

to_Bio_Grafien bzw. die Herausstellung von deren Funktion im Hinblick auf die Tanzhistoriografie zu Gert deutlich machen sollten. So erscheint die Künstlerin im Licht ihrer eigenen Schriften produktiv kontrovers, als eine Figur, die bis heute – je nach Kontext – einerseits als herausragend zentrale und andererseits als marginalisierte Figur der Tanzgeschichte gilt. Dieses Vermächtnis verbindet Gert – wenn auch auf andere spezifische Art und Weise – mit der Künstlerin, um die es im Folgenden gehen soll.

3.6. Schillernde Spiegelung: Josephine Baker (1906–1975)

In *Das große Tanz Lexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*, dem für die deutschsprachige Tanzwissenschaft so wichtigen wie fundierten Nachschlagewerk aus dem Jahr 2016, sucht man zu Josephine Baker – wie bereits zu Valeska Gert – vergeblich nach einem eigenen Eintrag. Aber nicht nur da hat es die (Tanz-)Geschichtsschreibung offenbar versäumt, der Künstlerin Baker Anerkennung zu zollen. Auch sie ein Fall von Vergessenheit? Ja, aber wiederum anders als Gert. Geradezu sinnbildlich als überfälliger Akt der ›Wiedergutmachung‹ einer historischen Missachtung lesen sich Kommentare, die kürzlich anlässlich einer ganz besonderen Ehrung feststellen, »inzwischen ist der Blick auf Baker ein anderer: Sie ist zur Heldin geworden«⁴¹⁵. Der Anlass: Am 30. November 2021 wurde Josephine Baker ins Pariser Pantheon aufgenommen. Bereits am 23. August desselben Jahres, zum Zeitpunkt der öffentlichen Ankündigung, dass Baker ein Platz in der Ruhmeshalle der französischen Geschichte eingeräumt werde, schrieb Michaela Wiegel in der *FAZ*: »Sie [d. i. Baker, C. T.] ist die erste schwarze Frau, die auf diese Weise geehrt wird«⁴¹⁶. Obwohl eine weitere Journalistin, Nadia Pantel, in ihrem *Tages-Anzeiger*-Artikel vom 1. Dezember 2021, betitelt mit »Paris erwidert Josephine Bakers Liebe«, absolut zu Recht fragt, »[w]ie konnte eine Heldin wie Baker so lange übersehen werden?«⁴¹⁷, blieb die Art der Ehrerweisung keineswegs unkriti-

415 Pantel 2021, S. 6.

416 Wiegel 2021, o. S. Bereits vor ihrer Aufnahme ins Pariser Pantheon erfuhr Baker verschiedene Ehrungen, so erhielt sie u. a. das französische *Croix de guerre* und wurde für ihre Verdienste im 2. Weltkrieg zum *Chevalier de la Légion d'honneur* ernannt; vgl. dazu Durkin 2019, S. 3.

417 Pantel 2021, S. 6. Der gesamte Abschnitt lautet, ebd.: »Seit Jahren wird in Frankreich darüber diskutiert, wie man das massive Ungleichgewicht im Pantheon etwas ausgleichen könnte. 75 Männer werden dort als die Grössten der Nation geehrt und 5 Frauen.

siert⁴¹⁸ und galt auch knapp hundert Jahre nach den ersten Erfolgen Bakers offenbar einigen noch als ungewöhnlich. Dies zeigt exemplarisch, wenn auch ironisierend, ein Artikel vom 24. August 2021 von Marc Zitzmann, ebenfalls in der FAZ, der den Titel trägt: »Joséphine Baker ins Panthéon. Unorthodoxer geht es hier gar nicht«, und worin es heisst: »So jemand wie diese Tänzerin findet sich dort [im Pantheon, C. T.] noch nicht. Leichtgeschürzte Revuetänzerin und Adoptivmutter zahlreicher Kinder diverser Farben, bisexuell und buntgemischter Herkunft – Joséphine Baker (1906 bis 1975) weist auch auf den zweiten Blick nicht das Profil auf, um in den Panthéon aufgenommen zu werden, die letzte Ruhestätte der Französischen Republik für ihre ›grands hommes‹ (›homme‹ hier im Sinne von ›Mensch‹, nicht von ›Mann‹ – wobei letztere Bedeutung angesichts des kärglichen Kontingents ›pantheonisierter‹ Frauen unweigerlich mitschwingt).«⁴¹⁹

Josephine Baker, geborene Freda Josephine McDonald, hatte sich ab den 1920er-Jahren v.a. tanzend, aber später auch politisch öffentliche Sichtbarkeit erarbeitet. Eine solche wurde ihr, wenn auch mit durchaus widersprüchlicher Bewertung, zu Lebzeiten sehr wohl zugestanden,⁴²⁰ danach aber von der offiziellen Geschichtsschreibung lange verwehrt, was wiederum in der Literatur

Das bei Freunden der alten Zeit beliebte Argument, dass es eben schwierig sei, Frauen zu finden, die Herausragendes geleistet hätten, hebt Baker so lässig aus, wie sie früher ihren Geparden spazieren führte.« Pantel nennt dann, ebd., wichtige Verdienste von Baker wie deren Aufführungsverweigerung während der deutschen Besatzung, ihre Spionagetätigkeiten, ihre Widerstandsaktionen, ihr Engagement in der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung und in der französischen Liga gegen Antisemitismus und Rassismus und folgert: »Die Frage lautet also nicht: Wo findet man bloss Heldinnen? Sondern: Wie konnte eine Heldin wie Baker so lange übersehen werden?« Baker erfülle, so Pantel, ebd., »alle Kriterien, die es für eine Pantheonisierung braucht. Sie war nicht nur eine berühmte Künstlerin, sie hat ›die Werte der Republik getragen, sich für die Nation engagiert, wie der Élysée-Palast es formuliert. Baker habe eine ›Lebensgeschichte, die beispielhaft zeigt, wozu ein Mensch imstande ist, wenn er mit Willen und Hartnäckigkeit seine Emanzipation erschafft und damit der Welt ein Beispiel gibt.«

418 Zu den kritischen Stimmen, die auch Pantel 2021, S. 6, erwähnt, gehören u.a. jene von Rokhaya Diallo in der *Washington Post*, die moniere, dass Bakers Geschichte oft benutzt werde, um, wie Pantel, ebd., zitiert, »den Mythos zu nähren, Frankreich mache es schwarzen Menschen einfacher als die USA.« Vgl. dazu auch die Ausführungen zur Selbstermächtigung in Kap. 4.1. der vorliegenden Untersuchung.

419 Zitzmann 2021, o. S.

420 Vgl. dazu etwa die Einschätzung von Hardin 2015, S. 180, wonach Baker »one of the most in-demand performers of the interwar period« gewesen sei. Vgl. dagegen ex-

zu Baker – nicht erst seit ihrer symbolischen Aufnahme ins Pantheon – moniert wird.⁴²¹ Eine Re-Vision der (tanz-)geschichtlichen Narration muss deshalb wiederum auf eigene Weise angegangen werden, anders als bisher in diesem dritten Kapitel; sie muss die spezifischen Voraussetzungen reflektieren, unter denen einerseits Baker als »important figure[]«⁴²² der Tanzgeschichte in Augenschein zu nehmen ist, und dann andererseits, welche Erkenntnisse sich diesbezüglich über die Analyse auto_bio_grafischer Quellen gewinnen lassen. Beides, die Art und Weise der tanzgeschichtlichen Bedeutung von Baker sowie ihres autobiografischen Vermächtnisses, lohnt nämlich im Zusammenhang dieser Untersuchung eine besondere Betrachtung.

Zu ihrer Berufswahl ist im Buch *Les mémoires de Joséphine Baker*, das 1927 unter Bakers Namen erschienen ist, zu lesen: »Oui, je [d. i. Baker, C. T.] danserai toute ma vie, je suis née pour danser, seulement pour cela. Vivre, c'est danser«⁴²³. Die Feststellung, zur Tänzerin berufen zu sein, bedient einen Topos, der in der vorliegenden Untersuchung bereits mehrfach zur Sprache gekommen ist.⁴²⁴ Die zitierte Aussage geht allerdings noch weiter und bei Baker in eine ganz andere als die gängige Richtung: »[J]’aimerais mourir à bout de souffle, épuisée, à la fin d’une danse – mais pas au Music-hall. Je suis fatiguée de cette vie artificielle, lasse d’être fouettée par les projecteurs. Le travail de vedette me dégoûte maintenant. Toutes les intrigues qui entourent la vedette me dégoûtent. Ce qu’elle doit faire, ce qu’elle doit supporter à chaque instant, cette vedette, me dégoûte. Mauvaises choses, tristes choses.«⁴²⁵ Das ›Ich‹ in diesem

emplarisch zur kritischen Rezeption von Baker einige Reaktionen zu ihren Auftritten in der Schweiz in Zizzari 2022.

