

solche Kategorien wiederum stets in ihrer Performativität im Prozess der kulturellen Hervorbringung zu verstehen sind.¹³

Aus diesen Relationen und Themen können im Hinblick auf die folgenden Reflexionen verschiedene Fragestellungen abgeleitet werden: Wie lassen sich Tanzhistoriografie und Autobiografieforschung in Bezug auf die (Selbst-)Ermächtigung von Tänzer:innen verbinden und mit welchen Konsequenzen für alle drei Bereiche – die Autobiografieforschung, die Tanzgeschichte und die Wahrnehmung der jeweiligen Tänzer:innen? Ein bereits erwähntes Beispiel für einen (tanz-)historischen Akt der Ermächtigung ist Josephine Bakers symbolträchtige Aufnahme ins Pariser Pantheon und damit in den Kreis der »Mächtigen«. Die historische Figur wird dabei aus einer konstatiert marginalisierten Position (dreifach: als Frau, als Tänzerin, als Person of Colour) in den Fokus der öffentlichen Wahrnehmung und ins Zentrum der symbolischen Macht gerückt. Die Gründe und auch die historiografischen Schlüsse daraus sind vielfältig, worauf ja im entsprechenden Re-Visionen-Kapitel mit Rückgriff auf Bakers auto_bio_grafische Schriften bereits eingegangen wurde.¹⁴ Im Folgenden sollen solche Machtkonstellationen bzw. Empowerment-Strategien thematisch fokussiert genauer betrachtet werden.

4.2. »Gender«

In einem ersten Machtkonstellationskomplex, den es in den Blick zu nehmen gilt, geht es um das Verhältnis von Auto_Bio_Grafie und »Gender«. Darüber ist insbesondere in den letzten drei Jahrzehnten viel geschrieben worden.¹⁵

¹³ Vgl. Manning 2019, S. 236: »As critical theorists have argued over the last few decades, it is not nature but culture that renders the multiplicity of lived bodies ›feminine‹ or ›masculine‹, ›queer‹ or ›straight‹, ›black‹ or ›white‹, and so on. Thus my study may illuminate, indeed may historicize, the workings of performativity, broadly defined as the process whereby culture invests bodies with social meanings. Performativity is not a monolithic social operation. Rather, differently placed historical subjects conceptualize the relations between physical bodies and social meanings differently.«

¹⁴ Vgl. Kapitel 3.6. des vorliegenden Buches.

¹⁵ Vgl. beispielsweise Albright 1997; Dickie 2005; Wagner-Egelhaaf 2006; Smith 2016; Schaser 2019. Wagner-Egelhaaf beklagt hingegen noch im Jahr 2005, S. 98f.: »Die historische und systematische Interferenz von Autobiographie und Weiblichkeit, von ›genre‹ und ›gender‹, zwei Komplexen, die durch eine gemeinsame Etymologie verbunden sind [...], bleibt zu rekonstruieren.« Smith und Watson u.a. haben bereits früher auf »[t]he politics of Gender in Women's Autobiography« hingewiesen, vgl. z.B. dies. 1992.

Insbesondere Autobiografieforscher:innen aus den Literaturwissenschaften – wie etwa Sidonie Smith – stellen fest: »[T]he tradition of autobiography and of autobiography criticism has been a decidedly androcentric one.«¹⁶ Und Martina Wagner-Egelhaaf erklärt: »Es besteht [...] in der Autobiografieforschung *common sense* darüber, dass die Tradition der Selbstbiografie am männlichen, weißen, westlichen Selbst orientiert ist.«¹⁷ So weit, so wenig erstaunlich. Wagner-Egelhaaf folgert: »Das autobiografische Subjekt ist traditionellerweise männlich. Dies ist nicht nur eine Frage historisch bedingter Geschlechterverhältnisse, die Autorschaft und Selbstbewusstsein in erster Linie dem Mann zusprechen« – ich würde noch hinzufügen: und von einem binären System ausgehen –¹⁸, »sondern dies hat auch Konsequenzen für den autobiografischen bzw. für den autobiografietheoretischen Diskurs.«¹⁹ Auch diese Konsequenzen werden seit einiger Zeit reflektiert, so heißt es etwa, »die Forschung [habe] die Schieflage erkannt und seit den 1980er Jahren verstärkt den Gender-Aspekt autobiografietheoretisch und -systematisch aufgegriffen und namentlich autobiografischen Texten von Frauen Aufmerksamkeit geschenkt.«²⁰ Allerdings führte das »Bemühen, das weibliche Subjekt unmittelbar zu Wort kommen zu lassen«, wiederum zu »einer neuen Normierung«, wie u.a. Heide Volkening kritisch feststellt.²¹ Trotz aller Bemühungen beklagt auch die Kunsthistorikerin und Kulturwissenschaftlerin Renate Berger 2006 in ihrem Aufsatz *Navigation im Lebensmeer. Zur Renaissance des weiblichen Subjekts in Autobiographie und Biographie*: »Die Opulenz männlicher Autobiographik sowie

Es sei hier angemerkt, dass in der (Forschungs-)Literatur vorwiegend von einem binären Gendermodell ausgegangen wird, worauf nochmals zurückzukommen ist.

¹⁶ Smith 2016, S. 82.

¹⁷ Wagner-Egelhaaf 2006, S. 52 (Hv. i. O.). Sie fährt, ebd., fort: Die Tradition »lässt sich nicht zuletzt darauf zurückführen, dass die Autobiografie in einer Zeit Konjunktur hatte, im 18. Jahrhundert, als sich ein bürgerliches Selbstbewusstsein herausbildete, das nur ein männliches sein konnte.« Vgl. insbesondere mit Blick auf »a postcolonial questioning«, worauf weiter unten noch eingegangen wird, auch Huddart 2008, S. 2f, ausserdem Rippl 2019a, S. 1266.

¹⁸ Vgl. auch das Argument von Fleig 2019c, S. 61: »the dominance of white, male narratives has to be questioned. A double, or better yet, a multiple perspective on autobiography should be the guiding cognitive principle of Gender Studies.«

¹⁹ Wagner-Egelhaaf 2006, S. 49.

²⁰ Wagner-Egelhaaf 2006, S. 49 (Hv. i. O.); vgl. dazu auch dies. 2005, S. 96–103; Heuser 1996; Holdenried 1995, 2000, S. 62–84. Eine Autobiografieforschung mit queerem Fokus ist erst in den Anfängen; vgl. dazu Fleig 2019c, S. 59.

