

in keiner Weise anders als die Tänzerin, aber gleichwohl als Tänzer anders als der Prototyp des Autobiografen. Jener ist im Logos verortet. »Otherness« und Selbstermächtigung hängen also im Tanzbereich gar nicht primär mit dem Geschlecht der Autor:innen zusammen, eher mit dem »Geschlecht der Kunst«, was dann wiederum darauf gründet, wem das Wort, wem Aufmerksamkeit und Macht zugestanden wird – oder eben, was passiert, wenn jemand da das Wort ergreift, die Stimme erhebt, wo dies »eigentlich« nicht vorgesehen ist.

Damit bin ich bei einem weiteren Aspekt des Themas (Selbst-)Ermächtigung angelangt. Der Fokus, der damit zusammenhängt und auch Gegenstand jüngster Debatten und Forschungen ist, betrifft insbesondere den Machtkomplex Auto_Bio_Grafie ↔ »Race« ↔ Tanzgeschichte.

4.3. »Race«

Sowohl die Tanzgeschichte als auch die Autobiografieforschung sind – wie bereits deutlich wurde – traditionell von »weissen«, »westlichen« Protagonisten geprägt.⁵⁵ Kriterien wie Herkunft oder Ethnie spielen also im Hinblick auf Sichtbarkeit bzw. Status in bestimmten Diskursen eine mindestens so signifikante Rolle wie »Gender«; oft werden die beiden Bereiche in der Forschung sogar direkt in Zusammenhang gebracht.⁵⁶ Dabei wird diese Verbindung – gerade in den Postcolonial Studies – durchaus auch kritisch gesehen.⁵⁷ Bei der Kritik geht es v.a. um das jeweilige – vermeintlich universale – Subjektverständnis,⁵⁸ das ja auch für das Thema der vorliegenden Untersuchung von

mais.« In: <https://www.fayard.fr/documents-temoignages/des-choses-qui-se-dansent-9782213717425>, 08.04.2022.

55 Vgl. dazu u.a. auch Durkin 2019, S. 6, die in Bezug auf das Genre Autobiografie feststellt: »Black women, not least celebrity memoirists, traditionally have been excluded from literary canons.« Und Peter Anthony Fields fordert bereits 1991, S. II, dass der Ausschluss »schwarzer« Tänzer:innen aus dem Feld des Tanzes und der Tanzgeschichte korrigiert werde.

56 Vgl. etwa Wagner-Egelhaaf 2005, S. 96; vgl. auch Fleig 2019c, S. 60: »The controversy on the relationality of gender and genre unites Gender Studies and postcolonial criticism«; ausserdem Banerjee 2019, S. 132.

57 Vgl. u.a. Schaser 2019, S. 290.

58 Vgl. dazu beispielsweise Fleig 2019c, S. 58: »With the emergence of Postcolonial Studies, feminist debate on divergent notions of the subject grew more heated as black women criticized the white and western implications of the concept of subjectivity.« Vgl. auch ebd., 59f.: »The criticism leveled by Postcolonial Studies against universal

zentraler Bedeutung ist. Wie sich innerhalb des Spannungsfeldes von ›Race‹, Auto_Bio_Grafie und Tanz/-geschichte ›Subjekte‹ konstituieren, (re-)präsentieren und (selbst-)ermächtigen bzw. wie dieses Empowerment jeweils zu deuten ist, darum soll es im Folgenden gehen. Zunächst werde ich auch hierzu gestaffelt argumentieren, indem ich nacheinander die dualen Verhältnisse ›Race‹ ↔ Tanzgeschichte und Auto_Bio_Grafie ↔ ›Race‹ beleuchte, bevor ich dann wiederum eine multiperspektivische Verbindung von Tanz/-geschichte, Autobiografie/-forschung und den Aspekten von/zu ›Race‹ herstelle.

Einige Bemerkungen – u.a. zur Reflexion und Verortung meines (eigenen) Zugangs als (›weisse‹) Wissenschaftlerin – seien vorausgeschickt: Einerseits beziehe ich mich auf einschlägige, aber wiederum von mir als exemplarisch betrachtete Autobiografien, andererseits auf aktuelle Debatten und ausserdem auf Forschungsliteratur, v.a. aus dem englischsprachigen Raum, wo Themen wie Diversität im Tanz oder spezifisch ›Black Dance‹ schon seit einigen Jahren diskutiert werden – mehr, engagierter und auch kontroverser als bisher in der deutschsprachigen (Tanz-)Wissenschaft.⁵⁹ Es ist mir bewusst, dass mit einigen Formulierungen und Bezeichnungen, die im Folgenden verwendet werden, besonders sensibel umzugehen ist.⁶⁰ Insbesondere Zuschreibungen (von

concepts of masculinity and femininity had a particularly unsettling effect on approaches to autobiographical research based on feminist assumptions of equality.«

- 59 Vgl. zur Debatte im englischsprachigen Raum u.a. Fields 1991; Gottschild 1996, 2003, 2017; Burt 1998, 2020; Manning 2001, 2004b, 2019; Ramdhanie 2007; George-Graves 2020; Etter 2019; Henderson 2019; ausserdem die Ausgabe *Black Dance Artists Speak* im CQ 2016–2020 und die Reihe Virtual Dance Studies Colloquium des Institute of Dance Scholarship and the Dance Department at Boyer College of Music and Dance, Temple University, im Herbst 2021 zu »Legacies of Africanist Diasporic Movement: Popular Practices, Performance Curation, and New Research Methodologies«, <https://sites.google.com/temple.edu/dancecolloquium/home>, 02.12.2021. Zum Begriff ›Black Dance‹ und den Bezeichnungen, die er in den USA (um ca. 1967) abgelöst hat, vgl. ebenfalls u.a. Manning 2004b, S. XIV.
- 60 Als Tanzhistorikerin vertrete ich die Ansicht – und teile diese auch mit einigen amerikanischen Kolleg:innen –, dass im Umgang mit Quellen, d.h. in Zitaten, der jeweilige Sprachgebrauch wortwörtlich abgebildet werden sollte, auch wenn der Sprachgebrauch inzwischen historisch überholt ist. Dies gilt m.E. wie bei allen anderen Zitaten auch, um historisch genau und dennoch durchaus kritisch mit Quellen umgehen zu können. Ich respektiere allerdings ebenso die Bedenken verschiedener Bewegungen gegen Rassismus, vgl. beispielsweise das Glossar gegen Rassismus von Bla*sh. Deshalb werde ich aus heutiger Sicht problematische Passagen nur dann zitieren und als Zitate differenzierend behandeln, wenn deren Thematisierung und kritische Reflexion in meiner Argumentation im Fokus steht.

wem auch immer) setze ich dazu stets in einfache Anführungszeichen, also auch den Begriff bzw. die Konzepte zu ›Race‹, die nun im Verhältnis zur Tanzgeschichte betrachtet werden sollen.

In ihrem *auto_bio_grafischen* Artikel *Racing in Place. A Meta-Memoir on Dance Politics and Practice* schreibt die Kulturhistorikerin, Tänzerin, Choreografin und Tanzwissenschaftlerin Brenda Dixon Gottschild: »I use ›racing‹, present participle, kinesthetically and metaphorically, as in – a marathon, a social construct, a cultural stereotype, a pressure in academia exerted upon me and those who look like me – racing as a ethnicizing, with its pride, prejudices, and discontents. [...] I am a race woman. I use race to dismantle race. I'm racing!«⁶¹ Mit dieser Äusserung macht Gottschild (selbst-)reflexiv einerseits auf die Wirkmacht und die Konsequenzen aufmerksam, die entsprechende Zuschreibungen *haben*, andererseits darauf, dass es sich bei jeder solchen Zuschreibung um eine Praxis handelt, dass also zugeschrieben und damit konstruiert, stereotypisiert, bewertet *wird*. Auch ich verstehe ›Race‹ in meinen Ausführungen als eine Konstruktion wie jede Definierung von Menschen über deren ›Äusseres‹. Dieser konstruktivistische Zugang ist keinesfalls als Relativierung der sozialen Konsequenzen zu verstehen, er weist jedoch jegliche Biologisierung, Universalisierung oder Essentialisierung zurück und macht den Blick frei auf die Mechanismen und Zusammenhänge dieser Konstruktionen.⁶²

Um das Verhältnis von ›Race‹ und Tanzgeschichte zu beleuchten, beginne ich mit zwei Zitaten aus zwei *Auto_Bio_Grafien*: »The agony of being black, the agony of coming from a small-town Texas and ending up dancing on the Champs Elysées in Paris, was a heavy load to carry«; diese Zeilen lesen wir in

61 Gottschild 2017, S. 2.

62 Vgl. auch Manning 2019, S. 236. Dazu sei allerdings erwähnt, dass auch in der Biologie, genauer in der Archäogenetik, heute nachgewiesen ist, dass es keine menschlichen Rassen gibt. So heisst es etwa in der Jenaer Erklärung der Deutschen Zoologischen Gesellschaft und in der Argumentation eines ihrer Mitglieder, Johannes Krause: »Menschliche Rassen gibt es nicht. [...] Die genetischen Unterschiede sind schlicht zu marginal, um eine solche Unterscheidung zu machen. Das von Rassisten bemühte Argument der Hautfarbe taugt nicht, um grundsätzliche Unterschiede hervorzuheben. Wenn schon biologisch argumentiert werde, sagt Krause, dann sei auch zu berücksichtigen, dass weiße Europäer mit Ostafrikanern näher verwandt seien als Ostafrikaner mit Westafrikanern.« Vgl. Willmann 2021, S. 44. Das finde ich bemerkenswert, dennoch bin ich keine Naturwissenschaftlerin und betrachte das Thema im Folgenden geisteswissenschaftlich unter konstruktivistischer Perspektive.