- 421 Vgl. dazu u.a. Horncastle 2020; ihre Biografie widmet sich Baker als »Weltstar, Freiheitskämpferin, Ikone«, wie es im Untertitel heisst.
- 422 Caldwell 2014, S. 5; vgl. dazu auch die grundsätzlichen Ausführungen zur Re-Vision zu Beginn dieses Kapitels, S. 112–115.
- 423 Baker/Sauvage 1927, S. 149. Von der Erstausgabe dieses Buches sind zunächst lediglich 300 Exemplare im Pariser Verlag K. R. A. erschienen, allerdings ist diese Ausgabe nur sehr schwer zugänglich. Im Folgenden wird deshalb aus 7. Édition aus dem Jahr 1927 zitiert, die allerdings mit der Erstausgabe identisch ist. Das Buch wurde mehrfach neu aufgelegt. 1928 wurde das Buch von Lilly Ackermann ins Deutsche übertragen und erschien unter dem Titel *Memoiren*. 1980 wurde dieselbe deutsche Übersetzung unter dem Titel *Ich tue, was mir passt. Vom Mississippi zu den Folies Bergère* nochmals publiziert. Einige Textzitate werden (zusätzlich) auch aus dieser Ausgabe nachgewiesen.
- 424 Vgl. das Kapitel 2.4. im vorliegenden Buch.
- 425 Baker/Sauvage 1927, S. 149; vgl. auch die Stelle in der deutschsprachigen Übersetzung in Baker 1980, S. 110, wo etwas allgemeiner vom (nicht erstrebenswerten) Tod auf der

Zitat gibt sich – und das ist für die folgenden Reflexionen paradigmatisch – betont widerständig. Es sieht zwar erklärtermassen seine Bestimmung im Tanz, aber eben anders als offenbar erwartet. Konstituiert wird an dieser Stelle des als »mémoires«⁴²⁶ bezeichneten Textes ein Selbst, das sich seines Bühnenstarstatus bewusst ist und gleichwohl mit der Freiheit kokettiert, damit zu brechen und einen anderen Weg als den vermeintlich vorbestimmten einzuschlagen. »Ich tue, was mir paßt«, heisst denn auch übersetzt Bakers letztes Buchkapitel, ein Satz, der es in der deutschsprachigen Neuauflage von 1980 gar auf die Titelseite schaffte.⁴²⁷ Bemerkenswert dabei ist, dass das ›Ich‹ dieser ›Memoiren‹, die Autor-Persona Josephine Baker, die Tänzerin, die das Leben eines Stars kennt und ablehnt, 1927, im Jahr der Publikation der Erstausgabe, 21 Jahre alt wird, also sowohl im Hinblick auf eine künstlerische Laufbahn als auch als Protagonistin und Autorin einer Auto_Bio_Grafie noch sehr jung war.⁴²⁸ Zu diesem Aspekt kommt ausserdem die Besonderheit hinzu, dass jenes Buch von 1927 nicht die einzige auto_bio_grafische Publikation von Baker geblieben ist. Andere folgten, worauf noch eingegangen wird.

Bühne (statt in der Music-Hall) die Rede ist: »Ich möchte einmal sterben, atemlos, völlig erschöpft, am Ende eines Tanzes, aber nicht auf der Bühne.«

426 Baker/Sauvage 1927, Titel, S. 3, 5, 9 usw.

427 Baker 1980, Titel, u.a. S. 3, 111 usw. In der französischsprachigen Originalausgabe, Baker/Sauvage 1927, S. 151, 153, lautet Bakers Devise etwas anders: »Ce qui me plaît m'arrête«, wobei der kommentierende Sauvage, ebd., diese entsprechend ausdeutet: »Je crois bien que c'est là sa devise. Je la trouve excellente. En latin: *carpe diem*, je crois. Par là, Joséphine Baker se rattache à l'une de nos plus vieilles traditions. Je dis cela sans ironie« (Hv. i. O.).

428 Vgl. dazu auch den werbenden Text »Über dieses Buch« in Baker 1980, S. 2: »Josephine Baker, der schwarze Stern am Revuehimmel über mehr als fünfzig Jahre und eine außergewöhnliche Frau – ihre Memoiren, wenn man die Erinnerungen einer Zwanzigjährigen schon als solche bezeichnen kann, sind eine Entdeckung: die einzigen authentischen Erinnerungen der jungen Josephine, die das ganze Flair der zwanziger Jahre enthalten. Sie erschien 1928 zum erstenmal in deutscher Übersetzung und dann nie wieder. Die 21jährige Josephine Baker erzählt 1927, auf dem ersten Höhepunkt ihres Ruhms, dem französischen Journalisten Marcel Sauvage in Erinnerungen und Anekdoten ihre Geschichte vom Aufstieg des unbekanntesten Südstaatenmädchens zum Revuestar in Paris und Berlin.« Vgl. zum Lebensalter der Autorin auch eine Aussage in einer anonymen Buchankündigung in *La Fronde* von 1926, S. 4, die das Paradox einer Lebenserzählung einer derart jungen Protagonistin polemisch (und letztlich deren nachweisliche Leistungen negierend) auf den Punkt bringt: »Elle eut, paraît-il, l'intention d'écrire ses mémoires pour ainsi dire avant d'avoir vécu.«

Als »verteufelte Tänzerin«⁴²⁹, als »la vedette endiablée que Paris a consacrée et vers qui, après minuit, viennent des curieux des quatre coins de l'Europe, voire même d'Orient et des deux Amériques«⁴³⁰, wird die junge, erst vor Kurzem aus den USA nach Europa eingewanderte Baker im Vorwort zu ihren *mémoires* vom französischen Journalisten und Schriftsteller Marcel Sauvage angepriesen.⁴³¹ Eine bis zur Alterität reichende Eigenheit mit mächtiger, nicht nur positiv besetzter Anziehungskraft bestimmt das vermittelte (Selbst-)Bild der Künstlerin, deren (bisherige) Lebenserzählung das Buch verspricht. Im der eigentlichen Narration vorangestellten Textabschnitt »Über dieses Buch« wird Bakers Erfolg in der deutschsprachigen Ausgabe ihrer *mémoires* gar mit einer – aus heutiger Sicht äusserst fragwürdigen – Exotisierung und Sexualisierung verbunden: »Das grimassenschneidende ›komische Kücken‹ der Revue [...]⁴³² erobert mit seiner fremdartigen, nackten Schönheit und seinen wilden erotischen Tänzen das Publikum im Sturm.«⁴³³ Dass das sich auch selbst als eigen/-sinnig und Normen trotzend darstellende autobiografische Ich in der zeitgenössischen Rezeption zu einem exotisierten, erotisierten, primitivistisch interpretierten ›Anderen‹ stilisiert wurde,⁴³⁴ belegen verschiedene weitere Voten, die dann jahrelang immer wieder reproduziert wurden und die bedenkllicherweise ziemlich unreflektiert sogar Eingang in die lange

429 Sauvage in Baker 1980, S. 19.

430 Sauvage in Baker/Sauvage 1927, S. 34.

431 Sauvage wird als Co-Autor des Buches ausgewiesen, worauf nochmals zurückzukommen sein wird.

432 Zum vollständigen Titel der Revue, d.h. der Bühnenproduktion, in der Baker ab 1925 im Pariser Théâtre des Champs-Élysées auftrat, vgl. Seguin 1999, S. 27. Da ich in meiner Argumentation nicht näher auf diesen Titel eingehe, gewichte ich hier und im Folgenden die Empfehlungen zum rassistuskritischen Sprachgebrauch, vgl. https://www.gender.ch/public/ttgd/Glossar_RACE.pdf, 29.11.2023, höher als die Notwendigkeit einer vollständigen Wiedergabe von (historischen) Zitaten. Dies gilt auch im Hinblick auf verletzende Bezeichnungen. Einige Formulierungen wiederum, die im heutigen Sprachgebrauch auch problematisch sind oder sein könnten, gebe ich gleichwohl als Zitate wörtlich wieder, gerade weil es mir im vorliegenden Kapitel darum geht, historische Diskurse kritisch zu beleuchten, zu diskutieren und u.a. ihre rassistischen Implikationen aufzuzeigen.

433 Baker 1980, S. 2. Vgl. dazu auch Christout 2004, S. 252: »Paris discovered Baker on 20 October 1925 when, with her partner Joe Alex, she appeared as the star of Noble Sissle's *La Revue* [...] at the Théâtre des Champs-Élysées.« (Hv. i. O.)

434 Vgl. zum Zusammenhang von Erfolg und Erotisierung bzw. der Exotisierung Bakers unter den Aspekten *race* und *gender* u.a. Staszak 2015 oder Kraut 2003.

Zeit spärlichen (tanz-)wissenschaftlichen Erwähnungen von Baker finden. So zitiert etwa Marie-Françoise Christout in ihrem Eintrag zu Josephine Baker in der prominenten *International Encyclopedia of Dance* deren Zeitgenossen André Levinson: »Some of her poses, with her waist curved inward, her rump projecting, her arms interlaced and lifted in a semblance of a phallic symbol ... evoke all the marvels of noble black statuary: she is no longer the dancing girl ... she is the Black Venus who haunted Baudelaire.«⁴³⁵ Und Christout kommentiert Bakers Wirkung – wiederum auf Levinson und ausserdem auf Sauvage referierend – folgendermassen: »The ›black pearl‹ is remembered for her feline walk, her warmth, and her exceptional rhythmic spontaneity.«⁴³⁶ Obgleich Baker in dieser Charakterisierung spezifische tänzerische Qualitäten zugeschrieben werden, auf die noch einzugehen sein wird, stellen sich unweigerlich die Fragen, wer sich überhaupt und wie an Baker erinnerte und wie diese Erinnerungen heute historiografisch zu bewerten sind. Die Amerikanistin Hannah Durkin schreibt 2019: »She [d. i. Baker, C. T.] was held up as the physical embodiment of European primitivist conceptions of exotic ›Blackness,‹ and she became a muse to modernist artists and writers«⁴³⁷, und gleichzeitig kritisiert Durkin, dass Bakers Hinterlassenschaften kaum Eingang in den literatur-, film- und kulturwissenschaftlichen Kanon gefunden hätten – weder ihre Filme noch ihre Bücher.⁴³⁸

Wie steht es nun um Bakers tanzgeschichtliche Rezeption? Auch da beschränken sich die bis in die frühen 2000er-Jahre spärlichen Beiträge v.a. auf biografische Narrative.⁴³⁹ Éliane Seguin nennt in ihrem Eintrag im *Larousse*

435 Christout 2004, S. 252. Die deutschsprachige Übersetzung von Hammond/O'Connors Biografie *Josephine Baker* aus dem Jahr 1992 (engl. EA 1988) trägt entsprechend den Untertitel *Die schwarze Venus*. Vgl. auch den Titel *Black Venus* der Rezension zur englischsprachigen Ausgabe von Dailey 1991.