²¹ Volkening 2006, S. 47.

männlicher Biographik fand bis weit ins 20. Jahrhundert kaum ein weibliches Äquivalent. Autobiographien von Frauen [...] blieben geringer an Zahl.«²² Und noch 2019 entschuldigt sich die Germanistin Katharina Lammers in ihrem Buch *Lebenswerke. Zur Berufsautobiographie der Gegenwart* für ihr Textkorpus, das – im Verhältnis 9 zu 1 – »den Befund der Forschung wider[spiegelt], dass die Autobiographie historisch gesehen männlich konnotiert« sei.²³ Lammers weist darauf hin, dass die einzige »weibliche Autobiographie«, die sie in ihrem Buch exemplarisch behandelt, »bezeichnenderweise die Berufsgruppe der Künstlerinnen und Künstler und damit ein kaum institutionalisiertes, offenes Berufskonzept – einen Grenzfall – verkörpert.«²⁴

Bilden also auch die Autobiografien von Tänzerinnen einen Grenzfall? Da lohnt es sich nun, nicht nur genauer hinzuschauen; es kann vielmehr behauptet werden, dass – so meine These – gerade die Autobiografik im Tanzbereich das Potenzial hat, diesen mutmasslichen Forschungskonsens ganz schön durcheinanderzubringen. Denn: Von all den publizierten Autobiografien von Tänzer:innen (mit Genderdoppelpunkt), die mir bekannt sind und auf die ich in den letzten Jahren meiner Forschung gestossen bin, stammt eine Mehrzahl von weiblich gelesenen Autor:innen, also von Tänzerinnen (ohne Genderdoppelpunkt).

Um diese Beobachtung zu belegen, soll hier zunächst quantitativ vorgegangen und eine – zwar sicherlich unvollständige, aber doch immerhin ausführliche – Liste von hundert auto_bio_grafischen Büchern angeführt werden, die ich im Zuge meiner Recherchen konsultiert habe. Die Zusammenstellung erfolgte nicht systematisch und ist deshalb statistisch nicht repräsentativ. Berücksichtigt wurden zunächst paradigmatische Auto_Bio_Grafien, die im tanzwissenschaftlichen Kanon immer wieder auftauchen, ausserdem solche, auf die einzelne Forschungsbeiträge verweisen, die in Fachzeitschriften rezensiert wurden oder die im Bibliothekssystem als Autobiografien auffindbar sind. Dabei musste ich mich aufgrund meiner Sprachkenntnisse auf solche beschränken, die (vorwiegend) in deutscher, in englischer, (vereinzelt) in französischer oder italienischer Sprache zugänglich sind, in manchen Fällen als Übersetzungen. Wo möglich, wurde auf Original- oder Erstausgaben

22 Berger 2006, S. 89.

23 Lammers 2019, S. 28. Vgl. dazu auch Benstock 1988; Anderson 1992, S. 165, und wiederum Wagner-Egelhaaf 2006.

24 Lammers 2019, S. 29. Die erwähnte Autobiografie stammt von der Sängerin Nina Hagen.

zurückgegriffen oder wurden diese zumindest bibliografisch eruiert. Texte in anderen Sprachen konnte ich nicht berücksichtigen, auch wenn solche natürlich existieren und ebenfalls wichtig wären.

Schwierig war es zuweilen, zu entscheiden, ob ein Text meine zwar weiter gefasste, aber doch nicht alle autoreflexiven Schriften umfassende Bestimmung von Auto_Bio_Grafie erfüllt. Zentrales Kriterium war für mich die eigene (*auto*) Erzählung (*grafie*) aus dem bzw. über ein Tänzer:innen-Leben (*bio*), wobei ich mich auf mein primäres Forschungsfeld, den künstlerischen Tanz, konzentriert habe.²⁵ Explizit als Tagebücher ausgewiesene Publikationen sind zwar in gewissem Sinne auch auto_bio_grafisch, wurden aber ebenfalls nicht gelistet, weil das Merkmal der kohärenten oder sich kohärent präsentierenden Erzählung da nicht konstitutiv ist.²⁶ Nicht aufgeführt sind hier außerdem Bücher, die explizit und hauptsächlich auf Interviews basieren, also keine oder nur in offenkundig vermittelter Weise eine eigene Erzählung repräsentieren.²⁷ Dies trifft eigentlich auch auf einige in Co-Autorschaft verfasste Autobiografien zu, die hingegen dennoch in die Liste aufgenommen wurden, wenn sie eine kohärente ›Selbst‹-Narration bieten bzw. dem autobiografischen Pakt verpflichtet sind.

Die Auflistung folgt einmal vollständig bibliografiert alphabetisch und einmal in Kurzform nach Erscheinungsdatum geordnet. Jene Auto_Bio_Grafien von männlich ›gelesenen‹ Autoren sind markiert, kursiv gesetzt, und sind, wie

- 25 Nicht aufgenommen sind deshalb Auto_Bio_Grafien von professionellen Gesellschaftstänzer:innen wie beispielsweise Hough 2015. Nicht auf der Liste sind zudem autopoetische Bücher wie Sidi Larbi Cherkaouis 2006 publizierter Band *Pèlerinage sur soi*, Marie Chouinards *Zéro douze* von 2019 oder Bill T. Jones' 2013 und 2014 erschienene Reflexionen *Je suis une histoire* und *Story/Time. The Life of an Idea*, obwohl die Autor:innen über sich und (mehr oder weniger direkt) über ihr Tanzverständnis schreiben; allerdings bilden diese Texte keine ›eigentlichen‹ Lebenserzählungen, d.h. sie sind nicht narrativ, sondern – wie etwa bei Cherkaoui 2006; Jones 2014 oder Chouinard 2019 – eben eher poetisch oder fokussieren zu partikular auf gewisse Ereignisse – wie in Jones 2014 auf eines seiner paradigmatischen Stücke.
- 26 In die Liste aufgenommen wurden hingegen auch auto_bio_grafische Schriften ohne Anspruch auf eine umfassende Erzählung eines Lebens, wenn sie dennoch mit einem stringenten narrativen Gestus auf eine eigene Vita oder einen Ausschnitt daraus blicken. Vgl. zur Abgrenzung von Auto_Bio_Grafie zu verwandten Textsorten wiederum beispielsweise Wagner-Egelhaaf 2005, S. 6.
- 27 Vgl. etwa Daniel Larrieus *Memento 1982–2012* oder Martin Schläpfers *Mein Tanz, mein Leben* von 2020.

deutlich ersichtlich wird, gar nicht etwa in der Mehrheit; jene bilden die weiblichen Stimmen.²⁸ Eine einzige Autobiografie der folgenden Liste stammt – erklärtermassen – von einer gender-queeren Autor:in, der Transfrau Jin Xing.