Alvin Aileys posthum erschienener Auto_Bio_Grafie *Revelations* aus dem Jahr 1995, die denselben Titel trägt wie Aileys berühmteste Choreografie,⁶³ *Revelations*, aus dem Jahr 1960. Knapp 20 Jahre später, 2014, fragt die Balletttänzerin Michaela DePrince ihre amerikanische Adoptivmutter in ihrer Autobiografie *Taking Flight. From War-Torn Orphan to Star Ballerina*, in der deutschsprachigen Übersetzung: *Ich kam mit dem Wüstenwind. Wie mein Traum vom Tanzen wahr wurde: »Mama, wo sind die ganzen schwarzen Ballerinas?«*⁶⁴

In beiden Zitaten geht es um ›Blackness‹ im Zusammenhang mit ›Othering‹-, Marginalisierungs- oder Ausschlussprozessen.⁶⁵ Während die Aussage der Modern-Dance-Ikone Ailey retrospektiv auf eine offenbar geglückte, aber gleichwohl belastende Emanzipation verweist,⁶⁶ stellt die vordergründig kindlich-naive Frage der Ballerina DePrince einen Missstand aus. Tanzkunst, insbesondere Ballett, galt im ›westlichen‹ Verständnis lange – und gilt weitgehend noch bis heute – als eine Kunst ›unmarkierter‹ und damit ›weisser‹

-
- 63 Ailey/Bailey 1995, S. 146. Dazu, dass sich der Titel der Autobiografie von Ailey, *Revelations*, mit dem Titel seiner bekanntesten und wichtigsten Choreografie deckt, in der er ›Blackness‹ in mehrfacher Hinsicht reflektiert, vgl. u.a. Rothenburger 2020. Aileys Buch *Revelations* trägt zudem den Untertitel *The Autobiography of Alvin Ailey*, wobei auch hier anzumerken ist, dass Ailey dieses Buch so nicht selber geschrieben hat. Vielmehr basiert der Text auf Gesprächen, die A. Peter Bailey mit Ailey geführt hat. Dazu schreibt Bailey in seiner Introduction in Ailey/Bailey 1995, S. 14: »It was clear from the beginning that though Alvin was serious about wanting to collaborate on his autobiography, he was not prepared for the hours of interviewing required to successfully complete such a venture. He wanted to do other things. There were times when he was traveling. [...] At other times, he wanted to hang out at one of his favorite watering holes rather than talk about his life. He also spent several weeks in the hospital. On occasion he would direct me to speak to other people. I told him that was cool, but since he wanted an autobiography, he had to tell his story in his own words. Others could fill in only fragments of his life.«
- 64 DePrince/DePrince 2014a, S. 139. Vgl. dazu auch den Untertitel eines Zeitungsartikels im *Guardian* von Goldhill/Marsh 2012, S. 16: *Where Are All the Black Ballet Dancers?*
- 65 Vgl. dazu auch verschiedene Beiträge im Band (Re:)Claiming Ballet, 2021 hg. v. Adesola Akinleye; ausserdem Tomé 2020, S. 309.
- 66 Vgl. dazu auch DeFrantz 2004, S. XVI: »Ailey's method to stage a black body [...] to stage African American culture as a paradigm capable of representing high modernity. Indeed, Ailey's choreography and company operations offer a sweeping variety of roles and personas for black bodies and African American culture onstage, in the audience, in the classroom, and behind the scenes.«

Körper.⁶⁷ Dahingegen ist der ›schwarze‹ Körper, wie Thomas F. DeFrantz 2004 in seinem Buch *Dancing Revelations* über Alvin Ailey schreibt, »[m]arked even before it can be seen, before it can even exist«⁶⁸. Ein ›Merkmal von ›Race‹, ›Colour‹, beinhaltet also in diesem Zusammenhang implizit eine Zweiteilung in die beiden Gegensätze ›schwarz‹ und ›weiss‹, wobei mit der US-amerikanischen Tanzwissenschaftlerin Susan Manning festgehalten werden kann, dass es sich um sich gegenseitig konstituierende Kategorien, um voneinander abhängige Konstruktionen des ›Weiss‹- und des ›Schwarz‹-Seins handelt.⁶⁹ Auch die Tänzerin, Choreografin und Kulturwissenschaftlerin Halifu Osumare hebt in ihrem auto_bio_grafischen Buch *Dancing in Blackness. A Memoir* die »relativity of ›blackness[]« hervor,⁷⁰ eine Feststellung, die Manning (als ›weisse‹ Wissenschaftlerin) wiederum folgendermassen deutet: »By ›blackness‹ I mean the social and artistic meanings that adhere to dancing bodies that can be read as marked by the culture and history of Africans in the New World. By ›whiteness‹ I mean the social and artistic privilege that adheres to dancing bodies that can be read as racially unmarked, the legiti-

67 Die Adjektive ›weiss‹ und ›schwarz‹ werden im Folgenden, wenn sie sich auf Menschen bzw. Körper beziehen, in einfache Anführungszeichen gesetzt, um deutlich zu machen, dass es sich um Zuschreibungen handelt. Vgl. dazu auch Manning 2019, S. 236. In Zitaten wird die Originalschreibweise übernommen.

68 DeFrantz 2004, S. 19; die ganze Stelle lautet: »the black body itself never achieves this transcendence [to express ›universal truths, C. T.] in any discourse of the West. Marked even before it can be seen, before it can even exist, the black body carries its tangled web of work and sexual potentials, athletic and creative resources, and stratified social locations onto the stages of the modern.« Vgl. zum *Black Dancing Body* auch Gottschild 2003; ausserdem Roberts 2021.

69 Manning 2019, S. 235: »mutually constitutive categories, interdependent constructions of whiteness and blackness«. Vgl. dazu auch die entsprechenden autobiografischen Reflexionen etwa in Copeland/Jones 2014, S. 236: »I also find it interesting when people talk about my mixed roots. Most black people have ancestors who came from Europe or the indigenous groups of the Americas. My blackness has always been clear to those who want to say I do not fit into the classical world of ballet. But when I am getting media attention for beating the odds, and gaining unlikely success in this exclusive, cloistered world, suddenly my Italian and German grandmothers take center stage. I choose to define myself. I am a black woman, and my identity is not a card to play, of a label that I begrudgingly accept because it's been assigned to me. It's the African American culture that has raised me, that has shaped my body and my worldview.«

70 Osumare 2018, S. 199.

mizing norm against which bodies of color take their meaning.⁷¹ Manning betont ebenfalls, dass sich diese Repräsentationen nicht auf die Hautfarbe der Akteur:innen reduzieren lassen. »Blackness« und »Whiteness« wurden zu Wahrnehmungskonstrukten auf der Bühne, um Körper in Bewegung mit Bedeutung zu belegen, sie zu »lesen«,⁷² oder um Subjekte performativ hervorzubringen und zu deuten.⁷³ »Blackness, in this sense, circulates«, schreibt die Amerikanerin und Kunsthistorikerin Nicole R. Fleetwood und weiter: »Through its circulation, blackness attaches to bodies and narratives coded as such but it always exceeds these attachments.«⁷⁴ Der Tanzwissenschaftler Ramsay Burt untersucht denn auch die Bezeichnung »black« im Verhältnis zu »coloured« bzw. deren unterschiedliche Bewertungen in der Geschichte vom Tabu bis zum (selbst-)bewussten Identitätsbegriff.⁷⁵ Im Zuge des »diversity turn«⁷⁶ im Tanz wie auch in der Tanzwissenschaft wurden in jüngerer Zeit die entsprechenden Zuschreibungen oder Konstruktionen zunehmend kritisch befragt, und gleichzeitig bekamen People of Colour – auf der (Tanz-)Bühne und in der Forschung – vermehrt Aufmerksamkeit.⁷⁷

Etwa zeitgleich wurde im Kontext der Postcolonial Studies das Genre Autobiografie »neu« entdeckt,⁷⁸ weil es Möglichkeiten bietet, Ich-Konstruktionen wie Selbst-Repräsentationen von People of Colour zu untersuchen⁷⁹ und in Relation zu »westlicher«, »weisser« Autobiografietradition zu setzen,⁸⁰ Debatten

71 Manning 2019, S. 235; vgl. auch dies. 2004b, S. XV.

72 Manning 2019, S. 235: »It is important to note that these representations did not reduce to performers' skin tones. [...] Blackness and whiteness became perceptual constructs onstage, ways for linking physical bodies and theatrical meanings, ways for reading bodies in motion.«

73 Vgl. dazu auch Fleetwood 2011, S. 6.

74 Ebd.

75 Burt 2020, S. 239, bezieht sich dabei u.a. auf Stuart Hall.

76 Vgl. Tomé 2020, S. 298.

77 Vgl. dazu auch Ramdhanie 2007, o. S., der »a noticeable shift« ab den 1980er-Jahren feststellt, »in emphasis from black dance practice to black people in dance. Black dancers, and racially mixed companies working across cultures and ethnicities, were becoming more visible.« Vgl. auch DeFrantz/Gonzales 2014, S. 1, die nicht nur über Tanz, sondern allgemeiner über »Black Performance Theory« schreiben, diese »reflects upon and extends twentieth-century intellectual labors to establish black expressive culture as an area of serious academic inquiry.« (Hv. i. O.)

