

Tanzen gegen den Tod

Autor(en): **Weber, Lilo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Rote Revue : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur**

Band (Jahr): **73 (1995)**

Heft 3

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-341168>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Tanzen gegen den Tod

Der kleinen Denise steht der Schalk ins Gesicht geschrieben. Und tanzen kann sie. Sie ist musikalisch und beweglich, trainiert fleissig Ballett, mehrmals die Woche.

Lilo Weber

Doch aus dem Ballerinentraum wird wohl kaum je etwas werden. Ihr Körperbau eignet sich nicht gut für den klassischen Tanz. Darauf versuchen sie die Beraterinnen des Migros-Genossenschaftsbundes, die alljährlich an einem Talentabklärungstag junge Menschen beraten, die eine professionelle Tanzlaufbahn ins Auge fassen, schonend hinzuweisen. Auf dass das Mädchen mit dem Schalk im Gesicht sich auch in anderen Tanzrichtungen, anderen künstlerischen Bereichen umsieht.

«Die Mädchen müssen die richtigen Proportionen haben», erklärt Barbara Fester, ehemalige Direktorin der Londoner Royal Ballet School, die seit vielen Jahren als Beraterin für die Migros arbeitet: «Die Beine im Verhältnis zum Körper nicht zu kurz, einen feinen, grazilen Körperbau, einen langen Nacken und schön gebeugte Füsse. Wenn sie all das haben, schauen wir, ob sie auch tanzen können.» Und auch der Arzt, der Körperbau, Rücken, Gelenke der Mädchen auf ihre Belastbarkeit hin prüft, spricht von «sogenannt marktgängiger Figur», die Bedingung für eine Ballettkarriere sei.

Solche Kriterien mögen heute, fast ein Jahrhundert nachdem Isodora Duncan

gegen das klassische Ballett zu tanzen begonnen hatte, ein Vierteljahrhundert nachdem Pina Bausch dem zeitgenössischen Tanz eine neue Richtung gab und die Neue Frauenbewegung begann, sich gegen stereotype Frauendarstellungen zu wehren, hoffnungslos veraltet erscheinen. Dass sie dies nicht sind, zeigt dieser Beratungstag, zeigen die Ballettaufführungen auf der ganzen Welt: Noch immer verkörpern die Tänzerinnen das Ideal einer überaus schlanken, ätherisch anmutenden, schwerelosen, ja fast körperlosen Frau, und sie tun dies mittels eines Körpers, der in jahrzehntelangem, harten Training diszipliniert und unterworfen worden ist, so dass nichts mehr von den unglaublichen Anstrengungen spricht, die ihm täglich, mit jeder Vorstellung von neuem abverlangt werden.

Das ätherische Wesen, das scheinbar schwerelos über die Bühne schwebt und mit seinen Füßen kaum den Boden berührt, stammt aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als das romantische Ballett geschaffen wurde. 1831 flog die italienisch-französische Tänzerin Marie Taglione in einer kurzen Ballettszene in Giacomo Meyerbeers Oper «Robert le Diable» als Äbtissin mit ebenso körperlosen Jungfrauen im flackernden Mondlicht durch die Ruinen eines zerfallenen Klosters. Und sie soll dies so überzeugend getan haben, dass die zeitgenössischen Kritiker die Illusion von der Wirklichkeit nicht mehr zu trennen vermochten. Marie Taglione wurde über Nacht ein Star, und ihr Vater und Trainer, Filippo Taglione, der die Ballett-

einlage choreographiert hatte, choreographierte sogleich ein ganzes Ballett für seine Tochter. Das am 12. März 1832 uraufgeführte Werk «La Sylphide», das die Geschichte einer Liebe zwischen einer Luftfee und einem Menschensohn erzählt und dessen Hauptrolle von Marie Taglione getanzt wurde, sollte denn auch zum Vorbild werden für das «ballet blanc» des 19. Jahrhunderts.

Viele der romantischen Ballette erzählen von nicht-menschlichen, weiblichen Wesen, die zu lieben Tod bringt. Die Tänzerinnen tragen das Tutu, das zu jener Zeit ein knöchellanger Rock aus weissem Tüll war und erst später den Blick auf Oberschenkel und Gesäss freigab. Und fortan sollte der Spitzenschuh, den Vater Taglione für seine Tochter entworfen hatte, auf allen Tanzbühnen Einzug halten. Marie Taglione war die erste Tänzerin, die ein ganzes Ballett auf Spitzentanzte, sie führte eine Technik ein, die bis heute Kernelement des klassischen Tanzes ist. Eine Technik, die den Tänzerinnen eine gezielte Ausbildung des Körpers von frühester Jugend her, eine Stärkung der Muskeln und der Belastbarkeit der Gelenke sowie eine starke Dehnbarkeit der Sehnen und Muskeln abverlangt. Dieser Gang auf den äussersten Zehenspitzen, der das «Natürlich-Weibliche» inszeniert, indes der weiblichen Anatomie nicht entspricht, ist nur durch äusserste Disziplinierung zu erreichen. Und so hat mit der Ballerina des 19. Jahrhunderts die Disziplinierung des Frauenkörpers zum Kunstkörper ihre Vollendung erreicht, eine Entwicklung, die im abendländischen Denken viele Jahrhunderte zuvor bereits angelegt war.