I. Alphabetisch und vollständig bibliografierte Liste

- Acosta, Carlos: *No Way home. A Cuban Dancer's Story. Autobiography*. New York 2007.
- Ailey, Alvin u. Bailey, A. Peter: *Revelations. The Autobiography of Alvin Ailey*. New York 1995.
- Allan, Maud: *My Life and Dancing*. New York 1908.
- Ashley, Merrill u. Kaplan, Larry: *Dancing for Balanchine*. New York 1984.
- Baker, Joséphine u. Bouillon, Jo: *Joséphine*. Paris 1976.
- Baker, Joséphine u. Rivollet, André: *Une vie de toutes les couleurs. Souvenirs recueillis p. André Rivollet*. Grenoble 1935.
- Baker, Joséphine u. Sauvage, Marcel: *Les mémoires de Joséphine Baker. Recueillis et adaptés p. Marcel Sauvage*. Paris 1927.
- Balanchine, George: *Histoire de mes ballets. Traduit de l'américain p. Patrick Thévenon*. Paris 1969 [1954].
- Béjart, Maurice: *La vie de qui? Mémoires II*. Paris 1996.
- Béjart, Maurice: *Un instant dans la vie d'autrui. Mémoires*. Paris 1979.
- Belair, Alida: *Out of Step. A Dancer reflects*. Carlton 1993.
- Bentley, Toni: *Winter Season. A Dancer's Journal*. Gainesville/FL 2003 [1982].
- Bolle, Roberto. *Parole che danzano*. Mailand 2020.
- Brassel, Robert: *Always a Dancer. A Memoir*. Eugene/OR 2020.
- Brown, Carolyn: *Chance and circumstance. Twenty years with Cage and Cunningham*. New York 2007.
- Burgess, Dana Tai Soon: *Chino and the Dance of the Butterfly. A Memoir*. Albuquerque 2022.
- Bussell, Darcey u. Mackrell, Judith: *Life in Dance*. London 1998.
- Cartwright, Hilary: *Dancing for a Living. Ballet and Contemporary Dance. My Life and My Work. A Career Series*. Reading 1974.

28 Auch hier sei auf die Problematik der Binarität hingewiesen, die mir aus heutiger Sicht bewusst ist, die im Folgenden allerdings als eine historisch zu verortende Betrachtungsweise zu lesen ist; ich schliesse mich diesbezüglich u.a. Coates 2021, S. 806, an.

- Casado, Germinal: *Germinal oder Le Sacre du Printemps. Erinnerungen an das Ballett des XX. Jahrhunderts und an Danza Viva.* Karlsruhe 2008.
- Clifford, John: *Balanchine's Apprentice. From Hollywood to New York and back.* Gainesville/FL 2021.
- Contreras, Gloria: What I learned from Balanchine. Diary of a Choreographer. New York 2008.
- Copeland, Misty u. Jones, Charisse: Life in Motion. An Unlikely Ballerina. London 2014.
- Cucchi, Claudine: Erinnerungen einer Tänzerin. Einzig autorisierte Übers. aus dem Ital. v. Otto Eisenschitz. Wien u. Leipzig 1904.
- De Mille, Agnes: Dance to the Piper. Boston/MA 1952.
- DePrince, Michaela u. DePrince, Elaine: Taking Flight. From War-Torn Orphan to Star-Ballerina. New York 2014.
- Doutreval, André u. Staubli, René: *Ein Leben für den Tanz. Die Geschichte einer Leidenschaft.* Zürich 2020.
- Duncan, Isadora: My Life. New York 1927.
- Dunham, Katherine: A Touch of Innocence. Memoirs of Childhood. Chicago u. London 1994 [1959].
- Endicott, Jo Ann: Ich bin eine anständige Frau! Frankfurt a.M. 1999.
- Endicott, Jo Ann: Warten auf Pina. Aufzeichnungen einer Tänzerin. Leipzig 2009.
- Farrell, Suzanne u. Bentley, Toni: Holding On to the Air. Gainesville/FL u.a. 2002 [1990].
- Faure, Micheline: Unterwegs in Spitzenschuh und Staffelei. Erinnerungen einer Tänzerin. Hg. v. Robert H. Pflanzl. Wien 2021.
- Fokine, Michel: *Memoirs of a Ballet Master. Transl. by Vitale Fokine.* Boston/MA 1961.
- Fonteyn, Margot: Autobiography. London 1975.
- Fuller, Loïe: Quinze ans de ma vie. Préface d'Anatole France. Paris 1908.
- Gaze, Sonja: Die barfüßige Tänzerin. Autobiographie. Berlin 2000.
- Gert, Valeska: Die Bettlerbar von New York. Göttingen 2012 [1950].
- Gert, Valeska: Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens. München 1968.
- Gert, Valeska: Mein Weg. Leipzig 1931. In: Müller, Wolfgang: Valeska Gert. Ästhetik der Präsenzen. Berlin 2010.
- Gillot, Marie-Agnès: Sortir du cadre. Paris 2022.
- Graham, Martha: Blood memory. An Autobiography. New York u.a. 1991.
- Grey, Beryl Dame: For the Love of Dance. My Autobiography. London 2017.

- Heiberg, Johanne Louise: Ein Leben in der Erinnerung noch einmal durchlebt. Frei nach dem Dänischen v. Hulda Prehn. Leipzig 1914 [1901].
- Huber, Lotti: Diese Zitrone hat noch viel Saft! Ein Leben. St. Gallen u.a. 1991.
- Humphrey, Doris: An artist first. An Autobiography. Middletown/CT 1977.
- Jin, Xing: Shanghai Tango. Mein Leben als Soldat und Tänzerin. München 2006.
- Karsavina, Tamara: Theatre Street. The reminiscences of Tamara Karsavina. With a foreword by L. M. Barrie. London 1930.
- Kent, Allegra: Once a Dancer. An Autobiography. New York 1997.
- Kirkland, Gelsey u. Lawrence, Greg: Dancing on my grave. An Autobiography. London 1987 [1986].
- Kirkland, Gelsey u. Lawrence, Greg: The Shape of Love. New York 1990.
- Klos, Vladimir u. Meier-Brösicke, Silke: *Ups and Downs. Mein Leben, ein einziger Tanz*. Leipzig 2021.
- Kšešinskaja, Matilda Feliksovna: Souvenirs de la Kschessinska. Prima Ballerina du Théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg. Paris 1960.
- La Meri: Dancer out the Answer. An Autobiography. New York u. Basel 1977.
- Laban, Rudolf von: *Ein Leben für den Tanz. Erinnerungen*. Dresden 1935.
- Langlois, Michael: *B Plus. Dancing for Mikhail Baryshnikov at American Ballet Theatre: A Memoir*. Ill. ed. Rhinebeck/NY 2018.
- Larsen, Gavin: Being a Ballerina. The Power and Perfection of a Dancing Life. Gainesville/FL 2021.
- Letestu, Agnès u. Mannoni, Gérard: Danseuse étoile. Paris 2016.
- Li, Cunxin: *Mao's Last Dancer*. New York 2003.
- Li, Mary: Mary's Last Dance. The Untold Story of the Wife of Mao's Last Dancer. London 2021 [2020].
- Loesch, Ilse: Mit Leib und Seele. Erlebte Vergangenheit des Ausdruckstanzes. Berlin 1990.
- Louvet, Germain: *Les choses qui se dansent. Récit*. Paris 2022.
- Makarova, Natalia: A Dance Autobiography. London 1980.
- Marchand, Hugo u. Bodinat, Caroline de: *Danser*. Paris 2021.
- Martins, Peter u. Cornfield, Robert: *Far from Denmark*. Boston/MA 1982.
- Matsuda, Fumi: Ausgewandert eingetanzt. Basel 2018.
- McKayle, Donald: *Transcending Boundaries. My Dancing Life*. London 2002.
- Menuhin, Diana: Blick ins Paradies. Erinnerungen an ein unglaubliches Leben. Aus dem engl. Manuskript übers. v. Jutta Schall-Emden. München 1993.

