

dien angewiesen, die vom vergangenen Ereignis zeugen. So ist Duncans publiziertes Buch, das sie trotz der geäußerten Bedenken gegenüber der (verbalen) Ausdrucksweise hinterlassen hat, fast ein Jahrhundert nach ihrem Tod (1927) noch immer leicht zugänglich, ihr Tanzen nicht.²³ Und dennoch handelt auch ihr Buch vom Tanz, weil sie – wie oben ausgeführt – Tanzen, Leben und (auto-)biografisches Schreiben für untrennbar erklärt. Hierbei entwirft und verortet sich also nicht nur ein Ich in der Welt des Tanzes, es macht diesen Entwurf und diese Verortung vielmehr zum Ausgangs- und Mittelpunkt einer Deutung von Welt überhaupt. Damit sagt es (das Ich) sowohl etwas über sein Tanzverständnis aus, als es dieses Tanzverständnis in der Art, *wie* es sich entwirft und verortet, wiederum auch deutet *und* deutbar macht. Diese nicht unkomplexe epistemische These soll im Folgenden anhand von Ausführungen zu Ich-Konstitution und Autorschaft noch genauer erforscht werden.

2.1. Ich-Konstitutionen und Autorschaft

»Sie kennen mich sicher nicht mehr aus den zwanziger Jahren. [...] Viele fragen mich, was ich denn früher gemacht hätte [...]. Da will ich Ihnen die ganze Geschichte mal erzählen.«²⁴ So beginnt die Tänzerin Valeska Gert ihre Autobiografie *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*, die 1968 in der Erstausgabe erschienen ist, zu einem Zeitpunkt also, als Gerts künstlerisches Wirken einem Grossteil ihrer Zeitgenoss:innen nicht präsent oder überhaupt nicht (mehr) bekannt war.²⁵ Signifikant ist an ihrer Aussage, die als Legitimation ihrer Autobiografie gelesen werden kann, dass sie explizit eine Ganzheit in Aussicht stellt, die dann allerdings in der Schilderung der einzelnen Lebensphasen gar nicht so homogen daherkommt und bereits im Untertitel (*Kaleidoskop meines Lebens*) keineswegs als etwas Fixes, Kompaktes angekündigt wird, sondern

23 Freilich existieren – neben anderen medialen Zeugnissen – auch Nachkommen und Schülerinnen, die das tänzerische Erbe von Duncan weiter pflegen, aber der Kreis derer, die daran teilhaben bzw. teilhaben können, ist sicherlich eingeschränkter als jener der Leser:innen.

24 Gert 2019, S. 7.

25 Gert schreibt diesbezüglich an einer anderen Stelle, 2019, S. 94: »Für die Nazis war ich wenigstens ein Feind, für die heutigen Deutschen bin ich nichts. Man weiß nur noch, dass Mary Wigman den neuen deutschen Tanz geschaffen hat, von mir weiß man nichts. Als die Akademie der Künste in Berlin ein Pantomimenfestival gab, hielt Mary Wigman die Eröffnungsrede, obwohl ich in Berlin war.«

sinnbildlich als ein dynamisches Muster aus bunten Steinchen,²⁶ die sich je nach Betrachtung unterschiedlich formieren und präsentieren. Dieser Widerspruch, der bei Gert – ob bewusst als solcher eingeführt oder nicht – durchaus ihrem in der Autobiografie entworfenen Selbst entspricht, ist auch konstitutiv für andere autobiografische Ich-Entwürfe.