78 Vgl. u.a. Huddart 2008; Moore-Gilbert 2009.

79 Vgl. u.a. Moody 2021a.

80 Vgl. dazu Berger 2010.

über autobiografische Praktiken und deren politische Folgen anzustossen⁸¹ und – gegenüber den hegemonialen Erzählweisen – andere, dekolonisierte Narrative zu etablieren.⁸² Auch im Tanzbereich rückten Auto_Bio_Grafien von ›schwarzen‹ Tänzer:innen vermehrt in den Fokus.⁸³ Allerdings ist dabei zu beobachten, dass wiederum weniger die Mechanismen der jeweiligen ›Ich-Konstruktionen analysiert als vielmehr die auto_bio_grafischen Erzählungen oft unreflektiert als Informationsspeicher ›geplündert‹ wurden.⁸⁴ Eine Ausnahme bildet da etwa die anglistische Dissertation von Norine Kay Voss aus dem Jahr 1983 zu amerikanischen Autobiografien von Frauen. Voss untersucht darin auch textuelle Praktiken der Autorin, Tänzerin und Choreografin Katherine Dunham in deren Publikation *A Touch of Innocence* aus dem Jahr 1959.⁸⁵ Hierbei handelt es sich im Hinblick auf die im vorliegenden Kapitel untersuchten Zusammenhänge um ein gleich in mehrfacher Hinsicht interessantes

81 Vgl. dazu Smith/Watson 1992, S. XXI: »We offer here our contribution to the debates about autobiographical practices, politics, and gender in the global environment.«

82 Vgl. dazu u.a. Banerjee 2019, die mit Referenz auf Gayatri Spivak auf die Emanzipation des Protagonisten vom Colonizer hinweist, S. 130, 132: »because the words she utters are not part of the epistemological spectrum which the hegemonic culture can hear.« Vgl. auch die »special collection« des CONTACT QUARTERLY *dance & improvisation journal*, *Black Dance Artists Speak in CQ* 2016–2020, vom Februar 2021, worin erklärt wird: »In summer 2020, in support of the Black Lives Matter movement and protests against systemic police brutality toward Black, Indigenous, and People of Color (BIPOC), we offer this special collection of 11 articles featuring voices of Black dance artists, teachers, scholars, and activists that have appeared in our print journal in recent years. These writings provide a range of perspectives on the dynamics of Black artistry within white supremacist cultural landscapes and institutions. They present critical writing on embodied practice rooted in aesthetics, cultures, and histories of the African diaspora. During this time of deep cultural un-learning, these voices offer models of action against entrenched anti-Black racism through art-making. We urge our readers to translate your reading into action in your community and the world at large.«

83 Vgl. u.a. Goler 1994 oder Pratt 2018.

84 Eine Tendenz zur unreflektierten Übernahme von autobiografischen Informationen hat etwa die Studie von Joanna Dee Das aus dem Jahr 2014 zu Katherine Dunham, die auf Passagen aus deren Buch *A Touch of Innocence* verweist, um Aussagen über Dunhams Werdegang zu machen.

85 Vgl. insbesondere Voss' Kapitel »Katherine Dunham and the Artists of Mid-century«, S. 113–147, in Voss 1983.

Beispiel.⁸⁶ Dunhams Buch trägt den Untertitel *Memoirs of Childhood* und wird als Auto_Bio_Grafie rezipiert, obwohl es lediglich die Geschichte der ersten 18 Lebensjahre der Autorin umfasst und diese selber in einer Vorbemerkung an die Lesenden (»A Note to the Reader«) schreibt: »This book is not an autobiography. It is the story of a world that has vanished, as it was for one child who grew up in it. [...] And it is the story of a family that I knew very well, and especially of a girl and a young woman whom I rediscovered while writing about the members of this family.«⁸⁷

Voss betrachtet nun die diskursiven Verfahren von Katherine Dunham als künstlerische Strategien sowohl der Selbstermächtigung wie auch des Selbstschutzes. Sie weist dabei insbesondere auf die spezifische Erzählperspektive hin – Dunham schreibt ihr Buch über sich nämlich in der dritten Person Singular: »In *A Touch of Innocence*, however, dancer and choreographer Katherine Dunham used the artistic control of third-person narration to confront a painful childhood and reveal more than her contemporaries did of the painful development of female identity.«⁸⁸ Und Voss fährt fort: »Katherine Dunham's *A Touch of Innocence* (1959) reads almost like a novel because of her choice of third-person narration. By eliminating the personal pronoun ›I‹ and employing an understated yet evocative prose, Dunham achieves sufficient distance from and control over a frequently painful and terrifying past to reveal more about the development of female identity and women's experience than most of her contemporaries do. *A Touch of Innocence* has received far less critical attention than it deserves. In addition to its artistic merit, it provides sociological interest by depicting an area of black experience not as well-known as the poverty described by such autobiographers as Richard Wright, Malcolm X, or Claude Brown: the world of upwardly mobile, northern blacks

-
- 86 Vgl. dazu auch Durkin 2019, S. 6, die schreibt: »Dunham was a skilled author who deserves serious recognition for her place in Black women's autobiographical history.« Allerdings bezieht sich Durkin nur am Rande auf den Text *A Touch of Innocence*, weil dieser – worauf im Folgenden noch eingegangen wird – sich auf die Kindheit der Autorin und damit auf die Zeit vor ihrer Tanzkarriere bezieht; vgl. dazu ebd., S. 48.
- 87 Dunham 1994, o. S.
- 88 Voss 1983, S. 114 (Hv. i. O.); vgl. zur Erzählperspektive auch ebd., S. 143f.; Aschenbrenner 2002, S. 4, weist ebenfalls auf die spezifische Erzählweise »in the third-person voice« hin.

in the 1920s and 1930s.«⁸⁹ Trotz festgestellter Versiertheit der Autorin im autobiografischen Genre und der Bedeutung des Buches im Hinblick auf die Selbstermächtigung von People of Colour blieb Dunhams Auto_Bio_Grafie – gemäss einer Anglistin – offenbar unterschätzt.

Doch was erfahren wir mit primär tanzwissenschaftlichem Interesse aus jener Auto_Bio_Grafie über Katherine Dunham? Über eine »important figure[]«⁹⁰ der Tanzgeschichte, die 1909 in Chicago geboren wurde, in Zeiten der Rassentrennung in den USA aufwuchs, Tänzerin, Choreografin und Anthropologin war, die als Pionierin des ›Black Dance‹ und dessen Etablierung als Bühnentanzform gilt,⁹¹ die eigene Tanzkompanien leitete, internationale Erfolge feierte und 2006 in New York gestorben ist?⁹² Wir erfahren jedenfalls sicher weniger über Dunhams Tanzverständnis als vielleicht erhofft. So schreibt denn auch ein zeitgenössischer Rezensent, Andrew Leslie, am 18. November 1960 im *Guardian* über Dunhams *A Touch of Innocence*: »The disappointment of the book is that it takes Miss Dunham no farther than the age of eighteen, so one hears nothing about the dance troupe which made her famous and, presumably, worth an autobiography.«⁹³ Wie soll mit diesem offensichtlichen Fehlen expliziter Informationen zur tanzhistoriografisch relevanten Phase in Dunhams Auto_Bio_Grafie nun im Kontext dieser Untersuchung umgegangen werden? Festzuhalten ist: In *A Touch of Innocence* lernen die Lesenden einiges über eine Person, die distanziert erzählend eine Kindheit verarbeitet, geprägt von Armut, Diskriminierung,⁹⁴ komplizierten familiären Verhältnissen usw. Es ist eine (erzählte) Kindheit, die sich wiederum indirekt auf das Lebenswerk der späteren Künstlerin ausgewirkt hat, wobei dieses nicht (mehr) beschrieben wird.

89 Voss 1983, S. 128 (Hv. i. O.). Vgl. zu Dunhams Reflexion ihres ›Schwarzseins‹ auch Sherrod 1998, S. 161: »The concept of color politics and being able to operate within a system of intra-racial stratification was important to Dunham on a very personal level.«

90 Caldwell 2014, S. 5; vgl. dazu auch das Re-Visionen-Kapitel (3.).

91 Vgl. zur Bedeutung von Dunham für die Tanzgeschichte u.a. Durkin 2019, S. 12; Kraut 2003, S. 434, 446ff.; Burt 2004, S. 95ff.; Manning 2019, S. 239ff., ausserdem dies. 2001, 2004b.

92 Vgl. dazu auch Hartmann in dies./Woitas 2016, S. 199–200; Aschenbrenner 2002, insbesondere S. 155f.; ausserdem Bench/Elswit 2020 zur Mobilität und Globalität Dunhams.