«Mademoiselle Taglione ist eine christliche Tänzerin, wenn es statthaft ist, diesen Ausdruck auf eine Kunst anzuwenden, die von der katholischen Kirche nicht anerkannt wird, sie schwebt wie ein Geist inmitten der Durchsichtigkeit ihres weissen Musselins, mit dem sie sich zu umgeben

liebt», schreibt Théophile Gautier, ein berühmter Tanzkritiker jener Zeit. Tatsächlich vereint die Ballerina auf ihrem schwerelosen, vergeistigten Körper Ideale aus dem Platonismus der Antike mit einem christlichen Frauenbild einerseits und den romantischen Vorstellungen von Natur und Natürlichkeit andererseits. Während das ästhetische Erscheinungsbild, die körperlose, auf ätherische Ferne deutende Ballerina sich an das Ideal der unbefleckten Jungfrau anlehnt, sind die Mittel, die diese Verkörperung erst ermöglichen, die Disziplin, das Training und die strenge Codifizierung der Schritte, rationalistisch orientiertem Denken zuzuordnen. Dies mag auch erklären, weshalb das Konzept einer schwerelosen, körperlosen Ballerina erst durch die Weiterführung der jüdisch-christlichen Denktradition durch die Aufklärer denkbar wurde.

Jenes «Cogito, ergo sum» Descartes rückt den denkenden Menschen ins Zentrum, das Postulat eines Subjekts, das sich von sich ausgehend denkt, das über sich entscheiden kann und als rationales Wesen herrscht über die Natur. Dadurch wurde die Trennung von Leib und Seele, Körper und Geist, die Unterwerfung des Körpers, die im abendländischen Denken bereits seit Jahrhunderten postuliert wurde, noch verstärkt. Mehr noch: Der Geist, der sich entleibt, braucht die Materie, um sich darin zu spiegeln, das autonome Subjekt braucht ein Objekt, um sich abzugrenzen. Der Frau, die in der westlichen Kultur schon seit jeher keine eigene Stimme hatte, nicht schrieb, sondern vor allem beschrieben wurde, nicht malte, sondern vor allem gemalt wurde, wurden all die Eigenschaften zugeschrieben, die vom Konzept eines sich denkenden Subjekts abgetrennt werden mussten, damit sie genau dieses Konzept stützen konnten: die Frau als Verkörperung der Materie, des Irrationalen, der Natur, des Chaos, aber auch die Frau als Verkörperung der Sehnsucht nach dem Natürlichen, Ursprünglichen.

Noch immer verkörpern die Tänzerinnen das Ideal einer überaus schlanken, ätherisch anmutenden, schwerelosen, ja fast körperlosen Frau.

**Mit der Ballerina
des 19. Jahrhunderts
hat die Disziplinierung
des Frauenkörpers
zum Kunstkörper
ihre Vollendung
erreicht.**

Die Ballerina trägt beides auf ihrem Körper. Als Luftfee, als naturhaftes Wesen, das sie in vielen Balletten darstellt, als Verführerin irgendwelcher Prinzen, Verfechterin dunkler Mächte vereint sie auf sich die Sehnsüchte nach Naturhaftigkeit, die auf ihrem Körper zugleich gezähmt werden durch dessen Disziplinierung und die – scheinbar natürliche – Herstellung eines Bildes von einem Frauenkörper, der der Gravidität, der Körperhaftigkeit, der Materie und somit der *Conditio humana* widerspricht. Dem Ideal des körperlosen, schwerelosen Wesens wohnt das Ideal des unsterblichen Wesens inne, die Ballerina, die auf Spitzen über die Bühne schwebt, trägt mit ihrem disziplinierten Körper nicht nur den Sieg des Geistes über die Materie, des Willens über die Schwerkraft zu Schau, sondern verkörpert in ihrer vergeistigten Darstellung auch Unsterblichkeit. Dass sie unter diesen Umständen nicht alt werden darf, zumindest nicht auf der Bühne, leuchtet ein.