Dabei konkurriert auf der einen Seite das moderne Bild vom Menschen, das davon ausgeht, dass das Leben »keine unhintergehbare Einheit« sei,²⁷ mit jenem, wonach »(gesunde) Menschen sich selbst als etwas Kontinuierliches und deshalb als Einheit erfahren.«²⁸ Letzteres Phänomen sei, so der Philosoph Benjamin Adler, »umso erstaunlicher, als unser Leben von grossen Veränderungen und Zufällen geprägt ist. Die Frage, wie wir trotz geistiger und körperlicher Veränderungen eine kontinuierliche Selbstführung [sic!] besitzen können,« beantwortet er damit, »dass die Erfahrung der eigenen Kontinuität auf einer narrativen Konstruktion basiere.«²⁹ In seiner Dissertation *Das Selbst als Erzählung* schreibt Adler dazu: »Das, was ich mit ›ich‹ bezeichne oder von dem ich sage, dass es mein Selbst sei, wird durch die Geschichte definiert, die ich erzähle und die auf verschiedenartige Weise auf mich bezogen ist.«³⁰

Die Einheit des Selbst, die vielen (wenn auch gewiss nicht allen, v.a. nicht den modernen literarischen) Autobiografien als Prämisse oder Versprechen zugrunde liegt, ist demnach eine Folge einer geschlossenen Form der Erzählung,³¹ eine »narrative Konstruktion eines individuellen Selbst, das man sich zuschreibt. Dieses Selbst definiert sich über die Geschichten, die wir erzählen und die wir um ebendieses Selbst als den gemeinsamen Bezugspunkt konstruieren.«³² Auf anschauliche Weise zeigt sich eine solche Selbst-Zuschreibung beispielsweise in einer Aussage der Ballerina Margot Fonteyn, im Prolog zu deren Autobiografie *Die zertanzten Schuhe. Geschichte meines Lebens*, wo sie schreibt, sie werde sich beim Erzählen »wohl an die Unzahl kleiner Lebenserfahrungen halten müssen. Sie bauen sich langsam auf, wie Korallen,

26 Vgl. dazu auch Gert 1974, S. 48, worin sie aus Mary Setons Eisenstein-Biografie von 1952 zitiert, in der es heisse, Eisenstein habe in der Tänzerin Valeska Gert »ein Kaleidoskop von Sinnlichkeit, Humor und Leidenschaft« entdeckt.

27 Vgl. Adler 2010, S. 6.

28 Ebd., S. 14.

29 Ebd. Vgl. zum Verhältnis von Narration und Selbst-Konstruktion in Autobiografien auch Brockmeier/Carbaugh 2001.

30 Adler 2010, S. 14.

31 Vgl. auch ebd., S. 16.

32 Ebd., S. 9.

zu scheinbar zufälligen Gebilden, bis man eines Tages vor dem Ergebnis steht und staunend sagt: »Nicht zu fassen! Das bin *ich!*!«³³

Gemäss dem Historiker Volker Depkat transformieren solche narrativen Konstruktionen gelebte Leben in sinnvolle Geschichten und schaffen dadurch »worlds through narration«; Depkat nennt dazu die entsprechenden Verfahren: »selection, composition, chronological ordering, and emplotment«³⁴ und fordert an anderer Stelle denn auch explizit, »Autobiographien als narrative Texte zu untersuchen«³⁵. Er präzisiert: »Dies verlange nach einer genauen Analyse der Strukturen narrativer Sinnbildung ebenso wie nach einer narratologisch informierten Auseinandersetzung mit dem Verhältnis des Erzählers zum Erzählten. Es gehe darum, die semantischen Relationen zwischen den einzelnen Passagen und Episoden einer autobiographischen Erzählung freizulegen, narrative Strategien der Geltungssicherung zu rekonstruieren und genrespezifische Erzählmuster zu identifizieren.«³⁶ Gemäss Depkat konstituiert sich ein autobiografisches Erzähl-Subjekt »im Prozess der Erzählung überhaupt erst als *Ich*«, d.h. dass es sich »als ein *Ich* selbst beschreibt und sich durch seine Erzählung zu Vergangenheit und Zukunft in Beziehung setzt.«³⁷

Dieses Sich-in-Beziehung-Setzen des autobiografisch erzählenden und damit sich selbst konstituierenden Ichs verlangt wiederum eine relationale Analyse und Kontextualisierung auf Seiten der Historiker:innen.³⁸ Es gilt dabei, einerseits auf narrative Strategien sowie zeit- und genrespezifische Erzählmuster zu zielen³⁹ und andererseits die »*Positionalität* von autobiographischer Selbstthematisierung [sic!]« herauszuarbeiten, die sich wiederum