- Montez, Lola: *Memoires der Lola Montez*. 3. Bd. Berlin 1851.
- Morris, Mark u. Stace, Wesley: *Out Loud. A Memoir*. London 2019.
- Myers, Martha: *Don't sit down. Reflections on life and work. Selected memoirs compiled and ed.* by Ara Fitzgerald a. Stuart Pimsler. New London/CT 2020.
- Nègre, Mireille: *Choix et secrets d'une vie*. Biarritz 2005.
- Nureyev, Rudolf: *Nureyev. An Autobiography*. New York 1963.
- Osumare, Halifu: *Dancing in Blackness. A Memoir*. Gainesville/FL 2018.
- Patelson, Alice: *Portrait of a Dancer, Memories of Balanchine. An Autobiography*. New York 1995.
- Pawlowa, Anna: *Tanzende Füsse. Der Weg meines Lebens*. Dresden 1928.
- Pazcoguin, Georgina: *Swan Dive. The Making of a Rogue Ballerina*. London 2022 [New York 2021].
- Petipa, Marius: *Mémoires du maître de ballet des Théâtres impériaux Marius Petipa*. Trad. et comm. p. Pascale Melani u.a. Pessac 2018 [1906].
- Plissezkaja, Maija: Ich, Maija. Die Primaballerina des Bolschoi-Theaters erzählt aus ihrem Leben. Aus dem Russ. übers. v. Bernd Rullkötter. Bergisch Gladbach 2006 [1994].
- Polunin, Sergei: *Free. A Life in Images and Words*. Augsburg 2021.
- Preger-Simon, Marianne: *Dancing with Merce Cunningham*. Gainesville/FL 2019.
- Preston-Dunlop, Valerie: *Moving with the Times*. Binsted/HA 2017.
- Rainer, Yvonne: *Feelings are facts. A life*. Cambridge/MA 2006.
- Robb, Alice: *Don't Think, Dear. On Loving and Leaving Ballet*. New York 2023.
- Roséri, Margitta: *Erinnerungen einer Künstlerin. Ein Buch über die Tanzkunst*. Hannover 1891.
- Seymour, Lynn u. Gardner, Paul: *Lynn. The Autobiography of Lynn Seymour*. London 1984.
- Sills, Bettijane u. McPherson, Elizabeth: *Broadway, Balanchine & Beyond. A Memoir*. Gainesville/FL 2019.
- Soto, Jock u. Marshall, Leslie: *Every Step you take. A Memoir*. New York 2011.
- St. Denis, Ruth: *An unfinished life. An autobiography*. New York 1939.
- Szarvas, Janina: *Ein Leben auf Spitze. Lebenserinnerungen einer Ballerina*. Zug 2019.
- Taglioni, Marie: *Souvenirs. Le Manuscrit inédit de la grande danseuse romantique*. Ed. étab., prés. et ann. P. Bruno Ligore. Pavona 2017.

- Tallchief, Maria u. Kaplan, Larry: *America's Prima Ballerina*. New York 1997.
- Taylor, Robert: *Private Domain. An Autobiography*. New York 1987.
- Tharp, Twyla: *Push comes to shove. An Autobiography*. New York 1992.
- Ulanowa, Galina: Über das sowjetische Ballett. Illustrationen v. Hans Erni. Lausanne 1955.
- Villella, Edward u. Kaplan, Larry: *Prodigal Son. Dancing for Balanchine in a world of pain and magic*. New York 1992.
- Werner, Margot: ... und für jeden kommt der Tag. Autobiografie. München 1982.
- Whittet, Ellen O'Connell: *What You Become In Flight*. New York 2020.
- Wiesenthal, Grete: *Der Aufstieg. Aus dem Leben einer Tänzerin*. Berlin 1919.
- Wigman, Mary: *Die Sprache des Tanzes*. Stuttgart 1963.²⁹
- Wright, Peter. *Wrights & Wrongs. My Life in Dance*. London 2018 [2016].

II. Chronologisch gereihte, durchnummerierte Auflistung in Kurzform

Diese Sortierung ist allerdings mit Vorbehalt zu betrachten, weil teilweise Entstehungs- und Publikationszeitpunkt auseinanderliegen und auf verfügbare Ausgaben oder auf solche in einer mir zugänglichen Sprache zurückgegriffen wurde. Dennoch wird in der Tendenz sichtbar, worum es an dieser Stelle geht, dass nämlich Autobiografien von männlich ›gelesenen‹ Tänzern ein vergleichsweise neueres Phänomen sind, mit wenigen Ausnahmen (wie etwa Petipas Mé-

²⁹ In der Forschung finden sich mehrfach Hinweise auf autobiografische Texte von Wigman, wobei auf unterschiedliche Publikationen verwiesen wird. In diese Liste der Tänzer:innen-Auto_Bio_Grafien habe ich das Buch *Die Sprache des Tanzes* aufgenommen, weil Wigman da explizit auf den Wunsch reagiert, das »Buch meines Lebens« zu schreiben und verspricht, »einige der wichtigsten Stationen meines Schaffens im Wort darzustellen«; vgl. Wigman 1963, S. 7, 9. Auch wenn das Buch insbesondere zu Beginn einige autobiografische Topoi durchaus bedient und dezidiert »kein Lehrbuch« sein will, vgl. ebd., ist es insgesamt eher eine kommentierte Werkbiografie, die ihre jeweiligen ästhetischen Überzeugungen darlegt, als eine Lebensnarration. Dennoch ist der auto_bio_grafische Gestus, rückblickend aus der eigenen Vita zu erzählen, in *Die Sprache des Tanzes* sicherlich weitaus ausgeprägter als in Wigmans programmatischem Werk *Deutsche Tanzkunst* von 1935, das verschiedentlich als Autobiografie bezeichnet wird, wobei mir die Definition da doch etwas zu weit gefasst erscheint.

moires von 1906, worauf bereits im Re-Visionen-Kapitel gesondert eingegangen wurde).

