

Lehrstuhl für Musik- und Tanzpädagogik  
DEUTSCHE SPORTHOCHSCHULE KÖLN  
Univ.- Prof. Dr. Dr. Karl Hörmann

**Zum Selbstverständnis der Tänzerin  
in der Tanzgeschichte**

Inauguraldissertation zur Erlangung des  
Grades eines Doktors  
der Sportwissenschaften  
an der Deutschen Sporthochschule Köln

vorgelegt von  
Jutta Drewniok  
aus Dortmund

2008

Vorsitzender der Prüfungskommission:	Univ.-Prof. Dr. R. Roth
Erster Referent:	Univ.-Prof. Dr. Dr. K. Hörmann
Zweiter Referent:	Univ.-Prof. Dr. C. Mucha
Datum des Rigorosums:	30. Juni / 07. Juli 2009

... mein herzlichstes Dankeschön gilt all denjenigen, die mich während  
des Entstehens dieser Arbeit unterstützt haben ...



Abb.1: Eva Evdokimova, Ex-Ballerina der Deutschen Oper Berlin und internationale Gastballerina, verkörpert den Typus der streng klassischen Tänzerin mit romantisch-ätherischer Ausstrahlung; Liechtenhan, 2000, 147

---

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung .....</b>	<b>5</b>
----------	-------------------------	----------

## Teil I:

	<b>Tanzgeschichte als Kulturgeschichte der Frau .....</b>	<b>9</b>
--	---	----------

<b>2</b>	<b>Geschichte des Tanzes von der Eiszeit bis zum Mittelalter .....</b>	<b>9</b>
----------	--	----------

2.1	Der Tanz bei den Naturvölkern .....	10
-----	-------------------------------------	----

2.2	Der Tanz bei den Kulturvölkern des Mittelmeerraums .....	12
-----	--	----

2.2.1	Der Tanz in Ägypten .....	13
-------	---------------------------	----

2.2.2	Der Tanz in Griechenland .....	16
-------	--------------------------------	----

2.2.3	Der Tanz in der römischen Antike .....	20
-------	--	----

2.2.4	Zusammenfassung .....	22
-------	-----------------------	----

2.3	Der Tanz im Mittelalter.....	23
-----	------------------------------	----

<b>3</b>	<b>Die Entwicklung des Balletts vom 16. - 18. Jahrhundert.....</b>	<b>26</b>
----------	--	-----------

3.1	Die Renaissance.....	26
-----	----------------------	----

3.1.1	Zur Rolle der Geschlechter .....	27
-------	----------------------------------	----

3.1.2	Die Anfänge des Balletts .....	28
-------	--------------------------------	----

3.2	Das 17. Jahrhundert .....	30
-----	---------------------------	----

3.2.1	Die Entwicklung des Balletts unter Ludwig XIV.....	30
-------	--	----

---

3.2.2	Die Bedeutung der Frau im Ballett.....	32
3.3	Das 18. Jahrhundert .....	33
3.3.1	Die Tänzerinnen des Rokokos.....	34
3.3.1.1	Marie Sallé.....	35
3.3.1.2	Marie Camargo .....	37
3.3.1.3	Barbara Campanini.....	39
3.3.1.4	Madeleine Guimard .....	41
<b>4</b>	<b>Entwicklung des Bühnentanzes im 19. Jahrhundert.....</b>	<b>44</b>
4.1	Sozioökonomische Veränderungen.....	44
4.1.1	Zur Polarisierung der Geschlechterrollen .....	44
4.1.2	Die Frau in der Romantik.....	46
4.2	Die Entwicklung des Balletts in der Romantik.....	48
4.3	Die Tänzerinnen der Romantik .....	52
4.3.1	Marie Taglioni .....	52
4.3.2	Fanny Elßler .....	58
4.3.3	Carlotta Grisi.....	63
4.4	Idealisierung und reale Lebenssituation der Tänzerin .....	66
<b>5</b>	<b>Die Entwicklung des Bühnentanzes von 1900-1939 .....</b>	<b>79</b>
5.1	Die Entwicklung des Ausdruckstanzes in Deutschland.....	79
5.2	Die „Tänzerin der Zukunft“: Isadora Duncan.....	81
5.3	Körperkultur und Weiblichkeit.....	94

---

5.4	Zur Entwicklung des Ausdruckstanzes nach dem 1. Weltkrieg.....	97	
5.4.1	Mary Wigman und der Ausdruckstanz.....	99	
5.4.2	Anita Berber.....	109	
5.5	Die Frau im modernen Ausdruckstanz.....	121	
<b>6</b>	<b>Das klassische Ballett im 19. und 20. Jahrhundert .....</b>	<b>126</b>	
6.1	Anna Pawlowa - Erlösung durch Vollkommenheit .....	126	
6.2	Margot Fonteyn.....	134	
<b>7</b>	<b>Die Entwicklung des Bühnentanzes nach 1945 .....</b>	<b>147</b>	
7.1	Soziokulturelle Veränderungen und Frauenrolle.....	147	
7.2	Das Tanztheater der Pina Bausch.....	148	
7.3	Das Tanztheater - Ein Weg zur Emanzipation der Tänzerin?....	160	
<b>8</b>	<b>Zusammenfassung .....</b>	<b>163</b>	
<b>Teil II:</b>			
<b>Psychosoziale Analyse der Rolle der Frau im Tanz .....</b>			<b>168</b>
<b>9</b>	<b>Die Subjektwerdung .....</b>	<b>168</b>	
9.1	Der kulturelle Hintergrund.....	172	
9.2	Das Körperverhältnis von Frauen .....	175	
<b>10</b>	<b>Subjektwerdung im klassischen Tanz? .....</b>	<b>179</b>	
10.1	Das Körperverhältnis klassischer Tänzerinnen.....	181	

---

10.1.1	Masochismus.....	185
10.1.2	Narzissmus.....	191
10.2	Ungelebtes Leben.....	195
10.3	Strategien der Konfliktbewältigung .....	202
10.3.1	Tanz als Sucht.....	202
10.3.2	Grandiosität als Abwehr des Selbstverlustes.....	204
10.4	Der klassische Tanz als Bestätigung weiblicher Wesensart? ....	206
<b>11</b>	<b>Der Tanz als Hilfe für eine Subjektwerdung .....</b>	<b>208</b>
11.1	Grenzen der Subjektwerdung im professionellen Tanz .....	208
11.2	Chancen der Subjektwerdung im Tanz.....	213
<b>12</b>	<b>Zusammenfassung .....</b>	<b>218</b>
<b>13</b>	<b>Schlussbetrachtung .....</b>	<b>220</b>
<b>14</b>	<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>225</b>
<b>15</b>	<b>Abbildungsverzeichnis.....</b>	<b>239</b>

# 1 Einleitung

*„Es gibt junge Mädchen, die die Wirklichkeit nicht mögen. Wenn sie auf dem geraden Weg, der von der Kindheit über die Jugend zum Ehebruch führt, ihre Maschinen mit scharfem Geknatter auf sich zukommen hören, flüchten sie sich in eine Seitengasse. Nehmen sie dann die Hand von den Augen, so finden sie sich auf der Zuschauergalerie des Balletts wieder. Dort werden sie viele Jahre sitzen und ihre Phantasie durch die gelegentlichen Blicke nähren, die sie von den Händen oder Füßen eines Tänzers erhaschen. Auch ich ‚schwärmte‘ vom Ballett, als ich jung war. Es ist die Mondschein-Atmosphäre von Liebe und Tod, die diese Mädchen fasziniert.“ (Crisp, o.A., in: Bentley, 1990, 7)*

Der Tanz kann also Zuflucht bieten vor der Wirklichkeit, der Gesellschaft und der eigenen Persönlichkeit, er kann die Flucht in eine Traumwelt sein.

Schon immer hat der Mensch getanzt, denn immer hatte er das Verlangen, seinen Freuden, Sorgen und Nöten mit dem ihm unmittelbar zur Verfügung stehenden Element - seinem Körper - Ausdruck zu verleihen (vgl. Sorell, 1969, 9).

Ebenso vielfältig wie seine Erscheinungsformen sind auch die Beweggründe, die zum Tanzen führen. Tanzte der Mensch in seinen Ursprüngen um das auszudrücken, was er in Worte nicht mehr fassen konnte (vgl. Stüber, 1984, 21), so ist die Geschichte des Tanzes im Laufe der Jahrhunderte auch die Geschichte einer Kunst geworden.

In dieser Geschichte ist die Tänzerin immer weiter in den Vordergrund und schließlich in den Mittelpunkt gerückt und auch heute noch ist der Tanz eine Domäne junger Mädchen und Frauen.

Noch immer ist es der Traum vieler junger Mädchen, einmal Ballerina zu werden. Die Rolle der Märchenprinzessin im rosa Tutu, die am Ende den schönen Prinzen heiratet, übt eine ungebrochene Faszination aus. Auch Tanzfilme produzieren Mädchenträume, suggerieren, dass sich ein

---

tanzendes Mädchen verliebt und seinen Traummann findet (vgl. Schmies, in: Franke/Schanz, 1998, 236).

Betrachtet man die Anzahl derer, die jährlich die Aufnahmeprüfung an einer Schule für Bühnentanz in Deutschland machen (Ballett- oder Musicalausbildung), so lässt sich feststellen, dass 80 - 90% der Bewerber weiblich sind, der Anteil männlicher Tänzer also fast verschwindend gering ist.<sup>1</sup>

Bühnentänzerinnen waren und sind immer etwas Besonderes, manche sind „geborene“ Tänzerinnen, die von klein auf nie etwas anderes wollten als tanzen, andere sind eher durch Zufall zum Tanz gekommen und wieder andere haben erst als Erwachsene das Tanzen als Möglichkeit gefunden, das, was ihnen am Herzen lag, mit ihrem Körper auszudrücken.

Allen Tänzerinnen aber ist gemeinsam, dass sie ihre Kunst mit einer Ausschließlichkeit betreiben, die nur allzu oft das reale Leben ausschließt. Der Tanz bedeutet Lebensinhalt und Lebenselixier. Wohl kaum ein anderer Beruf, der eher „Berufung“ ist, bestimmt die Existenz elementarer als der der Tänzerinnen. Sie sind geradezu besessen von ihrem „Traum auf Spitze“, nehmen alle Opfer, Entbehrungen, Schmerzen und Demütigungen auf sich, um ihr Ziel, berühmt zu werden und ihrem Ideal zu entsprechen, zu erreichen. Dabei ist es nur ganz wenigen vergönnt, dieses Ziel zu erreichen, viele andere bleiben während ihrer gesamten tänzerischen Laufbahn im Corps de ballet und hangeln sich von Engagement zu Engagement. Darüber hinaus ist die Ausbildungsphase häufig sehr lang, das Bühnenleben dagegen meist kurz, die Konkurrenz unerbittlich.

Die historischen und psychologischen Ursachen dafür zu finden, warum trotz aller Schwierigkeiten und Entbehrungen die Tänzerinnen ihr Leben dem Tanz verschreiben, ist ein Anliegen dieser Arbeit.

---

<sup>1</sup> So ist es z. B. an der „European Musical Academy“, Bremen, an der „German Musical Academy“, Osnabrück, an der „Hochschule für Musik und Theater“, München, an der „Hochschule für Künste, Berlin, am „Konservatorium Wien“, an der „Folkwang-Hochschule“, Essen, an der „Hochschule für Musik und Darstellende Kunst“, Frankfurt, am „Ballettzentrum Hamburg“, an der „Hochschule für Musik“, Köln und an der „Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Mannheim. An der „Stage School of Music, Dance and Drama“ in Hamburg sind von den 100 jährlich aufgenommenen Studenten nur 15 männlich. An der „Palucca Schule“ Dresden liegt der Frauenanteil bei 60 - 70%.

Blickt man zurück auf die Anfänge des Tanzes, so wird deutlich, dass hier einige wesentliche Entwicklungen stattgefunden haben müssen. Diese in ihrem Verlauf von den Anfängen des Tanzes in der Eiszeit bis zur Gegenwart aufzuzeigen, soll Inhalt des ersten Teils dieser Arbeit sein.

Die gesellschaftliche Etablierung des Bühnentanzes ist verwurzelt mit den Bedürfnissen der aufgeklärten bürgerlichen Gesellschaft. In dieser Zeit entstehen die bis heute vorherrschenden Strukturen und der Bühnentanz gewinnt herausragende kulturelle Bedeutung.

Seit der Romantik diene der klassische Tanz der Darstellung einer Traumwelt als Ausgleich des rational geprägten Alltagslebens. Waren sportliche Höchstleistungen von Anfang an auch zentraler Bestandteil des Tanzes, die sich im Laufe der Jahrzehnte immer weiter entwickelt haben, so machte das Streben nach Leichtigkeit, Unsichtbarkeit und Schwerelosigkeit der Anstrengung diese Tatsache schon immer leicht übersehbar.

Die Frau wurde zur idealen Vermittlerin der Leichtigkeit und Mittelpunkt dieser Traumwelt, in der sie aber nicht wirklich Frau, sondern ein ätherisches, unschuldiges und vor allem entsexualisiertes Wesen war.

Es wird sich herausstellen, dass der Tanz ein Spiegelbild der jeweiligen Gesellschaft ist. Ebenso spiegelt die Rolle der Frau im Tanz zu jeder Zeit ihre Rolle innerhalb der Gesellschaft wider.

Welche Rolle die Frau in der Gesellschaft einnimmt, wird meist durch den wirtschaftlich-sozialen Aufbau der Gesellschaft bestimmt und durch die daraus resultierenden Machtverhältnisse.

Dabei besteht immer eine Wechselwirkung zwischen dem eigenen Rollenverständnis, also dem Selbstverständnis der Frau und dem daraus resultierenden Verhalten nach außen, und dem Einschätzen dieser Rolle seitens der Gesellschaft bzw. wichtiger Bezugspersonen.

Besonderes Augenmerk soll vor allem darauf gelegt werden, zu betrachten, wie die Tänzerinnen in den jeweiligen Epochen sich selbst verstanden haben, d.h. inwieweit und warum sie sich in das vorherrschende Rollenbild gefügt und inwiefern sie die Erwartungen, die

von der Gesellschaft an sie als Frau gestellt wurden, erfüllt, bzw. ihnen widersprochen haben.

Im Mittelpunkt stehen jeweils die Tänzerinnen, die in einer Epoche besonders berühmt waren. Dies ergibt sich zum einen daraus, dass entsprechend viele Zeugnisse über sie existieren und zum anderen ist es so, weil diese Frauen, um berühmt zu werden, den Tanz ins Zentrum ihres Lebens gestellt haben und insofern im Zusammenhang dieser Arbeit das geeignete Untersuchungsfeld bieten. Dabei soll es nicht darum gehen, eine lückenlose, chronologische Biographie der jeweiligen Tänzerin darzustellen oder genaue Stationen ihrer Karriereleiter nachzuzeichnen, sondern vielmehr darum, zu untersuchen, wie sie sich als Person und ihre Rolle als Tänzerin verstanden haben. Es wird sich zeigen, dass die Lebensführung der Tänzerinnen, egal welche Art zu tanzen sie favorisieren, erstaunliche Parallelen aufweisen.

Die Vormachtstellung der Frau im Bühnentanz liegt historisch im Weltbild der Romantik begründet. Die Ursachen, warum sich vor allem Frauen auch heute noch im Bühnentanz derart engagieren, sind sowohl in den psychologischen Konsequenzen gesellschaftlicher Ausgrenzung zu finden als auch in den Veränderungen, die die moderne, liberale Gesellschaft mit sich bringt.

Diese Zusammenhänge aufzuzeigen, wird Thema des zweiten Teils sein.

Im Mittelpunkt steht dabei die Problematik der Subjektwerdung. Der Tanz bietet in tragisch-faszinierender Weise zugleich die Möglichkeit der Selbstverwirklichung und der Flucht. Da im Bühnentanz die Verbindung von Tanz, Frau und Gesellschaft am deutlichsten wird, stellt dieser ein besonders geeignetes Untersuchungsfeld dar.

Mit den Chancen, die der Tanz bezüglich der Subjektwerdung bieten kann, findet die Arbeit ihren Abschluss.

## Teil I:

# Tanzgeschichte als Kulturgeschichte der Frau

## 2 Geschichte des Tanzes

### von der Eiszeit bis zum Mittelalter

*„Mit der Erschaffung des Universums ist auch der Tanz entstanden als eine Verschmelzung der Elemente. Der Rundtanz der Sterne, die Konstellation der Planeten in ihrer Relation zu den Fixsternen, die Schönheit ihrer Ordnung und die Harmonie all ihrer Bewegungen sind Spiegelbild des uranfänglichen Tanzes zu Beginn der Schöpfung. Der Tanz ist die reichste Gabe der Muse an den Menschen. Wegen seines göttlichen Ursprungs hat er einen Platz in den Mysterien, ist geliebt von den Göttern und wird ihnen zu Ehren von den Göttern gepflegt.“ (Lucian, o. A., in: Weege, 1976, 56)*

Ziel und Zweck einer Geschichte des Tanzes ist im Rahmen dieser Arbeit nicht, eine umfassende und detaillierte Darstellung über die Anfänge des Tanzes abzugeben, sondern verständlich zu machen, warum die Menschen überhaupt getanzt und welchen persönlichen Nutzen sie daraus gezogen haben. Wie bereits erwähnt, ist der Tanz so alt wie die Menschheit selbst:

*„Denn Lebenskraft übersetzt sich in lustbetonte Bewegung und steigert sich aus sich selbst in die unermüdliche rhythmische Wiederkehr. Rhythmischer Bewegungsvollzug nämlich ‚befreit von inneren Spannungen und löst sie‘.“ (Günther, 1962, 59)*

Seinem Wesen nach ist der Tanz Körpersprache, das heißt, er umfasst eine der vielen Ausdrucksmöglichkeiten des Körpers, und so ist eine Geschichte des Tanzes auch immer die des Menschen selbst.

---

Ziele und Art des Tanzes ändern sich mit den ständig wechselnden und neuen Ausdrucksformen des Körpers und bilden, untersucht man deren Ursachen, das Gerüst für seine Geschichte (vgl. Calendoli, 1986, 10).

## 2.1 Der Tanz bei den Naturvölkern

Der ursprünglich-primitive Mensch tanzt zu jedem denkbaren Ereignis: Geburt, Tod, Hochzeit, Krieg, Ernte, Jagd etc. Hinzu kommen beschwörende Anrufungen um Regen, Sonne, Fruchtbarkeit u. Ä. (vgl. Sorell, 1969, 11).

Wichtig ist es, in diesem Zusammenhang zu erwähnen, dass der Tanz für den primitiven Menschen niemals ein oberflächliches Vergnügen, sondern immer ernsthaft und religiös im Sinne einer Selbstaussage und deren Mitteilungen ist. Er ist Teil des Lebens, ist nicht *„eine Sache, die man zu tun hat, sondern die Sache selbst“* (Sorell, 1969, 10).

Sowohl die Dauer der Tänze als auch ihre Heftigkeit und die Beteiligung daran - also ob es Männer-, Frauen, Jüngling- oder Mädchentänze sind - hängt von der Art und Wichtigkeit der Begebenheit ab, für die getanzt wird (vgl. Günther, 1962, 105).

Im Allgemeinen sind die Geschlechter beim Tanz getrennt. Tatsache aber ist, dass den Männern - zumindest in patriarchalen Systemen - die wichtigen Tänze vorbehalten bleiben, so zum Beispiel Sonnen- und Regentänze, Kriegstänze, fast alle Tiertänze sowie die schamanistischen Medizintänze:

*„Und so kann man mit Gewissheit sagen, dass der Tanz in primitiven Gesellschaften stets eine Domäne des Mannes gewesen ist, vor allem der Häuptlinge und Priester. Ihnen obliegt die Führung des Stammes im Krieg, die Vorbereitung der Jagd, das Bannen böser Geister. Wir stellen zudem fest, dass den Männern die wichtigeren Tänze vorbehalten bleiben, was sich nur zum Teil aus der großen physischen Beanspruchung erklärt, die Kraft und Ausdauer bis zum Äußersten verlangt.“* (Boehn, 1925, in: Klein, 1994, 20)

---

Meistens sind die Frauen nicht nur von der Teilnahme an den Tänzen ausgeschlossen, sie dürfen den Tänzen der Männer nicht einmal zuschauen.

Eine größere soziale, ökonomische und religiöse Bedeutung haben die Frauen in matriarchalen Kulturen. Dementsprechend sind auch ihre Tänze von einem höheren gesellschaftlichen Wert (vgl. Klein, 1994, 21).

In welche Zeitspanne die von den verschiedenen Autoren als primitiv bezeichneten Tänze einzuordnen sind, ist unklar und hängt vom jeweiligen Kulturkreis ab.

Vermutlich wird hier tatsächlich einfach die Urform des Tanzes beschrieben, die sich bei den Naturvölkern in Afrika, Südamerika etc. auch heute immer noch finden lässt.

Die ersten wirklich existierenden Höhlenmalereien, die etwas über den Tanz aussagen können, datiert man auf die Zeit des Jungpaläolithikums um etwa 80.000 v. Chr.

Zu dieser Zeit hebt die erste Epoche der Leibesübungen an. Der Mensch verfügt bereits über eine Vielfalt an Waffen (Aufkommen von Speer und Bogen) und Werkzeugen, und die Arbeitsteilung in die Sammeltätigkeit der Frauen und der Jagd der Männer verschafft der männlichen Tätigkeit eine deutliche Vormachtstellung. Hierdurch ist zu erklären, warum die „wichtigeren“ Tänze - in Patriarchaten - ausschließlich den Männern vorbehalten sind. In matriarchalen Systemen ist es dementsprechend umgekehrt (vgl. Hedinger, 1986, 15).

Der Charakter dieser Epoche des „höheren Jägertums“ wird am stärksten durch die Bereiche Kunst und Kult ausgedrückt: *„Malerei Musik und Tanz brechen als unverlierbare Schöpfungen des menschlichen Geistes hervor“* (Hedinger, 1986, 15).

Eines der bekanntesten Dokumente dieser Zeit (insgesamt sind etwa 80 Bilder maskierter Tänzer bekannt) ist die Höhle von Trois Frères mit dem in die Höhlenwand eingeritzten tanzenden Zauberer in der Bisonmaskierung, der auf einem Mundbogen spielt (vgl. Lukas, 1969, 21).