93 Leslie 1960, zit. in Voss 1983, S. 117.

94 Vgl. dazu etwa Dunham 1994, S. 187f.: Da wird der Protagonistin der Zugang zu Ballettstunden verwehrt.

Die Anthropologin und Dunham-Spezialistin Joyce Aschenbrenner stellt die Verbindung von der damals – zum Zeitpunkt der Publikation – 50-jährigen Autorin, Tänzerin, Choreografin zum Kind, der Figur in der *auto_bio_grafischen* Erzählung, folgendermassen her: »*A Touch of Innocence* is a remarkable narrative recalling the childhood of a woman at the height of her dance career, whose spectacular success had attracted the attention and admiration of members of powerful elites throughout the world. Memoirs by celebrities at the time tended to be ghost-written and generally pro forma accounts of successes, sprinkled with a few disappointments and struggles to overcome obstacles, and perhaps a hurried gloss over an uncomfortable childhood. Instead, in the often riveting account of many painful and often disturbing experiences, the reader is apprised of some hard lessons for a young child described by a mature woman. There are parallels between events in the child's life and the woman's experiences that may help explain the timing and the nature of the narrative.«⁹⁵ Diese Feststellung zielt darauf, dass Dunham mit der – betont distanzierten – Erzählung ihrer Kindheit offenbar etwas zu veranschaulichen versucht, was schliesslich jene öffentliche Persona ausmacht, für die ihr Name (als Autorin) auf dem Buchdeckel steht.

Bezieht man dies nun auf einen Befund in der vorliegenden Untersuchung, wonach fast alle (Tänzer:innen-)Auto_Bio_Grafien initiale Ereignisse in der Kindheit beschreiben, um dann von da aus eine (oft kausale) Entwicklung hin zu den Charakteristiken des eigenen Künstler:innen-Selbst zu konstruieren,⁹⁶ so fällt auf, dass Dunhams *A Touch of Innocence* einen solchen direkten Rückbezug von einem Jetzt auf ein Früher (und umgekehrt) vorsätzlich nicht bedient. Sie tritt in ihrem Buch nirgendwo als bekannte Tänzerin und Choreografin auf, die sie zum Zeitpunkt des Schreibens ist, vielmehr lässt sie den Bericht einer (schwierigen, komplizierten) Kindheit (fast) ohne direkten Tanzbezug so stehen, wobei die Lesenden selber Referenzen ziehen können und mutmasslich sogar sollen.⁹⁷ Das Buch wird damit zu einem Akt der (Selbst-)Ermächtigung, der das ›Resultat‹, wenn man so will: eine

95 Aschenbrenner 2002, S. 155.

96 Vgl. dazu Kapitel 2.4.

97 Vgl. die Formulierung in der »Note to the Reader« in Dunham 1994, o. S.: »Perhaps from their [damit verweist sie auf ihre Familie, C. T.] confused lives may come something that will serve as guidance to someone else, or something that will at least hold attention for a while as a story.«

schliesslich erfolgreiche Karriere,⁹⁸ ausspart, um allein auf die schwierigen Voraussetzungen dafür zu fokussieren. Damit erfahren wir zwar weniger über ihr Tanzverständnis – nämlich eigentlich gar nichts Konkretes – als vielmehr, bewegend zu lesen, etwas über die Bedingungen, unter denen eine Person of Colour in den USA damals ins Leben startete und wie sie als ›Schwarze‹ ihren Platz in dieser Welt suchte, was dann wiederum etwas ist, das Dunham auch in ihren künstlerischen Arbeiten thematisiert und womit sie andere Künstler:innen beeinflusst hat.

Ein prominenter Vertreter des sogenannten ›Black Dance‹, der sich explizit auf Katherine Dunhams choreografische Arbeit bezieht,⁹⁹ ist der bereits erwähnte Alvin Ailey. Auch dessen Auto_Bio_Grafie lohnt es sich, im Folgenden noch genauer anzuschauen. Als initialen Impuls für sein späteres Tun nennt Ailey da – ganz dem bereits bekannten Topos entsprechend – ebenfalls zunächst ein Plakat und dann einen Vorstellungsbesuch,¹⁰⁰ der eine Art ›Erweckung‹ ausgelöst habe. Ailey schreibt: »One day I saw a big poster at the Biltmore featuring Katherine Dunham and her singers, dancers, and musicians. A black woman! I couldn't believe my eyes. A black woman with many black men in wonderful costumes. I was astounded. I was impatiently. Finally, the Katherine Dunham Company arrived. Suddenly in front of me, in the flesh, was this unbelievable creature, Katherine Dunham. At the time [zu Beginn der 1940er-Jahre, C. T.] she was about thirty-one or thirty-two years old. Her singers, dancers, and musicians wore the most glorious costumes; the scenery and the orchestra were just wonderful. She herself came out in the most ravishing costumes and danced and sang with unimaginable precision and beauty. [...] Seeing Miss Dunham and her company was a transcendent experience for me.«¹⁰¹

Zur Erinnerung: Die Ballerina Margitta Roséri nennt in ihren *Erinnerungen einer Künstlerin* von 1891 die Bilder der »spanische[n] Tänzerin Pepita de Oliva«, die 1854 in Nürnberg »in allen Schaufenstern« hingen,¹⁰² und dann den Besuch einer Vorstellung derselben als initiales Erlebnis,¹⁰³ und auch Martha Graham

98 Zum Zeitpunkt des Verfassens ihrer »Memoirs of Childhood« durchlebte Dunham allerdings eine schwierige Zeit und verarbeitete, wie Aschenbrenner 2002, S. 155, schreibt u.a. die Auflösung ihrer ersten Kompanie und den Tod ihres Bruders.

99 Vgl. dazu u.a. Durkin 2019, S. 5.

100 Vgl. Kapitel 2.4.

101 Ailey/Bailey 1995, S. 40.

102 Roséri 1891, S. 3.

103 Ebd., S. 4; vgl. dazu auch S. 65 der vorliegenden Untersuchung.

beschreibt den Anblick eines Plakats und dann die Aufführung von Ruth St. Denis, 1911, als zündendes Ereignis, das in ihr den Wunsch ausgelöst habe, Tänzerin zu werden.¹⁰⁴ Grahams Inspirationsfigur St. Denis wiederum führt ihre ›Erweckung‹ auf ein Zigarettenwerbeplakat zurück, bei dessen zufälliger Entdeckung sie sich sofort mit der abgebildeten Göttin Isis identifiziert und darin ihr Schicksal als Tänzerin erkannt habe.¹⁰⁵ Während alle drei, Roséri, St. Denis und Graham, in den (Vor-)Bildern etwas sahen, was ihre Imagination beflügelte,¹⁰⁶ deckt sich Aileys Beschreibung bezüglich Stärke und Konsequenz des Erlebnisses, allerdings gründet seine Identifikation gerade nicht auf der Entdeckung von etwas Neuem, Unbekanntem, gar als »exotisch«¹⁰⁷ Bezeichnetem, sondern gerade im Wiedererkennen, im sich Spiegeln, sich repräsentiert Fühlen, was bei ihm Erstaunen auslöst: »I couldn't believe my eyes. A black woman with many black men«,¹⁰⁸ heißt es bei Ailey, und er fährt fort: »I couldn't believe there were black people on a legitimate stage [...], before a largely white audience, being appreciated for their artistry.«¹⁰⁹

104 Graham 1992, S. 58–60; vgl. auch dies. 1991, S. 55f. und die entsprechende Erwähnung, S. 72f., in der vorliegenden Studie.

105 Vgl. St. Denis 1939, S. 52: »I identified myself in a flash with the figure of Isis. [...] I knew that my destiny as a dancer had sprung alive in that moment.« Vgl. S. 71f. im Kapitel 2.4.

106 Vgl. Roséri 1891, S. 4, die schreibt, die Vorstellung habe »einen solchen Eindruck auf meine Imagination gemacht, daß ich von diesem Tage an der Bestimmung meines Berufes zueil«; vgl. auch Graham 1992, S. 59; bzw. dies. 1991, S. 56, wo, wie bereits erwähnt, gar von Obsession die Rede ist: »This image not only caught my eye and my imagination, it became my obsession.«

107 Vgl. Graham 1992, S. 60; vgl. auch dies. 1991, S. 56; St. Denis 1939, S. 52.

108 Ailey/Bailey 1995, S. 40.

109 Ebd., S. 40f.; seine bisherigen Erfahrungen der Diskriminierung aufgrund seiner ›Blackness‹ beschreibt Ailey an verschiedenen Stellen seiner Auto_Bio_Grafie u.a. ebd., S. 22: »Texas was a tough place for a black boy in the 1930s. Race and the economy were both big problems.« Vgl. auch ebd., S. 33: »For a short time, I went to an all-white school [...]. I hated it. I just couldn't relate to those people, and the whole month I spent there was a miserable one. [...] Soon after I moved there [in den Osten von Los Angeles, C. T.] and started going to mostly black McKinley Junior High School, the name was changed to George Washington Carver Junior High School. In those days black people were forced into certain sections of town; the lines were drawn on where you could live. You couldn't buy a house or get an apartment in other sections of town, so you had to go to schools that were essentially segregated.« Und schliesslich ebd., S. 38: »After graduating from junior high school I entered Jefferson

Was die Autor-Persona Ailey in der Auto_Bio_Grafie beschreibt, ist also nicht die Identifikation mit dem Anderen, Neuen, wie bei Roséri, St. Denis, Graham und anderen (»weissen«) Tänzer:innen. Im Gegenteil, die Darstellung kommt einer »Revelation«¹¹⁰ gleich, einer Offenbarung als Empowerment-Erfahrung, indem sich Ailey als »schwarzer« Tänzer repräsentiert fühlt an einem Ort (der Tanzbühne), an dem die Repräsentation von People of Colour und deren künstlerische Wertschätzung offenbar eine Ausnahme bildeten.¹¹¹ An anderer Stelle in seiner Auto_Bio_Grafie spricht Ailey dies direkt an: »The question of dance and race is an ever-present one.«¹¹² Er nennt Beispiele aus England und den USA und kommt zum Schluss: »You still don't see many black dancers in classical companies. The Europeans are more open than the Americans. (Maurice Béjart has three black dancers, for example.) In American companies, though, there is still an overlay of racism.«¹¹³ Aileys Aussage kritisiert – mit Blick auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts – die Absenz von »schwarzen« Tänzer:innen, insbesondere in Ballettkompanien. Diese Feststellung wird auch von der Forschung geteilt und beanstandet.¹¹⁴ Interessant

High School. It, too, was a segregated school, eighty-five percent black and the rest Latino.«

¹¹⁰ Vgl. dazu Fussnote 63 dieses Kapitels.