436 Christout 2004, S. 253. Vgl. Sauvage in seinem Vorwort zu *Baker/Sauvage 1927*, S. 27: »Perle noire, poésie noire, Josephine Baker«; vgl. auch in dies. 1980, S. 14: »Schwarze Perle, schwarze Poesie! Josephine Baker!«

437 Durkin 2019, S. 3.

438 Ebd., S. 5f.

439 Ebd., S. 5; Durkin führt das mangelnde Interesse der Tanzgeschichtsschreibung an Baker auf deren Assoziierung mit »the popular stage« zurück. Das ist sicherlich ein ernst zu nehmendes Argument, wobei es die ungebrochene Rezeption anderer Tänzerinnen (z.B. Duncan oder Fuller), die teilweise auf denselben Bühnen aufgetreten sind wie Baker, nicht erklären würde. Durkin, ebd., S. 205, nennt ausserdem als weiteren – im Kontext der vorliegenden Studie interessanten – Grund für die tanzhistoriografische Missachtung Bakers den Umstand, dass deren Bücher fast nur auf Fran-

Dictionnaire de la Danse eine einzige bibliografische Referenz⁴⁴⁰ und beschreibt Bakers Werdegang sowie ihre Charakteristika als Tänzerin folgendermassen: »Elle apprend à danser dans les rues et les cours de Saint Louis (Missouri), assimilant un immense répertoire de mouvements avant de débiter à l'âge de quinze ans et de se faire remarquer par ses grimaces et ses pitreries dans le *chorus* de *Shuffle Along* (1921) [...] dans *la Revue* [...], en 1925 [...], son sens du rythme, sa vivacité, sa présence scénique et son exotisme face au regard du public lui valent un succès immédiat. Elle devient à dix-neuf ans le symbole du dernier engouement parisien: le jazz hot. [...] Son apparente spontanéité, en fait, dissimule des pas et des danses connus [...] et des années de pratique quotidienne. Se baissant et se relevant, glissant, louchant, virevoltant un doigt au sommet du crâne telle une toupie, elle atteint l'essence même du jazz par sa danse faite d'une succession de changements imprévus. Qualifiée de ›sculpture africaine vivante‹, polyrythmique et parfaitement dissociée, presque désarticulée, elle manifeste une grande élasticité et fait appel au corps entier, bassin compris: son ›trémoussement forcené‹ viole les conventions de l'époque et suscite des critiques. Par son aisance d'exécution, sa joie et son enthousiasme contagieux, son abandon à la danse (en particulier dans le charleston dont elle lance la mode en France), elle symbolise les années 1920 et leur rejet de toute contrainte.«⁴⁴¹

Die Art und Weise, wie Bakers Tanz der 1920er-Jahre am Ende des 20. Jahrhunderts in einem renommierten Tanzlexikon beschrieben wird, provoziert

zösisch und in Europa erschienen seien. An einer (R)Etablierung der Tänzerin Baker hätten daher nur wenige Wissenschaftler:innen gearbeitet; Durkin erwähnt, ebd., S. 5, Ramsay Burt, Brenda Dixon Gottschild und Felicia McCarren. Ab etwa 2005 finden sich dann allerdings vermehrt wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit Baker, die die Art ihrer (Selbst-)Präsentation auch kritisch reflektieren; vgl. beispielsweise Sowinska 2005/2006; Lahe-Gonzales 2006; Jules-Rosette 2007; Raynaud 2008; Staszak 2015; Hardin 2015 und – wie bereits erwähnt – Durkin 2019; vgl. ausserdem zur Rezeption von Baker in der professionellen Tanzszene ihrer Zeit u.a. Genné 2005, die Bakers Einfluss auf Balanchine untersucht.

440 Seguin 1999, S. 27, verweist auf die Übersetzung von Phyllis Roses Buch *Jazz Cleopatra – Josephine Baker in her time* (1989) ins Französische von Eric Diacon, die 1990 unter dem Titel *Joséphine Baker. Une Américaine à Paris* erschien. In Christouts Artikel in der *International Encyclopedia of Dance*, 2004, werden neben der Referenz auf Rose als einschlägige Publikationen zu Baker Levinsons *La danse d'aujourd'hui* von 1929, ausserdem die Biografien von Haney 1981, O'Connor/Hammond 1988; Wisner 1991 sowie jene von Bakers Adoptivsohn Jean-Claude Baker 1993 und die Autobiografie in Co-Autorschaft mit Jo Bouillon in der englischen Übersetzung von 1977 genannt.

441 Seguin 1999, S. 27 (Hv. i. O.).

im 21. Jahrhundert unweigerlich Kritik an der vermittelten Wahrnehmung. Die Einwände können hier lediglich angetippt werden; so kritisiert beispielsweise Durkin im Diskurs über Baker »racialized gestural vocabularies«⁴⁴². Die Beschreibungen des Tanzes, der Bewegungen, der Körperlichkeit sowie der Rezeption derselben verbinden und äussern sich demnach in einer spezifischen Begrifflichkeit bzw. in einem sprachlichen Duktus, der aus heutiger kritischer Sicht problematisch bis rassistisch erscheint.

Genau da setzt nun (m)eine tanzhistoriografische Re-Vision ein, indem ich die These aufstelle, dass der Diskurs über Baker wesentlich von ihren auto_bio_grafischen Schriften geprägt ist. Dies allerdings nicht »einfach« deshalb, weil sie darin die Narrative vorgegeben hätte – eine solche Erklärung wäre zu simpel. Vielmehr lässt sich anhand der überlieferten Memoiren und Auto_Bio_Grafien darlegen, dass bzw. inwiefern die Genese (und dann auch die Tradierung) dieses Diskurses auf einer Wechselwirkung von Zuschreibung und Erschreibung, von Rezeption und Projektion basierend zu erklären und zu untersuchen ist.

Zunächst stellt sich dabei die Frage nach der Agency von Baker als Autorin,⁴⁴³ insbesondere im Hinblick auf die verbale Darstellung ihres Tanzes. Eine solche Handlungsmächtigkeit (im Sinne eines Verfügens über eine zu erzählende Vita) versprechen ja in der Regel autobiografische Schriften. Allerdings zeigt sich gerade anhand von Bakers publizierten Lebenserzählungen exemplarisch, wo Grenzen des autobiografischen Pakts und damit auch Herausforderungen einer tanzhistoriografischen Auswertung dieser Texte liegen. Zu nennen sind gleich zwei Besonderheiten: Einerseits ist der Umstand bemerkenswert, dass von Baker nicht nur eine, also *die* Lebenserzählung existiert, sondern gleich eine Reihe auto_bio_grafischer Schriften.⁴⁴⁴

442 Durkin 2019, S. 7. Zu Rassismus in der Baker-Rezeption vgl. auch Osumare 2018 u.a. S. 44, 50; als eindeutig rassistische (exemplarische) Rezension vgl. beispielsweise Aumeran 1927, S. 525.

443 Vgl. dazu auch die Frage, die Staszak 2015, S. 626, (allgemeiner) stellt, die sich aber insbesondere auch hinsichtlich Bakers Autobiografik aufdrängt: »What exactly is the agency of a person performing a gender and racial role when both are strictly coded and stigmatized?«

444 Vgl. Baker 1927, 1931, 1935, 1949, 1976; vgl. dazu auch Durkin 2019, S. 6, wobei sie nicht nur Bakers »several volumes of her life story« als Ego-Dokumente auffasst, sondern medial noch weiter geht und auch Romane und v.a. Filme als autobiografisches Material behandelt. So schreibt sie beispielsweise, ebd., S. 1: »In an interview during the making of the French film *Zouzou* (1934), U.S.-born Black dance icon Josephine

Dies, obwohl Baker sich offenbar auch mehrfach dezidiert ablehnend gegenüber dem Verfassen und Publizieren von (ihren) Memoiren geäußert hat.⁴⁴⁵ Andererseits unterlaufen ihre Auto_Bio_Grafien alle die gängige Annahme, wonach die Lesenden davon ausgehen könnten, dass der Name der Autorin für die Authentizität eines möglichst vollständig erzählten eigenen Lebens steht; deshalb ist auch die (jeweilige) Konstellation der Autorschaft(en) erwähnens- und reflektierenswert. Das angeführte Buch *Les mémoires de Joséphine Baker* wurde im Jahr 1927 mit dem Zusatz »recueillis et adaptés par Marcel Sauvage« publiziert,⁴⁴⁶ womit dem Pariser Journalisten und Schriftsteller (mindestens) eine Co-Autorschaft zugeschrieben wird. In Co-Autorschaft mit Sauvage kam dann 1931 auch das Buch *Voyages et aventures de Joséphine Baker* heraus, das Berichte aus Bakers Tournee-Leben enthält, die von Oktober 1930 bis Januar 1931 bereits in der Zeitung *L'Intransigeant* veröffentlicht wurden.⁴⁴⁷

Baker declared that, ›I sometimes think that it is my own life that's unfolding on the set,‹ self-consciously positioning the film as autobiographical« (Hv. i. O.), und sie behandelt, vgl. ebd., in ihrer Untersuchung »movie appearances« als »openly autobiographical«, indem sie darin Verbindungen zwischen Bakers »life stories and film narratives« erkennt. Eine ähnliche Verbindung zwischen den *mémoires* und den Filmen von Baker stellt auch Claudine Raynaud 2008, S. 74, als »espace autobiographique comme construction en miroir« her. Auch wenn Raynauds und Durkins Argumentationen durchaus einleuchten und insbesondere im Hinblick auf die Analyse von Empowerment-Strategien ›schwarzer‹ Künstlerinnen und transatlantischer Kultur einen wichtigen Beitrag leisten, fasse ich wiederum den Autobiografiebegriff im vorliegenden Kapitel aufgrund eines anderen Erkenntnisinteresses nicht ganz so weit und fokussiere v.a. auf schriftliche Lebenserzählungen, deren Autorschaft (auch) Baker zugeschrieben wird.