---

Diese, ebenso wie auch die anderen Darstellungen, offenbaren, wie stark der Mensch dieser Frühzeit zur Magie neigt: „Ihr diene der Tanz mit dem Ziel der Erlegung der Tiere“ (Lukas, 1969, 21).

Je nach Anlass entsteht eine Vielzahl von Tänzen. Der Tanz selbst bleibt aber immer eng mit Kult und Ritus verbunden und ist Ausdruck einer magischen Handlung (vgl. Lukas, 1969, 39).

Zu jeder Zeit und in jedem Kulturkreis der Welt entwickelt sich der Tanz auf die den jeweiligen Menschen angemessene Art.

Besonders über die Entwicklung des Tanzes in den Hochkulturen des Altertums (ca. 1000 v. Chr. - 500 n. Chr.) findet man zahlreiche Zeugnisse.

Aus den Kulturen des Mittelmeerraums, namentlich Ägypten, Griechenland und Rom, werden nun die wichtigsten Merkmale - unter Berücksichtigung der Frauenrolle - herausgearbeitet.

## **2.2 Der Tanz bei den Kulturvölkern des Mittelmeerraums**

Aus den Ackerbaukulturen entwickeln sich an einigen Stellen der Erde die sogenannten Hochkulturen. Diese sind gekennzeichnet durch staatliche Organisation, Städte und Schrift. Die Arbeitsteilung bildet die Voraussetzung. In den Hochkulturen des 4. Jahrtausends v. Chr. endet die Gleichheit der bisher bäuerlichen Gesellschaft. Es gibt nun Herren und Diener, Befehlende und Ausführende. Die Städte vergrößern sich zunehmend, werden Mittelpunkt für den Handel, Umschlagplätze und Sitze der Herrschaft (vgl. Günther/Schäfer, 1959, 32).

Erstmals in der abendländischen Zivilisationsgeschichte vollzieht sich in diesen ersten antiken Klassengesellschaften eine Trennung des Tanzes in den der Herrschenden und den des Volkes (vgl. Klein, 1994, 22).

Das Volk behält weiter seine alten Reigen und Tänze bei. Diese verlieren aber mit der Zeit ihren religiösen Bezug, da Berufstempeltänzer die religiösen Tänze übernehmen.

---

Im Gegensatz dazu dienen die weltlichen Schau- und Vergnügungstänze allein dem sinnlich-ästhetischen Vergnügen der Herrschicht, die selbst nicht mehr tanzt (vgl. Günther/Schäfer, 1959, 34).

## 2.2.1 Der Tanz in Ägypten

Mit den ersten Trennungen zwischen kulturellem und sozialem Leben vollzieht sich auch in Ägypten der historische Übergang vom Mutter- zum Vaterrecht. Dadurch begünstigt wird die Entwicklung der väterlichen Gewalt über Frauen und Kinder, das Patriarchat wird die vorherrschende Gesellschaftsform.

Die gesellschaftlich-kulturellen Wandlungen beeinflussen auch die Tanzkunst (vgl. Klein, 1994, 24).

Noch im so genannten „Alten Reich“ (ca. 2700 - 2100 v. Chr.) beinhaltet der ägyptische Tanz entscheidend das sakrale Moment. Körperliche Nacktheit wird einerseits erkannt als Demut vor der Gottheit, andererseits gilt sie als magisch wirksam, da durch Entblößung böse Dämonen vertrieben werden sollen. Die Bedeutungen von Tanz und Nacktheit ändern sich unter dem Zentralen Herrschaftssystem Ägyptens im Mittleren Reich (bis ca. 1700 v. Chr.) und im Neuen Reich (1600 - 1100 v. Chr.). Der Tanz ist nun Stütze der komplexen Hierarchie: *„Es tanzen die Götter, es tanzt der König, es tanzen die Priester“* (Calendoli, 1986, 18).

Ritualtänze und weltliche Tänze sind miteinander verknüpft, da sich der Staat in der Person des göttlichen Königs als weitgehend religiöse Institution manifestiert (vgl. Liechtenhan, 2000, 9).



Abb.2: Ausschnitt aus dem Grab des Nacht, Theben, 18. Dynastie; Calendoli, 1986, 17

Zu großen politischen und militärischen Ereignissen wird getanzt. Hier hat der Tanz eine Mittlerfunktion zwischen Herrscher und Untertanen, man vergewissert sich durch ihn der wechselseitigen Solidarität, erneuert und bestärkt sie. Der Tanz ist ein „*Geschenk*‘ des Königs“, mit dem dieser seine höhere Würde bestätigen will (vgl. Liechtenhan, 2000, 19).

Bei diesen offiziellen Anlässen tanzen meistens nur die Herrschenden, Priester oder Könige. Frauen dagegen tanzen hauptsächlich zur Unterhaltung am Hof des Königs oder anderer reicher Ägypter, denn auch dort hat der Tanz seinen festen Platz (vgl. Klein, 1994, 24).

Der vornehme Herrscher, der es als unwürdig erachtet, selbst zu tanzen, hält sich - seinem Reichtum angemessen - eine mehr oder weniger reiche Anzahl an Tanzsklavinnen, die ihn zu den unterschiedlichsten Gelegenheiten - nackt tanzend - unterhalten sollen. Begleitet werden die Tänzerinnen, die von auserwählter Schönheit sein müssen, von ebenfalls nackten Sklavinnen durch den Rhythmus des Händeklatschens oder des Tamburins.

Die ägyptischen Tanzsklavinnen dürfen - ihrem Namen „Die Abgeschlossenen“ entsprechend - keinen Kontakt zur Außenwelt pflegen und entstammen gut situierten Häusern oder sind gekaufte fremde Schönheiten:

*„In welcher zahlreicher Menge sich diese ‚Ballette‘ zusammensetzten, geht aus einem Bericht hervor, nach*

---

*welchem ein Fürst dem König Amenhotep III. seine älteste Tochter und dazu 317 Mädchen, als die Auserlesenen der Abgeschlossenen, zum Geschenk machte.“ (Godlewski, o. A., 11)*

Die Tänze der Tanzsklavinnen beinhalten eindeutig das erotische Moment. Die Mädchen tanzen entweder nackt oder tragen raffinierte, durchsichtige Gewänder, ihre Bewegungen sind lebhaft, aufreizend, zuweilen sogar ekstatisch (vgl. Godlewski, o. A., 11).

Im Gegensatz zu den Tanzsklavinnen, die ausschließlich im privaten Rahmen zum Vergnügen des Hausherrn tanzen, treten die so genannten Hetären mit ihrer Kunst in das Licht der Öffentlichkeit, zum Teil, um dadurch den Lebensunterhalt zu verdienen.

Während der Tänze, die sie sowohl auf öffentlichen Festen o. Ä. als auch in einschlägigen Lokalitäten vorführen, tragen die Frauen lediglich den ägyptischen Schurz, ein mehr verhüllendes als verdeckendes Kleidungsstück, und versetzen so ihre Zuschauer in Aufregung. Ob und inwieweit diese Darstellungen mit Prostitution einhergehen, wird in der Literatur wohl angedeutet, aber nicht näher belegt.

Der Vollständigkeit halber seien hier noch die Priesterinnen erwähnt, die während religiöser Feiern zu Ehren der Gottheit tanzen, aber auch zugleich dem weltlichen Vergnügen dienen (vgl. Liechtenhan, 2000, 10).

Zahlreiche Reliefs zeigen, dass auf öffentlichen Festen bereits Schautänze mit akrobatischen Anteilen aufgeführt wurden. Die verschiedenen Formationen der Tänzerinnen erinnern an die Revuegirls unserer Tage (vgl. Liechtenhan, 2000, 10).

Im Laufe der Zeit gewinnt die sinnlich-ästhetische Bewegung im Tanz mehr und mehr an Bedeutung. Die ursprünglich religiöse Ausrichtung besteht zwar auch weiterhin, wird aber nun als Kunstfertigkeit von Berufstänzern ausgeführt (vgl. Liechtenhan, 2000, 10).

Es beginnt sich ein elementarer Wandel abzuzeichnen: Aktive und passive Teilnehmer, d.h. Ausführende und Zuschauer werden getrennt. Die Grundsteine für Gesellschafts- und Schautanz werden gelegt. Auch die Anfänge des Solotanzes sind auf die Ägypter zurückzuführen, die,

---

auch wenn sie in Gruppen auftreten, rhythmische Schönheit und Ausdruckskraft des Einzelnen hervorheben (vgl. Sorell, 1969, 25).

## 2.2.2 Der Tanz in Griechenland

Griechenland wird als Wiege der europäischen Kultur bezeichnet. Das, was die Kreter und Ägypter und der Orient geschaffen haben, nehmen die Griechen auf und formen es im neuen Geist um (vgl. Günther/Schäfer, 1959, 40).

Die antike Kultur Griechenlands ist eine hochdifferenzierte Klassengesellschaft mit ausgeprägter patriarchaler Kultur. Lediglich Sparta und Kreta bilden eine Ausnahme. Hier sind Männer und Frauen gleichberechtigt und tanzen gemeinsam. In der übrigen griechischen Kultur gilt nur das männliche Geschlecht, der männliche Körper als vollkommen.

Die Frau dagegen gilt nicht viel. Von Aristoteles beispielsweise werden die Frauen als träge, unfertiger und unvollkommener im Organismus bezeichnet. Platon hält sie für schwächer und hinterhältiger, die Physiognomen sehen die Frauen feige, kopflos und unbelastbar (vgl. Klein, 1994, 26 ff.).

Aus dem öffentlichen Leben werden die Frauen ausgegrenzt, die Beteiligung an Politik oder Verwaltungsangelegenheiten bleibt den männlichen Bürgern vorbehalten.

Das Betätigungsfeld der Frau wird auf den häuslichen Bereich beschränkt:

*„Die Frauen sind im allgemeinen (und abgesehen von der Freiheit, die ihnen ein Status der Kurtisane geben mag) äußerst strengen Zwängen unterworfen; und doch wendet sich diese Moral nicht an die Frauen. [...] Es ist eine Männermoral: eine Moral, die von Männern gedacht, geschrieben, gelehrt wird und an Männer - natürlich frei - gerichtet ist. Folglich eine männliche Moral, in der die Frauen nur als Objekte oder bestenfalls als Partner vorkommen, die es zu formen, zu erziehen, und zu überwachen gilt.“ (Foucault, 1986, in: Klein, 1994, 32)*

Die gesellschaftliche Stellung der Frau spiegelt sich auch in ihrem Tanz wider.



Abb. 3: Terrakotta aus dem 5. Jahrhundert v. Chr.; Calendoli, 1986, S. 30

Insgesamt betrachtet haben die Griechen den größten Anteil an der Entwicklung und Ausbildung des Tanzes, für kein anderes Volk ist der Tanz von solcher Bedeutung. Für die Griechen ist der Tanz ein Geschenk der Götter, das es ihnen ermöglicht, durch Körperbewegungen, Gefühlsregungen auszudrücken (vgl. Sorell, 1969, 22).

So wie Schönheitssinn und Idealismus hat auch der Tanz im griechischen Kult seinen festen Platz (vgl. Hentschke, 1836, 43 ff., Reprint 1986).

Er steht im Mittelpunkt des kulturellen Lebens, Tanz und Tanzausbildung sind allgegenwärtig und für die Lebensgestaltung mitbestimmend. Die Erziehung der

Kinder, die vielfach in den Händen des Staates liegt, räumt dem Tanz eine Sonderstellung ein. Mit der Absicht, eine völlige Harmonie von Geist und Körper zu erreichen, soll die Körperbeherrschung sowohl zum Dienste des Tanzes als auch zur Waffenhandhabung ausgebildet werden (vgl. Liechtenhan, 2000, 11).

Ihrem Charakter nach können die griechischen Tänze in religiöse und profane eingeteilt werden, eine Grenzlinie ist allerdings schwer zu ziehen. So wie alle religiösen Feste ihren Ausdruck in Tänzen finden, so hat der Tanz auch auf der Bühne, insbesondere im Drama, eine wesentliche Rolle.

---

Hier wird der Tanz, wenn auch unter Einbeziehung der Sprache, erstmalig Träger einer dramatischen Botschaft (vgl. Boehn, 1925, 35 ff.).

Tanzfreudig sind beide Geschlechter, davon geben zahlreiche Überlieferungen Zeugnis. Tanzen aber im Volk die Geschlechter gemeinsam, so sind bei den Vornehmen Männer und Frauen getrennt (vgl. Günther/Schäfer, 1959, 43).

In dem gesellschaftlich für Frauen erlaubten Tanz zeigen sich deren soziale Probleme.

Der Chorreigen, der von ihnen bei Zeremonien wie Opferhandlungen oder Festlichkeiten aufgeführt wird, ist ein statischer, bewegungsarmer Tanz, der jegliche individuelle Prägung verbietet.

*„[...] Eigendenken und Eigenwollen des Tänzers verschwinden, das Persönliche wird abgestreift und in strenger Gleichförmigkeit bewegt er sich marionettenhaft wie an Drähten eines unsichtbaren Meisters.“* (Sachs, 1967, in: Klein, 1994, 27)

Frauen tanzen aber vor allem zur Unterhaltung der reichen Gesellschaftsschichten. Ebenso wie in Ägypten, sind auch hier die Hetären von großer Bedeutung. Als einzige bei Männergesellschaften zugelassene weibliche Wesen bilden sie einen wesentlichen Bestandteil des griechischen Gesellschaftslebens (vgl. Günther/Schäfer, 1959, 43).

Hetären („Gesellinnen“) in Griechenland sind häufig Sklavinnen. Ihre Herren lassen sie so früh wie möglich zur Ausbildung ihres Gewinn bringenden Berufes professionell ausbilden. Hauptrollen in der Erziehung spielen Musik und Tanz, damit die Hetären mit ihren Darbietungen die Teilnehmer an Gesellschaften und Gastmählern entsprechend erfreuen können (vgl. Calendoli, 1986, 39).

Als geachtete Prostituierte übernehmen die Hetären als Gesellschafterin die Aufgabe der Ersatzfrau. Denn dient die Sexualität in der Ehe lediglich der Zeugung von Nachkommen, so verspricht die Hetäre die Erfüllung sinnlicher Lust (vgl. Klein, 1994, 28 ff.). Der Umgang mit Hetären wird sozial durchaus geduldet, da griechische Frauen durch Recht und Sitte an das Haus gebunden und vom kulturellen Leben ausgeschlossen sind. Der

---

Lohn der Hetäre kann von einem geringen Entgelt bis zu sehr hohen Summen reichen.

Sozial niedrig gestellter als die Hetären sind die tanzenden Gauklerinnen. Auch sie dienen der Unterhaltung bei Männerfesten. Vasenbilder schildern Folgendes:

*„Mädchen in Stellungen und Haltungen der alten Fruchtbarkeitsriten, wohlbekannte Tänze, die, ihres religiösen Sinns entkleidet, zur Schaustellung körperlicher Reize und zur berechneten Herausforderung männlicher Lust abgewertet sind.“* (Sachs, 1967, in: Klein, 1994, 30)

Abschließend seien hier noch die Hierodulen, die Tempeltänzerinnen, erwähnt. Diese sind zugleich heilig und käuflich. In Korinth und Eryx sind die Hierodulen in den Tempeln der Aphrodite dem Kult zugeteilt, sind zugleich Hetären und entrichten von ihrem Gewerbe der Göttin eine Steuer.

In der Tempelsklaverei, der Hierodulia, haben die Mädchen auch ihren Wohnsitz und müssen sich zum Wohl des Tempels gegen ein der Gottheit dargebrachtes Geschenk prostituieren. Mit Tänzen und Musik nehmen sie an den Zeremonien teil und bilden so ein regelrechtes Tanzkorps (vgl. Calendoli, 1986, 39).

Zusammenfassend lässt sich Folgendes feststellen:

Die ekstatisch-kultischen Elemente werden aus dem Tanz der sozial höher gestellten Frau herausgenommen und auf diejenigen Tänzerinnen übertragen, die diese Elemente zum Vergnügen der Männer darbieten.

Dieses zeigt die für patriarchale Gesellschaften typische Spaltung der Frauen in die tugendhaft-ehrbaren auf der einen und die lustvoll-erotischen auf der anderen Seite, die sich in der Geschichtsschreibung immer wieder finden lässt.

So wie sich in der Ausführungsform des Chorregens der Verlust der Individualität und die Begrenzung gesellschaftlicher Bewegungsfreiheit der Frauen äußert, so werden die Tänzerinnen zwar sozial aufgewertet, gleichzeitig über ihre erotische Körperpräsentation erniedrigt. Man kann

erkennen, dass sich die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern im Tanz reproduzieren. In der patriarchalen Adels- und Standesgesellschaft dient der Tanz nunmehr der Demonstration sozialer Macht (vgl. Klein, 1994, 30 ff.).

### **2.2.3 Der Tanz in der römischen Antike**

Die Entwicklung des römischen Tanzes ist parallel zur altrömischen Geschichte in drei Phasen zu unterteilen:

- Die altrömische Zeit (753 -510 v. Chr.)
- Die Blütezeit der res publica (510-27 v. Chr.)
- Das Kaiserreich (27 v. Chr.-476 n. Chr.)

In der altrömischen Zeit hat der Tanz keine bedeutende Tradition, deshalb bleibt er in diesem Zusammenhang unerwähnt.

Erst in der zweiten Phase, mit der Unterwerfung des hellenistischen Ostens, vollziehen sich außen- und innenpolitische Umbrüche, die auch das geistig-kulturelle Leben der Römer beeinflussen. Sowohl griechische als auch etruskische Tänze werden von den Römern übernommen. Die griechisch-etruskische Tanzkunst wird sogar in die Erziehung der wohlhabenden Schichten aufgenommen, um bei gesellschaftlichen Anlässen vorgeführt zu werden. Die Eingliederung des Tanzes in die römische Alltagskultur bleibt allerdings nicht ohne Widerstand.

Scipio Africanus beispielsweise sieht durch den Tanz die Gefahr sozialer Verrohung höherer Gesellschaftsschichten und veranlasst, die gegründeten Tanzschulen wieder schließen zu lassen (vgl. Klein, 1994, 35).

Der Tanz erscheint unschicklich und wird, wenn überhaupt, nur durch einen Rausch entschuldigt (vgl. Boehn, 1925, 41).

Erst in der dritten Phase, im Kaiserreich, gewinnt die Freude am Tanz und erfasst alle sozialen Schichten. Der Charakter des Tanzes hat sich aber völlig verändert, verliert seine sakralen und zeremoniellen Züge (vgl. Calendoli, 1986, 43).



Abb. 4: Bronzerelief aus San Valentino di Marsicano bei Perugia (Staatliche Antikensammlung München); Calendoli, 1986, 41

Der Kunsttanz der Berufstänzerinnen und -tänzer gelangt zu höchster Ausbildung. Besonders die Oberschichten lieben es, sich während der Mahlzeiten durch die Tänze junger, hübscher Mädchen unterhalten zu lassen, die es verstehen, ihren Darbietungen einen äußerst lasziven Charakter zu geben. Obwohl die Tänzerinnen unentbehrlich sind, stehen sie, ebenso wie ihre männlichen Kollegen, in schlechtem Ruf (vgl. Boehn, 1925, 42).

Für die führenden Schichten sind die Vorstellungen der Tänzerinnen nichts als ein Spiel, das mehr auf sinnliche als auf künstlerische Reize ausgeht.

Wesentlich bedeutender dagegen ist der pantomimische Tanz, dessen Ausführung lange Zeit ausschließliches Recht der Männer bleibt (vgl. Boehn, 1925, 43).

Auch hier zeigt sich die geringe gesellschaftliche Stellung der Frau. In der streng patriarchalen Gesellschaft gelten die Institution der Familie sowie deren Mitglieder als Eigentum des Hausherrn. Es muss allerdings zwischen den Frauen verschiedener sozialer Schichten unterschieden werden. Die reichen Römerinnen nämlich dürfen an öffentlichen Aufführungen, Spielen und politischen Versammlungen teilnehmen, aber

die aktive Teilnahme am politischen Leben bleibt auch ihnen verwehrt. Der Platz der tugendhaften Römerin ist und bleibt weiterhin das Haus.

Erst im Laufe der Zeit, als sich die traditionellen gesellschaftlichen Strukturen aufzulösen beginnen, gewinnen die Frauen der oberen Schichten an Einfluss und durchbrechen sogar schließlich die männliche Domäne der pantomimischen Tanzkunst. Im gleichen Zeitraum aber erhalten die Tänze zunehmend sexuelle Attribute, die Tänzerinnen treten jetzt immer häufiger nackt auf. Dieser Freizügigkeit auf der Bühne steht die reale Schamhaftigkeit der Nacktheit sowie die zunehmende körperliche Distanz der Geschlechter gegenüber:

*„In der steigenden Anzahl und künstlerischen Bedeutung der Schauspielerinnen und Tänzerinnen konkretisierte sich die Ambivalenz des zivilisatorischen Fortschritts, symbolisierte sie doch eine bis dato nicht gekannte Form von Frauendiskriminierung.“ (Klein, 1994, 41)*

Bedeuten die neuen Bewegungsfreiheiten der Frau einerseits eine gesellschaftliche Aufwertung, so ermöglichen diese Freiheiten andererseits erstmals, dass Frauen einer „*sublimierten männlichen Triebbefriedigung*“ dienen (Klein, 1994, 41).

Die neuen Freiheiten der Frauen stellen sich im Wesentlichen als Freiheiten der patriarchalen Männer (v. a. der Oberschichten) dar.

## **2.2.4 Zusammenfassung**

Schon im Tanz der Naturvölker lässt sich die gesellschaftliche Wertigkeit der Geschlechter erkennen, die sich im Tanz manifestiert. Patriarchalisch organisierte Gesellschaften bedeuten eine männliche Vormachtstellung sowie weitgehende Ausgrenzung der Frau vom Tanz.

Während in matriarchalen Gesellschaften zwar die bedeutenden Tänze den Frauen vorbehalten werden, so scheinen die Geschlechter im Übrigen aber eher gleichberechtigt zu sein.