33 Fonteyn 1976, S. 8 (Hv. i. O.).

34 Depkat 2019b, S. 280. Vgl. auch Rödel 2019, S. 85: »So ist zu fragen, wie Erlebtes [...] erzählend geformt und in eine zu einem bestimmten Zeitpunkt geläufige Plot-Struktur gefügt wird.«

35 Depkat 2017, S. 31; Depkat referiert dabei explizit auf Dagmar Günther 2001. Vgl. auch Depkat 2004.

36 Depkat 2017, S. 31.

37 Ebd. (Hv. i. O.).

38 Vgl. dazu auch ebd., S. 33: »Damit zielt ein kommunikationspragmatischer Zugang zu Autobiographien insgesamt darauf ab zu untersuchen [sic!] *wann*, *wie* und *warum* ein historisches Ich sich als ein solches selbst thematisiert [...] und wie sich diese Ich-Entwürfe zu den biographisch-sozialen Kontexten verhalten, in denen sie entstanden sind und in denen sie als kommunikative Akte wirken sollten.« (Hv. i. O.)

39 Vgl. ebd., S. 31.

beziehe »auf die in einer Kultur immer schon ausgeprägten und sozial akzeptierten Identitätsnarrative, in denen ein Ich sich erzählt und erzählen kann.«⁴⁰ Die »Positionalität«, von der Depkat spricht, ist freilich ein wesentliches Merkmal jeglicher Selbstthematisierung; im Hinblick auf die historiografische Auswertung von Autobiografien aus dem Bereich des Tanzes lohnt es sich nun, noch genauer darauf einzugehen. »Positionalität meint«, erklärt Depkat, »den jeweils in einer Zeit verfügbaren Vorrat an *Subjektpositionen*, die ihrerseits ein Kreuzungspunkt von vielfältigen und in sich durchaus widersprüchlichen Diskursserien in den machtfügten sozialen Kontexten einer jeweiligen Zeit sind. Dieser Zusammenhang lässt Selbstthematisierung in Selbstzeugnissen aller Art zu einem Aushandlungsprozess werden, mit denen sich ein Selbst gegenüber diesen zirkulierenden Identitätsnarrativen der eigenen Zeit positioniert und seinen eigenen Ort bestimmt. Auch diese diskursive Selbstverortung findet in der und durch die autobiographische Selbstthematisierung statt; sie ist nicht bereits vorgängig ausgeprägt und deshalb irgendwie *vorhanden*, um dann in den Selbstzeugnissen nur noch *abgebildet* zu werden.«⁴¹

Just solche Aushandlungsprozesse sind in Autobiografien von Tänzer:innen besonders aufschlussreich, indem sie deren Autor:in auch, aber nicht allein in einer Zeit, in bestimmten Kontexten und in Bezug auf zirkulierende Identitätsnarrative verorten (lassen), sondern eben auch – und darum geht es in diesem Buch – im Hinblick auf bestimmte Tanzverständnisse im Verhältnis zu anderen Tanzverständnissen und Diskursen. Dies wird exemplarisch deutlich, wenn man etwa die defensive Negativlegitimation der Tänzerin Toni Bentley betrachtet, die als mittelmässig erfolgreiche Ballerina des New York City Ballet (NYCB) ihre diskursive Selbstverortung innerhalb eines spezifischen sozialen Machtgefüges entwirft und gleichzeitig verteidigt. Bentley schreibt im Vorwort der 2003 erschienenen Ausgabe ihres erstmals 1982 publizierten Buchs *Winter Season. A Dancer's Journal*: »I was afraid I would be fired, very afraid. Not because I had written anything shocking or libelous, but because I had written something at all. Dancers didn't write unless they were stars – only then did they have a story worth telling, the story of success.«⁴²