1. Montez 1851
2. Roséri 1891
3. Heiberg 1901
4. Cucchi 1904
5. *Petipa* 1906
6. Fuller 1908
7. Allan 1908
8. Wiesenthal 1919
9. Duncan 1927
10. Baker/Sauvage 1927
11. Pawlowa 1928
12. Karsavina 1930
13. Gert 1931/2010
14. Baker/Rivollet 1935
15. *Laban* 1935
16. St. Denis 1939
17. Gert 1950
18. De Mille 1952
19. *Balanchine* 1954/1969
20. Ulanowa 1955
21. Dunham 1959/1994
22. Kšešinskaja 1960
23. *Fokine* 1961
24. Wigman 1963
25. Nureyev 1963
26. Gert 1968
27. Cartwright 1974
28. Fonteyn 1975
29. Baker/Bouillon 1976
30. La Meri 1977
31. Humphrey 1977
32. *Béjart* 1979
33. Makarova 1980
34. Werner 1982
35. Bentley 1982/2003

36. Martins/*Cornfield* 1982
37. Ashley/Kaplan 1984
38. Seymour/Gardner 1984
39. Kirkland/Lawrence 1986
40. Taylor 1987
41. Loesch 1990
42. Kirkland/Lawrence 1990
43. Farrell/Bentley 1990/2002
44. Graham 1991
45. Huber 1991
46. Tharp 1992
47. Villella/Kaplan 1992
48. Menuhin 1993
49. Belair 1993
50. Plissezkaja 1994/2006
51. Patelson 1995
52. Ailey/Bailey 1995
53. Béjart 1996
54. Tallchief/Kaplan 1997
55. Kent 1997
56. Bussell/Mackrell 1998
57. Endicott 1999
58. Gaze 2000
59. McKayle 2002
60. Li 2003
61. Nègre 2005
62. Brown 2007
63. Contreras 2008
64. Endicott 2009
65. Rainer 2006
66. Jin 2006 (als Mann geboren, lebt seit 1995 als Frau)
67. Acosta 2007
68. Casado 2008
69. Soto 2011
70. Copeland/Jones 2014
71. DePrince/DePrince 2014
72. Letestu/Mannoni 2016
73. Wright 2016/2018

74. Taglioni 2017
75. Grey 2017
76. Preston-Dunlop 2017
77. Osumare 2018
78. Matsuda 2018
79. *Langlois* 2018
80. *Morris/Stace* 2019
81. Szarvas 2019
82. Sills/McPherson 2019
83. Preger-Simon 2019
84. Whittet 2020
85. *Bolle* 2020
86. *Brassel* 2020
87. *Doutreval/Staubli* 2020
88. Li 2020
89. Myers 2020
90. *Clifford* 2021
91. *Klos/Meier-Brösicke* 2021
92. *Marchand/Bodinat* 2021
93. *Polunin* 2021
94. Larsen 2021
95. Faure 2021
96. Pazcoguin 2021/2022
97. Gillot 2022
98. *Louvet* 2022
99. *Burgess* 2022
100. Robb 2023

Bei diesem – wohlgemerkt weder vollständigen noch systematisch, aber immerhin umfänglich recherchierten – Feld an Tänzer:innen-Autobiografien mit Erscheinungsdatum von 1891 bis 2023 ergibt sich demnach ein numerisches Verhältnis von 72 zu 28, also gut 5 : 2 (2.6 : 1). Wenn man die letzten Jahre (ab 2020) weglässt, ist das Verhältnis gar 10 : 3 (3.4 : 1). Man könnte nun im Hinblick auf den Bereich der Tanzkunst von einer »Opulenz« weiblicher Autobiographik sprechen und damit Bergers oben zitierte These ins Gegenteil wenden.³⁰

³⁰ Vgl. Berger 2006, S. 89.

Aber wie lässt sich diese statistisch freilich vag, aber dennoch entlarvende Umkehrung des allgemeinen Forschungsbefunds erklären, bzw. was kann man daraus im Hinblick auf den Machtkonstellationskomplex Auto_Bio_Grafie ↔ »Gender« ↔ Tanzgeschichte schliessen? Um diese Frage zu beantworten, verweise ich nochmals auf die literatur- und kulturwissenschaftliche Autobiografieforschung, insbesondere auf Wagner-Egelhaaf, die schreibt: »Denn wenn es stimmt, dass die Geschichte der Autobiografie lange Zeit eine männliche gewesen ist – und es ist schwierig, das Gegenteil zu beweisen –, dann ist die Form der Autobiografie historisch geprägt und bestimmt von der Topik männlicher Lebensentwürfe.«³¹ Soweit die Literaturwissenschaftlerin. Als Tanzwissenschaftlerin entgegne ich: Was das Feld der Autobiografien von westlichen Tänzer:innen seit dem 19. Jahrhundert betrifft, lässt sich das Gegenteil belegen,³² oder zumindest ergibt die obige Liste ein anderes Bild. Aber was bedeutet diese Beobachtung nun für die Tanzhistoriografie? Wie verhält sich der Befund, wonach im entsprechenden Kanon mehr als doppelt so viele Autobiografien von Tänzerinnen als solche von Tänzern zu finden sind, zur festgestellten »Topik männlicher Lebensentwürfe«³³?

Die bereits zitierte Amerikanistin Sidonie Smith stellt fest: »Woman's life script is the other's story.«³⁴ Das Argument, dass Tänzerinnen sich im Feld »des Anderen« bewegen, wenn sie ihre eigene Geschichte aufschreiben, habe ich in meiner Untersuchung bereits geäussert: Die Tänzer:innen verlassen ihr vertrautes Medium, den Tanz, indem sie schreiben. Sie thematisieren dies ja auch – wie erwähnt – in ihren Autobiografien.³⁵ Ein Beispiel, auf das ich näher eingegangen bin, ist Margitta Roséri, die einen solchen Medienwechsel und dessen Konsequenzen schon früh explizit macht.³⁶ Dass diese Tänzerinnen jeweils aus dem Selbstverständnis weiblicher Autorschaft heraus das Wort ergreifen, um auf ihr Leben zurückzublicken, wird allerdings selten ausdrück-

³¹ Wagner-Egelhaaf 2006, S. 50.

³² Vgl. auch Brandstetter 2017, die im Hinblick auf Künstlermanifeste eine ähnliche Umkehrung der Geschlechterverhältnisse feststellt, wenn sie, S. 19, schreibt, es sei »bemerkenswert, dass das Genre ›Manifest‹ [...] ein männlich dominiertes Format darstellt. So finden sich [...] nur sehr vereinzelt von Frauen verfasste Manifeste.« Anders ist dies freilich in den darstellenden Künsten, und besonders im Tanz.«

³³ Wagner-Egelhaaf 2006, S. 50.