---

Auch in den Kulturen Spartas und Kretas, die noch weitgehend matriarchalisch organisiert sind, tanzen die Geschlechter gemeinsam, nicht aber die Frauen allein.

In den patriarchalen Hochkulturen dagegen werden die Frauen sowohl aus dem politischen Leben weitestgehend ausgeschlossen als auch in der tänzerischen Darstellung bei offiziellen Anlässen - soweit Frauen dazu überhaupt berechtigt sind - auf genau festgelegte, statische Bewegungen beschränkt.

Im Gegensatz dazu erfreuen sich diejenigen Tänzerinnen zunehmender Beliebtheit, die ihre Kunst zur Unterhaltung der Männer präsentieren. Oft ist der Tanz, dem jede künstlerische Ernsthaftigkeit abgesprochen wird, dabei mit der Prostitution verbunden. Auch im entstehenden Bühnentanz spielen die sexuellen Attribute weiblicher Bewegung eine entscheidende Rolle.

Dies führt zu einer Doppelmoral, die für Patriarchate charakteristisch ist.

Steht auf der einen Seite die tugendhafte (Ehe-)frau, die ihre Sexualität verleugnen muss, so ist die Funktion der Tänzerin, die selbst aus dem Eheleben verdrängte körperliche Freizügigkeit zu repräsentieren. Der weibliche Körper wird zum Objekt männlicher Schaulust.

## **2.3 Der Tanz im Mittelalter**

Obwohl in der Zeit des Mittelalters keine entscheidende Weiterentwicklung des Tanzes stattfindet und auch die sich verändernde soziale Stellung der Frau keinen Einfluss auf ihre Rolle im Tanz nimmt, wird die Epoche, der Vollständigkeit halber, in ihren Grundzügen skizziert.

Für Westeuropa stellen der Beginn der Christianisierung sowie der Untergang des römischen Reiches Ereignisse von entscheidender Bedeutung dar. Schritt für Schritt bildet sich im Mittelalter, vom 4. bis zum 15. Jahrhundert, eine neue Gesellschaftsordnung mit neuen Strukturen und Inhalten (vgl. Calendoli, 1986, 68).

Das Mittelalter stellt keine einheitliche Epoche dar; es handelt sich vielmehr um einen Zeitraum, der sich durch vielfältige und ineinander verflochtene ökonomische, politische, soziale, kulturelle und kirchliche Entwicklungen auszeichnet (vgl. Klein, 1994, 49).

Bereits am Ende des zweiten Jahrhunderts setzt sich eine leibfeindliche und Trieb verneinende Richtung innerhalb der christlichen Lehre durch. Durch die Erbsündenlehre des heiligen Augustinus wird die Frau zur Trägerin der Sünde, die Sexualität in der Ehe auf einen reinen Zeugungsakt reduziert. Die ideologische Verdrängung der Körperlichkeit und Triebhaftigkeit, verbunden mit der klassenspezifischen Struktur der mittelalterlichen Gesellschaft, beeinflusst maßgeblich die weitere Entwicklung des Tanzes.

Zunächst wird der Tanz bei religiösen Feiern noch geduldet, dann aber aus der Kirche verbannt:

*„Die christliche Morallehre begann den Tanz zu verteufeln. Seine ekstatischen und kultisch-rituellen Elemente stellten eine zu große Herausforderung an den neuen triebverneinenden Sittenkodex dar.“* (Klein, 1994, 45)

Auch der Schautanz wird als Überrest aus heidnischer Zeit verboten. Bereits die älteste Kirchenordnung Roms (um 220 n. Chr.) zählt den Berufstänzer und Schauspieler zu den für Christen verbotenen Berufen (vgl. Stüber, 1984, 25).

Obwohl aber die Kirche bemüht ist, heidnische Tanzgebräuche zu verdrängen und auch weltliche, gesellige Tänze zu unterbinden, tanzen die Menschen auch weiterhin zu den verschiedensten Anlässen.



Abb. 5: Albrecht Dürer: Tanzende Bauern; Bannas, 1996, S. 10

---

Ab dem 12. Jahrhundert ist das Aufkommen der ritterlichen und höfischen Dichtung zu verzeichnen, das entscheidend zur Entwicklung neuer künstlerischer Ausdrucksmittel beiträgt. Das „fahrende Volk“, bestehend aus Mimen, Musikern und Tänzern, verbreitet diese mit Tanz verbundene Dichtung von Ort zu Ort (vgl. Calendoli, 1986, 68).

Obwohl die Künstler nur geringe gesellschaftliche Akzeptanz besitzen, bietet der Beruf der Tänzerin beim fahrenden Volk für die Frau eine Möglichkeit, der Enge der mittelalterlichen Welt zu entkommen und eine gewisse Selbstständigkeit aufzubauen.

Als Ausdrucksmittel und Form der Unterhaltung stößt der Tanz in allen sozialen Schichten auf lebhaftes Interesse. Tief in den Sitten des Volkes verankert, ist der Tanz gleichzeitig ein wichtiger Teil der kultivierten Unterhaltung bei den Adligen. Die Kluft zwischen dem Tanz des Volkes und dem der Aristokratie vertieft sich zunehmend. Während das Volk mit Feuer und Hingabe tanzt, muss sich der Tanz der oberen Gesellschaftsschichten der höfischen Etikette beugen:

*„Was jedoch der höfische Tanz an Lebendigkeit einbüßte, gewann er an verfeinertem Kolorit. Er war noch nicht der Anfang, aber die Vorbereitung der Anfänge unseres Bühnentanzes.“* (Sorell, 1969, 44)

Zwischen dem Ende des 14. und 15. Jahrhunderts vollzieht sich stufenweise, von Italien ausgehend, der Übergang vom Mittelalter zur Renaissance, dem Zeitalter, das für den Tanz, vor allem für den Bühnentanz, von entscheidender Bedeutung sein wird.

## 3 Die Entwicklung des Balletts vom 16. - 18. Jahrhundert

### 3.1 Die Renaissance

In der Renaissance, der Zeit zwischen dem 14. und dem späten 16. Jahrhundert, wird ein neuer Kulturstil, ein neues Lebensgefühl, eine neue Epoche - die Neuzeit geboren. Der Sinn für irdische Schönheit und die Besinnung auf das diesseitige Leben werden neu entwickelt (vgl. Günther/Schäfer, 1959, 66).

Die Künste beginnen sich aus ihrem christlichen Glauben zu lösen. Der Mensch, nun frei von Fesseln und Bindungen, entdeckt seine Persönlichkeit und wird zum Mittelpunkt der Welt (vgl. Göpel, 1988, 60).

Das neue Freiheitsverlangen wird gestützt von den Humanisten, Wissenschaftlern, Dichtern und Künstlern. Der Mensch ist nun ein Individuum. Nicht dessen Herkunft oder Frömmigkeit, sondern die Leistung allein zählt. Arbeit und Disziplin werden zur angemessenen Form der Lebensgestaltung (vgl. Klein, 1994, 81).

Schönheit und Kunst sind nicht mehr nur Mittel, um Gott zu verherrlichen, sondern *„Sinn und Ziel menschlichen Daseins. [...] Das Leben wurde zum Zaubergarten, zum Kunstwerk“* (Klein, 1994, 81).

Form und Stil werden zu entscheidenden Kriterien, "schön" ist nur noch die künstlich hergestellte Harmonie, das Arrangement. Die Kunst selbst wird Gegenstand theoretischer Betrachtung und begründet so die moderne Kunstwissenschaft.

Auch der Tanz bleibt in seiner weiteren Entwicklung nicht unbeeinflusst vom neu entstandenen Kunstempfinden.

### 3.1.1 Zur Rolle der Geschlechter

Bereits gegen Ende des 15. Jahrhunderts setzt ein Prozess ein, der die ökonomische Selbstständigkeit der Frauen lange Zeit nahezu vollständig beschränken wird.

Gleichzeitig erlebt das Renaissancezeitalter eine Polarisierung der Sitten und Moral wie kaum ein Jahrhundert zuvor. Mit neuer Rigidität wird das Weibliche durch die Ideologie in Gut und Böse (Eva/Maria) gespalten (vgl. Breitling, 1990, 148).

Denn auf der einen Seite ist es noch die Zeit grausamer Hexenverfolgungen und Foltern, die sowohl die „Jungfrau“ als auch das „alte Weib“ treffen (Göpel, 1988, 65).

Auf der anderen Seite gewinnt die körperliche Schönheit an Bedeutung. Die Frauen, vor allem die der oberen Gesellschaftsschichten, pflegen und schmücken sich, kleiden sich freizügig und leugnen keineswegs ihre Sexualität. Weibliche Schönheit dient aber lediglich der Repräsentation:

*„Mode und Putzsucht definieren einen goldenen Käfig - drinnen die Frau, draußen, frei, der Mann.“* (Göpel, 1988, 65)

Bis auf wenige Kurtisanen haben auch die Frauen am Hof keinerlei Einfluss auf politisches oder gesellschaftliches Leben.

Die Reformation ändert mit einem Schlag Wert und Stellung der Bürgerin im Alltag. Lediglich im bäuerlichen Alltag arbeiten Männer und Frauen gleichwertig nebeneinander. Im Übrigen aber wird die Frau durch die Lehre Martin Luthers an ihre Bestimmung als Hausfrau und Mutter erinnert, die sich dem Willen ihres Ehemannes ausnahmslos unterzuordnen hat (vgl. Göpel, 1988, 65).

Durch die neu erlassene strenge Kleiderordnung wird auch äußerlich gezeigt, dass die Frau nun verfügbar, fügsam und dienstbereit zu sein hat (vgl. Göpel, 1988, 65).

So reich die neuen Schöpfungen der Kunst und die Erkenntnisse der Wissenschaft auch sein mögen, die Frauen haben aufgrund ihrer Stellung keinerlei Anteil daran.

---

Dies zeigt sich auch in der Entwicklung des Tanzes.

### 3.1.2 Die Anfänge des Balletts

In der Renaissance gilt der Tanz nicht mehr als verteufeltes Übel, sondern als schöpferische Äußerung des Menschen (vgl. Sorell, 1969, 93).

Im Gegensatz zum Volkstanz aber, der weiterhin ausgelassen und ohne jegliche Beschränkung getanzt wird, verlangt der höfische Tanz nach festgelegten Formen und Regelungen. Der Tanz der höfischen Gesellschaften wird langsam und feierlich ausgeführt, Lebensfreude und Erotik werden nur angedeutet (vgl. Sorell, 1969, 93).

Ein wichtiges Merkmal des neuen Gesellschaftstanzes ist auch die Rolle der aristokratischen Frau:

*„Ein neuer Typ entstand an den Höfen, die emanzipierte, zugleich gebildete und mondäne Frau, deren Kultur und raffinierte Sinnlichkeit untrennbar mit der neuen Kultur verbunden war.“* (Günther/Schäfer, 1959, 71)

Die "Emanzipation" der Frau beschränkt sich jedoch auf die Präsentation des idealisierten Weiblichen, an der weiteren Entwicklung des Tanzes trägt sie keinerlei Anteil.

Den nämlich hat der ausschließlich männliche Tanzmeister, ein Berufsstand, der sich zuerst an den italienischen Höfen etabliert. Der Tanzmeister gilt *„als Intellektueller und Meister von höfischem Zeremoniell und vornehmer Etikette“*, ist enger Mitarbeiter des Fürsten (Calendoli, 1986, 83).

Sowohl der Zwang zum Einhalten der höfischen Etikette als auch die zunehmende Kompliziertheit und Differenziertheit der Tanzschritte erfordern zunehmend das systematische Erlernen der einzelnen Bewegungen (vgl. Klein, 1994, 94).

Der Tanzmeister unterrichtet aber nicht nur die Herren und Damen der vornehmen Gesellschaft, sondern ist auch verantwortlich für die Entwicklung des Bühnentanzes.

---

Der Tanz dient nicht mehr nur dem Zeitvertreib, sondern entwickelt sich im Laufe der Zeit zu einer Kunst, die nur noch von Fachleuten ausgeführt werden kann, die mit ihrem Können zum Ansehen des Hofes beitragen.

Über verschiedene Vorstufen entsteht das „ballet de cour“, das eine Kombination aus Tanz, Musik und Rezitation darstellt. Das „ballet comique de la reine Louise“, das am 15. 10. 1581 am französischen Königshof uraufgeführt wird, gilt noch heute als Ausgangspunkt für den klassischen Tanz (vgl. Stüber, 1984, 26).

Inspiziert wird das Ballett von Königin Katharina von Medici als Teil der Feierlichkeiten zur Hochzeit von Margarethe von Lothringen, der Schwester von Königin Louise, und dem Herzog von Joyeuse.

Die fünf Stunden dauernde Aufführung verbindet Gesang, Musik, Tanz, Deklamation und Bühnentechnik (vgl. Clarke/Crisp, 1988, 17).

Darsteller sind, mit wenigen Ausnahmen, die Angehörigen des Hofes. Erstmals nehmen auch die Hofdamen - z. B. auch die Prinzessin von Lothringen - aktiv am Tanzgeschehen teil und bilden das Gefolge der ebenfalls mittanzenden Königin Louise von Frankreich. Als Sinnbild der gesellschaftlichen Unterordnung bleiben die Bewegungen der Frauen auf den die Hauptrolle tanzenden König ausgerichtet.

Trotzdem beweist die Mitwirkung der Damen, dass der Tanz eine edle Kunst ist, an der der Adel und teilweise auch die Damen des Hofes teilnehmen:

*„Ohne Übertreibung kann man diese Tänzerinnen als die ersten ‚Ballerinen‘ bezeichnen, denn auch von ihnen erwartete man dass sie eine Eleganz und Anmut zeigten, die über das normale Auftreten einer Hofdame hinausging.“ (Clarke/Crisp, 1988, 17)*

Im folgenden Jahrhundert aber wird die Frau aus dem Bereich des Bühnentanzes verdrängt und auf ihren Platz im Zuschauerraum verwiesen. Bis zum Jahr 1661 bleibt die Entwicklung, Einstudierung und Ausführung des „ballet de cour“ ausschließliche Domäne des Mannes.

---

## **3.2 Das 17. Jahrhundert**

Mit dem Ende des 16. Jahrhunderts beginnt die Zeit des Barocks. Auch diese Epoche setzt sich, wie die Renaissance, in ihren unterschiedlichen Ausprägungen von Italien aus im übrigen Europa durch. Gegenreformation, Absolutismus und der Dreißigjährige Krieg prägen diese Zeit (vgl. Bauer/Prater/Walther, 2006).

Kennzeichen für die Jahrzehnte des Barocks, die sich auch auf den Tanz auswirken, sind der Hang zum Extremen, Extravaganzen, zu Übertreibung und Prunk. Da sich das Lebensideal der Renaissance als Trugschluss erwiesen hat, versucht man nun, mit Pomp, Form und Etikette, aufkommende Zweifel zu überdecken (vgl. Günther/Schäfer, 1959, 86).

### **3.2.1 Die Entwicklung des Balletts unter Ludwig XIV.**

Unter der Regierung Ludwig XIV. erfährt die Entwicklung des Balletts einen bedeutenden Fortschritt.

Mit dem absolutistischen Herrscher wird der königliche Hof zum Mittelpunkt Frankreichs. Die dort stattfindenden Ereignisse werden sowohl von einheimischen Adligen nachgeahmt als auch in andere Länder verbreitet (vgl. Liechtenhan, 2000, 44). Unter Ludwig XIV. wird das Hofballett in Paris zum Mittelpunkt des höfischen Lebens. Andere große Städte folgen zunächst nur zögernd diesem Beispiel (vgl. Liechtenhan, 2000, 44).

Der König selbst ist ein leidenschaftlicher und guter Tänzer. Mit seinem ersten Auftreten bricht eine neue Zeit des Balletts an. Bereits 1661 erkennt Ludwig XIV., dass die adeligen Amateure, die die Hofballette bisher



Abb. 6: Ludwig XIV., verkörpert die Sonne im „Ballett Royal de la Nuit“; Fonteyn, 1981, 240

getanzt haben, den technischen Anforderungen nicht mehr genügen (vgl. Liechtenhan, 2000, 44). Aus diesem Grund wird noch im selben Jahr die „Academie Royale de Danse“ gegründet und somit die Machtübergabe an die Berufskünstler eingeleitet (vgl. Calendoli, 1986, 135). Absicht ist es, den Tanz in jeder Beziehung zu fördern, Berufstänzer auszubilden sowie Hof- und Charaktertänze zu kodifizieren (vgl. Schmidt-Garre, 1966, 16).

Ein besonderes Verdienst ist die feste Regelung des noch jungen klassischen Tanzes. Nach und nach werden auch bürgerliche Berufstänzer zugelassen, die aus

dem Musikerstand oder dem Parlament stammen (vgl. Schmidt-Garre, 1966, 14).

Hat das Ballett bisher nur in Verbindung mit Gesang existiert, so emanzipiert es sich in der neu entstehenden Oper als getanztes Zwischenspiel. Das Ballett ist hier eine eigenständige, von Musik begleitete Kunstform, wenn auch der Oper untergeordnet (vgl. Calendoli, 1986, 141 ff.).

Auch bleibt es nicht ohne Einfluss, dass das Ballett nun nicht mehr in Sälen, sondern in Theatern mit erhöhter Bühne aufgeführt wird. Der Tanz wird artistischer und komplizierter und hört auf, höfische Repräsentation zu sein. Das Ballett beginnt, auch eine kommerzielle Angelegenheit zu werden, die bald ausschließlich von bürgerlichen Berufstänzerinnen und -tänzern getanzt wird (vgl. Schmidt-Garre, 1966, 15).

### 3.2.2 Die Bedeutung der Frau im Ballett

Bei der weiteren Entwicklung des Balletts unter Ludwig XIV. sind Frauen weder am Prozess der Entstehung noch bei den Aufführungen vertreten.

Denn sind in der Frühzeit der Hofballette noch vereinzelt adlige Damen aufgetreten, so werden diese vom Tanzgeschehen zunehmend isoliert. Da das Ballett zu einem Herrschaftssymbol geworden ist, betrachten es die Herren zunehmend als unwürdig, gemeinsam mit einer Dame zu tanzen:

*„Wo immer es Männern gestattet war, in Balletten aufzutreten, die von adligen Damen getanzt wurden, finden wir unter ihnen, mit gutem Grund, viele Nichtaristokraten.“* (Sorell, 1969, 116)

Von nun an werden weibliche Rollen von Männern getanzt: *„Dies störte kaum, da die fußlangen Roben der weiblichen Gestalten ohnehin nicht erkennen ließen, was sich unter ihnen verbarg“* (vgl. Liechtenhan, 2000, 48).

Eine Änderung der Situation tritt erst ein, als Ludwig XIV. aufhört, öffentlich aufzutreten. Mit dem König ziehen sich auch Hof und Adel zurück, das Ballett ist nicht länger ein Zeichen von Macht.

Im Jahr 1661 betritt Mademoiselle Girot in der Ballettkomödie „Les Fâcheux“ als erste Berufstänzerin die Bühne ([www.referate10.com](http://www.referate10.com), 27.06.2007).

Ihr folgen zwanzig Jahre später vier Berufstänzerinnen in dem Ballett „Triomphe de l'Amour“ (die Damen Roland, Le Peintre, Fernon und La Fontaine) Eine von ihnen, Mademoiselle La Fontaine, wird die erste Primaballerina der Ballettgeschichte (vgl. Schmidt-Garre, 1966, 20).

Sie wird unter dem Titel „Königin des Tanzes“ bekannt, beendet allerdings bereits 1690 ihre Karriere und zieht sich bis zu ihrem Tod in ein Kloster zurück (vgl. Clarke/Crisp, 1988, 18).

Nach wie vor ist aber die Tänzerin weit weniger wichtig als der Tänzer. Machen es zum einen bürgerliche Konventionen den Frauen schwerer, gleichberechtigt in den Opernballetten mitzuwirken, so werden ihre Bewegungsfreiheit und damit ihre tänzerischen Möglichkeiten

---

eingeschränkt durch die pompöse Kleidung wie Reifrock, Perücke und Absatzschuhe (vgl. Clarke/Crisp, 1988, 18).

*„Zweifellos spielte damals und noch für einige Zeit der männliche Tänzer im klassischen Ballett die wichtigere Rolle. Aber der Triumph der Ballerina begann mit Le Triomphe de l'Amour.“* (Sorell, 1969, 116)

### 3.3 Das 18. Jahrhundert

Im 18. Jahrhundert verbreitet sich unter den Gebildeten Europas eine alle Lebensbereiche erfassende, rationalistische Denkweise. Man hofft, mithilfe des Verstandes bestehende Vorurteile und Unwissenheit beseitigen zu können. Bisher gültige Ansichten über Religion, Staat und Gesellschaft werden der Kritik unterzogen. Besonders betont wird die Gleichheit aller Menschen und die notwendige Toleranz über Andersdenkenden. Freiheit und Gleichheit sind die Forderungen der Aufklärer. Gegen die Herrschaft der Vernunft regen sich allerdings auch Gegenkräfte, die das Gefühl und die Empfindsamkeit entgegensetzen (vgl. Görlitz/Immisch, 2002, 4 ff.).

Das Frauenleben wird im 18. Jahrhundert in drei Kategorien eingeteilt, in die der Dame, der Bürgerin und der Armen.

Während die Arme um das Sichern ihrer Existenzgrundlage bemüht sein muss, führt die Durchschnittsbürgerin innerhalb ihrer fest gefügten, meist großen Familie, ein eher ruhiges Leben.

Im Gegensatz dazu besteht die Hauptbeschäftigung der Dame in Geselligkeit, Vergnügen und Liebe (vgl. Göpel, 1988, 132).

In der ersten Hälfte des Jahrhunderts, der Zeit des Rokokos, kennzeichnen Heiterkeit und Lebensbejahung die Lebenseinstellung. Die Damen tragen monströse Puderperücken, hochhackige Schuhe, weit gebauschte Krinolinröcke und eng geschnürte Mieder. Großzügiges Make-up und Schönheitspflasterchen sind unerlässliche Utensilien. *„Fürstinnen, Prinzessinnen, Mätressen, Schauspielerinnen, Tänzerinnen, Dirnen, alle*

*sehen gleich aus*“ (Göpel, 1988, 132) und sind darum bemüht, ihrer Rolle als Unterhalterin im gesellschaftlichen Leben gerecht zu werden.