40 Ebd., S. 34 (Hv. i. O.). Vgl. zu Identitätsnarrativen und Ich-Performanzen auch Schulte 2011.

41 Depkat 2017, S. 34 (Hv. i. O.).

42 Bentley 2003, VII.

Bentley widersetzt sich hier einem von ihr diagnostizierten Erzähl- und Schreibverbot für Tänzer:innen, indem sie behauptet, diese (mit Ausnahme der Stars unter ihnen) hätten überhaupt keine Geschichte zu erzählen.⁴³ Damit bedient sie einerseits den bereits erwähnten Topos, wonach Tänzer:innen ihre Autobiografie oft mit der Aussage beginnen, dass sie eigentlich nicht schreiben (können),⁴⁴ es dann aber doch tun; andererseits kann diese Legitimation innerhalb des Genres Autobiografie aber auch als eine spezifische narrative Konstruktion betrachtet werden, die erklärermassen alternative Narrations- und Wissensordnungen einführt. Hier wird angekündigt, dass gleich etwas erzählt wird, was ›eigentlich‹ nicht erzählt werden darf und damit anders als ›üblich‹ erzählt werden muss. An Bentleys Zitat lässt sich somit stellvertretend für weitere Autobiografien von Tänzer:innen beobachten, was Alexandra Wagner in ihrem Buch *Wissen in der Autobiographie* allgemein beschreibt, dass nämlich »die Erzählinstanz ihre Lebensgeschichte nicht *einfach nur* erzählt, sondern dass die geeignete *Form* dieser Erzählung und insbesondere die Erzählinstanz mit ihrer Stimme und Sprecherposition für das Entstehen und Zustandekommen der autobiographischen Geschichte die Voraussetzungen sind.«⁴⁵

Die Selbstverortung der Autorin Bentley im (Mittel-)Feld der Tanzwelt positioniert dieses ›Ich‹ deshalb vorsätzlich ausserhalb eines vorhandenen Vorrates an gängigen Autorschaftspositionen. Solche stehen Tänzer:innen (mit Ausnahme einiger Stars), folgt man Bentley, eben nicht zur Verfügung. Gefordert sind vielmehr konstitutive Aushandlungs- und Etablierungsprozesse. Damit macht die Ballerina-Autorin gleich zu Beginn explizit, was als alternative oder zumindest spezifische Positionierung bezeichnet werden

43 Damit wäre Bentleys Autobiografieverständnis gemäss Holdenrieds genregeschichtlichen Aussagen eigentlich einem (zumindest aus literaturwissenschaftlicher Sicht) anachronistischen autobiografischen Schreiben zuzuordnen oder eben gerade ein Beleg für eine Absage an eine solche Auffassung durch einen expliziten Individualisierungsschub; Holdenried 2000, S. 13, schreibt nämlich, dass die »Erfolgsorientierung« seit dem 18. Jahrhundert zunächst ein neues Merkmal von Autobiografien im bürgerlichen Kontext gewesen sei: »Erst dann findet ein allmählicher Paradigmenwechsel statt: Die Lebensgeschichte verliert immer mehr den Status der biographischen Dokumentation gesellschaftlichen (und ökonomischen) Erfolgs, und gewinnt stattdessen den Rang eines Mediums der Selbstverständigung. Damit wächst der ›Abweichungskoeffizient‹, und das Individualisierungsgebot (bis hin zum Zwang) nimmt zu.«

44 Vgl. dazu die Einleitung dieses Buches.

45 Wagner 2014, S. 40 (Hv. i. O.); sie schreibt, ebd., weiter, dies sei »eine Tatsache, die in der (vornehmlich an fiktionalen Texten entwickelten) Erzähltheorie bisher kaum Beachtung gefunden hat.«

kann und womit deutlich wird, was auch Wagner feststellt, dass es nämlich »die autobiographische Erzählstruktur nicht gibt und diese auch nicht zur Verfügung steht, sondern erschrieben werden muss: Die narrativen Strukturen und Strategien werden den jeweiligen Kontexten, Sprecherpositionen, Erzählmotivationen und Adressateninstanzen angepasst. Die Prozesse der Aushandlung und Etablierung der jeweiligen formalen Aspekte der Texte sind dabei komplex und werden in den Texten selbst reflektiert.«⁴⁶

