nicht unproblematischen Selbstkonstitution bedient sich die ihr Tänzerinnen-Leben erzählende Autorin denn auch eines ganz bestimmten Bildes, des Spiegels: »Looking in the mirror re-establishes me; then the thoughts flow into a barrage of hatred for mirrors, our obsession.«¹³⁶ Am Spiegel orientiert sich die Ballerina im Ballettsaal, gespiegelt wird in der Autobiografie das Leben der/einer Tänzerin. Beides wird als gleichermassen konstruktiver und destruktiver Akt wahrgenommen und vermittelt.¹³⁷

132 Ebd., S. 16.

133 Ebd., S. 9.

134 Ebd., S. 10.

135 Ebd., S. 11.

136 Ebd., S. 15.

137 Ebenfalls über die Gefahren der Reflexion im doppelten Wortsinn von Spiegelung und Nachdenken schreibt Gelsey Kirkland 1987, S. 72: »Maggie [...] was the first to teach me how to resist to the habit of the mirror, how to dance without the constant partnership of my reflection.« Dass die dauernde Selbstreflexion im Spiegel insbesondere für selbtkritische Tänzer:innen ebenso hinderlich sein kann wie das Denken beim Tanzen, macht auch folgende Stelle von Bentley, 2003, S. 15, deutlich: »I think too much, far too much, to dance.«

Diese selbstreferentiellen und -inszenierenden Erzählkonstruktionen wären literaturwissenschaftlich betrachtet nicht weiter aussergewöhnlich. Für ein tanzwissenschaftliches Erkenntnisinteresse ist allerdings bemerkenswert, wie sie nicht nur ›Inhalte‹, sondern eben auch Haltungen vermitteln, die wiederum die Erfahrungen der Tänzerin nicht allein auf der semantischen, sondern auch auf einer strukturellen und phänomenologischen Ebene verhandeln.¹³⁸ Sowohl in der jeweils wechselnden Handlungsrichtung als auch in der Erzählperspektive, in Erzählrhythmus und -komposition wird das Verhältnis zwischen Autorschaft, narrativer Instanz und Gegenstand immer wieder neu entworfen und inszeniert. Diese selbstreferentielle Inszenierung geht in Bentleys Autobiografie sogar noch weiter. Auch mit dem grammatischen Numerus wird subtil gespielt. Auf den Wechsel zwischen »she«/»her« und »they«, womit die Konfrontation zwischen der verunsicherten Teilnehmerin der Audition und den mächtigen Jurorinnen oder der als entindividualisierte Gruppe wahrgenommenen Mitbewerberinnen ausgedrückt wird, wurde bereits eingegangen. Darüber hinaus lässt sich auch im Zusammenhang mit der Erzählweise in der ersten Person ein signifikantes Spiel mit Singular und Plural erkennen, das exemplarisch über die (Selbst-)Befindlichkeit von klassischen Ballettänzerinnen Auskunft gibt. Ihre alliterierende Selbstkonstitution in Ich-Form kontrastiert Bentley einige Seiten weiter mit einer analog akzentuierten Reihung von Sätzen, die mit »we« beginnen. Damit verortet die Erzählinstanz ihr »I« in einer grösseren Einheit, dem nicht weiter personalisierten, verallgemeinerten »We« der Tänzer:innen: »We dancers have no thought of death; we can't. We can't even think of the future«.¹³⁹

Bentley leitet mit diesen Sätzen die Darlegung einer Selbstwahrnehmung ein, die sie – wie oben bereits erwähnt und im Vorwort zur Ausgabe von 2003 von ihr beschrieben – als die Erfahrung des Aufgehens in etwas Grösserem schildert: »I was able to really grasp that I was part of something greater than

138 Vgl. dazu auch eine vergleichbare Reflexion einer Tänzerinnen-Selbstkonstitution im autobiografischen Rückblick: Larsen 2021, S. XII: »I've always known who I am. [...] But now, when I look back in time, what I wonder is just who, exactly, that dancer-person was. I'm in awe and even disbelief, sometimes, that she and I are the same being. My dancer-self really does feel like a ›she‹: another person inside me, like a Russian nesting doll, uncovered then, but now sheathed in an outside layer that looks exactly the same but is just a shell. The further I look back through the years, the more removed I feel from that person. The stories of my beginnings on the path of dance, particularly, seem just that – stories. Of someone else's life, only possibly my own.«