Oberflächlich betrachtet, erhalten die Frauen mehr Freiheiten, sind aber, bis auf wenige Herrscherinnen und Mätressen, stark auf den Mann fixiert und von ihm abhängig. In diese Zeit fällt das Erscheinen der berühmtesten Tänzerinnen der Epoche.

### 3.3.1 Die Tänzerinnen des Rokokos

Tänzer, zu Idolen des Publikums geworden, sind die ersten Stars in der Geschichte des Theaters, die zu internationalem Ruhm aufsteigen *„und Begeisterungstürme auslösen, die die Menschen ihre realen Ängste vergessen lassen“* (Calendoli, 1986,150).

Ist die Position des Tänzers - wie bereits erwähnt - nach wie vor stärker als die der Tänzerin, so treten doch immer wieder Tänzerinnen in Erscheinung, die das Publikum zu begeistern vermögen, so z. B. Marie-Thérèse de Subligny. Hat sie auch eine beachtliche Anhängerschaft, so wird doch häufig ihre mangelnde Technik kritisiert.



Abb. 7: Mlle. Subligny;  
Fonteyn, 1981, 252

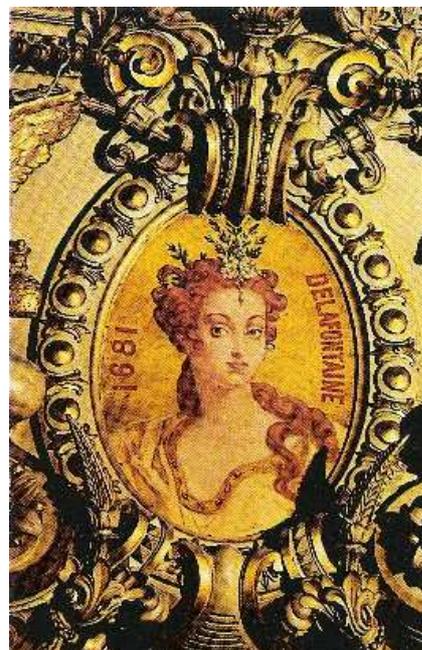


Abb. 8: Mlle. de la Fontaine;  
Fonteyn, 1981, 252

---

Im Jahr 1713 wird an der Pariser Oper die erste Ballettschule errichtet, um eine bessere technische Ausbildung von Tänzerinnen und Tänzern zu ermöglichen.

Für Françoise Prévost (1680-1741), Mlle. Sublignys Nachfolgerin, ist es bereits wichtig, tänzerische Virtuosität mit Ausdrucksstärke zu verbinden. Sie tanzt 1714 mit ihrem Partner Ballon auf einem Fest der Herzogin du Maine einen Teil des vierten Aktes von Corneilles Schauspiel „Les Horaces“. Darin wird das Bestreben erkennbar, dem Ballett einen erzählenden Inhalt zu geben.

Aber erst bei Prévosts Schülerinnen, Marie Sallé (1707-1756) und Marie Camargo (1770) werden die rivalisierenden Ansprüche von technischem Können und Ausdruckskraft besonders deutlich (vgl. Clarke/Crisp, 1988, 18).

Neben die Tänzer, die ihre Vormachtstellung behalten, treten nun erstmals zwei Tänzerinnen als gleichermaßen umjubelte Stars in Erscheinung.

Außer dem Choreographen Jean-Georges Noverre, der die Grundlage für eine Ästhetik des Balletts schafft, haben vor allem die beiden Tänzerinnen besonderen Anteil an der Entwicklung des Handlungsballetts: Marie Sallé wegen ihrer Ausdruckskraft und Marie Camargo aufgrund ihrer technischen Neuerungen (vgl. Liechtenhan, 2000, 59 f.)

### **3.3.1.1 Marie Sallé**

Marie Sallé wird als ausgesprochen „*dramatische terre-à-terre-Tänzerin*“ (Schmidt-Garre, 1966, 23) bezeichnet, ersetzt technische Effekte durch seelischen Ausdruck.

Geboren wird sie 1707 in Paris als Kind einer Volksschauspielerfamilie. Bereits 1716 tritt sie mit ihrem Bruder als Mitglied der Theatergruppe ihres Onkels Francisque Moylin im Lincoln's Inn Fields Theatre in London auf. In Paris spielt sie in komischen Opern mit und zeigt so viel tänzerisches Talent, dass sie Ballettunterricht bei Françoise Prévost erhält. Als diese 1721 erkrankt und nicht auftreten kann, springt Marie Sallé für sie ein und erobert das Pariser Publikum im Sturm.

Im Ballett „Les Caractères de la Danse“, in dem Marie tanzt, zeigt sich, dass sie technische Leichtigkeit mit dramatischem Ausdruck zu verbinden weiß.

Nach ihren Erfolgen in England wird sie schließlich an der Pariser Oper unter Vertrag genommen.

Aber erst zurück in England kann sie Reformen durchsetzen. In dem von ihr (!) 1733 choreographierten Ballett „Pygmalion“ ersetzt die Sallé Reifrock, Mieder und Perücke durch ein einfaches Mousselingewand und offenes Haar und stellt somit zum ersten Mal das Kostüm in den Dienst dramaturgischer und choreographischer Konzeption (Lorenz, 1987, 14).

Mit ihrem neuen Stil versucht die Tänzerin, sich von den in ihren Augen nichts sagenden akademischen Vorgaben des Balletts ihrer Zeit zu lösen und wird damit, *„lange vor Gluck, Winckelmann und Rousseau, zur großen Reformerin, zur ersten Kündlerin eines neuen Ideals der Natürlichkeit, der Hinwendung zum Klassischen und Griechischen“* (Schmidt-Garre, 1966, 27).

Im Herbst reist sie wieder nach London und arbeitet dort mit Georg Friedrich Händel zusammen. Im darauf folgenden April tanzt sie in seiner Oper „Alcina“, die einen von ihr inszenierten Ballettteil enthält. Sie wird ausgepiffen, als sie in der Rolle des „Cupido“ in Männerkleidern auftritt.



Abb. 9: Marie Sallé;  
Fonteyn, 1981, S. 253

Im Jahr 1735 kehrt die Tänzerin nach Paris zurück und feiert dort weiterhin viele Erfolge. Vor allem im „Pas de Deux“ brilliert sie durch ein gefühlsbetontes Zusammenspiel mit ihrem Partner.

Drei Jahre später tritt sie von der Bühne zurück und tanzt nur noch gelegentlich am Hoftheater in Versailles. Sie stirbt 1756.



Abb. 10: Marie Camargo; Fonteyn, 1981, 252

### 3.3.1.2 Marie Camargo

Einen Gegenpol zu Marie Sallé bildet Marie Camargo.

Geboren wird diese 1710 in Brüssel. Aus finanziellen Nöten heraus ist ihr Vater, der angeblich adeliger Herkunft ist, gezwungen, Tanz- und Musikunterricht zu erteilen. Daher bekommt Marie bereits als Kind Tanzunterricht und wird später in Paris Schülerin von Mlle. Prévost. Wenige Monate später tanzt sie in Brüssel und anschließend in Rouen. Bereits bei ihren frühen Auftritten werden ihre Schönheit und ihre feenhafte Anmut bewundert.

---

Im Jahr 1726 tritt sie in Paris unter ihrem Künstlernamen „Mlle. de Camargo“ in dem Ballett „Les Caractères des la Danse“ auf und hat großen Erfolg.

Sie wird schließlich die erste Solotänzerin der Pariser Oper und begeistert durch ihr tänzerisches Können und ihr spanisches Temperament (vgl. Lorenz, 1987, 14). Selbst Kleider, Schuhe und Frisuren werden nach ihr benannt.

Marie ist die erste Frau, die in Paris tänzerische Schwierigkeiten zeigt, die bislang den Tänzern vorbehalten waren, und deutet damit das bevorstehende Ende der männlichen Dominanz an (vgl. Sorell, 1969, 157). Diese nämlich ist hauptsächlich begründet in der Tatsache, dass die männliche Kleidung größere Bewegungsfreiheit und somit mehr tänzerische Möglichkeiten zulässt.

Aus diesem Grund und um das Charakteristische ihres Tanzes besser zur Geltung bringen zu können, kürzt Marie Camargo ihren Rock bis über das Fußgelenk und tanzt auf absatzlosen Schuhen (vgl. Sorell, 1969, 157).<sup>2</sup>

Kritiker sagen, sie sei die erste Frau, die wie ein Mann tanze, sei leicht und kraftvoll in ihrer Geschmeidigkeit (vgl. Clarke/Crisp, 1988, 20).

Weiteres Aufsehen erregt die Tänzerin zudem durch ihre zahlreichen Liebesaffären mit hochgestellten und einflussreichen Männern (vgl. Liechtenhan, 2000, 61).

Wegen des Conte de Clermont tritt sie sogar 1735 für sechs Jahre von der Bühne ab, weil dieser sie nicht mit dem Publikum teilen will.

1741 knüpft sie nahtlos an alte Erfolge an, zieht sich aber zehn Jahre später endgültig von der Bühne zurück und stirbt im April 1770.

Marie Sallé und Marie Camargo sind trotz ihrer Verschiedenheit Rivalinnen. Genährt wird diese Konkurrenz vor allem durch das Verhalten von Verehrern und Kritikern, die geschickt Stärken und Schwächen der Tänzerinnen gegeneinander ausspielen.

---

<sup>2</sup> Clarke merkt im Gegensatz dazu an, dass es für das Tragen von Slippers keinen Beweis gebe (Clarke/Crisp, 1988, 21).

Voltaire beschreibt in einem Gedicht, das 1732 im „Mercure de France“ veröffentlicht wird, sehr genau die unterschiedlichen Tänzerinnen-Typen:

*Ah! Camargo, que vous êtes brillante*

*Mais que Sallé, grands dieux, est ravissante !*

*Que vos pas sont légers et que les siens sont doux !*

*Elle est inimitable et vous êtes nouvelle :*

*Les Nymphes sautent comme vous,*

*Mais les Graces dansent comme elle.*

(Voltaire, in: Clarke/Crisp, 1988, 21 f.)

In der Kreation polarer Künstlerinnen-Typen zeigt sich die Dualität gesellschaftlich produzierter Frauenbilder, die nicht nur für den Tanz typisch ist (vgl. Klein, 1994, 54; vgl. Abraham, 1992a, 254, 264).

Hier sind bereits die Entwicklungen zu erkennen, die sich im 19. Jahrhundert weiter entfalten werden.

Den ersten beiden Tänzerinnen folgen weitere, die ihre Vorgängerinnen mehr und mehr an technischer Brillanz übertreffen.

Vor allem Barbara Campanini (1721-1799) und Madeleine Guimard (1743-1816) können ihre Forderungen, z. B. hohe Gagen, nicht zuletzt durch ihre Verbindung zu einflussreichen Männern, deren Mätressen sie sind, durchsetzen (vgl. Sorell, 1969, 167 ff.; vgl. Lorenz, 1987, 15).

### **3.3.1.3 Barbara Campanini**

Barbara Campanini gilt als die berühmteste italienische Ballerina des 18. Jahrhunderts. „La Barberina“, wie sie von ihren Fans liebevoll genannt wird, wird am 7. Juni 1721 in Parma geboren (vgl. Probst, 2002, 23 ff.). Zunächst studiert sie bei Rinaldo Fossano und geht dann mit ihm als Partnerin nach Paris. Dort feiert sie ihr Debüt und tanzt dann in London und Venedig. Als sie 1743 wieder nach Paris zurückkehrt, unterzeichnet sie dort einen Vertrag mit der „Königlichen Oper“ in Berlin. Statt aber

dorthin zu gehen, nimmt sie den Heiratsantrag von Lord Stuart de Mackenzie an und geht mit diesem nach Venedig. Der preußische König Friedrich II. der Große (1712 - 1786) ist darüber derart erbost, dass er den Senat von Venedig auffordert, ihm die Tänzerin auszuliefern. Als dieser ablehnt, veranlasst der König die Verhaftung eines Londoner Gesandten, der durch preußisches Gebiet reist. Daraufhin wird Barbara Campanini in Venedig festgenommen und als Gefangene nach Potsdam gebracht. Ihren ersten Auftritt vor dem preußischen Hof hat die Tänzerin am 8. Mai 1744. Auch an der Berliner Oper wird sie stürmisch gefeiert.

Zu ihren zahlreichen Liebhabern soll auch Friedrich II. gehören. Schließlich aber heiratet sie 1749 Carl Ludwig von Cocceji (1724 - 1808),



Abb. 11: Antoine Pesne (Hofmaler Friedrich des Großen): Barberina Campanini; Liechtenhan, 2000, 81

den Sohn des preußischen Großkanzlers Samuel Freiherr von Cocceji, der ihr auf der Bühne einen Heiratsantrag macht. Mit ihm geht sie nach Schlesien und verwaltet dort selbstständig ihre dort erworbenen Güter.

Im Jahr 1788 scheitert die Ehe und Barbara Campanini wird zur „Gräfin von Campanini“ erhoben. Bis zu ihrem Tod am 7. Juni 1799 lebt sie auf ihren Besitzungen, die sie in eine karitative Stiftung für verarmte Edelfrauen umwandelt und dieser als Äbtissin vorsteht.

Das um 1745 von dem französischen Maler Antoine Pesne (1683 - 1757) gemalte

Bildnis der tanzenden Campanini (2, 21 X 1, 40m) wird heute im Berliner Schloss Charlottenburg aufbewahrt. Neben Büchern und Filmen<sup>3</sup> gibt es sogar ein

<sup>3</sup> Bücher: „Barberina“ (1915), „Des großen Friedrich Ballerina Barberina“ (1922); Filme: „Die Tänzerin Barberina“ (1919/1920), „Die Tänzerin von Sanssouci“ (1932)

Ballett mit dem Namen „Die Barberina“, das 1935 in der Berliner Staatoper uraufgeführt wird.



Abb. 12: Marie-Madeleine Guimard; Fonteyn, 1981, 227

### 3.3.1.4 Madeleine Guimard

Madeleine Guimard zählt ebenfalls zu den Tänzerinnen, die sowohl für ihr tänzerisches Können als auch für ihr ausschweifendes Liebesleben berühmt werden.

Geboren wird sie am 27. Dezember 1743 in Paris.

Mit fünfzehn Jahren tritt sie in das Corps de ballet der Comédie Française ein und geht dann an die Pariser Oper. Ihr Debut hat sie dort als Ersatz für Maria Allard in „Les Fêtes Greques et Romaine“ und begeistert durch ihren Charme und ihre Leichtigkeit (vgl. Clarke/Crisp, 1988, 24).

Sie steigt im Folgenden in der Hierarchie des Opernballetts weiter auf - und dies nicht zuletzt durch ihre einflussreichen Liebhaber. Sie gilt als

---

weltoffene, stilsichere und elegante Frau, die mit beiden Beinen im Leben steht.

Im Jahr 1763 beendet sie ihre Affäre mit dem in Paris lebenden russischen Botschafter in Spanien und beginnt eine neue mit dem Comte de Rochefort. Dieser überhäuft sie mit den teuersten Geschenken. Im selben Jahr bekommt Madeleine eine Tochter. Deren Vater wiederum ist Jean de la Borde, Gouverneur des Louvre und Erster Kammerherr des Königs, der sie künftig finanziell unterstützt.

Im Theater macht sie weiterhin Karriere und wird 1768 die Geliebte des Prinzen von Soubise. Dieser ist bekannt dafür, dass er die Oper als seinen Harem betrachtet, er zahlt seiner Geliebten monatlich 2000 Kronen und umgibt sie mit jedem erdenklichen Luxus.

Madeleine Guimard feiert in ihrer Pariser Wohnung häufig Feste, die teilweise zu regelrechten Orgien werden (vgl. Clarke/Crisp, 1988, 24).

Sie erwirbt in Pantin, einem Vorort von Paris, einen Landsitz. Dort errichtet sie ein eigenes Theater mit 234 Plätzen. Oft lädt die Tänzerin hierher Gäste ein und belustigt sie mit häufig zweideutigen Stücken.

Schließlich wird sogar der Bischof von Orléans, Monsieur Jarente, zu ihrem Verehrer. Von seinem Geld baut Madeleine ein Haus in der Chaussée d'Antin, das von Le Doux, dem Architekten des Königs, entworfen wird. Auch hier entsteht ein Theater mit 500 Plätzen.

Auch hier werden die Besucher mit mehr als gewagten Aufführungen unterhalten.

Aber nicht nur für ihren ausschweifenden Lebensstil braucht Madeleine Guimard viel Geld, sie spendet auch regelmäßig größere Summen für Arme und Bedürftige.

Ihren größten tänzerischen Triumph erreicht sie 1776 im komischen Ballett „La Chercheuse d'Esprit“. Sie ist der Liebling des Publikums und hat sehr großen Einfluss im Theater. So beteiligt sie sich an einer Intrige gegen den Direktor des Opernballetts, Jean-Georges Noverres, der auch tatsächlich seine Stellung verliert. In einem Brief des damaligen Operndirektors heißt es:

---

„[...] Sie ist ehrgeizig und arbeitet hart, aber sie stürzt die Oper beständig in große finanzielle Ausgaben, wo man ihren Wünschen mit einem Eifer nachkommt, als sei sie der Direktor.“  
(Clarke/Crisp, 1988, 25)

Madeleine Guimard feiert weiterhin in Paris und London große tänzerische Erfolge, wo auch die Herzogin von Devonshire eine große Bewunderin der Tänzerin wird.

Diese beendet 1789 ihre Bühnenkarriere. Sie heiratet einen fünfzehn Jahre jüngeren Tänzer, beide verzichten für den kirchlichen Segen auf ihren Beruf und führen ein häusliches, vergnügtes Leben.

Madeleine Guimard stirbt am 4. Mai 1816 in Paris.

Betrachtet man den Lebensweg der Tänzerinnen im 18. Jahrhundert, so ist bereits hier das Interesse für das Aussehen und das Privatleben der Tänzerinnen bezeichnend, welchem in den zeitgenössischen Beschreibungen mindestens ebenso große Aufmerksamkeit zukommt wie dem tänzerischen Können.

Tatsache ist auch, dass viele Tänzerinnen des 18. Jahrhunderts die geltenden Moralbegriffe großzügig auslegen. Sie sind, ebenso wie Schauspielerinnen oder Sängerinnen, besonders für die Männer, die es sich leisten können, leicht zu haben. Führen sie zwar auf der einen Seite ein freieres Leben als eine Bürgersfrau, so sind sie doch abhängig von den Männern, die ihre Karriere fördern und sie finanziell unterstützen.

Dass die Tänzerinnen darüber hinaus sogar zum Spielball der Männer werden, „die hinter der Bühne und von den Logen herab die Frauen aufbauten und in Szene setzten“ (Abraham, 1992a, 255), zeigt sich besonders in der Epoche der Romantik, die dem Ballett in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts beginnt.

## **4 Entwicklung des Bühnentanzes im 19. Jahrhundert**

### **4.1 Sozioökonomische Veränderungen**

Mit dem Beginn der Industrialisierung verschärfen sich die sozialen Unterschiede. Entsteht auf der einen Seite das Proletariat, so entwickelt sich auf der anderen Seite die neue bürgerliche Gesellschaft (vgl. Göpel, 1988, 172 ff.)

Die Entwicklung des Industriekapitalismus und die Durchsetzung des Bürgertums, die bereits im 18. Jahrhundert begonnen hat, bewirkt eine Trennung von Erwerbs- und Familienleben. Die handwerkliche Produktion, die ursprünglich innerhalb des Hauses stattfand, wird nun auf außerhäusliche Bereiche, Manufakturen bzw. Fabriken verlegt. Diese Trennung verändert das soziale Bezugssystem, das die gesellschaftliche Funktion der Geschlechter definiert, deren Auswirkungen auch in der heutigen Gesellschaft noch deutlich zu spüren sind (vgl. Klein, 1994, 84 ff.)

#### **4.1.1 Zur Polarisierung der Geschlechterrollen**

Nach dem Durchbruch objektrationalen Denkens kann die Stellung der Geschlechter nun nicht mehr mit der göttlichen Ordnung erklärt und gerechtfertigt werden. Die mit den Gleichheitsidealen der Aufklärung und der Französischen Revolution entstehende Forderung nach der Gleichstellung beider Geschlechter gewinnt durch die Trennung des Produktions- und Reproduktionsbereiches an Brisanz (vgl. Pfister, in: Schenk, 1986, 53). Während nämlich nun mit dem Mann sämtliche Bereiche gesellschaftlicher Produktion (Beruf, Wissenschaft, Öffentlichkeit

etc.) sowie Eigenschaften wie Aktivität, Rationalität, Vernunft und Geist verbunden werden, wird die Frau auf den Bereich des Hauses verwiesen. Eigenschaften wie Passivität, Emotionalität, Intuition, Körperlichkeit und Naturhaftigkeit werden ihr zugeschrieben (vgl. Klein, 1994, 85).

Legitimiert wird die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung mit der seit Beginn des 19. Jahrhunderts immer populärer werdenden These von den naturgegebenen polaren Wesensmerkmalen der Geschlechter (vgl. Pfister, 1986, 54).

Frauen und Männer werden dabei zum ersten Mal unter Vorgabe von Wissenschaftlichkeit und Rationalität auf ihre Biologie festgeschrieben. So stellt beispielsweise Kant - vor Hegel und Fichte - in seiner 1785 verfassten „Metaphysik der Sitten“ fest, dass die Frau, unabhängig von individuellen Voraussetzungen oder Talenten, weder im Besitz eines moralischen Selbst noch Eigentümerin von Subjektivität ist (vgl. Gerhardt, 1995, 31).

Das weibliche Geschlecht wird nun auf Eigenschaften festgelegt, die in einer konkurrenzorientierten Gesellschaft als unfunktional und minderwertig gelten (vgl. Pfister, 1986, 54).

Für alle Frauen gilt trotz unterschiedlichster Lebensbedingungen dasselbe: Sie besitzen keine politischen Rechte und sind als Ehefrau völlig ihrem Mann untergeordnet. Auch die Erziehung in den Schulen trägt zur Ausbildung der typisch geschlechtlichen Wesensmerkmale bei. So werden zumindest die Mädchen des Bürgertums in erster Linie auf ihre späteren Aufgaben als Hausfrauen und Repräsentationsobjekte vorbereitet und somit ausschließlich zu Anstand, Gefälligkeit und Häuslichkeit erzogen (vgl. Pfister, in: Klein, 1983b, 36).