Dabei verbinden die entsprechenden Passagen in Tänzer:innen-Autobiografien oft eine apologetische mit einer aufklärerischen Haltung. So schreibt beispielsweise bereits die romantische Ballerina Marie Taglioni in den 1870er- und 1880er-Jahren in ihren autobiografischen Aufzeichnungen⁴⁷: »J'aimerais pouvoir expliquer le genre de travail, que je faisais, mais c'est bien difficile pour être clair.«⁴⁸ Sie beschloss dann, wie sie erklärt, Trauriges und schlechte Erinnerungen wegzulassen (»mieux vaut ne pas les retracer«) zugunsten einer vorsätzlich positiven Erzählposition (»je tire un rideau sur le reste et ne réveille que mes chers et beaux souvenirs«).⁴⁹ Knapp 20 Jahre später gesteht auch die Ballerina Margitta Roséri, wie bereits erwähnt, sie sei »keine geübte Schriftstellerin«⁵⁰, um dann diskursiv zunächst ebenfalls ausdrücklich mit der Erzählmotivation zu hadern: »Ich habe mich lange nicht dazu entschließen können, noch einmal in Gedanken meine Künstlercarriere zu durchleben, welche ich schon seit beinahe zehn Jahren mit Vergessenheit zu bedecken suchte. Doch war dieselbe eine so außergewöhnliche was Erlebnisse und Schwierigkeiten anbetreffen, namentlich für eine deutsche Künstlerin, daß ich mich endlich entschlossen habe, dieselben wahrheitsgetreu niederzuschreiben.«⁵¹ Dabei formuliert die weit weniger berühmte Tänzerin allerdings ein ganz anderes Ziel als Taglioni, sie behauptet nämlich, v.a. warnen und abschrecken zu wollen: »Möge dieselbe [d. i. die beschriebene Künstlerlaufbahn, C. T.] durch ihre Erfahrungen und Irrthümer mancher jungen Künstlerin damit nützlich

46 Ebd. (Hv. i. O.). Vgl. dazu auch Wagner-Egelhaaf 2005, S. 10, die schreibt, Autobiografien verwiesen »nachdrücklicher als andere Texte auf ihre Autorfunktion«.

47 Diese Aufzeichnungen sind – obwohl von Taglioni selber zur posthumen Publikation vorgesehen, vgl. Ligore 2017, S. 17 – zwar erst 2017 in einer umfassenden Edition erschienen: Taglioni 2017; vgl. dazu auch Kapitel 3.1.

48 Taglioni 2017, S. 90.

49 Ebd., S. 57.

50 Roséri 1891, S. 1; vgl. dazu auch die Einleitung des vorliegenden Buches.

51 Roséri 1891, S. 1.

sein, doch was noch besser wäre, mögen dieselben Viele zurückhalten sich einer Kunst zu widmen, welche wohl als die schwierigste und undankbarste von allen Künsten zu betrachten ist. Wenn ich dieses damit erreichen würde, so hätte ich dann jedenfalls einen nützlichen Zweck mit diesen Zeilen erfüllt.«⁵²

Bereits in den Anfängen der Tänzerinnen-Autobiografien wird also das Aushandeln und Etablieren einer Autorschafts- und Erzählposition im Text explizit vorgeführt und reflektiert. In späteren entsprechenden Publikationen wiederholen sich solche Positionierungs- und Legitimierungsdiskurse geradezu topisch.⁵³ Diese erscheinen zuweilen, was die hervorgehobene Eigenständigkeit und ›Wahrhaftigkeit‹ der Narration angeht, als regelrechte Rechtfertigungen, wenn etwa – um noch ein prominentes Beispiel des ausgehenden 20. Jahrhunderts anzuführen – die sowjetische Startänzerin Maija Plissezkaja in ihrer Autobiografie *Ich, Maija*, schreibt, sie sei »Ballerina – nicht [...] professionelle Schriftstellerin«⁵⁴, dabei aber gleichwohl explizit hervorhebt, dass sie ihr Buch »selbst geschrieben« habe.⁵⁵ Wozu? Plissezkajas