³⁴ Smith 2016, S. 83.

³⁵ Vgl. Kapitel 2.1.

³⁶ Vgl. Roséri 1891, S. 1.

lich hervorgehoben.³⁷ Diese Diagnose ist nun wiederum interessant, wenn Smith' Argument noch weiter verfolgt wird: »And so the woman who dared to write autobiography transgressed the culture's boundaries of legitimate female self-representation, straying from the margins into another's country, there to engage competing narrative figures of selfhood.«³⁸ Müsste man nun im Hinblick auf die schreibenden Tänzerinnen sagen, deren Überschreitung liege darin, dass sie es als *Tänzerinnen* überhaupt wagen, zu schreiben, während ihre eigentliche Sprache die Bewegung ist? Und konkurrieren ihre Erzählfiguren des Selbst dann halt mit solchen, denen die Legitimation zu schreiben eher zusteht, weil deren Sprache herkömmlicherweise die verbale ist? Besteht also die (Selbst-)Ermächtigung der Tänzerinnen weniger in der Überschreitung der Gendergrenzen als im Medienwechsel? Und was bedeutet dies allenfalls dennoch für die Genderfrage?

Hierzu sollen nochmals die Machtkonstellationskomplexe und die damit zusammenhängenden Verhältnisse in den Blick genommen werden: Das allgemeine Verhältnis Auto_Bio_Grafie ↔ ›Gender‹ ist – gemäss der literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung – androzentrisch. Das spezifische Verhältnis Tänzer:innen-Auto_Bio_Grafie ↔ ›Gender‹ weist hingegen eine gynozentrische Tendenz auf. Auf die Problematik der binären Struktur habe ich schon hingewiesen; man muss aber auch innerhalb der überlieferten Mann-Frau-Systematik die relationalen Betrachtungen noch ausweiten, um Gründe und Konsequenzen verstehen und in einem nächsten Schritt historiografisch

37 Vgl. eine solche Explizitmachung etwa bei Duncan 1927, S. 3; ausserdem exemplarisch die Reflexion von Graham 1992, S. 30f., die sich zwar nicht auf ihre Autobiografie, sondern mehr auf ihre Rolle als kreative Frau in der Öffentlichkeit bezieht: »Jahre später hielten mich in der Frauenbewegung engagierte Frauen für eine Frauenrechtlerin. Aber ich habe mich niemals so gesehen. Ich war mir dessen jedenfalls nie bewusst, daß ich niemals Konkurrenzdenken verhaftet gewesen bin. Ich war in besonderen Verhältnissen aufgewachsen. Ich bin mein ganzes Leben von Männern umgeben gewesen, und so berührte mich die Frauenbewegung eigentlich nicht. Aber ich hatte auch nie das Gefühl, weniger wert zu sein als ein Mann. Als daher diese Bewegung vor zwanzig oder noch mehr Jahren begann, verstand ich die dahinterliegenden Beweggründe gar nicht. [...] All die Eigenschaften, die ich auf der Bühne gezeigt habe, sind in jeder Frau angelegt [...]. In den meisten Stücken, die ich getanzt habe, hat die Frau die absolute Oberhand behalten. [...] Jede Frau hat die Anlagen, die sie zur Jungfrau, zur Verführerin und Dirne, zur Mutter prädestinieren. Ich glaube, daß diese Eigenschaften mehr als alles andere Gemeingut aller Frauen sind.« Graham sieht ihr konstruiertes ›Ich‹ hier nicht im ›Wir‹ der Frauen.

38 Smith 2016, S. 83.

produktiv machen zu können. Das Verhältnis ›Gender‹ ↔ Tanzgeschichte spielt nämlich ebenfalls eine Rolle. Seit dem 19. Jahrhundert bzw. seit dem romantischen Ballett ist die ›westliche‹ Tanzkunst weiblich geprägt bzw. wird so wahrgenommen.³⁹ Der professionellen Tänzerin kommt auf der Bühne seither eine zentrale Position zu – zunächst im Ballett, dann aber auch in anderen Kulturtanzstilen. Diese zentrale Position ging jedoch längst nicht in allen Bereichen auch mit einer Machtposition einher, sondern betrifft zunächst die Wahrnehmungsdisposition der Zuschauenden, für die die Tänzerin buchstäblich ins Rampenlicht gerückt wurde. Die ›westliche‹ Bühnentanzgeschichte der letzten zwei Jahrhunderte ist somit bezüglich ihres Gegenstands eine weiblich dominierte. Dahingegen ist die Literaturgeschichte und damit auch die Autobiografiegeschichte eine männlich geprägte.⁴⁰

Aus dieser Konstellation heraus ergibt sich für Tanzhistoriker:innen, aber auch für die Autobiografieforschung eine interessante Beobachtung: Anders zwar als in anderen Bereichen weiblicher Autobiografik vollzieht auch die ihre Autobiografie schreibende Tänzerin durchaus eine bemerkenswerte Selbstermächtigung. Und zwar geht der Medienwechsel bzw. der Wechsel von der bewegten zur verbalen Ausdrucksweise sehr wohl mit einer Überschreitung einher, die ebenfalls die Kategorie ›Gender‹ betrifft. Der Tänzerin wird zwar auf der Bühne, im Scheinwerferlicht, eine zentrale Position zugestanden; dabei handelt es sich allerdings nicht unbedingt um eine Machtposition, wenn sie etwa, wie im Ballett, eine ihr auf den Leib geschriebene Choreografie verkörpert. Die Tänzerin vollzieht jedoch im Akt des Auto_Bio_Grafie-Schreibens insofern eine Selbstermächtigung *und* eine (doppelte) Überschreitung, als sie einerseits aus einer weiblich assoziierten Kunst kommend in eine männlich dominierte eindringt (vom Tanz zum Buch wechselt) und indem sie andererseits beim autobiografischen Schreiben in ihrem eigenen Namen handelt (und damit den autobiografischen Pakt erfüllt), während sie dies im Tanz – je nach Kontext und Stil – nicht zwingend tut.

Im Hinblick auf die Genderthematik in der allgemeinen Autobiografieforschung bedeutet diese Beobachtung, dass Auto_Bio_Grafien von Tänzerinnen

³⁹ Vgl. dazu u.a. Eliot 2007, S. 4; außerdem Klein 1992; Koritz 1995; Townsend 2010, 2011; Hardt/Weber 2013; Brandstetter 2013.