¹¹¹ Aileys Staunen und Empowerment betrifft nicht nur die offenbar unerwartete (Re-)Präsentation von »black people«, sondern auch jene von männlichen Tänzern auf der Bühne; vgl. dazu ders. 1995, S. 40f.: »And the male dancers! Miss Dunham had a groupe of male dancers, probably fifteen of them, and they were superb. Their moves, their jumps, their agility, the sensuality of what they did, were amazing. I was lifted up into another realm.«

¹¹² Ebd., S. 127.

¹¹³ Ebd.; die ganze Stelle lautet: »Look at the problem in England right now. There are black dancers in the Royal Ballet School, but the RBS doesn't want them, so as a result the really good black dancers with potential are sent to Arthur Mitchell's school. The Royal Ballet has an arrangement with Arthur to take them and nurture them so they don't have to deal with all those young black artists. You still don't see many black dancers in classical companies. The Europeans are more open than the Americans. (Maurice Béjart has three black dancers, for example.) In American companies, though, there is still an overlay of racism.« Vgl. zur Situation in Grossbritannien auch Burt 2020.

¹¹⁴ Vgl. dazu u.a. Deans 2001; Burt 2004; McCarthy-Brown 2011; Akinleye 2021; außerdem Henderson 2019, die dem Ausschluss von »schwarzen« Tänzer:innen im Ballett historisch nachgeht und, ebd., S. II, feststellt: »There was an absence of the black body in ballet as it was emerging as an art form; however, there is not an absence of the black presence during the period in entertainment and daily life. The absence

ist allerdings im Zusammenhang mit Aileys Verortung in der Tanzgeschichte, wie er diesen Missstand wahrnimmt bzw. wie er ihn in seiner Auto_Bio_Grafie vermittelt. Alvin Ailey gilt, wie DeFrantz schreibt, als »the most important black American choreographer in the short history of modern dance. He created a body of dance works that shaped African American participation in American modern dance during the thirty-year period before his death.«¹¹⁵ Es gelang Ailey offenbar, die Selbstermächtigung »schwarzer« Tänzer:innen mit deren Akzeptanz in der Kunstanztanzwelt zu verbinden. Dazu meint wiederum DeFrantz: »Ailey's choreography offers vibrant examples of black subjectivity

was due to the construct of race during this pivotal phrase at the dawn of the ballet dance form. In ballet's later years, when black people begin to appear in the ballet, there was an aversion associated with the black body that thrived on an anti-blackness prejudice. Black dancers resisted and formed their own companies and ballet productions.« Vgl. auch Robinson 2018, S. IV: »Ballet is an elite profession that remains predominantly white. Black dancers have been historically excluded and remain severely underrepresented in this industry through controlling images, discrimination, marginalization and rejection.« Dass diese Kritik aber durchaus nicht nur das Ballett betrifft, macht DeFrantz 2004, S. 20, deutlich: »In concert dance, the most cerebrated first-generation modern choreographers – Martha Graham, Hanya Holm, Doris Humphrey, and Charles Weidman – struggled with the figuration of dancing black bodies in their work.« Ausserdem ebd., S. 21: »If the modern dance emerged to explore white female subjectivity, there was likely little space for black innovation in its early years.« Vgl. dazu u.a. auch Manning 2004b. Im Gegenzug wird allerdings gerade in jüngster Zeit, etwa bei Torné 2020, auch eine »positive Diskriminierung« diskutiert, worauf auch in diesem Kapitel noch eingegangen wird.

115 DeFrantz 2004, S. XIII. Vgl. dazu auch Horne in ihrem Vorwort in Ailey/Bailey 1995, S. 2f.: »I never cease to be amazed by Alvin's thinking and passion for dance, especially black dance.« Ausserdem Bailey in ebd., S. 6: »Noted black dance historian Joe Nash wrote: »Alvin is unique in the whole history of dance [...]«; ausserdem ebd., S. 7: »His company garnered several significant firsts: It was the first black dance company sent abroad under President John F. Kennedy's International Exchange Program (1962); the first American modern dance company to perform in the Soviet Union since the days of Isadora Duncan (1970); the first black modern dance company to perform at the Metropolitan Opera (1983); and the first modern dance company to make a U.S. government-sponsored tour of the People's Republic of China after the normalization of Sino-American relations (1985).«

on public stages«,¹¹⁶ wobei die Tanzenden Vorurteile gegenüber dem Potenzial afroamerikanischen Kunsttanzes wirksam widerlegt hätten.¹¹⁷

Und wie sieht dies Ailey selber bzw. wie wird sein diesbezügliches Vorgehen in seinem Namen in der Autobiografie dargestellt? Zunächst meint er geradezu launig und gleichwohl kritisch: »I like personalities, not cookie-cutter dancers – a row of this, a row of that. That's what I accuse Balanchine of: making everyone who dances for him blank-faced.«¹¹⁸ Auch wenn in der Forschung mittlerweile durchaus auch andere Einschätzungen von Balanchines Bezug zu ›Black Dance‹ existieren,¹¹⁹ trifft Aileys Einwand eine bis heute andauernde Diskriminierung ›schwarzer‹ Tänzer:innen im Ballett – bei Balanchine und allgemein. Ailey – der selber nicht oder sicher nicht primär im Kontext des (neo-)klassischen Balletts verortet wird – kommt in *Revelations* noch genauer auf die Diskriminierung in ebendiesem Tanzgenre, dem Ballett, zu sprechen: »Here, in short, is the big problem with white ballet companies: Does

¹¹⁶ DeFrantz 2004, S. XV; er schreibt, ebd., weiter: »His dances and dancers repeatedly engage the ›act of being black‹ as they enact Africanist performance imperatives outlined in 1966 by Robert Farris Thompson, including percussive attack, apart-playing, call-and-response, multiple meter, and an overall ›cool‹ demeanor.«

¹¹⁷ Ebd., S. 15: »Ailey's dancers effectively trumped derisive speculation about the possibilities of African American concert dance«; er präzisiert ebd.: »They transformed complex encodings of political resistance, musical ability, and religious narrative onto their bodies to imply a historical reach of black culture, continued here by the act of concert dance.« Vgl. dazu allerdings auch die Kritik von Manning 2004b, S. 222: »Through all these years Ailey and his successors have cast *Revelations* for a multiracial ensemble. However virtuosic, the dancers have dramatized a universal myth of renewal and rebirth while evoking the historically specific passage of African-Americans from slavery to freedom. Thus *Revelations* endlessly remakes and unmakes the binary of U.S. racial difference. Ailey's masterpiece breaks down the conventions of American theater dance at midcentury, even while extending these conventions into the twenty-first century.« (Hv. i. O.)

¹¹⁸ Ailey/Bailey 1995, S. 126.