Überdies werden die Lebens- und Bewegungsräume des weiblichen Geschlechts durch die Normen der Sittlichkeit und Schicklichkeit eingeschränkt. Sowohl der weibliche Körper als auch seine Sexualität werden normiert. Das Wesen der Frau soll mit ihrem Körper harmonisch im Einklang stehen und sich, im Gegensatz zum männlichen Körper, durch Zartheit, Sanftheit und üppige Fülle auszeichnen (vgl. Pfister, 1983b, 36).

Männer dürfen ihre Sexualität eher ausleben, über ihre sexuellen Fehlritte wird hinweggesehen. Auch in der Mode zeigen sich Sexualisierung und Sexualfeindschaft. Da es als unsittlich gilt, die Beine oder auch nur einen Fuß zu zeigen, werden diese Körperteile durch lange, schwere Röcke verdeckt und somit besondere Anziehungspunkte sexueller Phantasien. Im Gegensatz dazu aber werden, nicht zuletzt durch das Korsett, Busen, Taille, Gesäß und Hüften besonders betont.

Obwohl die Kleidung einengt und unbeweglich macht, wird sie von den Frauen akzeptiert, um dem gängigen Schönheitsideal zu entsprechen. Während sich im kleinbürgerlichen und proletarischen Milieu die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung und die Weiblichkeitsideale nicht verwirklichen lassen, sind für die Frau des gehobenen Bürgertums Schönheit und Anmut von besonderer Bedeutung. Ihre gesellschaftliche Rolle beschränkt sich auf die Dekoration des Mannes.

Diejenigen Frauen, die aus den vordefinierten Rollen ausbrechen und sich einen eigenen Lebensraum schaffen möchten, wenden sich in dieser Zeit der Kunst zu, da hier die weiblichen Eigenschaften nicht nur gesellschaftlich gebilligt, sondern sogar gefördert werden (Abraham, 1992a, 87). Aber auch in der Kunst, und vor allem im Tanz, werden die Frauen erneut in bestimmte Rollen gedrängt und als Tänzerin zum „*Medium der Idealisierung ihres Geschlechts gemacht*“ (Abraham, 1992a, 87).

## 4.1.2 Die Frau in der Romantik

Nach dem Scheitern der Französischen Revolution, der Etablierung der Napoleonischen Herrschaft und dem Zusammenschluss des ehemals revolutionären Bürgertums mit der absolutistischen Reaktion verbreitet sich zunehmend eine politische Resignation (vgl. Klein, 1994, 113). Um die enttäuschten Hoffnungen und den noch vorherrschenden Rationalismus kompensieren zu können, entwickelt sich im Bürgertum - von Deutschland ausgehend - die alle Lebensbereiche erfassende romantische Bewegung. Mit ihrer Hilfe wird der Versuch unternommen, sich gegen die durch die Industrialisierung und naturwissenschaftliche

---

Denkweise voranschreitende Quantifizierung vieler Lebensbereiche, gegen bürgerliche Leistungsvorstellungen und Vernunfthörigkeit zur Wehr zu setzen (vgl. Klein, 1994, 113).

Dem rationalen Ethos stellen Maler, Musiker und Schriftsteller (Wagner, Chopin, Runge, Tieck, Brentano, die Brüder Schlegel, u.v.a.) bereits am Ende des 18. Jahrhunderts die Revolution des Gefühls und der irrationalen Kräfte, des Traumes und der Poesie entgegen (vgl. Lorenz, 1987, 16). In der Früh- und in der Hochromantik üben auch Frauen (Karoline Schelling, Dorothea Schlegel, Bettina von Arnim, Rahel Varnhagen) vielfach bestimmenden Einfluss aus. Typisch für diese Zeit sind die meist von ebenfalls künstlerisch tätigen Frauen unterhaltenen Salons, in denen insbesondere Schriftsteller und Musiker verkehren (vgl. Sorell, 1985, 226). Den Romantikern gemeinsam ist der Entschluss, eine Seelenwelt zu erschließen, die sich jenseits der Vernunft Herrschaft, in der Welt der Sinne befindet.

Die Rückbesinnung auf die Natur und die Versöhnung des Menschen mit der Natur wird garantiert durch die Frau, die als Symbol für ein naturverbundenes Dasein gilt (vgl. Klein, 1994, 113). Sie spiegelt dem Mann vor, was er durch unermüdliches Streben, durch überbetonte Vernunft und Unterwerfung unter die Normen und Zwänge der Zivilisation verloren hat. Hinter der zum Naturwesen mythologisierten Frau steht die Hoffnung auf ein humaneres Dasein, auf eine andere Gesellschaft:

*„Die Imagination der Frau als ein Stück unversehrter Natur lässt das Weibliche zum glücksverheißenden Symbol von Mensch und Natur werden, zur Subjekt gewordenen Idee ersehnter Harmonie mit der Natur, zum Wunschbild auf dem Weg zu einem anderen, naturversöhnten Selbst.“* (Lorenz, 1987, 17)

Widersprüchlich aber sind die Wirkungen der romantischen Idee auf das Frauenbild einerseits und auf die reale Lage der Frau andererseits. Mit dem Programm einer „Verweiblichung“ der Kultur und der Überzeugung, dass die Geschlechter gleich sind an ihren Geistesgaben, dienen die Romantiker der Emanzipation der Frau. Zugleich aber wird das Bild des Naturwesens auf sie projiziert, welches diese in die ideologische Verfangenheit einer rückwärts gewandten Sehnsucht einbindet, die dem

---

bürgerlich-patriarchalischen Denken, wenn auch ungewollt, zuarbeitet (vgl. Lorenz, 1987, 17).

Die Weiblichkeit an sich bleibt den Romantikern ein Rätsel. Ebenso, wie die Natur, bleibt auch weibliches Denken geheimnisvoll, chaotisch und lockend. So entsteht in der Kunst das Thema der „femme fatale“, hinter dem sich die vielfältigsten Frauentypen verbergen (z.B. die Dämonin, die Kokotte, die Amazone, Keuschheit oder Tod symbolisierende Frauen etc.) (vgl. Lorenz, 1987, 17).

Betrachtet man die weitere Entwicklung und die Inhalte des Balletts vor diesem Hintergrund, so erscheint es kein Zufall zu sein, dass den Berufstänzerinnen der entscheidende Durchbruch in der Epoche der Romantik gelingt.

## 4.2 Die Entwicklung des Balletts in der Romantik

*„Männer sind von Natur aus leistungsfähiger als Frauen, und seit Urzeiten war Tanz ein Privileg des Mannes, und sogar noch heute ist populärer Tanz vom Kongo bis Cotswold und vom Trepak bis zum Twist Sache des Mannes. Es ist reiner geschichtlicher Zufall, dass Frauen im Ballett führender waren als Männer. Im 19. Jahrhundert, auf der Höhe der Romantik, erlebte das Ballett eine Blütezeit. Die Thematik des Balletts bestand aus Dingen, die man damals der weiblichen Psyche zusprach: himmlische Mysterien, Sentimentalität und mondbeschienene Irrealität.“* (Bland, 1963, in: Clarke/Crisp, 1988, 19)

Während sich das romantische Gedankengut in der Literatur und der Malerei bereits Ende des 18. Jahrhunderts Ausdruck verschafft, gelangt das romantische Ballett erst zu Beginn der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts zum Durchbruch (vgl. Lorenz, 1987, 17). Auch das Ballett nimmt nun das romantische Lebensgefühl auf.

Die Flucht in das Irreale und die dahinter stehende Einheitssehnsucht wird durch das Herstellen einer Märchenwelt ermöglicht. In den nun entstehenden Balletten bestimmen nicht mehr Themen der antiken Mythologie das Bühnengeschehen, sondern nordische Götterhimmel, Feen, Elfen, Nymphen, Wasser- und Zaubergeister. Théophile Gautier (1811-1872), führender Ballett-Kritiker der Romantik, beschreibt die ästhetische Dimension des romantischen Balletts mit diesen Worten:

*„Tanz hat [...] nur das eine Ziel: vollendete Formen in graziösen Stellungen zu zeigen und für das Auge erfreuliche Linienführungen zu entwickeln. [...] Der Tanz ist weniger dafür geeignet, metaphysische Ideen zum Ausdruck zu bringen: er stellt nur Leidenschaften dar: die Liebe, die Sehnsucht mit all ihren Absonderlichkeiten: der Mann als Aggressor und die Frau, die sich schüchtern verteidigt - das ist das Thema aller ursprünglichen Tänze.“* (Sorell, 1985, 35)

Insofern verlangt er Folgendes:

*„Im Ballett muß alles unwirklich sein [...] je märchenhafter die Handlung ist, je chimärischer die Personen sind, je weniger verstößt es gegen die Wahrscheinlichkeit.“* (Gautier, o.A., in: Schmidt-Garre, 1966, 51)

Der Wechsel zwischen den Welten, zwischen Wirklichkeit und Traum wird im Ballett zur typischen Struktur. Ein Beispiel dafür ist „La Sylphide“, das 1832 an der Pariser Oper uraufgeführt wird, und das auch heute noch auf den Spielplänen der Theater zu finden ist. Stellvertretend für die übrigen romantischen Ballette soll hier kurz dessen Inhalt dargestellt werden:

*„Dem schottischen Bauern James erscheint am Vorabend seines Hochzeitstages vor dem Kamin im Traum die Sylphide, ein tanzender Luftgeist, in weiße Gaze gekleidet. James erwacht, sieht die Sylphide vor sich, die aber entschwindet, als er ihr nacheilen will. Gurn, James' Freund, träumt indes von Effi, mit der James hochzeiten will. Doch während der Hochzeitsfeier taucht die Sylphide nur für James sichtbar wieder auf; und er ist völlig verzaubert von diesem*

*Traumwesen. Sie entführt ihn in den nebligen Wald, wo ihm die Hexe Magde rät, um den schönen Luftgeist in ein menschliches Wesen zu verwandeln, ein Seidentuch um die Schultern der Sylphide zu legen. Er schenkt ihr das Tuch, sie legt es dankbar um, doch im gleichen*

*Augenblick fallen ihre Flügel ab, und sie stirbt. Aus seinem Liebestraum erwacht, sieht James bestürzt einen Hochzeitszug: Gurn, sein Freund, führt Effi zum Altar einer Waldkapelle.“*  
(Lorenz, 1987,18)

In diesem Ballett wird die Zweiteilung der Frau in ein soziales und ein naturhaftes Wesen thematisiert und der Versuch unternommen, letzteres zu bezähmen. Hier konkretisiert sich ein gesellschaftliches Strukturprinzip, das auch in dem 1841 uraufgeführten Ballett „Giselle“ wiederkehrt. Der Unterschied zur Sylphide besteht aber darin, dass nun die dämonisch-hexenhaften Züge des Weiblichen zum Ausdruck gebracht werden (vgl. Klein, 1994, 115).

Neben Luft- und Naturgeister treten auch wandelnde weibliche Statuen, die nur unter der Voraussetzung zum Leben erweckt werden, dass sie nie der Liebe zu einem Mann verfallen. Aus dieser Thematik entwickeln sich die Wunschtraumballete: Künstler erschaffen weibliche Bildnisse oder Statuen und begehren deren menschliche Verwandlung (vgl. Schmidt-Garre, 1966, 55).

Charakteristisch für das romantische Ballett ist zudem die Einführung des Spitzentanzes und des Tutus. Zum Inbegriff von Schweben und Leichtigkeit wird der Tanz auf der Spitze „sur la pointe“, der sich durch die berühmteste Ballerina der Romantik, Marie Taglioni, bis heute durchgesetzt hat (vgl. Lorenz, 1987, S. 30). Durch die verlängerte Beinlinie und die Negation des Fußes schafft der Spitzentanz neue ästhetische Möglichkeiten, da er vor allem ein bis dahin nicht gekanntes Verweilen in der Vertikalen ermöglicht. Die Berührung der Erde wird auf das Äußerste reduziert, die Tänzerin scheint zu schweben: „*Der Spitzenschuh ist prädestiniert, der Transzendenz des Körpers höchste Wirkung zu verleihen*“ (Lorenz, 1987, 30).

Auch die Einführung des Tutus, das zum Standardkostüm des 19. Jahrhunderts wird, geht auf Marie Taglioni zurück. Mit dem aus weißem Musselin bestehenden Tüllrock, der mit steigender Virtuosität der Tänzerinnen an Länge verliert, und dem geflügelten Mieder, das Hals und Schulter frei lässt, akzentuiert die Ballerina die Bewegungen ihrer Beine und die

Loslösung von allem Irdischen (vgl. Lorenz, 1987, 20 ff.; vgl. Schmidt-Garre, 1966, 52; vgl. Calendoli, 1986, 174).

Entscheidend ist zudem, dass die bis heute noch gültige Grundlage des festgeschriebenen Bewegungskodexes als Lehrmethode des klassischen Tanzes von Carlo Blasis (1803-1878) neu kodifiziert wird.

Der italienische Balletttänzer, Pädagoge und Choreograph fordert von den Tänzerinnen und Tänzern ein tägliches Training, um den wachsenden Anforderungen des Balletts gerecht werden zu können. Er legt die Gewichtung auf die Balance als die elementare Grundfertigkeit, um die immer schwieriger werdenden Pirouetten und den Spitzentanz überhaupt ausführen zu können (vgl. Lorenz, 1987, 20). Durch den direkter werdenden Tanz und das wirklichkeitsnähere Bühnenbild werden die Emotionen des Zuschauers direkt angesprochen. Die Erfindung der Gasbeleuchtung macht es möglich, die romantische Szenerie treffend zu beleuchten (vgl. Schmidt-Garre, 1966, 52).

Von nun an sind die Tänzerinnen die Hauptdarsteller im Ballett, denn nur ihnen ist es möglich, die Vision der Romantiker von einer immateriellen und unberührten Weiblichkeit zu erfüllen (vgl. Calendoli, 1986, 174):

*„Die Vormachtstellung in der Balletthierarchie zu ertanzen, gelingt der Frau durch Verflüchtigung in die Welt des Arkadischen, der Luftgeister, der Sylphiden. Diese Welt ätherischer Wesen in ihrem ‚style aërien‘ entsprach der Verherrlichung der Frau in der Romantik. Solch traumhafte, überirdische Wesen hatte die Tänzerin jetzt zu verkörpern.“*  
(Lorenz, 1987, 19)

## 4.3 Die Tänzerinnen der Romantik

Die Tänzerinnen werden in der Romantik zu gefeierten Stars. Besonders die Meinungen bedeutender Kritiker tragen dazu bei, den Ballerinen ihre herausragende Stellung sicherzustellen und den männlichen Tänzer im Hintergrund zu halten (vgl. Sorell, 1969, 248). Durch die sich immer weiter entwickelnde Spitzentechnik, die die Tänzerin zum Mittelpunkt des

Ballettgeschehens macht, wird der Tänzer zum Porteur, zu ihrem „dritten Bein“ mit Hebe- und Stützfunktion (vgl. Lorenz, 1987, 20).

Die drei berühmtesten Tänzerinnen der Epoche sind Marie Taglioni (1804-1884), Fanny Elßler (1810-1884) und Carlotta Grisi (1819-1899).

### 4.3.1 Marie Taglioni

Marie Taglioni wird der erste Star der Ballettgeschichte. Mit ihr setzt sich das ätherische Wesen der typisch romantischen Ballerina durch. Bis heute verkörpert keine Tänzerin in einer derartigen Perfektion dieses Ideal (vgl. Clarke/Crisp, 1988, 29).

Geboren wird sie am 23. April 1804 in Stockholm, ihre schwedische Mutter ist Sängerin, ihr italienischer Vater Primoballerino und Ballettmeister. Er entstammt selbst einer Tänzerfamilie (vgl. Probst, 2002, S. 67 ff.).

Als Marie zwölf Jahre ist, bringt ihr Vater sie zum besten Tanzlehrer von Paris, Jean-François Coulon. Dieser ist überhaupt nicht begeistert von seiner Schülerin, fragt, was er denn mit der kleinen Buckligen anfangen solle und unterstellt ihr mangelndes Interesse und Können (vgl. Fonteyn, 1981, 203).

Tatsächlich hat Marie nicht die optimalen körperlichen Voraussetzungen für eine Tänzerin. Sie hat hängende Schultern, überlange Arme, ist zu dünn und nicht besonders hübsch. In der Schule wird sie häufig gehänselt und schwänzt daher nicht selten den Unterricht.

An der Oper sagt der Ballettmeister Jean Aumer zu ihrer Mutter:

---

*„Lassen Sie Ihre Tochter Schneiderin werden, eine Tänzerin wird sie nie. Ich kenne Ihren Gatten zu gut, und ich weiß, dass es ihm niemals recht wäre, wenn seine Tochter nur irgendwo hinter den Kulissen herumstehen würde.“* (Fonteyn, 1981, 203)

Somit kehrt Marie mit ihrer Mutter nach Wien zurück, wo die Familie lebt. Dort soll sie am Kärntnertor-Theater in dem von ihrem Vater choreographierten Stück „Empfang einer jungen Nymphe am Hofe Terpsichores“ tanzen. Erschüttert von den desolaten Tanzkünsten seiner Tochter

übernimmt nun der ehrgeizige Vater selbst die Ausbildung seiner Tochter (vgl. Clarke/Crisp, 1988, 30 f.; vgl. Fonteyn, 1981, 202 ff.).

Marie muss täglich sechs Stunden trainieren (Kraft-, Gleichgewichts- und Sprungtraining), oft bis zur vollkommenen Erschöpfung. Damit möchte er die körperlichen Unzulänglichkeiten seiner Tochter kompensieren. Das außergewöhnlich harte Training zahlt sich aus, Maries Debut wird ein großer Erfolg.

Auch in den kommenden Jahren trainiert Filippo Taglioni seine Tochter und verlangt immer neue körperliche Höchstleistungen. Da Marie nicht die perfekte Tänzerinnenfigur hat, soll sie ihre langen Arme in Höhe des Handgelenks kreuzen, statt die Fingerspitzen, wie sonst üblich, aneinanderzulegen.

Endlich erreicht es der Vater, für seine nun dreiundzwanzigjährige Tochter einen Probeauftritt an der Pariser Oper zu bekommen, um ihr dort ein Engagement zu verschaffen. Der gemeinsame Auftritt mit ihrem Bruder Paul am 23. Juli 1827 wird ein sensationeller Erfolg. Neben ihrem großen tänzerischen Können wird vor allem auch ihr graziöser, sittsamer und bescheidener Stil gelobt. In ihrer Art zu tanzen unterscheidet sie sich grundsätzlich von allen Tänzerinnen ihrer Zeit, die noch den affektiert und künstlich wirkenden „danse noble“ tanzen.



Abb. 13: Marie Taglioni in „La Sylphide“;  
Fonteyn, 1981, 200

Um Marie auch über den Tanz hinaus von den anderen Tänzerinnen abzuheben - sie haben in dieser Zeit allgemein einen sehr schlechten Ruf, seien „leicht zu haben“ für Geld oder „gute Worte“ - legt ihr Vater den größten Wert auf anständiges Auftreten. Er will einen neuen Ballerinatyp erschaffen, ein leichtes, zartes, ätherisches Wesen, das anders ist als die meist unschicklich und herausfordernd auftretenden Tänzerinnen ihrer Zeit. Völlig unabhängig von ihrem eigenen Willen wird Marie, als Objekt ihres Vaters, immer mehr zu diesem

Wesen. Sie hat großen Erfolg in Paris, überall wird ihr herausragendes tänzerisches Können und ihre unglaubliche Sprungkraft gelobt. Der Dichter Théophile Gautier beschreibt das mit folgenden Worten:

*„Wenn sie sich durch einen vorwärts strebenden Sprung bewegt, so scheint sie in der Luft aufgehängt zu sein, um schwebend wieder niederzusinken. Die gleich Stoßfedern wirkenden Knie werfen sie dabei gleichermaßen nach oben zurück. Die Elastizität ihres Knies und besonders ihres Fußgelenks scheint die Wirkung der Stoßkraft aufzufangen, so dass sie völlig lautlos niederspringt.“* (Gautier, in: Bannas, 1996, 16 f.)

Und Auguste Bournonville findet folgende Worte für die Tänzerin.

*„Je mehr man dieser Tänzerin zusieht, umso mehr erkennt man den Charme ihres Tanzes, und wenn vielleicht auch nicht alles dem Auge eines Ballettmeisters schmeichelt - der anspruchsvollste Ballettliebhaber könnte ihrer Zartheit, Leichtigkeit und sinnlichen Hingabe nicht widerstehen, die ihren*

---

*Tanz wahrhaft als den einer Frau kennzeichnet. Sie ist der Liebling des Publikums.*“ (Bournonville, in: Clarke/Crisp, 1988, 30)

Marie Taglioni wird zum umjubelten Star in Paris und tanzt in den folgenden Jahren in zahlreichen Stücken, deren Tanzeinlagen meist von ihrem Vater choreographiert werden.

Weil dieser noch immer die Vision einer leichten, schwebenden Ballerina hat, sieht er im Spitzentanz die geeignete Möglichkeit, diese Vision in die Realität umzusetzen. Da es noch keine Spitzenschuhe gibt, muss Marie in der folgenden Zeit ein hartes Kräftigungsprogramm für die Bein- und Fußmuskulatur absolvieren, sodass sie schließlich ihr gesamtes Körpergewicht auf ihren Zehen balancieren kann. Außerdem verändert er auch Kostüm und Frisur. Die bisher üblichen weiten Reifröcke ersetzt er durch schlichte weiße Gewänder, statt komplizierter Hocksteckfrisuren werden Blumen oder Kränze ins Haar geflochten.

Um sein Kunstwerk zu vervollständigen, choreographiert Filippo Taglioni zukünftig für seine Tochter Ballette, deren Titelrollen dieser Ballerinenfigur entsprechen, so z. B. „Der Gott und die Bajadere“, das 1830 uraufgeführt wird.