Und das darf sie heute noch nicht. Obwohl die Menschen in Europa und Nordamerika durchschnittlich immer länger leben, ziehen sich Tänzerinnen und Tänzer immer früher von der Bühne zurück. In Nordamerika hören sie bereits zwischen 25 und 30 zu tanzen auf. Das Bild der jugendlichen, graziösen, leichtfüssigen Tänzerin hat sich hartnäckig gehalten, obwohl es in den 150 Jahren Tanzgeschichte seit seiner Vollendung immer wieder radikal in Frage gestellt worden und Revolutionäres entstanden ist. Und obwohl jenes Konzept eines autonomen Subjekts, eines Geistes, der die Materie beherrscht, seit Sigmund Freud und dessen Aussage, dass das Ich vor allem ein Körperliches ist, nicht mehr haltbar ist, tanzen die Ballerinen an den meisten Theatern weiterhin auf Spitzen der Schwerkraft entgegen.

Sicher, das heutige Tanzschaffen ist vielfältig geworden, geprägt von tanzgeschichtlich so wichtigen Meilensteinen wie

Waslaw Nijinskys Werk «*Sacre du Printemps*», in dem die Tänzerinnen und Tänzer wild und erdnah stampften, die Glieder verrenkten, die Bewegungen nach innen führten, ein Werk, das 1913, im Erscheinungsjahr von Freuds «*Totem und Tabu*», uraufgeführt, einen der grössten Theater-skandale der Neuzeit provozierte und nur achtmal gezeigt werden konnte. Geprägt ist zeitgenössischer Tanz auch durch Mary Wigmans Ausdruckstanz, der, trotz Wigmans späterem Hang für die Blut- und Bodenideologie der Nazis, wichtiger Vorläufer des deutschen Tanztheaters war. Schliesslich sind die Einflüsse amerikanischer Tanzschaffender, insbesondere Martha Grahams, die eine gänzlich neue Technik schuf, überall zu beobachten, auch auf den subventionierten Bühnen. Tänzerinnen und Tänzer müssen heute über ein breites Bewegungsspektrum verfügen, damit sie überhaupt engagiert werden, trotzdem bildet die Grundlage des professionellen Bühnentanzes unwidersprochen, zum Teil sogar in der freien Szene, die klassische Technik.

Nichts, so wird allenthalben verkündet, bildet den Körper so gut wie der klassische Tanz. Nichts, so wird eigentlich gesagt, diszipliniert den Körper besser als der klassische Tanz. Denn ob wild oder zahm, ob verquer oder straight, ob auf Spitzen oder barfuss – der zeitgenössische Tanz fordert von den Tänzerinnen und Tänzern ein technisches Können, das mit Spitzensport-Leistungen verglichen werden kann. Unfälle und Verletzungen haben in den letzten fünf Jahren denn auch erheblich zugenommen. Die Konkurrenz ist durch die weltweite Reduktion der Kompanien härter geworden. Und die Körper, so erklärt mir Barbara Fewster am Beratungstag der Migros, sind in den letzten zwanzig Jahren immer schlanker geworden: «Wir konnten trotz Tutus noch einiges verstecken, aber heute, in diesen engen Trikots, sieht man doch die kleinste Unregelmässigkeit.» Und so hungern denn die Mäd-

chen, versuchen, wie bereits ihre Urahinnen im 19. Jahrhundert, möglichst wenig Körper auf die Bühne zu bringen. Und streben nach wie vor einem platonischen Ideal eines total beherrschbaren Körpers nach, das nie zu erfüllen ist.

Zwar finden Gefühle aus dem Unbewussten heute Platz auf der Bühne, zwar sind die Frauenbilder differenzierter und der Tanz ist durch den Modern Dance erdnaher geworden. Die Einbeziehung älterer Tänzerinnen und Tänzer, wie dies das Nederlands Dans Theater 3 tut, oder der gemeinsame Tanz von Behinderten und Nicht-Behinderten, den die englische Gruppe CandoCo pflegt, mögen zwar auf hoffnungsvolle Entwicklungen hinweisen, sind aber grosse Ausnahmen. Denn nach wie vor verkörpert die Tänzerin – und auch der Tänzer – mit ihrer Kunst, die paradoxerweise die vergänglichste aller Künste ist, ewige Jugend und somit Unvergänglichkeit – Unsterblichkeit. Und während die Ballerina auf Spitzen der Schwerkraft trotzt, während der Tänzer sich in immer schwieriger werdenden Sprüngen von der Erde hebt, stählt der Rest der Menschheit die Muskeln an der Kraftmaschine, straffen immer zahlreicher wer-

dende Aerobic-Klassen ihre Beine, lassen sich immer mehr Frauen ihre Brüste korrigieren und das Gesicht liften. Dem Tod ein Schnippchen schlagen, die Mittel sind mit der technologischen Entwicklung zahlreicher geworden, das Ziel mag heute einer breiteren Bevölkerungsgruppe als greifbar erscheinen. Der Traum von der Unsterblichkeit beherrscht das ganze Streben der westlichen Menschheit seit Jahrtausenden, beherrscht die ganze abendländische Kulturgeschichte. Der Tanz ist nur ein Teil davon.