445 Vgl. dazu eine Briefstelle aus dem Jahr 1959, die Durkin 2019, S. 24, zitiert und in der Baker ihrer Frustration gegenüber den bisherigen »literary representations« ihrer Vita Ausdruck verleiht: »I am not considering a book [about my life] to be written at the moment. I must have time to think all this over quietly because so far people have done bad jobs and I feel a little disappointed.« An anderer Stelle, in Baker/Bouillon 1976, S. 12, findet sich in nachgelassenen Notizen eine Aussage von Baker, wonach es zu früh sei, ihre Autobiografie zu schreiben, weil sie noch ein Leben vor sich habe.

446 Baker/Sauvage 1927, S. 5. Das Buch ist ausserdem bebildert mit Zeichnungen von Paul Colin.

447 Vgl. dazu exemplarisch Sauvage 1930a–f; mir standen die in Fortsetzung publizierten Zeitungsartikel vom 05.10. bis zum 09.11.1930 zur Verfügung. Hierfür sei Claudio Richard gedankt.

1935 erschien von Joséphine Baker *Une vie de toutes couleurs* mit der Anmerkung auf dem Titelblatt: »Souvenirs présentés par André Rivollet«⁴⁴⁸, auch er ein französischer Journalist. 1949 wurden die *Mémoires de Joséphine Baker*, verfasst von/mit Marcel Sauvage, nochmals in einer erweiterten Fassung neu aufgelegt.⁴⁴⁹ 1976 veröffentlichte schliesslich Jo Bouillon posthum unter dem Titel *Joséphine* ein offenbar von Baker eigenhändig verfasstes, von ihm, ihrem Ex-Ehemann, nach ihrem Tod aufgefundenes und um weitere Stimmen ergänztes Autobiografiefragment, wobei als Autor:innen »Joséphine Baker et Jo Bouillon« angegeben sind.⁴⁵⁰

Durkin stellt grosse Unterschiede bezüglich Bakers Selbstpräsentation in deren Lebenserzählungen fest; während sie über die *mémoires* von 1927 sagt, das Buch »capitalized on Baker's pseudo-ethnographic image«, sieht sie die nachfolgenden autobiografischen Schriften »as more personal portraits of the star.«⁴⁵¹ Auch wenn jene Publikationen ab 1931 gemäss der Amerikanistin rele-

448 Baker/Rivollet 1935, Titelblatt. Raynaud 2008, S. 79, schreibt zum Vergleich der beiden Co-Autorschaften: »Alors que Sauvage construisait une spontanéité faite de bribes de conversation, Rivollet raconte et met en intrigue.«

449 Vgl. dazu auch Raynaud 2008, S. 76, 78.

450 Baker/Bouillon 1976, Titelblatt, S. 5. Vgl. zur Entstehungsgeschichte dieses Buches die Erklärung in ebd., S. 12; dabei beschreibt Bouillon, wie er nach dem Tod von Baker in deren Wohnung ihre autobiografischen Aufzeichnungen gefunden habe: »Quand j'arrive dans son appartement de l'avenue Paul-Doumer, où elle a vécu, [...] je trouve des grands cartons entassés dans son bureau, avec sa large écriture décidée, en travers, au marqueur bleu: ›Pour le livre. Pour le livre‹. Elle a accumulé là les notes, les idées, les documents, les programmes, les coupures de presse, ses écrits et même un premier manuscrit inédit de trois cents pages, fait il y a une quinzaine d'années, je m'en souviens, mais abandonné, renié parce que ›décidément, c'est un peu tôt pour écrire ses mémoires! J'ai encore bien des choses à vivre!‹.« Vgl. dazu auch Durkin 2019, S. XII f., die darauf eingeht, wie Bouillon mit dem gefundenen Material umgegangen ist; vgl. dazu ausserdem Hardin 2015, S. 191: »Bouillon uses the introduction to explain the circumstances that gave birth to the memoir, as well as his part in the project. By his account, Baker started writing her memoir some fifteen years before she died in 1975. Following her death, Bouillon discovered a rough draft of her autobiography, in addition to folders containing programs, press clippings, and scribbles, mementos, and letters. Faced with the daunting task of settling Baker's estate and ensuring the livelihood of their twelve adopted children, Bouillon set about the work of ›recreating [Baker's] extraordinary personality.« Das Buch wurde 1977 in der Übersetzung von Mariana Fitzpatrick auf Englisch unter dem Titel *Josephine* publiziert.

451 Durkin 2019, S. 25. Sie stellt ausserdem, ebd., S. 26, fest, die Publikationen »diverge quite profoundly from colonial and even primitivist framings of the star. For example,

vanter seien, weil sie (trotz Co-Autorschaft) »valuable articulations of Baker's voice« repräsentierten,⁴⁵² soll im Folgenden bewusst auch auf Passagen zum Tanz aus den ersten *mémoires* eingegangen werden, gerade weil dieses Buch – neben der posthumen Auto_Bio_Grafie *Joséphine* – in der Tanzforschung noch am ehesten rezipiert wurde und die Stimme Bakers sowieso und in all diesen Publikationen eine je spezifisch vermittelte ist. Als »collaborative texts« bezeichnet Durkin Bakers Buchpublikationen, wobei es schwierig sei, »to separate her narrative voice from those of her white male coauthors«; Durkin äussert sogar die These, dass die historische Bedeutung »of Baker's writings has been overlooked in large part because they are collaborative texts«.⁴⁵³ Dagegen ist grundsätzlich zu konstatieren, dass Co-Autorschaft in der Autobiografik eine gängige und durchaus erfolgreiche Praxis war und ist.⁴⁵⁴

Gerade in Bakers frühen *mémoires* wird allerdings geradezu performativ vorgeführt, wie der Co-Autor die Persona Baker diskursiv hervorbringt und ihr so bestimmte Charakteristika zuschreibt. Da ist einmal das Bild von der naiven, affektgesteuerten Fremden, die als Gegenpart zum wortgewandten

Baker's second memoir *Voyages* was written as a response to European and South American xenophobia and defends her against such attitudes by creating a literary vision of a dedicated and self-sacrificing performer.« (Hv. i. O.)

452 Ebd., S. 46, vgl. auch ebd.: »[They] serve as valuable articulations of Baker's voice that reveal her lifelong preoccupation with racial injustice and show that she engaged with bodily experience to intervene self-reflexively in dominant racial ideologies.«

453 Ebd., S. 10. Vgl. dazu auch Svendsen 2013, S. 19, die sogar so weit geht, zu sagen: »Josephine Baker's name has appeared on three autobiographies – none of which she wrote herself. They were authored by the men in her life: a journalist who helped discover her (the ironically named Marcel Sauvage); an early lover-turned-manager named Pepito Abatino; and her second husband, a fellow performer who shortened his name to ›Jo‹ so that he would have the same nickname as hers.« Hardin 2015, S. 190, macht aufgrund der Co-Autorschaft eine begriffliche Unterscheidung zwischen Autobiografie und Memoiren und schreibt in Bezug auf das Buch *Joséphine*: »The deeply textured nature of ›Josephine's book,‹ so named in the introduction by her husband and cowriter, Jo Bouillon, makes me hesitate to call it an autobiography; thus, I refer to it as a memoir. A memoir may be written about a person, event, or era from firsthand knowledge or from extensive consultations with subjects and sources that are then presented in a somewhat biographical form.« Vgl. zu dieser – in der Forschung keineswegs geklärten bzw. einheitlich gehandhabten – Abgrenzung u.a. Holdenried 2000, S. 28ff.

454 Vgl. dazu u.a. Lammers 2019, S. 299ff.; ausserdem Hardin 2015, S. 191. Durkin schreibt zudem 2019, S. 25, dass ausserdem Vorworte und Paratexte von Co-Autor:innen der Authentifizierung oder als emanzipatorische Narrative dienen.

(weil neben Englisch auch Französisch sprechenden) Intellektuellen entworfen wird, wenn es im Vorwort von Marcel Sauvage heisst: »Mademoiselle Joséphine Baker éclata de rire quand je lui suggérai, la première fois que je la vis en particulier, l'idée d'écrire ses mémoires. [...] Cela en américain, car Mademoiselle Baker ne connaissait pas encore le français, sinon quelques mots, tels que ›bonjour‹, ›bonbon‹, ›pauvre oiseau‹, ›phonographe‹, ›coco‹, ›Champs-Élysées‹.«⁴⁵⁵ Im paternalistischen Gestus fährt der Autor weiter und inszeniert sich dabei als jener, der ein tanzendes ›Naturwesen‹ im doppelten Sinn zur Sprache bringt: »Une tête de petite fille sauvage, espiègle et charmante, éclairée par un rire aux trente-deux dents éclatantes et solides [...] – Mémoires... Mais je ne me souviens pas encore de mes souvenirs. Attendez.... [...] oh non! – Pourquoi? – Vous ne savez pas ce que c'est: écrire, oh là là! moi je danse, j'aime ça la danse, je n'aime que cela, je danserai toute ma vie. [...] – Non, décidément, c'est impossible. Si vous voulez je vous raconterai mes souvenirs et vous, vous écrirez mes mémoires, ça va? – Ça va.«⁴⁵⁶

Sauvage schildert dann den Ablauf der Memoirenkonstruktion: »Ces mémoires ont été écrits de la façon suivante. J'allais chez Miss Baker le soir vers quatre heures. [...] Miss Baker racontait, elle riait, elle jouait. Moi, je notais. Au début, j'étais accompagné d'un interprète [in der deutschsprachigen Ausgabe übersetzt mit Dolmetscher,⁴⁵⁷ C. T.], puis Miss Baker a suffisamment connu le français pour essayer de le parler, alors ce fut tout à fait amusant – quelquefois très difficile.«⁴⁵⁸ Abgesehen davon, dass man sich schon fragen muss, warum jemand erst als sprachmächtig gilt, wenn er oder sie Französisch spricht (das Unvermögen hätte der Co-Autor ja auch bei sich lokalisieren können, weil er offenbar nicht fähig war, selber zu übersetzen),⁴⁵⁹ nutzt Sauvage das Image,

455 Sauvage in Baker/Sauvage 1927, S. 9f.; vgl. auch ders. in Baker 1980, S. 7.

456 Sauvage in Baker/Sauvage 1927, S. 10–14; vgl. auch Baker 1980, S. 8. Erwähnenswert ist auch eine entsprechende medienübergreifende Vermarktung des Buches, die genau diesen Aspekt des Zur-Sprache-Bringens szenisch unterstreicht; so existiert offenbar, gemäss Durkin 2019, S. 19, »a short, silent film, in which Baker adopts exaggerated expressions to mime her life story as Sauvage records her actions«. Ebd., S. 20, findet sich auch ein Filmstill aus dem »cinematic advertisement for *Les Mémoires de Joséphine Baker* (1927)«, in dem Durkin, ebd., S. 19, immerhin auch Agency von seiten Bakers erkennt: »She leans over Sauvage's shoulder and directs his account«.