52 Ebd. Vgl. dazu auch ebd., S. 171: »Ich war froh, als meine Carriere beendet war. Wie manche Künstlerin ihre Memoiren geschrieben oder hat schreiben lassen, um mehr die angenehmen oder glücklichen Ereignisse nach erreichtem Ziele darin hervor zu heben, so gebe ich einen Einblick in mein Künstlerleben, weil es ein so ausnahmsweises in Bezug auf Erlebnisse und Mühe war und wenn ich seit 9 Jahren, seitdem ich in America meine Künstlerlaufbahn beschlossen habe, kein Theater mehr, nicht einmal als Zuschauerin betreten habe, ohne dasselbe nur im geringsten zu vermissen, so mag dieses ein Beweis sein, mit wie wenig Bedauern ich dasselbe verlassen.«

53 Vgl. dazu auch Wigman 1963, die in ihrem auto_bio_grafisch rezipierten Buch *Die Sprache des Tanzes* schreibt, S. 8: »Ich bin keine Schriftstellerin und wäre niemals in der Lage gewesen, Personen und Situationen zu einer frei erfundenen Handlung zu verdichten, die Anspruch auf literarische Geltung erheben dürfte. Es gab im Grunde immer nur ein Thema, um das meine Gedanken kreisten wie die Motten um das Licht: *Tanz*.« (Hv. i. O.)

54 Plissezkaja 2006, 7. Die Autobiografie ist 1994 erstmals in russischer Sprache erschienen. Damals war Plissezkaja 69-jährig.

55 Ebd., 9. Gewiss spielt diese Bemerkung auch darauf an, dass zahlreiche ›Stars‹ ihre Autobiografien im 20. Jahrhundert von Ghostwritern haben schreiben oder sich zumindest beim Schreiben von genannten oder ungenannten (Co-)Autor:innen massgeblich haben helfen lassen. Vgl. etwa aus dem Tanzbereich St. Denis/Buckmaster 1939 oder auch Martins/Cornfield 1982; Ashley/Kaplan 1984; Seymour/Gardner 1984; Kirkland/Lawrence 1986; Farrell/Bentley 1990; Villella/Kaplan 1992; Ailey/Bailey 1995; Tallchief/Kaplan 1997; Bussell/Mackrell 1998; Soto/Marshall 2011; bis hin zu Copeland/Jones 2014; Larrieu/Filiberti 2014; Morris/Stace 2019; Sills/McPherson 2019; Klos/Meier-Brösicke 2021 oder Marchand/Bodinot 2021. Vgl. auch im Hinblick auf Duncans Autobiografie *My Life* eine diesbezügliche Anmerkung von Albright 2013, S. 112.

»vorrangiges Ziel« war es erklärermassen, »der Wahrheit über mein Leben wieder zu ihrem Recht zu verhelfen.«⁵⁶

Die Positionierungs- und Legitimierungsdiskurse sind – betrachtet man eine ganze Reihe unterschiedlichster Tänzer:innen-Autobiografien vom 19. bis 21. Jahrhundert⁵⁷ im Hinblick auf die Selbstverortung ihrer Autor:innen – v.a. geprägt von zwei Strategien; diese umfassen: die Etablierung bzw. explizite Aneignung einer verbal-diskursiven Erzählposition und die Reflexion der entsprechenden Identitätsnarrative mitsamt Motivation, Legitimation und angestrebten Zielen. Der erklärte Vorsatz, auch als eigentlich nicht schreibende:r Autor:in eine kohärente Geschichte erzählen zu wollen (und zu können), verhandelt dabei stets einerseits den Medienwechsel (vom eigentlich »eigenen« Medium Tanz hin zum Schreiben) und andererseits die jeweilige Ich-Konstruktion bzw. Sprecherposition. So beginnt beispielsweise Martha Graham, um hier exemplarisch eine solche (prominente) Positionierung anzuführen, ihre Autobiografie mit dem Satz: »I am a dancer.«⁵⁸ Sie verknüpft diese vorsätzlich hervorgehobene Hauptaussage dann etwas weiter hinten im Buch mit einer eng mit ihrem Tänzerinnenleben verbundenen Legitimation ihres Schreibens: »In meinem tänzerischen Leben hat es so viele Auftritte, so viele Augenblicke gegeben. Aber ich habe mich bis heute immer dagegen gestraubt zurückzuschauen, bis ich jetzt das Gespür dafür zu entwickeln begann, daß es in meinem Leben immer einen roten Faden gegeben hat – die Bestimmung [...], Erfahrungen zu transzendieren.«⁵⁹ Nachdem sie nicht mehr tanzt, schreibe sie nun, erfahren die Lesenden, entlang des festgestellten »roten Faden[s]«, der einen Verlauf allerdings nicht einfach von einem Anfang zu einem Ende abbildet, sondern – dessen ist sich Graham offenbar bewusst