⁴⁰ Hier müsste man noch genauer differenzieren, weil bei einer solchen relationalen Beobachtung u.a. die Kategorien ›Gegenstand‹ und ›Autorschaft‹ bzw. das Verhältnis derselben untereinander in den jeweiligen Disziplinen eine entscheidende Rolle spielen und sich z.T. grundlegend unterscheiden.

offenbar Spezialfälle darstellen, die wiederum neue Fragen aufwerfen.⁴¹ Zwar stimmt für den Bereich des Tanzes folgende Feststellung von Smith erwiesen-ermassen *nicht*, wonach »[i]n the proliferating discussions of autobiography – of [...] historiography, self-expressiveness and self-reflexivity, self-representation and self-presentation, or typologies and definitions – woman, her subjectivity, cultural experience and text, has been erased.«⁴² Die Feststellung, weibliche Autorschaft, Selbstentwürfe und Lebenserzählungen kämen im autobiografischen Korpus nicht vor, ist vielmehr falsch, wenn man auf Autobiografien aus dem Tanzkontext schaut; sie ist allerdings richtig, wenn man im Kanon der Autobiografieforschung nach Texten von oder zu Tänzer:innen sucht. Obwohl diese nachweislich existieren und innerhalb der Tanzwissenschaft auch rezipiert werden, kommen sie da (in der Autobiografieforschung) nicht vor, finden weder als Phänomen noch als Quelle Erwähnung oder bilden – wie bei Lammers – höchstens einen »Grenzfall«.⁴³

Man könnte also über Smith hinausgehen, die festhält, Autobiografie sei »a story of male selfhood rendered representative and representable«,⁴⁴ und sagen: Autobiografie gilt in der Forschung als eine Erzählung des männlichen Selbst und eines Selbst, das sich und seine Geschichte im Logos verortet und das repräsentativ und repräsentierbar gemacht wird. Zur mutmasslichen Ausnahme, dass es im Tanz in der Regel Frauen sind, die ihr Leben erzählen, kommt der Umstand hinzu, dass dies Tänzer:innen sind, die sonst nicht schreiben. Für den tanzhistoriografischen Umgang mit Auto_Bio_Grafien von Tänzer:innen bedeuten diese Erkenntnisse, dass der Akt der Selbstermächtigung und die jeweils spezifischen Verfahren mitreflektiert werden sollten: Weshalb und wie ergreift ein:e Tänzer:in das Wort bzw. mit welchen Auswirkungen für das Verständnis der jeweiligen historischen Figur sowie

41 Interessant in diesem Zusammenhang und zur Subjekt-Objekt-Frage – nicht allein von Frauen, sondern speziell von Tänzerinnen – ist eine Aussage von Cosslett/Lury/Summerfield 2000, S. sf.: »If women have been categorised as ›objects‹ by patriarchal cultures, women's autobiography gives an opportunity for them to express themselves as ›subjects‹, with their own selfhood.«

42 Smith 2016, S. 82.

43 Lammers 2019, S. 29; vgl. auch Wagner-Egelhaaf 2018.

44 Smith 2016, S. 82.

deren Verortung in der Tanzkunst, für den autobiografischen⁴⁵ und für den tanzgeschichtlichen Diskurs?

Ohne diese Auto_Bio_Grafien würde der Tanzgeschichte ein wichtiges Quellenkorpus fehlen und mit ihm die Perspektive der Tänzer:innen über sich und ihren Tanz. Der Topos, wonach Autorinnen von Autobiografien die Stimme erheben oder das ihnen sonst verwehrte Wort ergreifen,⁴⁶ hat in Bezug auf die Tänzer:innen eine noch grundlegendere, buchstäbliche Bedeutung. In ihrem Ich-Narrativ kommt (übertragen und wörtlich verstanden) etwas zur Sprache, was ohne dieses, wie auch immer es im Einzelnen zu bewerten ist, nicht in den Diskurs gelangt wäre: die (eigene) Tanzerfahrung.⁴⁷ Darüber wurde in dieser Untersuchung bereits ausführlich und anhand von Beispielen von Tänzerinnen eingegangen.⁴⁸

Hier soll nun noch ein Blick auf die Auto_Bio_Grafien von (nicht generisch maskulinen) Tänzern geworfen werden. Auffällig ist, dass es sich dabei, wie er-

45 Vgl. dazu noch ein weiteres Argument von Georgen/Muysers 2006b, S. 11f., die – zwar nicht im Hinblick auf Autobiografien von Tänzer:innen, aber wohl auch auf solche zutreffend – darauf hinweisen, dass die »vielschichtige[] Ich-Narration in weiblichen Autobiographien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts« mit einer »Distanznahme zur Genie-, Mythen- und Karrierebildung« einhergingen, »deren besondere Verflechtung von Kunst- und Lebensverhältnissen [...] Grundmuster für die moderne und postmoderne Kunst-Autobiographie geworden« seien.

46 Vgl. Fleig 2019c, S. 57: »Autobiography was discovered as a genre that allows women to speak up, to tell their own stories.« Ich würde daran angelehnt im Hinblick auf meinen ›Gegenstand‹ ergänzen: Autobiografien wurden entdeckt als Genre, das es Tänzer:innen erlaubt, das Wort zu ergreifen, um ihre Geschichte zu erzählen. Vgl. dazu auch Cosslett/Lury/Summerfield 2000, S. 3: »The centrality of the idea that women's voices have been silenced to feminist concern with autobiography raises issues concerning the relationships in which the narrator is embedded.« Vgl. ausserdem, durchaus konstruktivistisch differenzierend, Smith/Watson 2010, S. 79, zur »Voice in Autobiographical Writing«: »When we read autobiographical texts, they often seem to be ›speaking‹ to us. We ›hear‹ a narrative voice distinctive in its emphasis and tone, its rhythms and syntax, its lexicon and affect. But theorizing voice as a construct in life writing has not yet been the focus of sustained critical attention. [...] how do we theorize the relationship of voice to autobiographical acts?«

47 Vgl. dazu auch Townsend 2011, S. 138: »If the voices of dancers, specifically female dancers, are largely absent in the 19th century literature, the contrasting proliferation of dancer's autobiographies in the early 20th century points to a radical shift in women's ability, through available artistic outlets, to circulate their visions as women, as dancers, as artists.«