457 Vgl. Sauvage in Baker 1980, S. 19.

458 Sauvage in Baker/Sauvage 1927, S. 33.

459 Vgl. dazu auch Durkin 2019, S. 24, die Folgen der Sprachbarrieren zwischen Baker und Sauvage bzw. die Problematik der mehrfachen Übersetzung noch weiter ausführt: »*Mémoires* therefore was subject to a double mistranslation: English to French, and

das er von Baker entwirft, gleich auch dazu, die Form des Textes mit einer der Tänzerin zugeschriebenen Eigenheit zu verbinden: schwer fassbar bis diabolisch ›wild‹. Der Co-Autor berichtet: »I m'a fallu de nombreuses visites, car Miss Baker n'aime guère se souvenir. [...] Des mémoires ainsi composés ne peuvent présenter l'aspect d'un récit qui se déroule de suite. Ils forment simplement un ensemble de notes, d'impressions, d'images, mais qui, par là même peut-être représente plus exactement la vedette endiablée«⁴⁶⁰. Pierre Gueguen greift eine solche Beurteilung der Erzählweise in seiner Rezension vom 30. August 1927 im *Paris-soir* auf und bringt dabei eine weitere Konnotation ins Spiel, jene der ›leichten‹ Kunst: »Le livre défile devant le lecteur un peu comme une représentation de music-hall.«⁴⁶¹

Auch das autobiografische Ich in *Les mémoires de Josephine Baker* verortet sich in der Unterhaltungskunst, wobei es zwischen einer passiven und einer aktiven, spezifische Eigenheiten herausstreichenden Selbstdarstellung schwankt. So heisst es zunächst betont bescheiden: »Je suis sortie de *Shuffle Along* [d. i. Bakers erste Music-Hall-Show am Broadway, C. T.]. Il y avait là cependant de fort bons artistes: Edith Spencer et Lottie Gee dansaient et chantaient très bien. Moi, je suis passée du second plan au premier à force de loucher en musique et de jeter mes bras et mes jambes sur la tête des spectateurs. [...] Un jour tous les papiers, tous les journaux, tous les magazines parlent de moi. J'ai pensé: ›ça y est.«⁴⁶² Und an anderer Stelle konstatiert Ba-

the spoken word to the literary form. The star did not see proofs of the text because she could not read them; instead, her entourage approved them. Sauvage confesses in the preface that the act of translation risked descending into misinterpretation«.
(Hv. i. O.)

460 Sauvage in Baker/Sauvage 1927, S. 33f. Vgl. auch die leicht variiierende Übersetzung des letzten Satzes der zitierten Stelle in Baker 1980, S. 19: »Vielleicht aber spiegelt gerade dieses Durcheinander die vom Teufel besessene Tänzerin am lebendigsten.« Vgl. dazu, ebd., auch die wohl gönnerhaft gemeinte, aber herabwürdigende Charakterisierung: »Dabei ist sie [d. i. Baker, C. T.] bei all dieser Bewegtheit und Ungeniertheit die liebenswürdigste, anspruchsloseste, vorurteilsloseste und gleichzeitig schüchternste aller Frauen; gefallsüchtig, aber mit einem goldenen Herzen.«

461 Gueguen 1927, S. 2. Vgl. dazu eine vergleichbare Engführung in einer anonymen Rezension von 1935, S. 5, zu *Une vie de toutes les couleurs*, worin es heisst, das Buch »défile devant nous comme un conte de fées ou, mieux encore, un film de Mickey Mouse.«

462 Baker/Sauvage 1927, S. 70; vgl. auch die in den Formulierungen leicht variiierende deutschsprachige Übersetzung, dies. 1980, S. 46: »Shuffle Along« hat mich gemacht. Obwohl da wirklich gute Künstler waren; Edith Spencer und Lottie Gee tanzten und sangen sehr gut. Ich bin aus der zweiten Reihe in die erste gekommen wegen meines

ker: »J'eus alors beaucoup de chances. La vedette un soir ne put jouer, j'obtins de la remplacer. Le public me fit un succès plus grand qu'à la vedette.... Quand elle revint, cette vedette, elle m'en voulait beaucoup. Elle aurait bien voulu me faire renvoyer mais je tins bon et je restai.«⁴⁶³ Beharrlichkeit ist denn auch die eine wesentliche Eigenschaft, die Baker mit einer Konstruktion des ›Eigenen‹ verbindet.⁴⁶⁴ Als eine weitere zentrale Eigenschaft könnte man Bakers Unkonventionalität nennen und diesbezüglich auch gleich einen Unterschied in der Perspektivierung und Auslegung von ›Alterität‹ identifizieren. Während Sauvages Konstruktion von Bakers ›Alterität‹ als Exotisierung erscheint, liest sie sich in ihrem ›eigenen‹ Narrativ als Selbstermächtigung im Gestus des Widerstands.⁴⁶⁵ So wird den Lesenden eine Tänzerin präsentiert, die sehr wohl weiss, wie sie (nicht) wahrgenommen werden will; sie will offenbar auf jeden Fall anders rezipiert werden als die gemeinhin angesehenen Tänzerinnen;⁴⁶⁶

musikalischen Schielens und meiner Art, dem Publikum Arme und Beine an den Kopf zu werfen. [...] Eines schönen Tages war ich in allen Zeitungen, in allen Zeitschriften, in allen Magazinen. Ich dachte: »Jetzt hab' ich's geschafft!«

463 Baker/Sauvage 1927, S. 72; vgl. auch dies. 1980, S. 48.

464 Vgl. dazu etwa Baker/Sauvage 1927, S. 51f.: »Pourquoi je suis devenue danseuse? Parce que je suis née dans une ville froide, parce que j'ai eu très froid durant toute mon enfance, parce que j'ai toujours désiré danser au théâtre.« Und zu Bakers Beharren auf ihrem ›eigenen‹ Tanz vgl. u.a. ebd., S. 67f.: »je voulais danser. Je suis retournée encore voir le Directeur du Music-Hall de Broadway. J'ai attendu plus d'une heure à la porte et j'avais envie de pleurer. A la fin, j'ai frappé. Je suis entrée. Le Directeur m'a reçue. – Eh bien! m'a-t-il dit, puisque vous y tenez, vous allez faire partie de la deuxième troupe de la maison et vous partiez en tournée. Pendant six mois, nous avons été de ville en ville. Dans les petites villes on jouait sous le préau des écoles. Les garçons flirtaient, mais les autres filles ne m'aimaient pas. – Vous jouez et vous dansez comme un singe, me criaient-elles au nez! – Je danse comme cela et je danserai encore comme cela. Et, plus tard, c'est moi qui vous donnerai du travail. Voilà ce que je leur répondais.«

465 Vgl. zu einer Wahrnehmung ihrer Erscheinung, gegen die Baker ankämpfen musste, dies. 1927, S. 67: »Je suis encore retournée chez le Directeur du Music-hall de Broadway: – Ah! non! non! a-t-il crié, vous êtes trop jeune, vous n'êtes qu'une gosse, ce n'est pas possible. Ensuite, vous êtes laide. Le corps est laid, la figure est laide, au revoir! Mais mois je voulais travailler«; vgl. auch dies. 1980, S. 45.

466 Vgl. exemplarisch Baker/Sauvage 1927, S. 56, wo sie ihren Widerstand auf eingehende eigene Anschauung zurückführt: »Tous les dimanches, j'allais voir danser au Théâtre pour 15 cents, au Bascher Washington théâtre, un tout petit théâtre, une toute petite scène. Il y avait là deux loges seulement [...]. J'observais bien les différentes sortes de danses, mais je n'ai jamais aimé les ballets. De même je n'ai jamais aimé les danseuses qui font des pointes toi, toi, toi. Elles ont l'air de petits oiseaux bêtes.

dagegen stellt sich Bakers Selbstverständnis als ein intuitives, spontanes, selbstbewusstes, unbändiges dar: »Je ne suis pas sportive, je ne m'entraîne pas. Je vis comme cela, au hasard. Je ne répète pas. Je ne suis pas une machine. Et le hasard est plus beau qu'une machine, je suis sûre. Ni danseuse, ni comédienne, pas même noire: Joséphine Baker, voilà! Je fais tourner mon épaule comme une roue de machine dans la chair. Je joue aux billes avec mes yeux. J'allonge mes lèvres quand cela me plaît. Je marche sur les talons quand cela me plaît. Je cours à quatre pattes quand cela me plaît. Je secoue tous les regards. Je ne suis pas une pelote à épingles après tout. Je vous raconte qui je suis avec mes mains, mes bras. Je rame dans l'air, je nage dans l'air. Je sue, je saute, et voilà!«⁴⁶⁷

Auch dieses Zitat, das Bakers Selbstbild repräsentiert, birgt aus heutiger Sicht diskriminierende, weil primitivistische Assoziationen, indem die Protagonistin als ungeübt und untrainiert, als unzivilisiert dargestellt bzw. mit tierischen (»wie ein Krokodil, [...] auf allen Vieren laufen«) und kindlichen Attributen (»Karussell fahren, [...] Murmeln spielen mit meinen Augen, [...] einen Flunsch machen«) versehen wird.⁴⁶⁸ Und gleichzeitig ist die Haltung, die die Baker zugeschriebene Erzählung vermittelt, auch eine selbstbewusste und -reflexive, indem die Autor-Persona spezifische Kompetenzen benennt (»ich kann [...]«⁴⁶⁹), trotzig bis ironisch mit Erwartungen spielt (»[i]ch bin nicht [...]«⁴⁷⁰) und wie nebenbei tänzerische Qualitäten verbalisiert, von denen sie offenbar weiss, dass es diejenigen sind, die die Charakteristik ihres Tanzes und ihren Erfolg ausmachen.