¹¹⁹ Vgl. etwa Genné 2005, die Balanchines frühe Begeisterung für Baker, v.a. für ihre Musikalität, ihr Rhythmusgefühl, ihren Körper sowie ihren Einfluss auf seine Ästhetik untersucht. Vgl. ausserdem Durkin 2019, S. 5, die sogar so weit geht, zu sagen, Baker sei Balanchines erste Muse gewesen und »provided inspiration to the choreographer by shaping his conception of the twentieth-century ballerina«; zudem erwähnt Durkin, ebd., Balanchines Zusammenarbeit mit Dunham: »Baker and Dunham both worked with Balanchine and their collective influence may have inspired him to become the first U.S.-based dance master to incorporate into his choreography African diasporic dance styles, including angular arms, turned-in legs, and bent knees.«

one really want to see a black swan among thirty-two swans in *Swan Lake* or a black peasant girl in *Giselle*? It's historically inaccurate, is the line taken by many of those in charge. [...] I give no credence to that position whatsoever. What we're talking about here is dance. [...] We're in the theater, not in a history seminar.«¹²⁰ Abgesehen davon, dass ich als Tanzhistorikerin Geschichtssemnare anders einschätze, ist Aileys Argument bezüglich des Potenzials von Theater in diesem Zusammenhang bemerkenswert. Er reflektiert in der Fortsetzung der zitierten Stelle denn auch bereits 1995 die Problematiken von und seinen eigenen spielerischen Umgang mit sogenanntem ›Colour Casting‹, was als selektive Praxis in der Forschung und derzeit – mit einiger Verspätung gegenüber den USA – auch in den deutschsprachigen Medien breit diskutiert wird.¹²¹ Ailey vertritt in seiner Autobiografie bereits eine Position, die jegliche ethnische Zuschreibungen relativiert und deren Besetzungskonsequenzen ablehnt, wenn er etwa schreibt: »It's the same as saying that Japanese dancers can't dance the blues – well, they do in *my* company. Japanese dancers understand the blues as well as anybody. When I began using them and some white dancers in *Blues Suite* and *Revelations*, I got flack from some black groups who resented it. They felt anyone not black was out of place. I received many letters in protest. My answer was that their presence universalizes the material.«¹²²

Eine solche, letztlich universalistische Haltung hat seither wiederum kontroverse Debatten ausgelöst.¹²³ Worum es mir an dieser Stelle geht, ist, darauf hinzuweisen, dass und wie Ailey als prominenter Vertreter des ›Black Dance‹ und des Modern Dance in seiner Auto_Bio_Grafie Missstände benennt, die im Ballett, auf das Ailey dabei als exponierten Teil der Tanzwelt explizit eingeht, erst später als solche thematisiert werden. Zwei auch ausserhalb der Tanzszenen breit rezipierte Auto_Bio_Grafien aus jüngerer Zeit sind in diesem Kontext besonders hervorzuheben: jene bereits erwähnte *Taking Flight* von Michaela

120 Ailey/Bailey 1995, S. 128 (Hv. i. O.).

121 Vgl. etwa McCarthy-Brown 2011; ausserdem exemplarisch Weickmann 2020, 2021b, die die Debatte mit Blick auf die Rassismusvorwürfe gegenüber dem Berliner Staatsballett aufgreift, und dies. 2021a, worin die Problematik breiter ausführ wird.

122 Ailey/Bailey 1995, S. 128 (Hv. i. O.); vgl. dazu auch ebd., S. 129: »I want to have a mixed company [...] They're convinced that I favor the black dancers and that I'm never going to put an Asian or a Caucasian above the black women in my company. My response is they've danced the other leading parts, except for *Cry*, which is dedicated to my mother and black women everywhere.« (Hv. i. O.)

123 Vgl. u.a. DeFrantz 2004; vgl. ausserdem zur Debatte allgemein in den Kulturwissenschaften beispielsweise Silk/Andrews/Thorpe 2017.

DePrince, die als Mabinty Bangura in Sierra Leone unter schwierigsten Umständen aufgewachsen ist, verwaiste, in die USA und zu einer Adoptivfamilie kam und zu einer erfolgreichen Ballerina u.a. zur Solistin im niederländischen Het Nationale Ballet, wurde.¹²⁴ Ausserdem, ebenfalls aus dem Jahr 2014, die Lebensgeschichte von Misty Copeland, *Life in Motion. An Unlikely Ballerina*, die dem populären Narrativ einer Selbstermächtigung, eines Aufstiegs vom »schwarzen«, talentierten Mädchen aus einfachsten Verhältnissen zur gefeierten Ballerina folgt.¹²⁵ In beiden Auto_Bio_Grafien fällt auf, dass die – berechtigte – Kritik an Diskriminierung und Rassismus stets mit dem Wunsch oder auch mit der Forderung nach »Access« einhergeht, also nach »Zugang« zu etwas offenbar Verschlossenem. Diese Argumentation soll im Folgenden anhand einiger Textstellen exemplarisch dargelegt und anschliessend kommentiert werden, wobei insbesondere auf das Verhältnis von »Race« und Auto_Bio_Grafie fo-kussiert wird.

So lesen wir bei DePrince: »[D]as Schlimmste war für mich, wenn ich im Ballett wegen meiner Hautfarbe diskriminiert wurde.«¹²⁶ Sie schildert dann verschiedene diesbezügliche Erlebnisse und erzählt von Rollen, die sie aufgrund ihres »Schwarz«-Seins nicht bekommen hatte;¹²⁷ oder sie beklagt den Aufwand, den sie als Person of Colour mit lediglich in Rosa erhältlicher Ballettkleidung zu bewältigen hatte usw.¹²⁸ Auch Misty Copeland schreibt über Zurückweisungen und Diskriminierungen aufgrund ihrer Hautfarbe,¹²⁹ über ihren »anderen« Körper,¹³⁰ und schliesslich über gut gemeintes, aber gleichwohl rassistisches Verhalten ihrer »weissen« Mittänzerinnen, das die Autorin als positiv bis ignorant diskriminierend entlarvt: »But we don't think of you as black« was the refrain from some of my peers when I made a small attempt

124 Vgl. DePrince/DePrince 2014a, b; ausserdem <https://michaeladeprince.com>, 19.05.2022.

125 Copeland/Jones 2014; vgl. auch <https://mistycopeland.com>, 19.05.2022.

126 DePrince/DePrince 2014a, S. 132; zitiert wird hier und im Folgenden aus der deutschsprachigen, von Ilse Rothfuss übersetzten Ausgabe. Vgl. auch ebd., S. 139: »Dass schwarze Tänzer benachteiligt wurden, fiel mir schon mit vier bei meinem ersten *Nussknacker*-Video auf.« (Hv. i. O.)

127 Vgl. dazu etwa ebd., S. 155, wo sie folgende Begründung belauscht: Die »Stadt [sei] noch nicht reif für eine schwarze Marie«. Vgl. dazu auch ebd., S. 141f., die als »Braune-Tüten-Test« beschriebene Diskriminierung.

128 Vgl. ebd., S. 178f.

129 Vgl. Copeland/Jones 2014 u.a. S. 98, 139, ausserdem S. 229.

130 Vgl. ebd. u.a. S. 162f., 164f., 166, 168f., 171.

to open up about my concerns that I had a harder time getting some classical roles, or getting recognition for some of my performances. Of course they were trying to be nice, empathetic even. Instead, it just made me wonder, *Well, how do you see black people in general if you believe not thinking of me that way is a compliment?*«¹³¹

Copeland gelingt schliesslich doch der Zugang zur exponierten Position der Solistin im American Ballet Theatre (ABT),¹³² und sie beschreibt ihr Empowerment folgendermassen: »Kevin McKenzie [d. i. der künstlerische Direktor des ABT, C. T.] and others helped me to believe in my talent and to speak up for myself, not only just about dance, culture, and art – but about race. Knowing the footsteps of other black ballerinas who had come before also helped me to find my voice.«¹³³ Beide, Copeland und DePrince, »speak up« durch ihre exponierte (physische) Präsenz auf den Ballettbühnen und erheben (verbal) ihre Stimme durch ihre Auto_Bio_Grafien,¹³⁴ die zudem geschickt vermarktet wurden.¹³⁵ Eine Frage, die bleibt, und die auch in aktuellen Debatten hin und wieder gestellt wird,¹³⁶ ist die folgende: Warum ausgerechnet das Ballett? Es gäbe ja noch andere Tanzstile. Dieses Argument thematisiert denn auch DePrince in ihrem Buch; sie habe oft zu hören bekommen, sie solle doch anderes als Ballett tanzen, will aber Letzteres, weil »da so schöne Geschichten erzählt werden«¹³⁷, und sie findet: »Der Gedanke, dass meine Hautfarbe mich daran hindern würde, klassisches Ballett zu tanzen, war einfach niederschmetternd.«¹³⁸ Und Copeland kritisiert: »It's almost as if ballet is this exclusive secret society that's terrified of change, even as it constantly looks for a way to stay relevant and alive. But I want everyone to feel that they could be a part of my world, if they want to be.«¹³⁹ An anderer Stelle berichtet sie, wie es ihr nur (aber schliess-

131 Ebd., S. 228f. (Hv. i. O.).

132 Vgl. ebd., S. 231: »I would be the first black soloist with ABT in twenty years.«

133 Ebd., S. 226; vgl. auch ebd., S. 228: »We [d. s. Raven Wilkinson und Misty Copeland, C. T.] speak the same very rare language: that of a black classical ballet dancer.«

134 Ebd., S. 226; vgl. auch DePrince/DePrince 2014a, S. 265, über ihre Motivation, das Buch zu schreiben und zu veröffentlichen.

135 Vgl. Copeland/Jones 2014; das Buch wird schon auf dem Cover als »The New York Times Bestseller« angepriesen und auf den folgenden vier Seiten überschlagen sich die lobenden Endorsements förmlich.