Im März 1832 schließlich hat das Ballett „La Sylphide“ Premiere. Filippo Taglioni choreographiert die Rolle der „Sylphide“ eigens für Marie, mit der diese von nun an identifiziert wird.

In diesem ersten eigenständigen romantischen Ballett tanzt Marie die Rolle des Luftgeistes auf der Spitze, trägt ein Kostüm aus weißer, weich fließender Gaze, kleine Libellenflügelchen auf dem Rücken und im Haar einen Kranz aus Seerosen. Mit dieser Figur entsteht das Idealbild einer romantischen Ballerina. Gautier schwärmt von ihrer „*schwebenden, jungfräulichen Anmut*“.

Marie wird zum Idol, wird nachgeahmt auf der Bühne und in der Mode. Im Ballett finden vor allem das eng anliegende Mieder und das „Tutu“, ein radförmiger, etwa bis zum Unterschenkel reichender gebauschter Gazerock, über den zarte Musselinröcke fallen, weite Verbreitung.

Hat Marie auch weiterhin großen tänzerischen Erfolg, so verläuft ihr Privatleben eher unglücklich. Sie heiratet 1832 den Grafen Alfred Gilbert de Voisins, führt mit ihm aber keine glückliche Ehe. Im Jahr 1844 wird sie dann auch geschieden.

Wirklich wichtig ist der Taglioni nur ihre Karriere, an der sie weiterhin mit Besessenheit arbeitet. Sie muss mit größter Disziplin arbeiten, um ihre Spitzenposition halten zu können und ist eifersüchtig auf die Erfolge anderer. Diese Tatsache führt zum Beispiel auch zum Bruch mit ihrem Partner Jules Perrot, der ihrer Meinung nach ebensolche Aufmerksamkeit bekommt wie sie selbst.

Auch Freundschaften pflegt sie offenbar nicht. Fixiert bleibt sie auf ihren Vater. Er hat sie zu dem gemacht, was sie ist und sie übernimmt seine Vision und lebt diese. Alles Individuelle und Persönliche muss für den Ruhm, für das perfekte Bild der „überirdischen Sylphide“ aufgegeben werden.

In Fanny Elßler, der Charaktertänzerin, die folkloristische Tänze in den Kunsttanz aufnimmt, findet Marie Taglioni ihre stärkste Konkurrentin. Der Direktor der Pariser Oper engagiert Fanny Elßler 1834 und stellt ganz bewusst eine Konkurrenzsituation her, von der er sich wirtschaftlichen Profit erhofft (vgl. Fonteyn, 1981, 210).

Der Unterschied zwischen beiden Tänzerinnen wird am treffendsten durch die Worte Gautiers ausgedrückt:

*„Mlle Taglioni 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; sie ist einem seligen Schallen zu vergleichen; unter den Spitzen ihrer rosigen Füße neigen sich kaum die Blätter der himmlischen Blumen.*

*Fanny Elßler ist eine heidnische Tänzerin; sie erinnert an die Muse Terpsichore [...] das Gewand bis an die Hüfte geschlitzt, mit einer goldenen Fibel gerafft; wenn sie die Hüfte kühn vorbeugt und ihre trunkenen, in Wollust ersterbenden Arme*

*zurückwirft [...] Sie hat nicht die schwebende, jungfräuliche Anmut der Taglioni, es ist etwas viel Menschlicheres, das unsere Sinne direkt anspricht.“ (Sorell, 1985, 242)*

Marie hat Schwierigkeiten mit der Situation zurecht zu kommen und muss akzeptieren lernen, dass eine andere Tänzerin einen ähnlich großen Erfolg hat wie sie selbst. In den folgenden Jahren reist Marie Taglioni mit ihrem Vater, ihrem Geliebten und ihrer inzwischen geborenen Tochter u.a. nach Russland, Mailand, Wien, London und Stockholm und wird überall umjubelt und umschwärmt. Ihren letzten großen Bühnenerfolg feiert sie 1845 in London mit einem von ihrem ehemaligen Partner Jules Perrot choreographierten Ballett, in dem die berühmtesten europäischen Ballerinen gemeinsam auftreten. Zwei Jahre später, inzwischen 43 Jahre alt, gibt sie im Ballett „Das Urteil des Paris“ ihre letzte Vorstellung.

Erst 1858 kehrt Marie Taglioni nach Paris zurück und choreographiert für die talentierte junge Tänzerin Emma Livry ihr einziges Ballett „Le Pappillon“. Sie wird 1860 zur Ballettmeisterin an der Pariser Oper ernannt. Während des deutsch-französischen Krieges wird sie aus Frankreich vertrieben, verliert ihr gesamtes Vermögen und übernimmt Lehrtätigkeiten in London und Brighton, um sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen.

Marie Taglioni stirbt am 2. April 1884 in Marseille.



Abb. 14: Marie Taglioni im Alter; Fonteyn, 1981, 211

### 4.3.2 Fanny Eißler

*„Sie ist groß, geschmeidig, herrlich gebaut, Hände und Füße sind zart, ihre Beine sind die einer antiken Statue, ihre Arme sind rund, sie besitzt äußerst schönes Haar, das glänzend wie Rabenflügel auf beiden Schläfen in Locken herabwallt - und sie besitzt das Profil einer Griechin.“* (Zeitgenössischer Bericht, in: Denk, 1984, 18)

Fanny Eißler wird am 23. Juni 1810 in Gumpendorf bei Wien geboren. Ihre Mutter stammt selbst aus einer musikalischen Familie, der Vater ist Notenkopist und Diener Haydns (vgl. Probst, 2002, 31 ff.).

Die Großeltern und Eltern gelten als redliche, pünktliche und zuverlässige Leute. Diese Wesenszüge helfen Fanny ihre Tänzerinnenkarriere so zäh und ausdauernd zu verfolgen (vgl. Denk, 1984, 50).

Im Gegensatz zu Marie Taglioni wird bei Fanny schon sehr früh ihr tänzerisches Talent entdeckt, sodass sie bereits im Alter von fünf Jahren gemeinsam mit ihren beiden Schwestern Netti und Therese am Theater an der Wien Ballettunterricht erhält. Neben der gründlichen Ausbildung verdienen die Kinder für die abendlichen Vorstellungen im Kinderballett sogar Geld (vgl. Denk, 1984, 47 ff.; vgl. Fonteyn, 1981, 214 ff.; vgl. Clarke, 1988, 32 ff.).

Im Jahr 1817 werden die drei Schwestern in das Hofopernballett am Kärntnertor-Theater aufgenommen. Unterrichtet der dortige Ballettmeister Jean Aumer streng die „französische Technik“, so legt der spätere Ballettmeister Filippo Taglioni wesentlich mehr Wert auf Leichtigkeit und Ausdruck in den Bewegungen.

Fanny hat Erfolg im Theater und bekommt erste Solorollen. Vor allem den Theatermanager Barbaja beeindruckt sie mit ihrem Temperament und Charme - denn der Ballettmeister selbst hat vor allem den Erfolg seiner Tochter Marie im Auge.

So gehen Fanny Eißler, ihre Schwester Therese und die Mutter nach Neapel, als Barbaja am dortigen Theater eine Stelle antritt. In Neapel besuchen die Schwestern die Ballettschule des Teatro San Carlo und

---

können hier ihren eigenen Stil und eigene, auch pantomimische Ausdrucksmöglichkeiten finden.

Fanny hat großen Erfolg mit ihren Auftritten und macht Leopold Prinz von Salerno auf sich aufmerksam. Obwohl dieser verheiratet ist, wird Fanny seine Geliebte. Als sie ein Kind erwartet, verlässt er sie. Es ist nicht geklärt, ob tatsächlich der Prinz der Vater des Kindes ist oder der Herzog von Reichsstadt, ein Sohn Napoleons, mit dem Fanny eine Zeit lang ein Verhältnis in Neapel hat.

Vor der Öffentlichkeit jedenfalls wird die Schwangerschaft verborgen. Fanny kehrt nach Wien zurück, bekommt dort ihren Sohn Franz und gibt ihn, weil sie zu ihrem nächsten Engagement muss, zu Verwandten. Nach einem Engagement in Berlin reist Fanny Elßler gemeinsam mit ihrer Schwester wieder ans Kärntnertor-Theater.

Dort beginnt sie eine Affäre mit dem 66-jährigen Friedrich von Gentz, einem politisch einflussreichen Mann, der Sekretär und Berater Metternichs ist.

Diese Beziehung wird zum öffentlichen Skandal. Gentz aber ist das egal, er richtet Fanny und ihrer Familie eine Wohnung ein und gibt seiner Geliebten Unterricht in Französisch und Literatur, damit diese in seinen Kreisen einigermaßen zurechtkommen kann. Er beklagt ihre mangelnde Bildung und ihr fehlendes Interesse an ernsthaften Dingen, schafft es aber doch, dass sie in den vornehmen Salons einigermaßen bestehen kann: *„Ich unterrichte sie im Französischen und Deutschen und erziehe sie wie ein geliebtes Kind“* (vgl. Denk, 1984, 137) schreibt er in einem Brief an Rahel Varnhagen.

Diese einflussreiche Beziehung zahlt sich aus. Als Fanny ein Gastspiel in Berlin hat, sendet Gentz einen Brief an Rahel Varnhagen, die dort einen Salon und großen Einfluss im Berliner Kulturleben hat. Sie macht diesen Einfluss geltend und Fannys Auftritte werden ein überwältigender Erfolg. Auch in Wien wird sie umjubelt und zum Stern am Balletthimmel.

Im Jahr 1832 stirbt Gentz und kurz darauf Fannys Mutter. Fanny kehrt nach Berlin zurück und beginnt eine Liebschaft mit Pepi Stuhlmüller, von dem sie ihr nächstes Kind erwartet. 1833 wird in London heimlich ihre

Tochter Theresia Anna geboren. Auch dieses Kind muss bei Pflegeeltern aufwachsen, weil Fanny ihre Karriere nicht unterbrechen möchte.

In London fällt sie bei einem Auftritt in Covent Garden dem Direktor der Pariser Oper auf, der sie mit ihrer Schwester nach Paris engagiert. Ganz bewusst soll sie eine Konkurrentin für Marie Taglioni, dem Star der Pariser Oper, sein. Er schürt das Interesse des Publikums an der neuen Tänzerin zusätzlich, indem er die ehemalige Liebesbeziehung von Fanny Elßler und Friedrich von Gentz der Pariser Öffentlichkeit preisgibt.

Im September 1834 hat Fanny ihren ersten Auftritt an der Pariser Oper. Gerade weil sie so anders tanzt als Marie Taglioni, wird ihr Auftritt ein großer Erfolg. Gautier schreibt darüber:

*„Sie hat nicht die schwebende, jungfräuliche Anmut der Taglioni, es ist etwas viel Menschlicheres, das unsere Sinne direkt anspricht.“* (Gautier, in: Denk, 1984, S. 16)

Der Musikkritiker Eduard Hanslick bewundert ihre mimischen Zauberkünste:

*„Unsere Ballettänzerinnen tanzen doch alle nur mit den Beinen.“* (Hanslick, in: Denk, 1984, S. 16)

Fanny Elßler pflegt in Paris viele Liebschaften, der große Erfolg bleibt aber zunächst - nicht zuletzt wegen der treuen Anhängerschaft ihrer Konkurrentin - aus.

Das ändert sich 1836 mit dem Ballett „Der hinkende Teufel“, in dem Fanny den spanischen Tanz „La Cachucha“ tanzt. Der Theaterkritiker Gautier wird sofort ihr begeisterter Anhänger:

*„[...] Ihre Wespentaille ist kühn geschweift [...] ihr Bein, blank wie Marmor, scheint durch das zarte Netz der Seidenstrümpfe, und ihr Füßchen lauert nur auf das Zeichen der Musik, um anzufangen. [...] Wie reizend ist sie mit ihrem großen Kamm, der Rose über dem Ohr, ihrem flammenden Auge und ihrem funkelnden Lächeln. [...] wie sie sich windet, wie sie sich biegt,*

*welches Feuer, welche Glut. [...]“* (Gautier, in: Denk, 1984, 220 f.)

Fanny Elßler wird zum Star, überall wird die Cachucha-Melodie gepfiffen, es gibt Elßler-Hüte und Tassen und Teller mit dem Porträt der Tänzerin darauf.

Sie bekommt Gastspielangebote aus ganz Europa und überall, wo sie auftritt, wird sie gefeiert. Zurück in Paris tanzt Fanny Elßler in der Pariser Oper auch zwei typische Taglioni-Ballete, „La Sylphide“ und „Tochter der Donau“. Darüber aber sind die Taglioni-Anhänger derart erbost, dass es im Zuschauerraum zu einer sprichwörtlichen „Saalschlacht“ kommt.

Fanny Elßler, die mit diesen Anfeindungen schlecht umgehen kann, nimmt schließlich 1840 ein halbes Jahr Urlaub und ein Angebot aus New York an. Auch dort tanzt sie mit größtem Erfolg, bekommt hohe Gagen wie keine Künstlerin je zuvor.

Sie reist nach Philadelphia, wo ihr ebenfalls die Menschen zu Füßen. Vor allem die Frauen sehen in der Tänzerin ein Beispiel für eine emanzipierte Frau, die in ihrem Künstlerleben wesentlich unabhängiger ist, als die meisten Frauen ihrer Zeit es sind.



Abb. 15: Fanny Elßler in ihrer selbst arrangierten Cachucha; Fonteyn, 1981, 213

Bevor Fanny Elßler 1842 endlich nach Europa zurückkehrt, führt sie ihr Weg noch nach Washington und Kuba, wo sie mit für die Bühne bearbeiteten Volkstänzen wie der „Carcovienne“, dem „Bolero“ und dem „Zapadeado“ ungeahnte Erfolge feiert.

---

Da Fanny Elßler nicht mehr nach Paris zurückkehren will, sie ist dort inzwischen wegen Vertragsbruchs zu 60.000 Francs verurteilt worden, geht sie nach Wien.

Im Jahr 1843 stirbt dort ihr Vater. Ein Tagebucheintrag aus dieser Zeit zeigt, dass sie trotz Reichtum und Geld nicht glücklich zu sein scheint. Sie schreibt dort:

*„Warum muß ich so viel leiden (denn ich leide), wenn andere sich des Lebens freuen? Was hab ich Dir, Du Allmächtiger, gethan? [...] Kann ich auf dieser Erde keine Ruhe finden, ist nur jenseits Ruhe für mich?“* (Denk, 1984, 334 f.)

Zwar hat Fanny viele Liebhaber, aber die richtige Liebe bleibt ihr verwehrt. Oft ist sie schwermütig und melancholisch.

Hart arbeitet und trainiert sie für ihren Erfolg.

Die letzten grandiosen Triumphe feiert Fanny in den folgenden Jahren in Russland, bis sie schließlich 1851 im Kärntnertor-Theater ihre Abschiedsvorstellung gibt. Einige Jahre lebt sie in Hamburg, kehrt dann aber wieder nach Wien zurück, um dort in ihrem „Salon“ mit den Schauspielern des Burgtheaters an deren Rollen zu arbeiten.

Am 27. November 1884 stirbt Fanny Elßler in Wien an Krebs.

Bis heute wird sie als *„Revolutionärin des klassischen Tanztheaters ihrer Epoche“* (Denk, 1984, 14) gesehen, weil sie den Charakter- und Nationaltanz aus der bloßen Folklore herausgehoben und in veredelter Form dem klassischen Ballett einverleibt hat.



Abb.16: Fanny Elßler im Alter; Fonteyn, 1981, 211

### 4.3.3 Carlotta Grisi

Ebenfalls zu den drei bedeutendsten Primaballerinen der Romantik zählt Carlotta Grisi, die neben ihrer Tanzkunst auch durch ihre außergewöhnliche Schönheit besticht.

Geboren wird sie am 28. Juni 1819 in Visinada bei Mantua (vgl. Probst, 2002, 47 ff.).

Bereits im Alter von sieben Jahren besucht sie die Ballettschule der Mailänder „Scala“, mit 10 Jahren ist sie Solistin der Kindergruppe.

Sie wird eine erfolgreiche Tänzerin und hat Gastspiele in Venedig, Florenz und Neapel.

Im Jahr 1834 begegnet die Fünfzehnjährige dem 24 Jahre älteren Ballettmeister und Tänzer Jules Perrot. Ist sie zunächst noch seine Schülerin, wird sie später zu seiner Geliebten. Er choreographiert zahlreiche Ballette für sie, u.a. „Giselle ou Les Wilis“, das auf einer Erzählung Heinrich Heines basiert.

In dieser Zeit lernt Carlotta Grisi auch den französischen Schriftsteller Théophile Gautier kennen, der sich heftig, aber leider erfolglos in die Tänzerin verliebt.

Théophile Gautier ist es auch, der beschließt, in Carlotta Grisi eine Synthese aus den Tänzerinnen-Typen Taglioni/Eißler zu kreieren.

Während sich Marie Taglioni und Fanny Eißler im Ausland befinden, bringt er das von ihm mitchoreographierte Ballett „Giselle“ mit der Grisi in der Hauptrolle am 28. Juni 1841 am „Théâtre de L'Academie Royale de Musique“ zur Aufführung. Dieses Ballett vereinigt ätherisches Wesen und Sinnlichkeit miteinander und legt Carlotta Grisi auch in Zukunft auf diese Rolle fest (vgl. Schmidt-Garre, 1966, 66; vgl. Sorell, 1969, 141; vgl. Sorell, 1985, 244).

Gautier schrieb über die Uraufführung in „La Presse“:

*„[...] Carlotta tanzte mit einer Perfektion, Leichtigkeit, Verwegenheit, Schlichtheit und einem verführerischen Zauber, die sie in die erste Reihe zwischen Taglioni und Eißler stellen. Was ihr Spiel angeht, übertrifft sie alle Erwartungen; nicht eine einzige konventionelle Geste, keine falsche Bewegung; sie bewegt sich absolut natürlich und ungekünstelt.“* (Gautier, in: Clarke/Crisp, 1988, 36)

Das Ballett „Giselle“ macht Carlotta Grisi zum neuen Star des Balletts. Diese kehrt jedes Jahr nach London zurück und tanzt dort am 12. Juli 1845 im „Her Majesty's Theatre“ in dem von Jules Perrot choreographierten „Pas de quatre“. Diese Aufführung wird nicht zuletzt deshalb zum besonderen Ereignis, weil darin die rivalisierenden Ballerinen Carlotta Grisi, Marie Taglioni, Lucille Grahn und Fanny Cerrito gemeinsam tanzen.



Abb. 17: Pas de Quatre: Marie Taglioni, Carlotta Grisi, Lucile Grahn und Fanny Cerrito, Fanny Elßler war als schärfste Widersacherin der Taglioni von der Begegnung ausgeschlossen; Calendoli, 1986, 170

Nach Gastspielen in Paris und Brüssel tritt Carlotta Grisi am 16. Februar 1848 zum ersten Mal im „Marijinski-Theater“ in Sankt Petersburg auf. Auch in den folgenden zwei Jahren steht sie dort gemeinsam mit ihrem Partner Jules Perrot - jetzt Ballettmeister in St. Petersburg - auf der Bühne. Nach dem Ende der Liebesbeziehung ist er nun ihr väterlicher Freund.



Abb. 18: Carlotta Grisi bei der Polka; Fonteyn, 1981, 220

Am 3. März 1853 nimmt die Tänzerin schon im Alter von 33 Jahren Abschied von der Bühne und lebt bis zu ihrem Tod auf dem ihr von dem polnischen Prinzen Radzwill geschenkten Landgut Saint-Jean bei Genf. Diesem schenkt sie im Alter von 35 Jahren eine Tochter und widmet sich von nun an ihrer Rolle als Hausfrau und Mutter. Sie stirbt am 20. Mai 1899 im Alter von 79 Jahren.

#### **4.4 Idealisierung und reale Lebenssituation der Tänzerin**

Betrachtet man die Biographien der Tänzerinnen, so kann man erkennen, dass die Tänzerinnen der Romantik von Kritikern und Publikum nicht als eigenständige Persönlichkeiten betrachtet, sondern unwiderruflich mit den von ihnen verkörperten Rollen identifiziert werden. So, wie Marie Taglioni das ätherische, feengleiche Wesen bleibt, so werden Fanny Elßler auf die sinnliche, exotische Venus und Carlotta Grisi auf die unglücklich liebende Frau festgelegt (vgl. Klein, 1994, 117). Die Ballerinen werden zu Idealen

---

des Weiblichen stilisiert, während das „Corps de Ballett“ und der männliche Tänzer bedeutungslos werden.

Doch der Idealisierung der Tänzerinnen stellt sich deren reale Lebenssituation entgegen.

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts formiert sich das kapitalistische Fabrikwesen und bürgerliche Tugenden von Askese, Disziplin und Aufopferung bilden sich heraus (vgl. Lorenz, 1987, 27). Die von Männern erdachte disziplinierte Bewegungsmechanik des Balletts kommt diesen Tugenden entgegen, die von ihnen ersehnte Versöhnung mit der Natur wird hergestellt durch das Naturwesen der romantischen Ballerina:

*„Diese Illusion, daß ein ‚homme plante‘ ein Naturwesen in den Flüchtigkeiten des Augenblicks, die den Tanz bestimmen, ästhetisch aufscheine, wurde zur neuen Erwartung des bürgerlichen Publikums an die tanzenden Feen.“ (Lorenz, 1987, 48)*

In der patriarchalen Kulturentwicklung wird die Frau seit jeher mit der Natur zusammengedacht. Sie wird in imaginäre Bildwelten gebannt, die sich je nach Epoche unterschiedlich gestalten. Die Frau erhält Zuschreibungen (dämonisch, hexenhaft, tugendhaft-rein, überirdisch-verklärt usw.), deren Erscheinungsformen der sozialen Figuren sich im Laufe der Zeit verändern: Die Hexe wird zur Prostituierten, die Heilige zur Mutter und Hausfrau:

*„Beide männlichen Projektionsbilder - Heilige und Hure gehen hervor aus dem für den Mann nicht ‚kalkulierbaren‘ Prinzip des Weiblichen, der Frau als eines für ihn geheimnisvollen Naturwesens.“ (Lorenz, 1987, 48)*

Im Zuge der männlichen Naturaneignung im Industriezeitalter dient die Naturhaftigkeit der Frau einerseits als ideelle Identität männlicher Harmoniewünsche und bezeugt andererseits die Unterwerfung der Frau unter die Handlungsmaximen des Mannes. An den Entwürfen ihrer eigenen Bestimmung unbeteiligt ist nicht nur die bürgerliche Frau, sondern

auch die Ballerina. An beide werden dieselben Forderungen gestellt (vgl. Lorenz, 1987, 50 ff.).