Auch Durkin macht im Zusammenhang mit Bakers Selbst- und Tanzverständnis auf die Wechselwirkung zwischen den Erwartungen, Projektionen und der Selbstpräsentation sowie -affirmation aufmerksam und verortet

C'est fou! et leurs petites robes en vapeur. La Pavlova, vous savez, insupportable pour moi...«; vgl. auch dies. 1980, S. 37.

467 Baker/Sauvage 1927, S. 105; vgl. auch die deutschsprachige Übersetzung in dies. 1980, S. 71. Vgl. dazu ausserdem die Beschreibung Bakers bzw. ihres Auftritts von Pierre de Régnier, die Sauvage in Baker/Sauvage 1927, S. 20–24, zitiert und folgendermassen kommentiert, ebd., S. 27: »un art inconnu ou méconnu, [...] elle [d. i. Baker, C. T.] a été violemment discutée. Elle a soulevé des enthousiasmes, des colères. En fin de compte, elle s'est imposée et ce fut le triomphe.« Vgl. zu Régniers Beschreibung, diese als rassistisches und sexistisches Othering kritisierend, Hardin 2015, S. 184f.

468 Baker 1980, S. 71.

469 Ebd.

470 Ebd.

diese im kolonialen Kontext.⁴⁷¹ Dieser Kontext durchdringt sowohl die auto_bio_grafische Konstruktion und Vermittlung der Persona Baker als auch die entsprechende Rezeption und Fortschreibung. Beachtenswert ist dabei im Hinblick auf mein spezifisches re-vidierendes Erkenntnisinteresse ein Vergleich der verbalen Vermittlung von Bakers Bewegungssprache bzw. ihrer »eigenen« Tanzauffassung in den *mémoires* von 1927 mit Aussagen zu ihrem Tanz in den späteren auto_bio_grafischen Schriften und anderen Zuschreibungen. Gerade über eine solche relationale Betrachtung lässt sich nämlich das tanzgeschichtliche Bild von der Künstlerin Baker multiperspektiv auffächern.

In *Joséphine*, dem 50 Jahre nach *Les mémoires de Joséphine Baker* erschienenen Buch, bekommen die Lesenden eine vergleichbare auto_bio_grafische Beschreibung von Bakers Tanz präsentiert. Dieser wird da u.a. als deren eigene Interpretation des Charleston angekündigt, beispielsweise in einer Passage, in der Baker von einer Castingagentin (Caroline Dudley)⁴⁷² auf deren Suche nach »artistes de couleur pour monter un spectacle [...] à Paris« entdeckt wird:⁴⁷³ »Mais, Mrs. Dudley, que devrais-je faire?«, zitiert sich Baker da selbst und es folgt ein Dialog zwischen ihr und Dudley: »Danser le charleston. – Oh! c'est ce qu'il y a de plus facile! On jette les jambes et les bras de tous les côtés comme si l'on jetait son cœur et sa tête avec! Ma grand-mère le dansait très bien quand elle était gaie«⁴⁷⁴. Die geworfenen Arme und Beine werden hier mit Spontaneität und hoher, positiv konnotierter Emotionalität verbunden. Ausserdem wird die Ausführung der Tanzform genealogisch hergeleitet, indem es heisst, dass diese bereits die Grossmutter beglückt habe.

An anderer Stelle beschreibt Baker eine Tanzimprovisation, wobei sie ebenfalls die Energie herausstreicht, die sie aus verschiedenen äusseren Quellen (aus der Musik und der Stimmung im Saal) bezieht, in ihrem Körper um- und wieder freisetzt: »Mue par je ne sais quel diable, j'improvise, au hasard de la musique qui me subjugué, devenue folle par le chaud théâtre plein à craquer, par les projecteurs qui m'incendient. J'ai la fièvre partout et jusque

471 Durkin 2019, S. 14: »The memoirs also contest colonial frameworks by presenting physical expression as a self-affirmative response to racial prejudice«.

472 Vgl. dazu auch Osumare 2018, S. 43, die Caroline Dudley Reagan mit Verweis auf *Africana: The Encyclopedia of the African and African American Experience* als »young society woman« mit bestimmten Veranstaltungsambitionen bezeichnet.

473 Baker/Bouillon 1976, S. 55; vgl. auch Baker/Bouillon 1977, S. 42.

474 Baker/Bouillon 1976, S. 56; vgl. auch Baker/Bouillon 1977, S. 43.

dans les dents et les yeux! Il me semble que lorsque je bondis, je saute au ciel et, quand je retombe à terre, c'est qu'elle m'appartient tout entière.«⁴⁷⁵ Diesmal deutet Baker die sie antreibenden Kräfte als dunkle,⁴⁷⁶ diabolische mit pathogenem Potenzial, indem ihre physische Reaktion als verrückt und fiebrig, den ganzen Körper erfassend und die Veräusserung als raumgreifend, sich zwischen Himmel und Erde erstreckend beschrieben wird. Die tänzerischen Selbstzuschreibungen, die Bewegungsgenerierung, deren Abläufe und die unterschiedlichen Bewegungsqualitäten werden – wie bereits erwähnt – in tanzhistorischen Betrachtungen zu Baker reproduziert, wenn da etwa von »her warmth, and her exceptional rhythmic spontaneity«⁴⁷⁷ die Rede ist oder davon, dass der ganze Körper elastisch und polyrhythmisch einbezogen werde in einen Tanz, der aus einer Folge scheinbar unvorhergesehener Veränderungen bestehe.⁴⁷⁸ Unvorhergesehen, improvisiert, spontan, impulsiv erscheint offenbar ein Tanz, der allerdings – dies wird über Referenzen auf Stile und Ahnen von Baker ebenso deutlich – auf überlieferten, inkorporierten, lediglich »eigen« interpretierten Techniken gründet. Diese werden wiederum mittels diskursiver Verfahren naturalisierend und offenbar nachhaltig verschleiert.

Über die Bedeutung ihres Tanzes für die Tanzgeschichte sowie seine Verortung in derselben schreibt denn auch Durkin: »Baker cultivated a highly idiosyncratic dance technique rooted in Black vaudeville during a period in which women on the popular stage were increasingly arranged in regimented routines, and she helped to popularize jazz styles such as the Charleston in Europe.«⁴⁷⁹

Baker gilt demnach als wichtige Figur im (Tanz-)Kulturtransfer. Interessant ist nun, wie die Wahrnehmung dieses Tanzes rückblickend in seinen Kontexten und im Licht der Selbstaussagen Bakers zu bewerten ist. So spricht Durkin der Künstlerin sowohl in Bezug auf ihr tänzerisches als auch auf ihr verbal-autobiografisches Vermächtnis eine spezifische Selbstreflexivität zu; Baker »used dance to intervene self-reflexively in midcentury racial and gender ideologies«⁴⁸⁰, erklärt Durkin, und ebenso: »Baker's recognition of the

475 Baker/Bouillon 1976, S. 67f.; vgl. auch Baker/Bouillon 1977, S. 51f.

476 Vgl. die Stelle in ebd., S. 51: »Driven by dark forces [...]«

477 Christout 2004, S. 253.

478 Vgl. Seguin 1999, S. 27.

479 Durkin 2019, S. 4.

480 Ebd., S. 13. Vgl. dazu auch Kraut 2003, S. 438, die ebenfalls darauf eingeht, dass »Baker developed ways of distancing herself from the stereotypes even as she reproduced

cultural capital attached to her body points to her awareness of her own commodification as a pseudocolonial spectacle. However, her admission that her body was an instrument acknowledges the technical complexity of her performances. Such a statement provides vital insights into Baker's dance practice. It shows that she self-reflexively narrated her memoirs and highlights their importance in shedding light on the psychological and philosophical underpinnings of an artistic practice interpreted within a European colonial gaze and yet rooted in a history of Black Atlantic performance.«⁴⁸¹ Eine solche Interpretation deutet das Baker'sche Autor-Ich (trotz Co-Autorschaft) als ein selbstbewusstes und ermächtigt. Folgt man dieser Auffassung – gewiss mit bestimmten Vorbehalten –⁴⁸², dann lassen sich dazu verschiedene Textstellen finden, die belegen, dass Baker den europäisch-kolonialen Blick in ihren *Auto_Bio_Grafien* zurückspiegelte.

Bereits in den mit Sauvage verfassten *mémoires* schreibt sie über ihre Auftritte in Nachtclubs in der französischen Öffentlichkeit, die sie wiederum als begehrlieh blickende »Wilde[]«⁴⁸³ bezeichnet: »quoique ce ne soit pas commode de danser des bras, à quatre pattes ou de faire la danse des genoux entre les tables, au milieu de sauvages qui avalent avec leurs yeux«⁴⁸⁴; und sie verbindet die Beschreibung ihrer Ausführung des Charleston mit der Subversion ihrer (rassistischen) Erotisierung: »Les Européens ont vu danser le charleston par les n[...]s. Ils en ont inventé un autre qui ne ressemble guère au premier, il est très bien cependant. Le charleston devrait se danser avec des colliers de coquillages qui frétilent sur la peau et qui font une musique sèche. Moi j'ai remplacé les coquillages par des bananes ou par des plumes. Il s'agit de danser avec les hanches, de l'une sur l'autre, d'un pied sur l'autre et de sortir les fesses et de secouer les mains. On cache trop ses fesses depuis quelque temps:

them« – mit dem Effekt: »Baker's revision lay in her ability to subvert the very image she was playing up.« Vgl. ausserdem Staszak 2015, insbesondere S. 627.