136 Vgl. dazu u.a. Weickmann 2021a.

137 DePrince/DePrince 2014a, S. 140.

138 Ebd., S. 141.

139 Copeland/Jones 2014, S. 260.

lich doch) mit enormem Aufwand geglückt sei, anerkannter Teil dieses ›exklusiven Geheimbunds‹ des klassischen Balletts zu werden: »I had fought for ten years to be recognized, to show that I had the talent and ability to dance in classical ballets.«¹⁴⁰

Soweit die Stimmen dieser beiden prominenten ›schwarzen‹ Ballerinen aus deren Auto_Bio_Grafien. Ihre Voten sind Resultat und Ausdruck einer als gelungenen dargestellten Selbstermächtigung. Man müsste diesen Befund noch weiter diskutieren, insbesondere die Frage, weshalb es bei dieser Debatte v.a. um ›Access‹ geht,¹⁴¹ was einerseits – unter dem Aspekt der Gleichbehandlung – absolut berechtigt ist. Allerdings ist andererseits wohl genauso zu fragen, ob man heute das Ballett, das Copeland selber als ›exclusive secret society‹¹⁴² kritisiert, nicht ganz grundsätzlich auf den Prüfstand stellen müsste im Hinblick auf dessen strukturellen Rassismus nicht nur in den Company-Strukturen und Castingpraktiken, sondern auch bezüglich der Themen und Plots, der Rollenbilder, Repräsentationsformen, Tanztechniken, Körperkonzepte usw., was ja seit einiger Zeit durchaus auch thematisiert und diskutiert wird.¹⁴³ Man könnte sich dabei auch wieder Aileys Argument vom Potenzial des Theaters in Erinnerung rufen. Bei genauerem Hinsehen und mit Blick auf die Auto_Bio_Grafien, etwa auf die hier exemplarisch zitierten Bücher von DePrince und Copeland, müsste man dann allerdings zudem kritisch nach dem reproduzierten Frauenbild fragen, nach der, wie die Genderforscherin Dawn Heinecken in ihrer Untersuchung *Contesting Controlling Images. The Black Ballerina in Children's Picture Books* es nennt, »sometimes troubling construction of femininity«.¹⁴⁴ Man müsste fragen, welchen Beitrag dazu gerade die Autobiografien der Tänzer:innen als Auto_Bio_Grafien, also nach bestimmten Verfahren und innerhalb diskursiver Kontexte konstruierte verbale (Selbst-)Ermächtigungen, leisten.

Einen diesbezüglich einzigartig (selbst-)reflexiven Weg hat die Tänzerin, Tanzpädagogin, Choreografin und Kulturwissenschaftlerin Halifu Osumare eingeschlagen. Die Art und Weise des Empowerments, das sie in und mit ihrem Buch *Dancing in Blackness. A Memoir* – sowohl in Bezug auf ihre Tanzpraxis als auch auf die auto_bio_grafische Performanz – verfolgt, unterscheidet

140 Ebd., S. 241.

141 Vgl. dazu auch Osiel Gouneo im Gespräch mit Komma-Pöllath 2021.

142 Copeland/Jones 2014, S. 260.

143 Vgl. u.a. Tomé 2020; ausserdem Weickmann 2021a.

144 Heinecken 2019, S. 297.

sich grundlegend von den bisher in diesem Kapitel diskutierten. Wiederum exemplarisch werde ich darauf im Folgenden eingehen, um das Spektrum der *auto_bio_grafischen* (Selbst-)Ermächtigungsstrategien im Spannungsfeld von ›Race‹ und Tanzgeschichte noch um einige (kritische) Aspekte zu erweitern. Weniger um ›Access‹, um ›Zugang‹ zu einer (aus implizit oder explizit rassistischen Gründen) verschlossenen Welt geht es Osumare nämlich in ihrer *Auto_Bio_Grafie*, als vielmehr um (auch wieder) die Suche nach einem ›eigenen‹ Tanz,¹⁴⁵ wobei sie diese Suche durchaus als ein Zusammenspiel von ›Zugehörigkeits-‹-Erkundungen, Emanzipationsbestrebungen und mehrfach hybriden Explorationen darlegt.

Osumare schaut in ihrem Buch, das 2018 erschienen ist, auf ihr bisheriges Leben zurück und nimmt v.a. die »over three decades (1968–1994)« ihrer aktiven Tanzkarriere in den Blick.¹⁴⁶ So weit, so durchaus dem Genre der Berufsautobiografie entsprechend. Allerdings wählt die Autorin einen bemerkenswerten *auto_bio_grafischen* Ansatz, indem sie ihre persönliche Erzählung erklärtermassen mit einer wissenschaftlichen Methodik verbindet: »*Dancing in Blackness* is a memoir researched from a scholarly perspective about those times through the lens of dance. [...] through my personal story.«¹⁴⁷ Und die Autorin präzisiert: »I explore this rapprochement throughout my career as a practitioner of dance and now as a researcher-writer about dance; hence this is a scholar's memoir about dance.«¹⁴⁸ Osumare definiert demnach zu Beginn der *Bio_Grafie* ihre Autor-Persona als Wissenschaftlerin mit Tanzerfahrung, was nicht nur die Perspektive ihrer Narration offenlegen soll, sondern gleich auch ein bestimmtes Selbst- und Autobiografie-Verständnis demonstriert. Dieses Verständnis wiederum ist insofern ein performatives, als es das Selbst als »a product of our era« erklärt.¹⁴⁹ Diese Ära wird in der *Auto_Bio_Grafie* nicht ›nur‹

145 Vgl. dazu auch das Kapitel 2.4., *Originalitätsnarrative und ›eigener‹ Tanz*, in der vorliegenden Untersuchung.

146 Osumare 2018, S. 2. Vgl. auch die Interviews mit Osumare in Forsgren 2020, insbesondere S. 56–59, 199–201, 261–265.

147 Osumare 2018, S. 2 (Hv. i. O.).

148 Ebd., S. 4.

149 Ebd., S. 66. Ausdruck davon, dass sich das Selbstverständnis der Autorin im Laufe ihres Lebens geändert hat, ist auch deren Namensänderung. Geboren 1946 als Janis Miller, nimmt sie 1973 den »African name as a gift« an; vgl. ebd., S. 1, ausserdem S. 148f.; der Name Halifu Osumare wurde ihr von einer Freundin angeboten, weil er von der Bedeutung her zu ihrer Persönlichkeit passe (er ist eine Kombination aus Swahili und Yoruba und bedeutet »The Rebellious, Independent One in the Rainbow«). Den mögli-

abgebildet, sie schreibt vielmehr mit. Um auf die Erläuterungen des Historikers Volker Depkat zurückzukommen, könnte man sagen, die Erzählung organisiere »eine Perspektive auf die Welt [...], aus der heraus ebendiese Welt ausgedeutet wird«.¹⁵⁰

Ihre Welt beschreibt Osumare als »the continuing maturation of black dance across time and space – from West Africa to the United States« und ihre Ausdeutung als persönliche Fokussierung und daraus resultierende spezifische Kontextualisierung: »I contextualize my own personal experiences as a key player in the practical and theoretical shaping of the field I call black dance. I view these years through the lens of a dancer, dance teacher, choreographer, researcher, cultural activist, arts administrator, and the beginning of my academic career.«¹⁵¹ Sie erklärt hier ihr »historisches Ich«¹⁵² als multifunktional und macht gleich auch transparent, wie sie erinnerungsstrategisch darauf zurückgreift: Eine wesentliche Grundlage für ihre Erzählung bildet ihr Tagebuch, das sie über all die Jahre geführt hat.¹⁵³ In der Auto_Bio_Grafie heisst es dann auch immer wieder: »I wrote in my journal«, worauf ein wörtliches (Selbst-)Zitat aus dem Tagebuch folgt,¹⁵⁴ das als dokumentierte Information in die Narration einfließt oder anschliessend weiter reflektiert wird. Die schriftlich festgehaltenen eigenen Überlegungen aus anderen Zeiten dienen der Autorin dabei ebenso als Quelle wie Aussagen von historischen Figuren der Tanzgeschichte,¹⁵⁵ weiteren Zeitzeug:innen, Ausführungen aus Zeitungen oder wissenschaftlichen Abhandlungen¹⁵⁶ – alle stets wissenschaftlich korrekt nachgewiesen. Sogar Gegenstimmen führt sie geradezu vorbildlich an, wenn

chen Vorwurf einer »Appropriation« entkräftet die US-Amerikanerin, indem sie erklärt, man habe sie in Afrika durchaus gefragt, ob sie wisse, woher ihr Name komme und was er bedeute. »When I answered correctly, they always said, ›You are welcome,‹ and I appreciated the approval.« Vgl. ebd., S. 149.

¹⁵⁰ Depkat 2017, S. 30 (Hv. i. O.). Vgl. dazu auch im 2. Kapitel der vorliegenden Untersuchung, S. 31.

¹⁵¹ Osumare 2018, S. 2.

¹⁵² Damit ist das Ich der (eigenen) Vergangenheit gemeint, das im Rückblick erinnert und erzählt wird; vgl. dazu Depkat 2017, S. 30 (Hv. i. O.).

¹⁵³ Vgl. dazu Osumare 2018, S. 65: »My journal became my best friend, in which I confided my deepest thoughts about my growing artistic aesthetic and beliefs.«

¹⁵⁴ Ebd., S. 49, 55 usw.

¹⁵⁵ Vgl. etwa Referenzen auf Josephine Baker (Osumare 2018, z.B. S. 49f., 63.), auf Katherine Dunham (ebd., S. 67f. oder 289), oder auf Alvin Ailey (ebd., S. 104f., 107, 111).