56 Plissezkaja 2006, 9. Über einen allgemeinen Wahrheitsanspruch hinausgehend ist diese Stelle eine Reaktion auf den spezifischen politischen Umstand: Plissezkaja bekam grosse Schwierigkeiten, als sie Russland verliess, um im Westen zu leben, was sich dann auch in propagandistischen Berichten gegen ihre Person und ihr Tun niederschlug.

57 Vgl. dazu die Auflistung des rezipierten Korpus im Kapitel 4.2.

58 Graham 1991, S. 3; vgl. auch die deutschsprachige Übersetzung, Graham 1992, S. 7: »Ich bin Tänzerin.« Sofern die Übersetzung bezüglich Wortlaut und Bedeutung der referierten Passagen nicht signifikant von der amerikanischen Erstausgabe abweicht, wird im Folgenden (auch) aus der deutschsprachigen Ausgabe, Graham 1992, zitiert.

59 Graham 1992, S. 22; vgl. auch dies. 1991, S. 17.

– einer bestimmten (Wissens-)Ordnung folgt: »Wie beginnt das alles? Ich glaube, es beginnt niemals. Es setzt sich nur fort«, schreibt Graham.⁶⁰

Eine solche lebensgeschichtliche Verlaufskonstruktion bezeichnet Michaela Holdenried als »[d]issoziierte Chronologie und vitale Zeitordnung« und sie hält fest: »Die Kontinuität der lebensgeschichtlichen Chronologie wird durch geraffte oder erweiterte Zeitsegmente [...] durchbrochen. Damit lässt sich ein Bezug zur innerpsychisch-vitalen Zeitordnung herstellen, welche häufig nicht mit der objektiven Zeit übereinstimmt.«⁶¹ So wäre auch erklärt und gerechtfertigt, was Ute Astrid Rall – wie erwähnt – offenbar mit einem Objektivitätsanspruch über Duncan geschrieben hat und wonach diese es mit »Fakten und Zeitangaben [...] nicht allzu genau genommen« habe.⁶² Auf »Fakten« und empirische Zeitordnungen kommt es im Hinblick auf Tänzer:innen-Autobiografien auch im vorliegenden Buch weniger an als auf alternativ vermittelte Wissensordnungen.

Deshalb hier nochmals grundsätzlich zur Frage, »[w]arum ist (auto-)biographisches Schreiben für die tanzhistorische Forschung von Interesse?«, die sich auch Anaïs Emilia Rödel stellt in ihrem Beitrag *Biographisches zwischen Autofiktion und historischer Narration* im Buch Yvonne Georgi. *Tagebuch und Dokumente zu Tanztourneen mit Harald Kreutzberg (1929–1931). Eine andere Recherche zu den Potentialen einer kritischen Nachlassforschung*, herausgegeben von Yvonne Hardt und Frank-Manuel Peter.⁶³ Rödel ist hier hinsichtlich ihrer zweifachen Antwort zu folgen: »Einerseits erlauben selbst verfasste Dokumente zu untersuchen, wie ein Mensch über sich selbst schreibt und dabei sich selbst schreibt.«⁶⁴ Damit weist auch Rödel auf die performativen und konstruktiven Anteile der Ich-Konstitution in Autobiografien hin.⁶⁵ Andererseits erlaubten diese Texte, »aufzuzeigen, wie sie als Selbsterzeugnisse im doppelten Sinn – des Sich-selbst-Schreibens und Über-sich-selbst-Schreibens – Aufschluss geben können über die Art oder Form, wie Geschichte geschrieben wird.«⁶⁶