Auch im Ballett soll die Tänzerin für das Verdrängte des Mannes einstehen:

*„Sie materialisiert die von ihm abgespaltenen Wünsche und Triebe in hygienisch gereinigter, keuscher Form. Ihre dominierende Rolle, naturhaftes Sein zur Darstellung zu bringen, verdankt die Ballerina diesen Rissen im männlichen Individuum, die sie nun kitten soll.“* (Lorenz, 1987, 52)

So ist die Vormachtstellung der Ballerinen in der Romantik nicht deren eigener Verdienst, sondern wird geschaffen von Künstlern, Verehrern und Kritikern.

Wie der Maler Edgar Degas (1834-1917) beschäftigen sich zunehmend bildende Künstler, Literaten und Schriftsteller mit der Darstellung und Beschreibung von Tänzerinnen. Immer sind mit dieser Auseinandersetzung Mythologisierungen einzelner Tänzerinnen oder des Tanzes an sich verbunden (vgl. Klein, 1994, 118).

Besonders durch die Meinung des - selbst eher unattraktiven (!) - führenden Ballettkritikers Gautier werden die Vorstellungen von der Tänzerin bestimmt. Er schreibt:

*„Man darf nicht vergessen [...] ,daß die erste Bedingung, die eine Tänzerin erfüllen muß, die Schönheit ist. Sie hat überhaupt keine Entschuldigung, nicht schön zu sein, und man könnte ihr ihre Häßlichkeit zum Vorwurf machen wie einer Schauspielerin die schlechte Aussprache. Der Tanz ist nichts weiter als die Kunst, Eleganz und wohlgebildete Formen in den günstigsten Stellungen zu zeigen [...]“* (Calendoli, 1986, 185)

Seiner Vorliebe für weibliche Schönheit entsprechend lehnt Gautier den männlichen Tänzer ab. Für ihn ist dieser *„etwas Monströses und Unanständiges“* (Calendoli, 1986, 185), dem als einzige Anmut die Stärke zugebilligt werden kann. So schreibt der Kritiker beispielsweise, man täte gut daran, einige Tänzer an der Oper zu entlassen, um mit dem

eingesparten Geld weitere Tänzerinnen verpflichten zu können. Seine Abneigung gegen Tänzer sei unüberwindbar (vgl. Liechtenhan, 2000, 99).

Da sich auch andere Kritiker der Meinung Gautiers anschließen, ist die Nachfrage nach Tänzern sehr gering. Wie in der Uraufführung des Balletts „Giselle“ werden Männerrollen nun von Tänzerinnen „en travestie“ verkörpert (vgl. Schmidt-Garre, 1966, 87). Wenn überhaupt ein männlicher Tänzer auftreten darf, so muss dieser sich mit der Rolle des Partners begnügen, der im Wesentlichen nur das Mienenspiel beisteuern darf (vgl. Calendoli, 1986, 183).



Abb. 19: Théophile Gautier;  
Fonteyn, 1981, 221

Die Tänzerinnen dagegen sind die umjubelten Stars. Jede hat ihre eigenen Anbeter. Die Verehrung geht sogar soweit, dass sich in den dreißiger und vierziger Jahren „Taglionisten“ und „Eißleraner“ regelrechte Gefechte liefern:

*„Ein soignierter Herr setzte sich in der Pariser Oper auf einen der besten Plätze, aber mit dem Rücken zum Publikum. Und als die gefeierte Fanny Eißler auftrat, las er gelangweilt Zeitung. Deutlich gab er zu verstehen, daß er ein ‚Taglionist‘ sei, und er brauchte sich nicht zu wundern, daß er dafür von den heißblütigen Verehrern der Eißler übel zugerichtet wurde.“*  
(Schmidt-Garre, 1966, 56)

Die Begeisterung für Fanny Eißler ist derart groß, dass ihretwegen Duelle ausgetragen werden, Aristokraten sich in Schulden stürzen und sogar eine Sitzung des Repräsentantenhauses in Washington unterbrochen wird, um an einem zu ihren Ehren veranstalteten Bankett teilnehmen zu können (vgl. Schmidt-Garre, 1966, 61).

In Baltimore spannen Fannys Verehrer nach einer Vorstellung sogar die Pferde ihrer Kutsche aus, um sie eigenhändig bis zum Hotel zu ziehen. Schließlich wird sie nach ihrer Abschiedsvorstellung in Sankt Petersburg 42-mal auf die Bühne gerufen, erhält neben dem üblichen Blumenmeer 620 Blumenarrangements und zwei mit Brillanten besetzte Armbänder.

Die Bewunderung für Marie Taglioni äußert sich in einer „Taglioni-Mode“, in „Taglioni-Hüten“ und „Taglioni-Bonbons“ (vgl. Schmidt-Garre, 1966, 58).

Bestimmendes Kriterium bei der Beurteilung der Tänzerinnen von Verehrern und Kritikern ist aber nicht in erster Linie deren technische Brillanz, sondern deren körperliche Schönheit.

Gautier wird in seinen ästhetischen Bewertungen der Tänzerinnen hauptsächlich durch sinnliches Genießen geleitet. Sorell zitiert diesbezüglich folgende Aussagen des Kritikers:

*„Die verheißende Verführung der Ballerina“, oder: „Sie hat einen vollen Busen, eine Seltenheit unter Tänzerinnen“, oder auch: „Ihre Brüste übersteigen nicht die Völle einer antiken Hermaphrodite“, an anderer Stelle: „ihre schmachtenden Arme,“ ebenfalls: „[...] berauschte Leidenschaft, die in lustvoller Begeisterung dahinschwebt.“ (Gautier, in: Sorell, 1983, 264)*

Über Fanny Elblers spanischen Tanz schreibt ein anderer Kritiker:

*„Diese wiegenden Hüften, diese herausfordernden Gesten, diese Arme, die sich ausstrecken und ein fernes Wesen zu umarmen scheinen, dieser Mund, der Küsse anlockt, dieser pulsierende, vor Erregung zitternde und sich windende Körper der kurze Rock das halb geöffnete Leibchen, und über allem die sinnliche Grazie der Elbler [...]“ (Schmidt-Garre, 1966, 62 f.)*

Der Schriftsteller Friedrich Rückert widmet der Tänzerin folgenden Vierzeiler:

*Nun kann ich in Frieden zu Grabe gehen,  
Da ich das höchste im Leben,  
Der göttlichen Fanny Beine gesehn  
Sich bis zum Himmel erheben.*

(Friedrich Rückert, in: Schmidt-Garre, 1966, 63)

Auch über diejenigen Tänzerinnen, die nicht wie Fanny Elßler die sinnliche Weiblichkeit verkörpern, ließe sich die Liste derartiger Beschreibungen weiter fortsetzen (vgl. Schmidt-Garre, 1966, 73, 81; vgl. Liechtenhan, 2000, 92).

Zwar haben die berühmten Tänzerinnen dieser Epoche zum ersten Mal die Gelegenheit, sich an den Choreographien ihrer Rollen zu beteiligen (Marie Taglioni kreiert beispielsweise 1860 das Ballett „Papillon“), trotzdem bleiben sie von der Gunst der Männer abhängig, trotzdem haben sie grundsätzlich keinen Einfluss auf die Ästhetik dessen, was sie zur Darstellung bringen müssen (vgl. Calendoli, 1986, 182; vgl. Lorenz, 1987, 28): *„Der Mann - Choreograph, Ballettmeister, Impresario - zieht nach wie vor, aber hinter der Bühne, die Fäden, an denen sie als Elfe schwebt“* (Lorenz, 1987, 28). Die Tänzerinnen des romantischen Balletts *„sind vom Mann ausgestattet und dressiert worden, um an und auf der Spitze zu tanzen“* (Lorenz, 1987, 27). Marie Taglioni ist dafür das wohl beste Beispiel!

Der Verehrerkult um die Tänzerinnen beschränkt sich aber nicht nur auf das westeuropäische Ausland. In Russland zum Beispiel hält man das Ballett für eine Kunstform der privilegierten Klasse, und so haben vor allem die einflussreichen Aristokraten ein persönliches Interesse an den Mädchen vom Ballett (vgl. Sorell, 1985, 201). Die Macht der sogenannten „Ballettomanen“ kann man den Memoiren des Ballettdirektors Wladimir Telyakowski entnehmen:

*„Sie erfreuten sich besonderer Privilegien bei Premieren. [...] Während der Pausen waren sie im Zimmer des Theaterpolizeidirektors [...] wo sie eingehend die Ballettereignisse diskutieren [...], eine Analyse des weiblichen Personals begann. [...] Neuen Tänzern wurde besondere Aufmerksamkeit geschenkt. [...] Die Ballettomanen sprachen über Beine und Füße en Detail [...] dann die ganze Figur, das Gesicht, das Lächeln, die Haltung der Arme, die Balance am Ende jedes Schrittes, das Selbstvertrauen [...] alles wurde bewertet, es war eine mündliche Aufzeichnung, die für die weitere Karriere bedeutend war.“* (Sorell, 1985, 202)

Ballettomanen, Choreographen und Presse arbeiten gemeinsam, so dass ihre Meinung über eine Tänzerin unanfechtbar wird (vgl. Sorell, 1985, 202).

Es ist aber ein Irrtum, zu glauben, die Verehrer seien außer am weiblichen Körper auch an den Tänzerinnen als Persönlichkeit interessiert. Die Frauen werden nämlich zu einem wesentlichen Bestandteil des romantischen Idealismus und verkörpern als solcher die Frau als das Unerreichbare, das Ideal, den Traum (vgl. Sorell, 1969, 137).

Der Dualismus innerhalb des Weiblichen, der sich in der Herstellung polarer Künstlerinnen-Typen (Sallé/Camargo; Taglioni/Eißler) oder in gegenbildlichen Rollen des Balletts (weißer/schwarzer Schwan in „Schwanensee“) darstellt, umreißt das Weibliche als Urbild und Archetypus: *„der hellen, aufstrebenden Lichtgestalt wird die dunkle, mordende und verschlingende Frau entgegengestellt“* (Abraham, 1992a, 264). Ideal ist es, wenn es einer Tänzerin gelingt, beide Seiten gleichermaßen zu verkörpern. Die reale Frau wird aus der Inszenierung des romantischen Balletts ausgeklammert, sie wird im Gegenteil als vollkommenes Naturwesen geschaffen:

*„Die Ballerina selbst mußte ihre Wirklichkeit als Frau opfern, um dem überzeitlichen Ideal zu entsprechen: als sylphidenhafte Erscheinung tanzte sie die Aufhebung ihres Geschlechts, als Hexenwesen den sozialen Ausschluß aus der Gesellschaft, in beiden die Negierung ihrer menschlichen Existenz.“* (Abraham, 1992a, 264)

Paradox erscheint die Art und Weise, wie die Tänzerinnen von zeitgenössischen Kritikern beschrieben werden. Steht einerseits die Schönheit des weiblichen Körpers im Vordergrund der Betrachtungen, so wird der reale Körper der Frau andererseits aus dem Tanz verdrängt. Dementsprechend wird von der Frau die Negation ihrer Weiblichkeit verlangt. So stellen zeitgenössische Tanzkritiker die Forderung nach der Aufgabe der geschlechtlichen Identität. Wie SORELL aufführt, sieht der Kritiker Stéphane Mallarmé zum Beispiel den tanzenden Menschen als ein Phänomen, das den Körper verneinen muss, der Tanz an sich wird zum

---

idealisierten Prozess „in der Entmenschlichung der Tänzerin von der Frau zur Metapher“ (Sorell, 1983, 148).

Indem die Tänzerin die ideellen Metamorphosen immer aufs Neue hervorbringt, muss sie ihren Körper vergessen machen. Reale Weiblichkeit findet im romantischen Ballett keinen Platz (vgl. Sorell, 1983, 33). Als entsexualisiertes Traumwesen bietet sich die Tänzerin als ideale Projektionsfläche vielfältiger Phantasien an und wird zu einer Folie, auf der der Betrachter seine eigenen Wünsche und Sehnsüchte entfalten kann (vgl. Abraham, 1992a, 264).

Der Idealisierung der Tänzerin stellt sich deren reale Lebenssituation entgegen.

Um die Anforderungen an ein ätherisches Wesen und die damit verbundene Körperbeherrschung erfüllen zu können, muss sich die Tänzerin einem täglichen, stundenlangen Training unterziehen. Bei Marie Taglioni ist es der Vater, der sie unerbittlich nach seinen Vorstellungen trainiert (vgl. Lorenz, 1987, 27). Da die Tänzerin von Natur aus keinen für den Tanz prädestinierten Körper besitzt, muss sie die körperlichen Mängel durch technische Vollkommenheit auszugleichen versuchen (vgl. Lorenz, 1987, 23; vgl. Liechtenhan, 2000, 89). Das Tanzen wird zum Lebensinhalt; Selbstzucht, Entsagungen und Aufopferung werden zu unverzichtbaren Tugenden, um dem tänzerischen, von Männern gemachten Ideal gerecht zu werden (vgl. Klein, 1994, 124).

*„Auf der Grundlage größter Arbeits- und Körperdisziplin [...] lernten die Ballerinen allmählich, die männlichen Bilder von Weiblichkeit als ihren eigenen Wunsch zu verinnerlichen und auf ihren Körper zu projizieren. [...] Die von Männern entworfenen tanztechnischen und -ästhetischen Leitlinien, für die Tänzerinnen zunächst Fremdwänge, wanderten im Verlauf eines langen Trainingsprozesses förmlich in die Tänzerinnen hinein und verwandelten sich hier allmählich zu unbewusst ablaufenden Selbstzwangapparaturen.“ (Klein, 1992, 64.)*

Doch obwohl die Tänzerin auf der Bühne zum Star wird, bleibt die soziale Anerkennung des Tänzerberufes sowohl dem Star als auch der Corpstänzerin verwehrt. Mit Ausnahme der wenigen Berühmten, ist eine



Abb. 20: Theaterkarikatur von Paul Gavarni aus Charivari; Liechtenhan, 2000, 103

Tänzerin im 19. Jahrhundert nicht gesellschaftsfähig und gehört eher zum Lumpenproletariat (vgl. Klein, 1994, 118).

Da die Tänzerinnen aufgrund ihres geringen Einkommens von Mäzenen und Gönnern abhängig sind und sich größtenteils ihren Lebensunterhalt über die Prostitution finanzieren müssen, steigt ihre soziale Missachtung.

Zudem sind die Frauen einer „Doppelmoral“ auf mehreren Ebenen ausgesetzt (vgl. Abraham, 1994, 267). Auf der Bühne sollen sie zwar die

geschlechtslose Fee verkörpern, sind aber in Wirklichkeit auch den anzüglichen Blicken der (männlichen) Zuschauer ausgeliefert:

*„Die Herren hatten die Ballerinen in Fassung gebracht: oben Heilige, unten Hure, entlarvte bereits ihre Kleidung im späten 19. Jahrhundert die Doppelmoral. Dornröschen tanzte nackt, jedenfalls im Verständnis der Zeit. Das ‚Tutu‘ reicht gerade zu den Oberschenkeln, die Beine sind in voller Länge zu sehen und das, während im Alltag ein entblößter Knöchel bereits als schockierend gilt. Ein Fischbeinkorsett schnürt den Oberkörper ein, damit beim Tanzen kein Busen unzüchtig wackelt, aber jeder Sprung gibt den Blick unter das zierliche Tüllröckchen frei.“ (Abraham, 1992a, 265)*

Die Doppelmoral der Idealisierung und Entrechtung der Tänzerin setzt sich auch in der Realität in Form der Prostitution fort, die von den Theaterbesitzern offen gefördert wird. So ist es üblich, männlichen Logenbesitzern freien Zutritt zu den Ballettgarderoben zu gestatten. Die Mitglieder des Pariser Jockey-Clubs werden zu Stammgästen beim Ballettcorps der Oper (vgl. Abraham, 1992a, 265); in der Pariser Oper dient das „Foyer de la Danse“ dazu, während der Vorstellung oder in den Pausen Treffen mit den Tänzerinnen zu ermöglichen (vgl. Liechtenhan, 2000, 101).

Betrachtet man also die reale Lebenssituation der Tänzerinnen, so ist es nicht verwunderlich, dass selbst die herausragenden Ballerinen den ärmeren Familie entstammen, die sich durch den Tanz eine Möglichkeit zu sozialem Aufstieg erhoffen (vgl. Calendoli, 1986, 192).

*„Für die Tänzerin des neunzehnten Jahrhunderts war der Verkauf des Körpers total, die Männer der gehobenen Schichten hingegen feierten in ihr die Personifizierung ihrer eigenen Traumbilder, das der Heiligen ebenso wie das der Hure.“ (Klein, 1994, 118)*

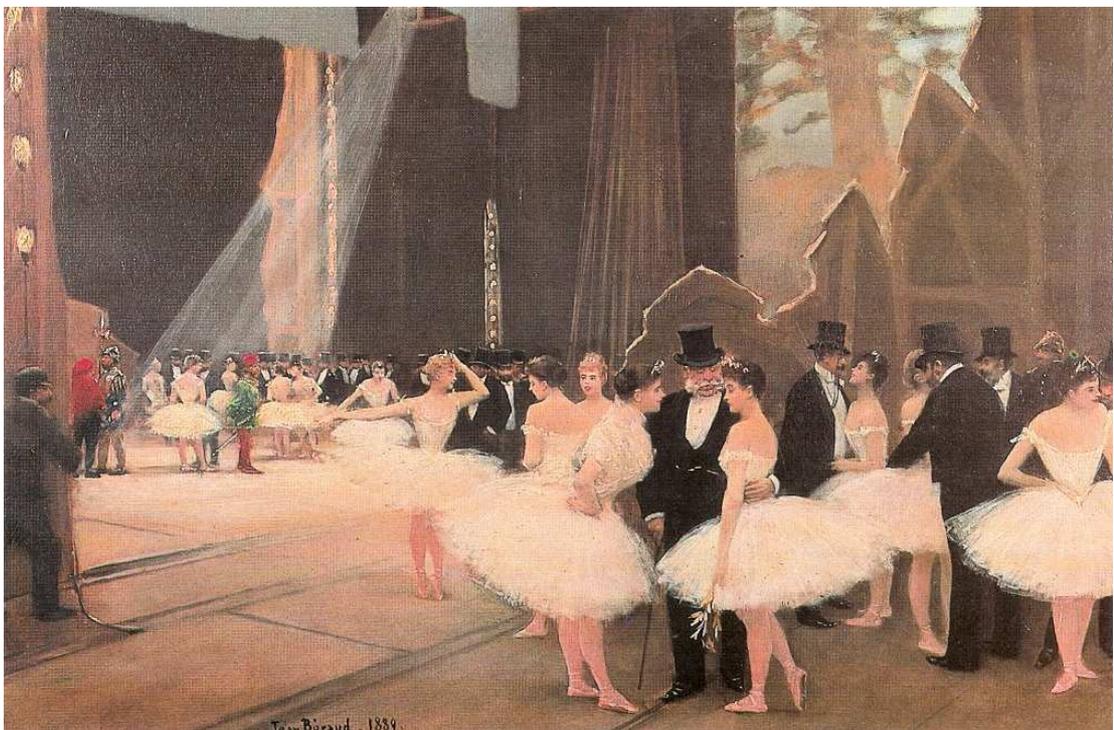


Abb. 21: Jean Béraud (Musée Carnavalet, Paris): In den Kulissen der Opéra; Calendoli, 1986, 177

---

Ob und wie die Frauen den Gegensatz zwischen ihrer Idealisierung und der Realität empfunden haben, ist fraglich, Dokumente darüber existieren erst von den Tänzerinnen im 20. Jahrhundert.

Trotzdem gewinnt man den Eindruck, als seien weder Marie Taglioni noch Fanny Elßler wirklich glücklich gewesen.

Folgt man der Biographin Fanny Elßlers, so war die Tänzerin eine sehr zwiespältige und widersprüchliche Persönlichkeit, die eine erhebliche Kluft zwischen Schein und Sein zeigte (vgl. Denk, 1984, 19). Die Öffentlichkeit war, ebenso wie bei Marie Taglioni, nur am äußeren Glatten, Angepassten und Lieblichen interessiert. Die Tänzerin sollte eine Art Standbild sein, das man anbeten konnte, mit dem man sich aber nicht identifizieren wollte. Aus diesem Grund war es besser, Unzulänglichkeiten oder persönliche Defizite so gut wie möglich zu verbergen. So ließ sich Fanny Elßler erst in späteren Jahren fotografieren - obwohl dies rein technisch bereits früher möglich gewesen wäre - um das makellose Bild, das die Maler von ihr schufen, nicht zu zerstören.

Fanny Elßler entsprach weder in ihrem gertenschlanken Äußeren noch in ihrem Lebensweg dem typischen Bild einer Frau des 19. Jahrhunderts.

Für damalige Verhältnisse hat sie als Künstlerin ein recht selbstbestimmtes Frauenleben geführt, wenngleich es sicherlich nicht als emanzipiert oder weltmännisch gelten kann. Auch ihre häufig wechselnden Liebschaften zeigen eine größere persönliche Freiheit.

Marie Taglioni konnte sich nie dem Einfluss ihres dominanten Vaters entziehen. Beide lebten ausschließlich für ihre Kunst und waren auf sich fixiert und auf das Bemühen, den schönen Schein zu wahren. In ihrem Bereich hatten sie großen Einfluss, gesellschaftspolitisch Einfluss zu nehmen, war ihnen keinerlei Anliegen.