48 Vgl. u.a. Kapitel 2.4.

wähnt, eher um ein jüngeres Phänomen handelt, wobei historisch gesehen Autobiografien von männlich ›gelesenen‹ Autoren im Tanzkontext eine Minderheit bilden. So taucht in der obigen chronologisch geordneten Liste die erste Tänzer-Auto_Bio_Grafie, jene von Marius Petipa, chronologisch zwar bereits an fünfter Stelle auf. Allerdings wird diese, wie im entsprechenden Re-Visio nen-Kapitel erklärt, von der Forschung lange Zeit nicht beachtet und ihr ist bis zur französischen Neuübersetzung von 2018 grundlegendes Misstrauen entgegengebracht worden.⁴⁹ Während keine mir bekannte Tänzer-Autobiografie mit männlicher Autorschaft aus dem 19. Jahrhundert stammt,⁵⁰ sind gemäss obiger Liste acht weitere (neben Petipas) im 20. Jahrhundert erschienen, alle übrigen im 21. Jahrhundert und gar sechs von zehn in den Jahren 2021 und 2022. Schaut man noch genauer hin, dann fällt auf, dass die allermeisten dieser Männer klassische Balletttänzer waren oder noch sind,⁵¹ während das Spektrum an Tanzstilen und auch an Funktionen in der Tanzszene, das die Tänzerinnen mit ihren Autobiografien abstecken, grösser ist. Neben den Ballerinen, die in klassischen oder neoklassischen Kompanien getanzt haben, finden sich in der Liste auch Pionierinnen moderner Kunsttanzstile und Tänzerinnen, die ausserdem in unterschiedlichen Kontexten als Choreografinnen, Pädagoginnen und Wissenschaftlerinnen wirkten.⁵²

49 Vgl. dazu Kapitel 3.2.

50 Im 19. Jahrhundert zu verorten sind die Lebenserinnerungen von Montez 1851; Roséri 1891 und Taglionis Aufzeichnungen, auch wenn diese von der Autorin zwar explizit zur Veröffentlichung vorgesehen waren, aber lange unveröffentlicht blieben und erst 2017 ediert und publiziert wurden.

51 Einige der Tänzer waren/sind nach ihrer aktiven Tänzerkarriere dann auch als Pädagogen, Choreografen und Theater- sowie Kompanieleiter tätig, mehrheitlich im Ballettkontext.

52 Klassisch ausgebildete Ballerinen waren (bzw. sind) u.a. Marie Taglioni, Margitta Roséri, Johanne Louise Heiberg, Claudine Cucchi, Anna Pawlowa, Grete Wiesenthal, Tamara Karsavina, Galina Ulanowa, Margot Fonteyn, Natalia Makarova, Margot Werner, Toni Bentley, Lynn Seymour, Gelsey Kirkland, Suzanne Farrell, Twyla Tharp, Diana Menuhin, Maija Pliszezkaja, Allegra Kent, Darcey Bussell, Misty Copeland, Michaela De-Prince, Beryl Grey, Janina Szarvas, Ellen O'Connell Whittet und Micheline Faure, wobei einzelne davon später auch in modernen Tanzensembles Karriere machten (wie beispielsweise Karsavina bei den Balletts Russes, Pliszezkaja u.a. bei Maurice Béjart) oder als Choreografinnen tätig waren und sich auch vom Ballett ab- und anderen Tanzformen zuwandten (wie etwa Wiesenthal, Tharp). Zu den Pionierinnen moderner Tanzstile können Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Maud Allan, Mary Wigman, Josephine Baker, Katherine Dunham, Valeska Gert sowie Doris Humphrey und Martha Graham gezählt werden; sie waren alle auch choreografisch tätig bzw. hoben die

Aber wie verhalten sich nun die Lebenserzählungen in Autobiografien von Tänzern zu jenen von Tänzerinnen im Hinblick auf die oben erwähnten Strategien der Selbst-Präsentation bzw. der Selbst-Ermächtigung? Exemplarisch sei da eine Rezension zu Hugo Marchands Buch *Danser* von 2021 erwähnt, die interessanterweise von ihm als Autor und Tänzer ein Bild zeichnet, das jenem von der autobiografisch schreibenden Tänzerin durchaus entspricht: Ausgedrückt wird in der Buchkritik nämlich einerseits ein Erstaunen darüber, dass Marchand als Tänzer überhaupt schreibt; andererseits wird dann aber ausgeführt, dass Marchand vom Rand her schreibe, auch wenn er auf der Bühne im Zentrum stehe. So heisst es in der Rezension von Thomas Hahn über den Autor der Tänzer-Auto_Bio_Grafie: »Danseur étoile am Pariser Opernballett. Noch keine 30, hat er seine Memoiren veröffentlicht. [...] Kein Held, sondern ein an sich zweifelnder Außenseiter [...]. Einfach war da nichts. Und genau das (be)schreibt Marchand [...]. Sein Werdegang im Palais Garnier, die Rollen, Stücke, Partnerinnen. [...] Das Buch ist aktuell, bis in die letzten Unruhen im Ensemble. Spannend und entmystifizierend.«⁵³ Damit wird der Eindruck geschaffen, der die besondere Erwartungshaltung an Tänzer:innen-Auto_Bio_Grafien reproduziert: Der Tänzer schildert sein Leben eben so, wie er es selbst erfahren hat und wovon man nichts – zumindest nichts aus vermeintlich erster Hand – wüsste, wenn er nicht das Wort ergriffen hätte.⁵⁴ Damit agiert er

Trennung zwischen ausführender und kreierender Tänzerin auf. Dunham machte sich zudem einen Namen als Anthropologin, wobei ihr tänzerisches und ihr wissenschaftliches Engagement sich gegenseitig beeinflussten. Halifu Osumare wirkt(e) ebenfalls als Tänzerin und als Wissenschaftlerin. Die eher unbekannte Sonja Gaze war Duncan-Schülerin und tourte mit ihr. Im Ausdruckstanzkontext tanzte außerdem Lotti Huber, geborene Charlotte Goldmann, die allerdings vor den Nationalsozialisten fliehen musste und heute weitgehend vergessen ist. Valerie Preston-Dunlop war u.a. Laban- und Folkwang-Schülerin und machte sich später einen Namen als Forscherin zwischen Praxis und Theorie. Auch Fumi Matsuda ist im Ausdruckstanzkontext zu verorten. Als Mitglied von Pina Bauschs Wuppertaler Tanztheater wird die Australierin Jo Ann Endicott dem Genre Deutsches Tanztheater zugeordnet. Carolyn Brown, Marianne Preger-Simon und Yvonne Rainer prägten den sogenannten Postmodern Dance. Einige der Tänzerinnen fungierten außerdem als Theaterdirektorinnen oder Tanzkompanieleiterinnen (z.B. Heiberg, Grey). Bereits die Verortungen dieser Auswahl an oben gelisteten Tänzerinnen/Autobiografie-Autorinnen zeigt ein vielfältiges Spektrum.

53 Hahn 2021a, S. 11.

54 Vgl. dazu auch eine Aussage des Balletttänzers Germain Louvet, mit dem der Verlag dessen Autobiografie, erschienen 2022, bewirbt: »J'ai décidé de me raconter tel que je suis, pour être capable ensuite de m'adresser à ceux qu'on ne représente hélas ja-

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

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

4.3. »Race«

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

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

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

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

⁵⁷ Vgl. u.a. Schaser 2019, S. 290.

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