¹⁵⁶ Beispielsweise zitiert Osumare 2018 wiederholt die schwedische Tanzwissenschaftlerin Lena Hambergren (etwa S. 56f., 59) oder den amerikanischen Tanzwissenschaft-

solche ihre eigene Erinnerung kontrastieren, wobei sie – ganz konstruktivistische Kulturwissenschaftlerin – lakonisch kommentierend festhält: »The relativity of memory versus actual historical facts has been written about ad nauseam.«¹⁵⁷ Dies bedeutet nun weder, dass Osumare ihren Ausführungen weniger traut, noch dass sie damit den autobiografischen Pakt destabilisieren möchte. Im Gegenteil, sie schreibt ihren Ausführungen explizit eine ganz bestimmte Perspektivierung zu, die sie als performativ, in ihrer sich stets selbst befragenden und wieder bestätigenden Verfasstheit, und dadurch als umso adäquater sieht; denn schliesslich versteht sie ihre Auto_Bio_Grafie als einen Akt der (Selbst-)Ermächtigung einer ›schwarzen‹ Frau/Tänzerin: »My independent rebellious nature as a black woman, born into a self-reliant black community, forged my approach to my dance career, which is the subject of this book.«¹⁵⁸ Das ›Produkt‹, *Dancing in Blackness*, schreibt Osumare weiter, »tells the story of the black struggle for recognition, justice, and self-empowerment through the prism of dance, a discipline only occasionally viewed politically.«¹⁵⁹ Ihre Auto_Bio_Grafie versteht die Autorin dabei insofern als politisch, als sie über ihre eigene, exemplarische Lebenserzählung dem offenbar als unpolitisch geltenden Tanz und spezifisch dem ›Black Dance‹ eine, ihre, Stimme verleiht.

Gleich zu Beginn thematisiert Osumare das Verhältnis von ›Race‹ zur Frage danach, was ›Black Dance‹ überhaupt sei,¹⁶⁰ und sie weist auch da konstruktivistisch darauf hin, sowohl die Kunstform wie auch »the sociocultural construct of blackness« sei »a fluid constant.«¹⁶¹

ler Thomas F. DeFrantz (u.a. S. 109f.) usw.; sehr kritisch äussert sie sich zu Curt Sachs (S. 179f.).

157 Osumare 2018, S. 353; die Relativierung der erzählten Episode (über die Anfrage zum Erwerb eines eigenen Tanzstudios) lautet folgendermassen, ebd.: »Ferolyn actually believes that I asked *her* about purchasing Every Body's Dance Studio, which is not my account.« (Hv. i. O.)

158 Ebd., S. 1.

159 Ebd., S. 8.

160 Ebd., S. 6: »this interrogation of dance is in conversation with ›race,‹ that spurious category of human divisions. In creating a confluence between dance and blackness, the obvious question becomes, ›What is *black* dance?‹ This is a question as old as the Eurocentric descriptions of African dance recorded in sixteenth- and seventeenth-century travelogues when European explorers first encountered dances and rituals on the West African coast.« (Hv. i. O.)

161 Ebd., S. 4; vgl. auch ebd., S. 16.

Ihren eigenen Weg, mit dieser beweglichen Konstante ›Black Dance‹ umzugehen, beschreibt Osumare – wie erwähnt – als einen dynamischen Prozess der Suche. Nach Anfängen in der Region San Francisco Bay, die sie selber als »Coming of Age through (Black) Dance« bezeichnet,¹⁶² ging sie als Tänzerin nach Marokko, nach Europa (u.a. nach Dänemark und Schweden), dann zurück in die USA (New York und wieder San Francisco-Oakland Bay Area), bevor sie 1976 zu einer »pilgrimage to the Motherland«, wie sie es nennt, aufbrach, mit dem erklärten Ziel, »looking for Africa through dance«,¹⁶³ weil sie realisiert habe: »I needed to conduct dance research on the African continent itself«.¹⁶⁴ Wieder zurück in »Oakland and Beyond, 1977–1993«¹⁶⁵ konzentriert sie sich auf ihre Lebenschoreografie, wobei sie diese als reziproke Einheit von Tanz und Leben deutet.¹⁶⁶ »As I have aged«, schreibt sie im Rückblick, »I recognize how I was using the principles of dance – rhythm, shape, space, and dynamics – as I interacted with every aspect of my life in the world. I began to realize how knowing what to say at the right time (rhythm), in the right way (shape and dynamics), and in the correct place (space) create the *choreography* of life itself.«¹⁶⁷

Eine Auto_Bio_Grafie, wie Osumare sie mit *Dancing in Blackness* vorlegt, ist dabei für sie das adäquate Medium, zu vermitteln, worum es ihr geht: nicht um eine Essentialisierung von ›Black Dance‹ oder ›Black Dancers‹, sondern um die Vermittlung des (selbst-)ermächtigenden Potenzials, gerade aus unterschiedlichen Erfahrungen mit Nicht-/Zugehörigkeit heraus. Während Osumare in Europa vom (von ihr sogenannten) »Josephine Baker Syndrome« profitierte, einer Faszination der Europäer:innen in den 1960er-/70er-Jahren für »black dancer«,¹⁶⁸ was ihr u.a. bei der Jobsuche geholfen und als Tanzpädagogin grosse Freiheiten eröffnet habe,¹⁶⁹ war sie auch in den verschiedenen Ländern Afrikas, die sie bereiste, zunächst eine Fremde und spürte gerade da die bereits erwähnte »relativity of ›blackness[]«, aber auch eine Zugehörigkeit »experienced by celebrating through the body.«¹⁷⁰ Ihr Tänzerinnen-Körper ist es denn

¹⁶² Vgl. ebd., S. 18.

¹⁶³ Ebd., S. 174.

¹⁶⁴ Ebd., S. 164.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 237ff.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., z.B. S. 168: »Publicly, I became well known for the pronouncement: ›Dance is Life, and Life is Dance.‹«

¹⁶⁷ Ebd., S. 3 (Hv. i. O.).

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 49, 64.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 59f.

¹⁷⁰ Ebd., S. 199f.

auch, der alle kulturellen Einflüsse, Widerstände und Herausforderungen an- und aufnimmt,¹⁷¹ der die Selbstermächtigung physisch vollzieht,¹⁷² von der im Buch die Rede ist bzw. die mit *Dancing in Blackness* bezeugt und reflektiert wird. So kommt Osumare zum Schluss, dass das Verhältnis von ›Race‹ und Tanz-/geschichte immer ein dynamisches, performatives ist, eines, das – je nach Perspektive, Medium und Praxis – im Tanz ebenso hervorgebracht und aktualisiert wird,¹⁷³ wie es dies ihre Auto_Bio_Grafie als Akt eines (selbst-)reflexiven Empowerment tut. Beides hängt für die Tänzerin/Autorin zusammen.

Dass die Vermittlung einer solchen selbstermächtigenden auto_bio_grafischen Reflexion zumeist als ein retrospektiver Vorgang praktiziert und gedeutet wird,¹⁷⁴ führt schliesslich zum dritten Aspekt, der in der Reihe der Machtkonstellationskomplexe zu behandeln ist: ›Age‹. Neben ›Gender‹ und ›Race‹ spielt nämlich auch die Kategorie ›Age‹ eine spezifische Rolle,¹⁷⁵ gerade wenn es um das Verhältnis von Auto_Bio_Grafie(-forschung) und Tanzgeschichtsschreibung geht.

171 Vgl. ebd., S. 84: »my cultural exploration through dance«.

172 Vgl. ebd., S. 75: »taking it all in, using the opportunities to develop my craft, and as always working on myself.«

173 So bietet sie den Lesenden auch eingehende Analysen zum Unterschied von afrikanischen und europäischen Tanz-, Bewegungs- und Körperpraktiken; vgl. ebd., etwa S. 45, 59f., 80, 83f., wobei die Autorin ihre (amerikanische) Zwischenposition und ihre eigene konstitutive Rolle stets mitthematisiert. In diesem Sinne zitiert sie einmal aus einem eigenen Artikel, ebd., S. 304f.: »Black Dance has always been more than African Dance, or the many Afro-Caribbean derivates – tap, vernacular, social dance, or modern jazz dance. No matter what the specific form, the essence of it has always been beyond the form. The essence of Black Dance has always been about the expression and particular spirit of the individual dancer at the movement he or she is dancing. One may say that this is true of any dance form; but in Black Dance it is the basis, the foundation.«

174 Vgl. dazu u.a. Depkat 2019c, S. 73. So beginnt auch Osumare ihre Ausführungen in der Rückschau mit der Formulierung: »As I have aged, I recognize [...]«; vgl. dies. 2018, S. 3.

175 Mit ›Gender‹, ›Race‹ und ›Age‹ wird, wenn es um Machtkonstellationen geht, oft auch ›Class‹ genannt; vgl. etwa Martin 2017, S. 15. Darauf gehe ich in meiner Studie – wie erwähnt – nicht in einem eigenen Kapitel ein, auch wenn sich eine entsprechende gesonderte Betrachtung im Verhältnis zur Tanzgeschichtsschreibung durchaus lohnen würde. Die Reflexion von ›Class‹ wird in diesem Buch dennoch an verschiedenen Stellen thematisiert; vgl. u.a. im Kapitel 3.5. oder auch 4.5., worin Autor:innen ihr Tanzverständnis bzw. diesbezügliche Erwartungen ins Verhältnis zu ihrer gesellschaftlichen ›Herkunft‹ oder ›Zugehörigkeit‹ setzen.