

Schluss

»I made it. [...] That was a great day, the day that my future was decided. I probably had an ice cream. If I didn't, I should have.« (Toni Bentley)¹

Meine Untersuchung zu *Auto_Bio_Grafie als Quelle der Tanzhistoriografie* endet also mit einem Teilkapitel zu bzw. mittels Selbstzeugnissen von Balanchine-Tänzer:innen. Damit bin ich wieder am Anfang des gesamten Unterfangens angelangt. Die erste von mittlerweile unzähligen Autobiografien aus dem Bereich der Tanzkunst, die ich gelesen habe, war (zufällig) *Holding On to the Air* von Suzanne Farrell.² Ich weiss nicht mehr genau, wann das war, hatte die Lebensgeschichte der ehemaligen Primaballerina des NYCB damals aber regelrecht verschlungen. V. a. die Perspektive, die prominente Welt des Tanzes aus der Sicht einer Tänzerin, frappierte mich beim Lesen und hat mir viel Neues eröffnet. Daraus ist später, als das Betreiben von Tanzhistoriografie Bestandteil meines Berufes geworden war, ein professionelles Interesse, vor ein paar Jahren dann dieses Projekt und schliesslich dieses Buch geworden.³ Es hätte natürlich auch eine andere Autobiografie-Lektüre meine erste sein können. Worauf wäre dann wohl dieses Buch hinausgelaufen?

Vielleicht lege ich mir diese – meine – Ursprungserzählung auch nur in der Erinnerung zurecht. Wer weiss: *War es so in der Realität, ist es wahrscheinlich oder sollte es so gewesen sein?* Oder ist dieses Narrativ gar Fiktion, damit sich am Ende alles zueinander fügt? Der in meiner Untersuchung häufig zitierte Geschichtswissenschaftler, Amerikanist und Autobiografieforscher Volker

1 Bentley 2003, S. 11.

2 Ich habe Farrells Buch, das 1990 erstmals erschienen ist, in einer Ausgabe von 2002 gelesen.

3 Vgl. dazu auch Vorwort und Einleitung.

Depkat plädiert dafür, dass gerade Historiker:innen ihren »Begriff von Realität ändern«; so sollten sie u.a. in der Beschäftigung mit Autobiografien davon ausgehen, dass die »Texte einer wie auch immer genau definierten äußeren historischen Realität nicht gegenüberstehen und sie irgendwie *spiegeln* oder *reproduzieren*, sondern dass sie diese historische Realität immer auch ein stückweit mit hervorbringen, weil historische Realität eben immer schon gedeutete Realität ist.⁴

Wichtig zu betonen ist mir, dass dabei weder ›die Realität‹ noch die Deutung derselben – sei dies nun in Autobiografien oder in der Wissenschaft – der Beliebigkeit anheimfallen. Beim Hervorbringen und Deuten von ›Realität‹ kommt es eben darauf an, die entsprechenden performativen Prozesse, Verfahren, Strategien, Mechanismen usw. genau in den Blick zu nehmen. Das war der Ausgangspunkt und ist bis hierhin, auf diesen letzten Seiten, das meiner Untersuchung zugrundeliegende Interesse geblieben. Meine Fragen waren denn auch: Wie stellt sich ein Tänzer:innen-Leben in einer Autobiografie, also in der Beschreibung (*grafie*) eines eigenen (*auto*) Lebens (*bio*) dar? Wie, mit welchem Gestus, Anliegen und über welche Bezugnahmen sind die Selbstaussagen artikuliert und wie ist damit im Hinblick auf ein jeweiliges Tanzverständnis, auf(tanz-)historische, phänomenale und mediale Kontexte umzugehen? Wie werden also ›Tänzerfahrungen‹ jeweils diskursiviert, präsentiert und schliesslich interpretiert? Und wie schreibt sich damit (Tanz-)Geschichte? Wie bringt Geschichtsschreibung Geschichte hervor? Welche Geschichte(n)? Diesen und weiteren Fragen bin ich in meinen Analysen nachgegangen.⁵