481 Durkin 2019, S. 23.

482 Wenn man von einem funktionierenden autobiografischen Pakt ausgeht, dann ergibt sich eine solche Auffassung über die Verbindung von erzählendem Ich, Autorin und Protagonistin. Allerdings ist diese Übereinstimmung und die damit zusammenhängende Legitimation – wie oben ausgeführt – stets eine behauptete und konstruierte, was insbesondere angesichts der offenkundigen Co-Autorschaft kritisch mitbedacht und wonach eine Lesart wie jene von Durkin auch als eine bestimmte Interpretation reflektiert werden muss.

483 Baker 1980, S. 81.

484 Baker/Sauvage 1927, S. 116.

elles existent, les fesses. Je ne vois pas ce qu'on a à leur reprocher. Il est vrai qu'il y a des paires de fesses qui sont tellement bêtes, tellement prétentieuses, tellement insignifiantes. Elles sont tout juste bonnes pour s'asseoir dessus et encore...«⁴⁸⁵

Der in diesem Zitat angesprochene Tanz (u. a.) mit den Bananen wird in der Baker-Rezeption zu *dem* immer wieder unterschiedlich und widersprüchlich gedeuteten, ikonischen (Marken-)Zeichen der exotisierten, erotisierten oder aber subversiven, ironisierenden Tänzerin.⁴⁸⁶ »Seize bananes qui pointent comiquement leur croissant vers le ciel accrochées à une ceinture que je porte autour des reins pour mieux en souligner les mouvements d'avant en arrière«⁴⁸⁷, beschreibt Baker in *Joséphine* das Accessoire, von dessen Wirkung sie sich versichern lässt: »C'est un succès, monsieur Derval? [d. i. der damalige Direktor der

485 Ebd., S. 89; vgl. auch dies. 1980, S. 59. Zur europäisch-kolonialen Betrachtung, die Baker im obigen Zitat spiegelt, vgl. u. a. auch die Beschreibung von Sauvage in dessen Vorwort, Baker/Sauvage 1927, S. 28, 31: »corps doré aux deux seins offerts, en proie, éperdument aux spasmes du désir et des joies amoureuses. Des jambes longues, volontaires, frénétiques, une croupe mouvante, des doigts crispés ou caressants, fins et très longs. Un visage ardent, spirituel, des yeux qui luisent, des lèvres épaisses. Tour à tour onduleuse, fatiguée, molle ou stridente, Joséphine Baker figure, au gré des saxophones et des banjos, des images fantastiques avec une précision poignante. Sa danse qui va du Charleston de la Caroline du Sud aux mimiques les plus simples oppose sous une forme caricaturale mais puissante, l'instinct à la civilisation. Un peu de haine, a-t-on dit, s'y mêle, besoin de revanche peut-être et le juste orgueil d'une animalité pure, cela d'ailleurs vite masqué derrière une grimace et la moquerie. Instinct, fureur sensuelle. Une fille en bonne santé s'offre, se contorsionne, se refuse, nous échappe enfin sous les fards de la vieille Europe. Une femme trépidante mais joviale s'est évadée de la fragilité et des grâces maniérées de son sexe. Ni gentilles, ni fanfreluches. En elle-même cependant, sûre d'elle-même, dans toute la plénitude de ses possibilités.«

486 Vgl. u. a. Sowinska 2005/2006, insbesondere S. 52: »I argue that the banana skirt was an embodiment of Baker's contradictory character – engaged in constant dialectics between the savage and the civilized, the humorous and the glamorous, the seduction and the menace, childish naiveté and conscious self-creation, blackness and whiteness – all, mixed and soaked in sexual desire.« Ebd., S. 51, deutet sie Bakers »infamous banana skirt« als »an important element of her dialectics, which brilliantly captures the contradictions and ambiguities of Josephine Baker's self-representations.« Sie erklärt dazu, ebd.: »I see the dialectic method as useful in this analysis, because it clearly reveals the play of contradictions Josephine Baker displayed in creating her stage persona. Interconnectedness of these contradictions and the changing character of her self-representations encourage seeing her as in ›fluid movement.«

487 Baker/Bouillon 1976, S. 84.

Folies Bergère, dem Pariser Varietétheater, in dem Baker in *La Folie du jour* erstmals 1926 mit dem Bananenrock auftrat, C. T.] – C'est un succès.«⁴⁸⁸ Nackt, nur mit Schmuck und einem Bananengürtel ›bekleidet‹, keck oder schielend die Betrachtenden meist frontal anblickend – diese in zahlreichen Varianten fotografisch oder gemalt festgehaltene (Selbst-)Darstellung prägt fortan das Bildgedächtnis und -archiv zu Baker.⁴⁸⁹ Auch in der Auto_Bio_Grafie *Une vie de toutes les couleurs*, 1935 in Co-Autorschaft mit André Rivollet publiziert, bildet eine dieser Fotografien das Frontispiz neben der Titelei,⁴⁹⁰ was wiederum darauf hindeutet, dass das Bild von der Tänzerin im Bananenrock vorsätzlich als Image und zur (Selbst-)Vermarktung Bakers diente. Allerdings finden sich in *Joséphine* wiederum Stellen, die ein kritisches Bewusstsein derselben gerade auch im Hinblick auf rassi(sti)sche Wahrnehmungsweisen und Gewichtungen erkennen lassen. So lesen wir in der Auto_Bio_Grafie von 1976 über ein Ereignis aus dem Jahr 1927 (die Überquerung des Atlantiks durch den US-amerikanischen Flugpionier Charles Lindberg), das die Autor-Persona erklärtermassen als etwas Grosses, Bewegendes wahrgenommen hat und das eine tiefgreifende Selbst-Reflexion bei ihr auslöst: »Certes, je suis célèbre. [...] Je remplis bien mon contrat en scène, mais est-ce que je remplis celui de ma vie, ce contrat [...] d'être humain. La question me serre tout à coup le cœur, le 21 mai de cette année 1927. Depuis la veille, le monde entier se passionne pour un homme seul. Un homme devenu oiseau géant. Un oiseau qu'on appelle *Spirit of Saint-Louis*... ma ville! D'un seul coup d'aile, il a parié de traverser l'Atlantique. Imagine-t-on cela?«⁴⁹¹ Baker vergleicht daraufhin geradezu glorifizierend Lindbergs Transfer mit ihrem eigenen: »Je pense à mes jours d'angoisse sur le *Barengalia* à voir cette étendue d'eau, cet infini, et à lui, seul, il domine les peurs, les distances, le mauvais temps possible ...«⁴⁹² In einer Art Teichoskopie schildert sie die Ankunft Lindbergs und inszeniert sich als Übermittlerin von dessen Leistung – dies wiederum in einer interessanten Konstellation. Baker erzählt, wie sie in

488 Ebd.

489 Vgl. Sowinska 2005/2006, S. 51: »The archive of Josephine Baker's images is staggering«; ausserdem ebd., S. 52, zur Verortung: »Reading posters and photographs, I trace Baker's banana skirt through its stages of development, from its invention in 1926 (in Paris) to its final performance in 1936 (in New York).«

490 Interessant wäre es ferner, die (fotografische) Darstellung Bakers auf dem Frontispiz im Zusammenhang mit der stereotypisierten Illustration von R. Savignac auf dem Titelbild zu analysieren.

491 Baker/Bouillon 1976, S. 93 (Hv. i. O.).

492 Ebd.

jenem historischen Moment auf der Bühne in Paris steht, und sie nutzt diese Bühne emphatisch für eine signifikante Gegenüberstellung: »Il [d. i. Lindberg, C. T.] est parti de New York et Tout-Paris l'attend: et je m'étonne, moi, qu'il y ait des gens aux Folies: à leur place, je serais dehors scrutant le ciel. Et puis, on me dit, soudain en coulisses: ›Ça y est! Il est arrivé!‹ Alors, je me sens portée par une grande vague, et j'entre en scène, j'arrête l'orchestre et je dis dans mon français ›Mesdames messieurs! soyez heureux! CHARLES LINDBERG ET BIEN ARRIVE!‹ Alors, la grande vague soulève le public. Ils se mettent debout, ils crient, ils applaudissent, ils acclament. C'est formidable, non? Et je pleure. C'est moi, la n[...] américaine qui annonce au monde blanc que c'est un Américain blanc qui a fait cela, avec le *Spirit of Saint-Louis*. En trente-trois heures cinquante minutes... comme si Saint-Louis était tout à coup là, tout près. Comme si l'Océan n'était plus qu'une grande flaque, comme si la France et l'Amérique étaient voisines, sœurs... J'imagine l'avion comme un oiseau de paix, liant les peuples, tournant autour du monde. Oh! tout peut changer! Oh! je voudrais embrasser M. Lindberg! Voilà un héros! Une danseuse ceinturée de bananes, à côté, qu'est-ce que c'est?«⁴⁹³