139 Bentley 2003, S. 15 (Hv. C. T.).

my own self.«¹⁴⁰ Unter dem Zwischentitel »Dancers« führt sie diese Entindividualisierung allerdings geradezu launig fort: »We are hairless. We have no leg hairs, [...]. That is not all. We don't eat food, we eat music. We need artistic sustenance only. Emotional, inspiring sustenance. All *our* physical energy is the overflow of spiritual feelings. We live on faith, believe, love, inspiration, vitamins and Tab. We live only to dance. If living were not an essential prerequisite, we would abstain. We have a different bodily structure than most humans. Our spirits, our souls, our love reside totally in *our* bodies, in *our* toes and knees and hips and vertebrae and necks and elbows and fingertips. Our faces are painted on. We draw black lines for eyes, red circles for cheekbones and ovals for a mouth.«¹⁴¹ Was in diesem Zitat inhaltlich einerseits ziemlich klischeehaft daherkommt, liest sich im Hinblick auf die geschilderten Erfahrungen einer Ballerina andererseits strukturell als Versuch, das Ensemble der Tänzerinnen als entindividualisierte Einheit von einem Gegenüber, den ›anderen‹ Menschen, abzugrenzen. Dies weniger, um einen solchen Gegensatz als Phänomen zu legitimieren (dafür ist die Passage zu betont absurd gehalten), sondern vielmehr um wiederum eine bestimmte gespaltene Ich-Wahrnehmung (über eine Zugehörigkeit bei gleichzeitiger Alterität) auszudrücken.

Auch an dieser Stelle wird die emphatische Subjektvorstellung durch eine, wie oben bereits beschrieben, »die sprachliche Verfasstheit [...] beobachtende[] Beschreibungsperspektive«¹⁴² abgelöst, und es realisiert sich in treffend übertragender Weise, was Wagner-Egelhaaf in der Metaphorik des theatralen Akts beschreibt: Die Entwicklung hin zum »sich seiner Abgründigkeit zunehmend bewusst werdende[n] moderne[n] Subjekt [...] findet ihren prominenten Ort in der Autobiographie, in der sich das schreibende Ich zuallererst auf die Bühne der Selbstwahrnehmung bringt.«¹⁴³ Im Hinblick auf Tänzer:innen-Autobiografien verdichtet sich dieser Vorgang in geradezu paradigmatischer Weise: Die Bühne der Selbstwahrnehmung reflektiert die Bühne der getanzten Auftritte und vice versa.

Hält man sich nun ganz basal vor Augen, worum es auf den verschiedenen Bühnen dieser Tänzer:innen hauptsächlich geht, dann lautet das Fazit ebenso grundsätzlich: um Tanz, um ein Leben für den und mit dem Tanz. »All my life

140 Ebd., S. XVII.

141 Ebd., S. 16 (Hv. C. T.).

142 Wagner-Egelhaaf 2005, S. 11.

143 Ebd., S. 10f.

centred in my art«, schreibt denn auch bereits Isadora Duncan in *My Life*.¹⁴⁴ Aus einer solchen Engführung folgt wiederum, dass sich mit entsprechendem analytischem Werkzeug zur Betrachtung dieser korrelierenden Bühnenprozesse spezifische Erkenntnisse für die Tanzgeschichte gewinnen lassen. So sollen auch in den nächsten Kapiteln durch eine Kombination von text- und quellenanalytischen sowie tanzwissenschaftlichen und -historiografischen Verfahren und Kompetenzen jeweils Aussagen über Tanzverständnisse generiert, exploriert und reflektiert werden. Ein Fokus, der sich dazu vor dem Hintergrund der oben angesprochenen Vielschichtigkeit der Bühnenthematik anbietet, ist jener auf den ›eigenen‹ Tanz, d.h. auf Originalitätsnarrative in Bezug auf die jeweilige Selbstkonstitution als Tänzer:in in den Autobiografien. So entwerfen, inszenieren und legitimieren zahlreiche der schreibenden Tänzer:innen ihr Selbst gerade dadurch, dass sie ihren Lebensinhalt, den Tanz, zu etwas Eigenem, Originellem erklären. Und gerade dieser Akt auf der Bühne des Schreibens lässt wiederum – innerhalb bestimmter Möglichkeiten – Rückschlüsse auf ihre Positionierung auf den Bühnen des Tanzes zu.

2.4. Originalitätsnarrative und ›eigener‹ Tanz

»My art was already in me when I was a little girl«, konstatiert Isadora Duncan in *My Life*.¹⁴⁵ Den Tanz, ihre Kunst, stellt sie hier als eine Art originäre Gabe, als eine ›Veranlagung‹ dar. Diese Zuschreibung ist freilich nicht ungewöhnlich und bedient einen Topos innerhalb des Genres Berufsautobiografie.¹⁴⁶ Interessant ist allerdings im Hinblick auf Duncan, die als eine der Pionierinnen des modernen Tanzes in die Geschichte eingegangen ist, wie und mit welchen Implikationen sie diesen Veranlagungstopos aufruft. Der zitierte Satz geht nämlich folgendermassen weiter: »and it was owing to the heroic and adventurous spirit of my mother that it was not stifled.«¹⁴⁷ Die künstlerische Gabe ist offenbar fragil und muss auf heroische und abenteuerliche Weise vor der Erstickung bewahrt werden. Der Widerstand geht sogar noch weiter und überträgt sich – folgt man den Schilderungen Duncans – bereits während ihrer Kindheit von

¹⁴⁴ Duncan 1927, S. 137.

¹⁴⁵ Ebd., S. 22.

¹⁴⁶ Vgl. dazu u.a. Lammers 2019, S. 88ff.

¹⁴⁷ Duncan 1927, S. 22.