Wichtig war mir dabei stets die Offenlegung und die Reflexion der (jeweiligen) Perspektive. Eine der angesprochenen Funktionen, die die Nutzbarmachung von Autobiografien für die Geschichtsschreibung hat oder haben kann, ist die Aufwertung der Künstler:innen-Perspektive, also in unserem Fall die bewusste Berücksichtigung einer Sichtweise auf Vorgänge und Ereignisse, deren Fokus, Gewichtung und Bewertung zunächst von den Tänzer:innen stammt. Damit hat wiederum die Tanzhistorikerin, die ich bin, auf bestimmte Weise

4 Depkat 2017, S. 37 (Hv. i. O.). Vgl. dazu auch Picard zit. in Holdenried 2000, S. 41: »Autobiographie ist keine Dokumentation, sondern erinnernde Neuschöpfung. Insofern steht sie der echten Fiktion nicht so fern, wie es zunächst scheint.«

5 Hier sei nochmals darauf hingewiesen, dass diese Fragen und Prämissen nicht allein meine, sondern jene aller Projektmitarbeitenden waren, mit denen ich in ständigem Austausch stand; vgl. dazu auch die Publikationen von Nadja Rothenburger, Elizabeth Waterhouse und Julia Wehren.

umzugehen. Denn: Natürlich wollte *ich* in diesem Buch die Tanzgeschichte(n) von Marie Taglioni, Marius Petipa, Loïe Fuller, Isadora Duncan, Valeska Gert, Josephine Baker, George Balanchine und möglichst vielen anderen erzählen, aber eben nicht, indem ich darlege, wie *es* in der Realität gewesen ist, sondern indem ich die vielstimmigen Erzählungen der Künstler:innen über ihr (eigenes) Leben, Tanzen und Wirken als performative, hervorgebrachte, gedeutete Realitäten begreife, sie zu Wort kommen lasse, in Relation zu anderen Narrationen setze und unter bestimmten theoretischen wie thematischen Gesichtspunkten reflektiere.

So habe ich zunächst auch gefragt, inwiefern und wie die Tanzwissenschaft Auto_Bio_Grafien überhaupt als Quellen ›nutzen‹ kann und soll. Dabei wurden Ich-Konstitutionen und Autorschaft ebenso untersucht wie das Verhältnis von Subjektivität, Objektivität und autobiografischem Pakt, Konzepte von Selbstreferentialität und -inszenierung, Originalitätsnarrative und die Vorstellung vom ›eigenen‹ Tanz, ausserdem autobiografische Performances, mediale Transfers und serielle Autobiografik. In exemplarischen ›Re-Visio-nen‹ habe ich dann einzelne prominente Figuren der Tanzhistorie anhand und mittels ihrer Auto_Bio_Grafien beispielhaft in den Fokus gerückt, um multiperspektivisch Geschichte (neu) zu erzählen. Historiografische Vielstimmigkeit, die über kanonische Geschichte(n) hinausgeht, war dann Ziel des letzten Kapitels. Hier ging es mir um Diskurse der (Selbst-)Ermächtigung von Tänzer:innen, um Aspekte wie ›Gender‹, ›Race‹ und ›Age‹ – dies stets (auch) im Verhältnis zu Tanzgeschichte und Autobiografieforschung.

Mit Suzanne Farrels Autobiografie hat – so meine Ursprungserzählung – alles begonnen. *Holding On to the Air* ist die Lebensgeschichte einer ätherischen, fragilen, ›weissen‹ Ballerina im (neo-)klassischen Ballettbetrieb. Auch wenn ihr Buch diesen durchaus (auch) differenziert reflektiert, stellt sie als (historische) Figur gewissermassen den Inbegriff einer neuzeitlichen ›westlichen‹ Bühnentänzerin dar und reproduziert damit Vorstellungen vom Tanz und seinen Protagonist:innen, die längst nicht mehr so dominant und ausschliesslich der ›Realität‹ entsprechen. Erklärtes Ziel dieses Buches war es denn auch, über (nach wie vor prägende) Vorstellungen hinauszuspielen, sie zu erweitern, zu einander in Relation zu setzen und so einen Beitrag dazu leisten, Tanz vielfältiger wahrzunehmen und Tanzwissenschaft vielstimmiger zu machen. *Holding on to the air and reaching new grounds ...*