Baker beschreibt sich in dieser Passage als ›schwarze‹ Frau aus Saint-Louis, als Tänzerin mit dem Bananenrock, und setzt sich explizit ins Verhältnis zum ›weissen‹ Mann; sie stellt Parallelen zwischen ihm und ihr her (beide reisen von New York nach Paris usw.) und hinterfragt sich dabei grundlegend bzw. die Dimensionen ihres eigenen Wirkens und Vermögens. Was Baker – gemäss ihrer Deutung – nur mit grösstem Aufwand und lediglich auf der Theaterbühne gelingt, ihre amerikanische Herkunft mit der neuen Welt Europas erfolgreich zu verbinden, schafft der ›weisse‹ Mann ausgerechnet mit Referenz auf ihre Heimatstadt buchstäblich im Flug. Sie ist es aber wiederum, die erklärtermassen die ›weisse‹ Welt auf Grösse und Potenzial dieser Kontinente, Länder und Völker vereinigenden Heldentat aufmerksam macht, angesichts derer ihr ihr eigenes Auftreten plötzlich klein und stereotyp vorkommt. In diesem Vergleich stellt Baker ihre sonst so schalkhaft und trotzig oder zumindest doppelbödig konstituierte Alterität schonungslos zur Disposition. Im Schatten des zum Helden erklärten Flugpioniers stellt sich Baker auf einmal selbst in Frage, und auch ihr Spiel mit dem Publikum, das ihre klischierten Kapriolen offenbar stets dankbar angenommen hat. Eben noch hat sie ihr komisches Talent mitsamt dessen Wirkung auf die Theaterbesucher:innen entdeckt, wobei sie auch da bereits deutlich zwischen den Ansprüchen im ›Leben‹ und dem Spielraum

493 Ebd., S. 93f. (Hv. i. O.).

der ›Bühne‹ unterscheidet: »Avec la promptitude d'un petit singe, j'ai compris ceux d'en face: quand je roule des yeux, que je fais des grimaces, celles-là même qui m'ont valu tant de réprimandes à l'école, ils s'esclaffent. J'en conclus que l'école et la vie, c'est aussi différent que la scène et la salle.«⁴⁹⁴

Mit ihrem erklärten Anderssein, dem Sich-anders-Geben verbindet Baker in ihrer Selbstreflexion – je nach Kontext – ebenso Entfaltungsmöglichkeiten und Chancen auf Empowerment wie Deklassierungen und Diskriminierungen. So weiss sie offenbar genau, dass sie als »*funny girl*, le clown«⁴⁹⁵ gilt, und nutzt dies souverän für ihren Erfolg. Sie weiss um die Wirkung ihres (nackten) Körpers und setzt diesen – allen Bedenken von Personen aus ihrem ›Leben‹ zum Trotz –⁴⁹⁶ gezielt im künstlerischen Umfeld ein,⁴⁹⁷ wobei sie das Spannungsverhältnis von selbstbewussten und fremdbestimmten bis hin zu (problematisch) fremdbeherrschten Akten durchaus als ambivalent wahrnimmt. »Sous son regard pour la première fois de ma vie, je me sens belle«⁴⁹⁸, sagt Baker, als sie sich von dem Illustrator Paul Colin überreden lässt, im Theater ihre Kleider fallen zu lassen. Ihren Körper erklärt sie zu ihrem Instrument, über das sie als Tänzerin verfügt, wie andere Künstler:innen über deren Instrumente, und mit dem sie beim Publikum ankommen möchte: »Je veux la réussite, ne pas revenir en arrière, jamais. Un violoniste a son violon, un peintre sa palette, moi je n'ai que moi, je suis l'instrument dont je dois prendre soin«⁴⁹⁹. Die Ambivalenz wird schliesslich besonders deutlich bei folgender rückblickender Äusserung Bakers in *Joséphine*: »Alors, j'ai beau venir avec l'étiquette: ›Celle qui a mis Harlem sur la carte d'Europe‹, je ne suis jamais qu'une artiste plus ou moins nue, plus ou moins harnachée.«⁵⁰⁰ Sie stellt sich hier also betont eindeutig als uneindeutig, als weder-noch-seiend dar, und zwar in Bezug auf das

494 Ebd., S. 39. Vgl. auch Baker/Bouillon 1977, S. 25f.

495 Baker/Bouillon 1976, S. 39 (Hv. i. O.).

496 Vgl. etwa die Kontroverse mit ihrer Mutter in Baker/Bouillon 1976, S. 44f.

497 Vgl. auch ebd., S. 73: »Puisque en scène, je fais sauvage, je m'applique à la ville à devenir civilisée...« Und den Kommentar dazu von Staszak 2015, S. 639: »She was purposely playing on that contradiction«. Vgl. zu Bakers Intention und Wirkung auch Burt 1998, S. 59f.

498 Baker/Bouillon 1976, S. 65. Vgl. dazu ebenfalls Burt 1998, S. 73f.

499 Baker/Bouillon 1976, S. 77. Vgl. dazu auch Durkin 2019, S. 18.

500 Baker/Bouillon 1976, S. 144f.

Nacktsein, das Fremdgesteuertsein und auch auf ihre Hautfarbe.⁵⁰¹ An anderer Stelle bringt sie diesbezüglich ihre Nirgendwo-Dazugehörigkeit auf den Punkt: »chez les Blancs, je suis une ›chocolate‹ et chez les Noirs, une ›pinkie‹: je n'ai de place nulle part.«⁵⁰² Und obwohl sie sich der Diskriminierung aufgrund ihrer Hautfarbe sehr wohl bewusst ist,⁵⁰³ zeugen verschiedene Textstellen in Bakers *Auto_Bio_Grafien* davon, wie sie sich damit auseinandersetzt, Widersprüchlichkeiten (selbst-)reflexiv aufgreift und sich just darin verortet. »On a voulu me faire passer pour plus noire que je ne suis, mais je ne tiens ni à me blanchir, ni à me noircir«, heisst es bereits in *Les mémoires de Joséphine Baker* von 1927 geradezu trotzig.⁵⁰⁴

Gemäss Durkin beleuchtet Bakers Selbstdarstellung »the problems of artistic autonomy and authorship faced by Black women during this era, while also signaling how they envisaged dance as a site for intercultural exchange as well as personal legitimization.«⁵⁰⁵ Mit ihrem schillernden Tanz als Verhandlung von Macht, Identität und Agency wirkte Baker auch auf nachfolgende Tanzkünstler:innen,⁵⁰⁶ während die Tanzgeschichte – wenn sie

501 Es finden sich in Baker/Bouillon 1976 auch entsprechende Stellen z.B. in Bezug auf ihre Grösse; ebd. S. 37, wird über sie gesagt, sie sei als Ankleiderin zu klein, für den Chorus, als »girl, elle n'est pas assez grande!«

502 Ebd., S. 37.

503 Vgl. z.B. Baker/Bouillon 1976, S. 37, wo ein von ihr belauschtes Gespräch zwischen Mrs. und Mr. Russell, Leiter der Dixie Steppers, über sie wiedergegeben wird: »Une chose qu'elle ne changera pas: son teint! Dans ma ligne de girls, elle fera tache blanche! Ils continuent à discuter et je reste sous mon drap: ma couleur... jamais l'idée de ma couleur ne m'a tourmentée depuis le temps où Billie m'a dit être la fille d'un ›buckra‹.« (Hv. i. O.) Ebd., S. 22, heisst es erklärend: »Billie [...] m'a dit que mon papa était un ›buckra‹ (un Blanc)«.

504 Baker/Sauvage 1927, S. 155; vgl. auch die semantisch leicht differierende Übersetzung in Baker 1980, S. 78: »Man hat mich für schwärzer ausgehen wollen als ich bin, aber ich möchte weder weißer noch schwärzer sein...«. Hier ist von ›Weiss‹ und ›Schwarzsein‹ die Rede, während der Wortlaut im französischsprachigen Original eine Aktion, d.h. ›weiss(er)‹ bzw. ›schwarz(er)‹ *machen* bezeichnet.

505 Durkin 2019, S. 13. Durkin betont gleichwohl, ebd., S. 23: »The important role that early-twentieth-century racial imaginaries played in Baker's success should not be overlooked. But her achievements also rested on complex physical artistry that built on a history of Black performance and reshaped European conceptions of modern dance.«

506 Vgl. dazu auch ebd., S. 190; Durkin verweist, ebd. u.a. auf Vera Mantero und ausserdem auf wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit Baker u.a. von André Lepecki. Einen Bezug zwischen Baker und der Tänzerin, Choreografin und Performancekünstlerin Blondell Cummings stellt Albright 1997 her.

denn überhaupt von ihr Notiz nahm – noch lange die immer wieder gleichen Narrative zu Charakteristiken von Bakers Tanz reproduzierte und fortschrieb, die aus heutiger, insbesondere post- oder dekolonialer und genderkritischer Sicht in problematischer Weise exotisieren, erotisieren und rassifizieren. Im vorliegenden Re-Visionen-Kapitel ging es darum, diese Zuschreibungen mit den auto_bio_grafischen Schriften Bakers in Beziehung zu setzen, um zu (re-)konstruieren, wie verschiedene, stets relational zu begreifende diskursive Verfahren solche Rezeptionen bzw. Projektionen hervorgebracht und festgeschrieben haben. Im Hinblick auf Baker sollte wiederum deutlich werden, dass eine Auto_Bio_Grafie (und erst recht eine Serie von Auto_Bio_Grafien) nicht einfach Auskunft darüber gibt, wie ein (Tänzerinnen-)Leben gewesen und was darin geschehen ist, sondern vielmehr, wie eine historische Figur in bestimmten Konstellationen verortet und wie hierüber (tanz-)geschichtliche Erzählung organisiert, interpretiert und tradiert wird. Meine Ausführungen sollten aber auch zeigen, wie dagegen bereits leicht verschobene, pluralisierte oder diversifizierte Fokussierungen und Auslegungen solche Diskursgefüge dynamisieren und damit ein vielgestaltigeres Bild von einer so facettenreichen Persona wie Baker ergeben können, indem sie den Blick weiten und Aspekte verbinden: etwa ihre emphatische Körperlichkeit mit ihrer performativen Subversion, ihre (Tanz-)Kulturtransferleistungen, das von ihr oder an ihr aufgemachte Spannungsfeld zwischen Eigenheit und Andersartigkeit mit Diskriminierungen und Selbstermächtigungsstrategien sowie deren expliziten wie impliziten Einfluss auf die Tanzgeschichte(n).