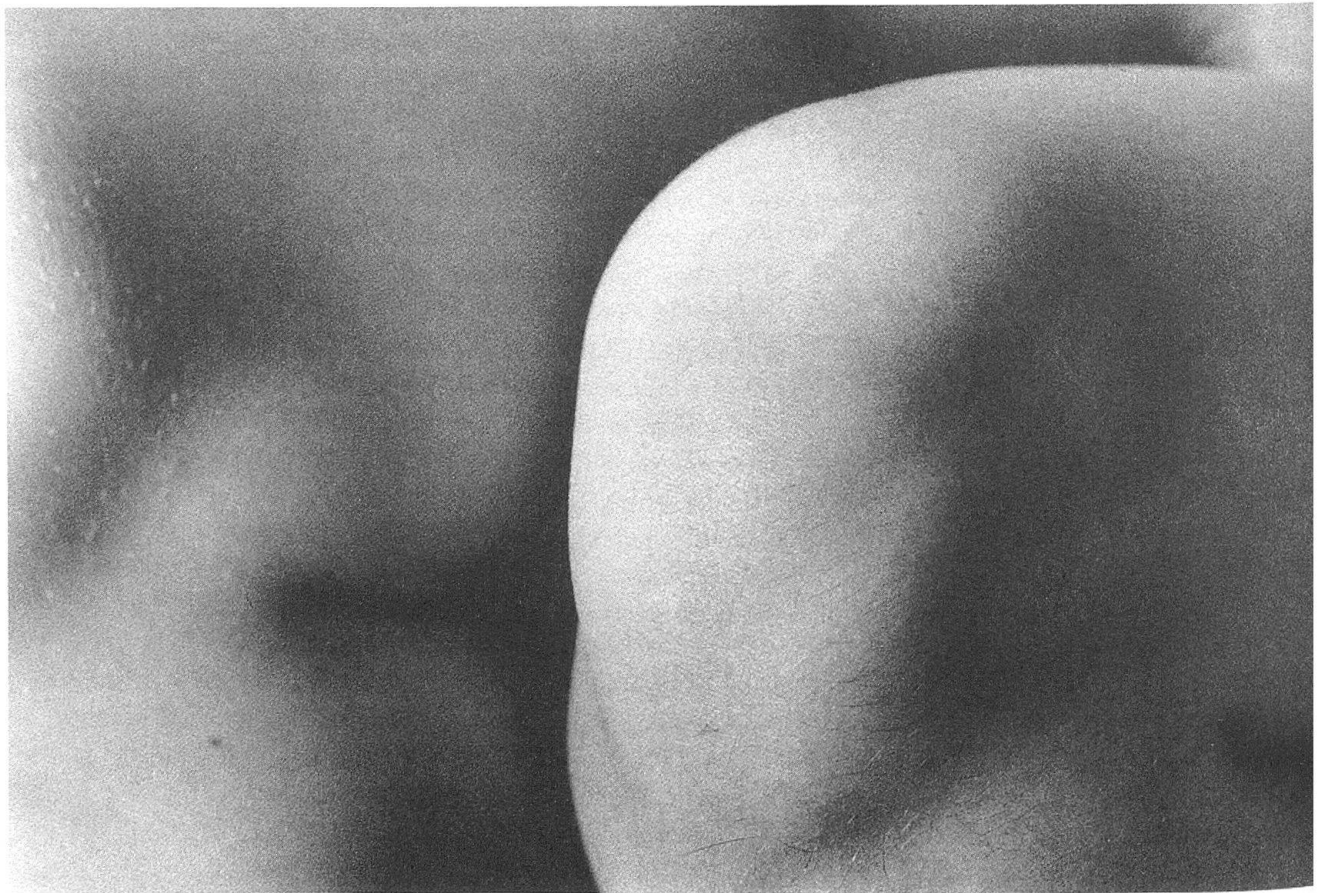
Lilo Weber, Zürich, ist freie Journalistin.

Literatur

Klein, Gabriele: FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes. Weinheim, Berlin 1992.

Lorenz, Verna: PrimaBallerina. Der zerbrechliche Traum auf Spitzen. Frankfurt am Main 1987.

Müller, Hedwig: Von der äusseren zur inneren Bewegung. Klassische Ballerina – moderne Tänzerin. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst. Frankfurt am Main 1989, S. 283–299.



Bilder: Iris Krebs