60 Graham 1992, S. 22; vgl. auch dies. 1991, S. 17.

61 Holdenried 2000, S. 46. Vgl. zu Zeitordnungen in Autobiografien auch Brockmeier 2001.

62 Nachwort von Ute Astrid Rall in Duncan 2016, S. 308.

63 Rödel 2019, S. 84.

64 Ebd.

65 Vgl. auch ebd.: »So fasse ich im Folgenden Autobiographien als historische (Selbst-)Repräsentationen und Konstruktionen auf.«

66 Ebd.; sie verwendet den Begriff »Ego-Dokumente« und verweist dabei auf Etzemüller 2012.

Rödel fährt präzisierend fort, dass dieses Schreiben bestimmte Praktiken erfordere und zeige, wie das »Einfassen von Erlebtem in eine Chronologie von Ursache und Wirkung« funktioniere⁶⁷: »Statt einer linearen ergibt sich so eine facettenreiche, sich wiederholende Erzählung, die soziokulturellen Kontexten und Handlungsintentionen einer Person in Bezug zu diesen Kontexten Rechnung trägt.«⁶⁸

Diese Relationen gilt es auch im Hinblick auf eine tanzhistoriografisch produktive Untersuchung von bzw. mittels Tänzer:innen-Autobiografien herauszuarbeiten, mit den jeweiligen Erzählungen und tanzgeschichtlichen Diskursen zusammenzudenken und bezogen auf je spezifische Fragestellungen auszuwerten. Dabei schwingen immer auch die Fragen mit, welche tanzhistorisch relevanten Aussagen möglich, welche nicht möglich und welche überhaupt erst möglich sind. Das Erkenntnisinteresse liegt dabei weniger auf vermeintlichen ›Tatsachen‹ (›wie etwas genau gewesen ist‹) als vielmehr darauf, zu ergründen, wie gewisse Erfahrungen, Wahrnehmungen und Darstellungen, die explizit darauf hinweisen (oder zuweilen auch vorgeben), ›aus erster Hand‹ zu stammen, zu anderen in Beziehung zu setzen sind.

2.2. Subjektivität, Objektivität und autobiografischer Pakt

Das Gebot der Information ›aus erster Hand‹ ist grundlegend für das Genre Autobiografie. Bereits in den 1970er-Jahren hat der französische Literaturwissenschaftler Philippe Lejeune auf den »autobiographische[n] Pakt« hingewiesen.⁶⁹ Dieses seither vieldiskutierte und auch von Lejeune selber später wieder aufgegriffene Theorem geht davon aus, dass »der Autor oder die Autorin in einer ›Erklärung‹ versichert, das Werk sei autobiographisch, und der Leser oder die Leserin dies akzeptiert. Das dazu unbedingt notwendige Zusatzkriterium ist das des Eigennamens, wie er auf dem Titelblatt erscheint«.⁷⁰ Der Eigenna- me auf dem Titelblatt umfasst demnach eine Bezeichnung für drei konstitui-

67 Rödel 2019, S. 90; sie versteht dieses »Etablieren von kohärenten Erklärungsmustern als eine Kulturtechnik und diskursiv geprägte Konstruktion« und verweist, ebd., mit Referenz auf Foucault (2012, S. 51) darauf, dass durch die »kulturelle Gebundenheit dieser Schreibpraxis [...]›die Sprache der Darstellung das Dargestellte überhaupt erst konstituiert.«

68 Rödel 2019, S. 85.

69 Vgl. Lejeune 1994, ausserdem ders. 1973, 1975; vgl. dazu auch u.a. Allamand 2018.

70 Holdenried 2000, S. 27. Vgl. Lejeune 1975, insbesondere S. 26f.