Interessant ist, wie in der Literatur die Geschlechterbeziehung auf der Bühne aus heutiger Sicht gedeutet wird:

Auf der einen Seite existieren die eher nüchternen Beschreibungen, die sich darauf beschränken, den Tänzer als „Porteur“ zu sehen, der die bewunderte Tänzerin bei ihrem Tanz unterstützt, als eigener Tänzer aber bedeutungslos ist. Auf der anderen Seite gibt es Deutungen (vornehmlich

von Autorinnen), die hervorheben, dass durch die Einführung des Spitzenschuhs die Geschlechterhierarchie unangetastet bleibe, da das Trippeln der Tänzerin ein Ruf nach dem Beschützer sei, der die Abhängigkeit der Frau vom Mann verdeutliche. So schreibt LORENZ zum Beispiel:

*„Das Trippeln ermöglicht dem männlichen Schritt ein schnelles Einholen. Und so wird es vorgeführt auf den Bühnen: Der Tänzer, kraft strotzend, durchmißt mit nur wenigen Sprüngen den Raum, während sie, in trippelnder Manier, das zierliche Schöntun des zarten Geschöpfes verkörpert. Abhängig, auf seine Unterstützung angewiesen, bleibt sie auch da, wo sie ihr ‚sur la pointe‘ besonders akzentuiert darstellen möchte. Um der flüchtigen Kunst des Augenblicks momenthaft zu entrinnen, um das von ihr erreichte Maximum an Elastizität kurzweilig anzuhalten, benötigt sie ihn zur Stütze.“* (Lorenz, 1986, 36)

Wie die Tänzerinnen und Tänzer ihre Rollen auf der Bühne tatsächlich gesehen haben, bleibt unserer Spekulation überlassen. Wahrscheinlicher ist aber, dass beide die Vormachtstellung der Frau auf der Bühne anerkannt haben.

Haben die Tänzerinnen des 19. Jahrhunderts auch keinen Anteil an ihrer persönlichen Emanzipation, so wird dem Ballett doch ein gewisser Zeitgeist zugesprochen. Als Darstellung der Flucht vor der Wirklichkeit spiegelt es die Gefühle der Menschen dieser Zeit. Auch wird die herausragende Rolle der Ballerina als sozialrevolutionäres Phänomen betrachtet, das mit der ersten größeren Emanzipationsbewegung (der Suffragetten-Bewegung) in Verbindung gebracht werden kann. Sorell schreibt dazu Folgendes:

*„Die dominierende Rolle der Frau als ein Objekt männlicher Traumbegierden (wenn wir den Begriff des Goetheischen ‚Alles Weibliche zieht uns hinan!‘ mit umgekehrten Vorzeichen versehen wollen) gab der Emanzipationsbewegung indirekt neue Impulse.“* (Sorell, 1983, 102)

So bedeutend das Ballett in der Romantik ist, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verliert es durch seine übermäßige Technisierung des

Tanzes und das Fehlen künstlerischer Substanz zunehmend an Bedeutung. Dem Zeitgeist entspricht zudem nicht mehr das Lebensgefühl der Romantik. Die Kunst sucht ihren Ausdruck nun in Realismus und Naturalismus (vgl. Schmidt-Garre, 1966, 84).

Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts erhält der Tanz, nicht zuletzt durch das Entstehen des Ausdruckstanzes, neue, entscheidende Impulse.

## **5 Die Entwicklung des Bühnentanzes von 1900-1939**

### **5.1 Die Entwicklung des Ausdruckstanzes in Deutschland**

Um 1900 setzt in allen Künsten eine umfassende Umorientierung ein, die aus der Welt- und Weltbildveränderung hervorgeht. Diese Umorientierung bezieht sich auch auf den Tanz. Zwar existiert das Ballett noch immer, es kommen aber neue Tanzgestaltungen hinzu (vgl. Ränsch-Trill, 2004, 32).

Als „Ausdruckstanz“ (auch „Freier Tanz“ oder „German Dance“ etc. genannt) wird im Allgemeinen der auf Deutschland bezogene Anteil des Modernen Tanzes bezeichnet, der in der Ausdruckstanzbewegung zu Beginn dieses Jahrhunderts seinen Anfang findet (vgl. Stüber, 1984, 7; vgl. Müller/Stöckemann, 1993, 33).

Die Entwicklung des Ausdruckstanzes zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist eingebunden in eine alle kulturellen und gesellschaftlichen Lebensbereiche umfassende Reformierungsbestrebung.

Zwischen der Reichsgründung in den Jahren 1870/71 und dem 1. Weltkrieg entwickelt sich Deutschland zu einem Industriestaat. Eine Vielzahl sozialer und ökonomischer Veränderungen sind die Folge, die sich als Einführung neuer Produktionsweisen, Technisierung, Landflucht, Proletarisierung, Zunahme der Lohnarbeit, Urbanisierung, Bevölkerungsexplosion etc. stichwortartig beschreiben lassen. Der Beginn des 20. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch tiefe gesellschaftliche und weltanschauliche Widersprüche. Durch Neuerungen vor allem auf dem Gebiet der Wissenschaft verlieren die Menschen die Sicherheit eines eben erst gewonnenen realistischen physikalischen Weltbildes (vgl. Stüber, 1984, 69).

---

Einsteins Relativitätstheorie (1905, 1916), die Quantentheorie Max Plancks (1901) oder die psychoanalytischen Erkenntnisse Sigmund Freuds (Traumdeutung (1900), Psychopathologie (1901)) sind nur ein geringer Teil der entscheidenden Neuerkenntnisse (vgl. Stüber, 1984, 69 ff.).

Die allgemeine Kulturkritik richtet sich in der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert gegen politische Erstarrung, körperliche, sexuelle und moralische Einengung sowie gegen die Folgen von Industrialisierung und Technisierung (vgl. Abraham, 1992a, 275).

Vor allem die Jugend rebelliert gegen einengende und sinnentleerte Traditionen und Wertvorstellungen der führenden Gesellschaftsschichten (vgl. Müller/Stöckemann, 1993, 8). Sie entwickelt ein neues Bewusstsein für eine natürliche und ganzheitliche Persönlichkeitsentwicklung und wird zum Sinnbild weit reichender Emanzipationsbestrebungen. In der Jugend- und Wandervogelbewegung, in der Reformpädagogik, in der Spiel- und Sportbewegung, in der Freikörperkulturbewegung und in der Rhythmus- und Gymnastikbewegung zeigt sich der Versuch, durch die Rückbesinnung „auf die natürlichen Quellen“ (Abraham, 1992a, 277), dem Leben wieder Sinn und Schönheit zu geben.

Allen Bewegungen gemeinsam ist die Entwicklung eines neuen Körperverständnisses, in dem der Körper in enge Verbindung mit der Seele und dem Ausdrucksbedürfnis des Menschen gestellt wird:

*„Ein neuer tanztechnisch sich ausbildender Kanon löst sich aus den Restriktionen der fünf Positionen und den stilisierten Bewegungsfiguren des Balletts. Bisläng als unästhetisch geltende Bewegungsqualitäten wie Schlagen, Stampfen, Stoßen oder Hämmern finden sich integriert, choreographiert zu weiträumig sich entladenden oder in sich gedrunghenen Körpergestalten, die groteske, wild-verschlungene und winkelig gebrochene Gliederformationen zeigen.“ (Huschka, 2002, 31)*

Nur vor diesem Hintergrund ist es möglich, dass Isadora Duncan, die als Pionierin des Ausdruckstanzes gilt, mit ihren Ideen auf fruchtbaren Boden stößt (vgl. Abraham, 1992a, 279). Sie wird zum Ideal eines allgemeinen

---

Freiheitswunsches, eines Wunsches nach persönlicher, geistiger und körperlicher Ungebundenheit (vgl. Stüber, 1984, 78).

## 5.2 Die „Tänzerin der Zukunft“: Isadora Duncan

Isadora Duncan gilt als Wegbereiterin des „modernen sinfonischen Ausdruckstanzes“. Sie entwickelt ein neues Körper- und Bewegungsempfinden, orientiert sich am griechischen Schönheitsideal und setzt als Erste klassische Konzertmusik tänzerisch um (vgl. Probst, 2002, 27).

*„Im Mittelpunkt von Duncans eigenem Tanzforschen stand die tanzende Frau, die das wandelbare Leben der Natur im Tanz interpretieren sollte. Der als weiblich gedachte Naturkörper, befreit von seinen gesellschaftlichen und tanzdiskursiven Zuschreibungen und einengenden, sogar den Körper deformierenden Verhaltensregeln, sollte auf der Bühne verkörper-t werden.“* (Soyka, 2004, 26)

Angela Isadora Duncan - ihren Namen „Isadora“ nimmt sie erst mit 18 Jahren an - wird am 26. Mai 1877 in San Francisco geboren und wächst in einer puritanisch-kleinbürgerlichen Familie auf. Ihre Eltern trennen sich früh und die Mutter, eine Pianistin, muss den Lebensunterhalt für sich und die vier Kinder durch Musikunterricht verdienen. Die Familie hat nicht viel Geld, doch ist Isadora glücklich darüber, ohne Dienstboten oder Kindermädchen aufwachsen zu können. Mit zehn Jahren verlässt sie die Schule, liest und lernt lieber zu Hause. Weil sie schon als Kind viel und gut tanzt, besonders zur Klavierbegleitung der Mutter, bringt diese sie zu einem berühmten Ballettmeister. Dort hält Isadora es allerdings nur drei Stunden aus, weil sie die steife und banale Gymnastik abscheulich findet.

Durch die sozialen Umstände bedingt, entsteht in ihr schon früh ein Wille zum Protest gegen die Lebensverhältnisse des Kleinbürgertums und die prüde Moral des Puritanismus (vgl. Stüber, 1984, 77). Sie lebt in ständiger Revolte gegen die Enge der Gesellschaft und die daraus resultierenden

Beschränkungen des Lebens. Bereits als Zwölfjährige lehnt sie, eingedenk der Erfahrungen ihrer Mutter, die Ehe ab. In ihren Memoiren schreibt sie:

*„Die Benachteiligung der Frauen machte tiefen Eindruck auf mich, und das Schicksal meiner Mutter vor Augen beschloss ich damals schon, mein ganzes Leben im Kampf gegen die Ehe zu verbringen: ich wollte für die Emanzipation, für das Recht jeder Frau eintreten, Kinder zu gebären, wann es ihr beliebte [...].“*  
(Probst, 2002, 27)

Der ihr eigene emotionale Freiheitsdrang findet in tänzerischer Bewegung sein spezifisches Ausdrucksmittel.

Schon als Kind lehnt Isadora den klassischen Tanz ab, kreiert ihren eigenen Tanzstil und bringt Gleichaltrigen und Erwachsenen ihre Tänze bei.

Als sie achtzehn ist, wird ihr San Francisco zu eng und sie geht mit ihrer Mutter nach Chicago und dann mit der gesamten Familie nach New York.

Leider bleibt der Erfolg aus. Sie muss Rollen tanzen, die sie nicht mag, nur um Geld zu verdienen, hat zwei Jahre lang ein Engagement im Ensemble von Augustin Daly. Schließlich kündigt sie, ohne eine neue Anstellung zu haben.

Gemeinsam mit ihrer Mutter mietet Isadora Duncan ein Studio in der Carnegie Hall, in dem beide häufig die ganze Nacht hindurch arbeiten. Die Mutter spielt Klavier und Isadora tanzt. Sie choreographiert hier die ersten ihrer frühen Solotänze.

Im März 1898 tanzt sie erstmals allein in der Öffentlichkeit zur Musik des amerikanischen Komponisten Ethelbert Nevin. Der Abend wird ein Erfolg, Isadora bekommt viele Einladungen zum Vortanzen in New Yorker Salons.

Dort tritt sie häufig mit ihrer Mutter und ihren Geschwistern auf. Die Mutter spielt Klavier, die Geschwister rezitieren Gedichte.

Isadora ist glücklich über ihren Erfolg, kann aber nicht akzeptieren, dass das Publikum ihre Darbietungen für reine Unterhaltung hält, sich teilweise

sogar von ihrem Tanz provoziert fühlt. Sie nämlich betrachtet ihren Tanz als heilige Kunst, befreit von allen Regeln.

Angeregt werden Isadoras Vorstellungen vom Tanz durch die von dem Franzosen François Delsarte (1811-1871) entwickelte Schulung des menschlichen Ausdrucksvermögens (vgl. Stüber, 1984, 78). Vor allem bricht sie mit den Traditionen des klassischen Tanzes, denn ihrer Ansicht nach ist der Ausdruck des leidenschaftlich empfindenden Menschen in der strengen, an feste Formen gebundenen Tradition des klassischen Balletts nicht möglich. Sie wendet sich ausdrücklich vom klassischen Ballett ab, weil ihrer Ansicht nach dadurch die Selbstständigkeit der Frau zerstört wird. Sie fordert ein neues Frauenbild im Tanz:

*„Denen aber, die trotz alledem noch immer an den Bewegungen unserer Balletttänzerinnen Freude empfinden, denen, die da glauben, daß sie das moderne Ballett aus historischen oder choreographischen oder irgendwelchen Gründen rechtfertigen können, denen antworte ich, daß sie nicht weiter zu schauen vermögen als bis zu den Röcken und Trikots. Wenn ihr Auge weiter dringen könnte, dann würden sie sehen, daß unter den Röcken und Trikots sich unnatürlich entstellte Muskeln bewegen, und wenn wir noch weiter schauen, unter den Muskeln unnatürlich entstellte Knochen: ein verunstalteter Leib und ein verkrümmtes Skelett tanzt vor ihnen! Diese Verunstaltung durch eine unrichtige Kleidung und durch unrichtige Bewegungen ist das Resultat des Unterrichts und der Ausbildung, die sie empfangen haben und die für das heutige Ballett unerlässlich sind. Das moderne Ballett richtet sich selbst dadurch, daß es den natürlich schönen Körper des Weibes unvermeidlich entstellt. Keine historischen, keine choreographischen Gründe können dagegen aufkommen.“*  
(Ehrlenbruch/Peter-Bolaender, 2004, 311)

Daher kreiert Isadora Duncan ihren eigenen, instinktiven Tanzstil. Für Isadora Duncan symbolisiert der Tanz Aufstand, Freiheit und Gerechtigkeit, sie will mit ihrer Lehre dazu beitragen, „einen neuen Menschen“ zu schaffen (Calendoli, 1984, 205 f.).

---

Die Tanztechnik besteht aus natürlichen, elementaren Bewegungen; ihr Tanz entsteht durch Improvisation, durch den Impuls des Augenblicks, nicht durch eingeübte und wiederholte Schrittfolgen (vgl. Calendoli, 1984, 205 f.). Für das Wesen der Aussage wird die technische Vollendung des Tanzes geopfert (vgl. Sorell, in: Oberzaucher-Schüller, 2004, 192).

Die Tänzerin plädiert für Bewegungen, die mit den Formen der Natur übereinstimmen. So nimmt sie beispielsweise die Wellen des Meeres oder die Zweige im Wind zu ihrem Vorbild. Sie ist der Auffassung, dass sich auch die Menschen so schön und natürlich bewegen könnten, wenn sie nicht den gesellschaftlichen Zwängen unterlägen (vgl. Cohen, 1988, 45)

Als musikalische Grundlagen für ihre Tänze wählt Isadora Duncan romantische und gefühlsgeladene Werke von Komponisten wie Mendelssohn, Schubert, Wagner, Tschaikowsky und Beethoven, später auch von Chopin und Gluck.

*„Ihr Tanz ist weder Übersetzung noch Umsetzung oder Interpretation der Musik; sondern eine Schöpfung des Sicheinfühlens in die Suggestivkraft der Musik.“*  
(Calendoli, 1986, 206)

Die Tänzerin lässt sich u.a. auch inspirieren von Gemälden - z. B. von Botticellis „La Primavera“ - die sie versucht, tanzend zum Leben zu erwecken.

Sie benutzt in ihren Vorträgen weder Bühnenbild noch Kostüme, tanzt barfuß und ist bekleidet mit einem kurzen, der griechischen Tunika ähnelnden Gewand. Da sie dabei ihre nackten Arme und Beine zeigt - und das in einer Zeit, in der es als unschicklich gilt, auch nur den Knöchel zu zeigen - stößt sie immer wieder auf Entrüstung von Seiten des weiblichen Publikums. Dieses zeigt sich irritiert von ihrem selbstbewussten Ausstellen des weiblichen Körpers.



Abb. 22: Isadora Duncan; Fonteyn, 1981, 76

Niemand aber versteht den wahren Sinn ihrer Tanzkunst, mit der sie den Ausdruck menschlicher Gefühle und Empfindungen darstellen will. Sie tanzt nicht einfach nur zur Musik, sondern lässt die Schwingungen der Musik in sich einströmen und bringt sie als Bewegung wieder nach außen. Die Tänzerin selbst sagt darüber:

*„Das ist es, was wir erreichen wollen: ein Gedicht, eine Melodie, einen Tanz so miteinander zu verschmelzen, daß man weder die Musik und die Poesie hört, noch den Tanz sieht, sondern in der Szene und in dem Gedanken aufgeht, den alle zusammen ausdrücken.“* (Schmidt, München 2001, 55)

In ihrer Heimat Amerika feiert Isadora Duncan keine großen Erfolge mit ihren Tanzdarbietungen, denn da der klassische Tanz dort keine Tradition hat, fehlt der Vergleich für eine Auseinandersetzung.

Schließlich geht die Tänzerin mit ihrer Familie nach London, weil sie sich dort ein verständigeres Publikum erhofft. Das Geld für die Überfahrt erbettelt sich die Tänzerin von den Millionärgattinnen, für die sie vormals

getanzt hat, sie ist überzeugt davon, dass sie es in London endlich zu Ruhm bringen wird.

Dort angelangt überfällt die Familie zunächst ein Besichtigungsrusch, bis ihre Hauswirtin sie wegen unbezahlter Rechnung hinauswirft und die Koffer als Sicherheit behält. Die Duncans aber sind Lebenskünstler und lassen sich auch davon nicht beeindrucken. Isadora findet durch Zufall die Adresse einer ihr bekannten, aus New York verzogenen Dame. Dorthin geht sie und wird auch sofort für den nächsten Empfang engagiert. Bald tanzt sie in Maler-Ateliers und auf eigens für sie veranstalteten Tanzabenden in den Salons der feinen Londoner Gesellschaft. Auch tritt sie in den Ausstellungsräumen der renommierten Gemäldegalerie des Malers Charles Hallé auf. Wie bereits in New York vertanzt sie Geschichten aus Theokrits „Idyllen“ zu Musik von Nevin und Mendelssohn, die von einem kleinen Orchester gespielt werden. In einer dieser Vorstellungen ist sogar die Prinzessin Christina von Schleswig-Holstein zu Gast, später macht sie Bekanntschaft mit dem Prinzen von Wales, dem späteren König Edward.

Isadora avanciert zur Attraktion in Londoner Künstlerkreisen, konzentriert sich ganz auf ihre Choreographien.

Nach einem Jahr verlässt die Tänzerin mit ihrer Mutter London, um nach Paris zu gehen. Dort hält sich auch mittlerweile ihr Bruder auf. In Paris besuchen sie gemeinsam die Weltausstellung - wo sie Bekanntschaft mit der dort auftretenden Loie Fuller macht - und durchstreift mit ihm die Museen, um die Kunstwerke zu studieren und sich von ihnen inspirieren zu lassen. Besonders von der griechischen Abteilung des Louvre ist sie fasziniert und beginnt, ihre Eindrücke in griechischen Tänzen umzusetzen.

Weiter erforscht sie die Beziehung von Musik und Tanz und entdeckt den Solarplexus als zentralen Punkt ihrer Tanzkunst.

*„Ich suchte den Ursprung des geistigen Ausdrucks, wie er in die Kanäle strömte und ihn mit schwingendem Licht erfüllte, die zentrifugale Kraft, die die geistige Vision reflektiert. Nach vielen Monaten, als ich gelernt hatte, alle meine Kraft auf dieses eine Zentrum zu konzentrieren, fand ich heraus, daß die Strahlen*

*und Schwingungen der Musik, der ich lauschte, in diese eine Lichtquelle in meinem Inneren strömten, wo sie von einer spirituellen Vision, nicht dem Spiegel des Gehirns, reflektiert wurden - und über diese Vision konnte ich sie ausdrücken, im Tanz.“* (Schmidt, 2001, 67)

Isadora entwickelt eine ganze eigene Vision vom Tanz, stellt Bewegungen zu Themen wie „Furcht“ oder „Sorge“ dar, will dabei nicht die Äußerung des Gefühls, sondern immer das Gefühl als solches darstellen. Wie der Musiker das Gefühl durch den Klang auszudrücken vermag, so möchte sie dies durch die Linie der Bewegung schaffen. Angeregt und untermauert werden ihre Choreographien auch von theoretischem Wissen über den Tanz, das sie sich aus Büchern der Bibliothek der Pariser Oper aneignet. Oft wird ihr Tanz zusätzlich durch das Naturhafte des Raumes unterstrichen, an dem sie auftritt, so z.B. am Strand, auf Wiesen oder kulturellen Stätten der antiken griechischen Kultur, wie sie die Museen der Metropolen Paris, London und Berlin repräsentieren.

In Paris feiert die Tänzerin große Erfolge, das Publikum jubelt ihr endlich begeistert zu.

Leider bekommt sie aber kein festes Engagement, sodass sie das Angebot ihrer Kollegin Loie Fuller annimmt, sie auf eine Osteuropatournee zu begleiten.

Im Frühjahr 1901 reisen beide über Berlin, Leipzig, München und Wien - wo sich Isadora von Loie Fuller trennt - nach Budapest.

In Europa rufen Isadoras Darbietungen heftige Reaktionen hervor, die von Ablehnung bis zur Vergötterung reichen (vgl. Calendoli, 1986, 202).

So schreibt der Dichter Hugo von Hofmannsthal über die Tänzerin:

*„Die Duncan hatte etwas von einem sehr gewinnenden und leidenschaftlich dem Schönen hingeebenen Professor der Archäologie.“* (Schmidt-Garre, 1966, 245)

George Balanchine, einer der bedeutendsten Choreographen des 20. Jahrhunderts äußert sich über eine ihrer Tanzvorstellungen dagegen folgendermaßen:

---

*„Für mich war das völlig unbegreiflich - eine betrunkene, dicke Frau, die sich vier Stunden wie ein Schwein herumtollte.“*  
(Liechtenhan, 2000, 106)

In Budapest aber hat die Tänzerin großen Erfolg, sie erhält einen Vertrag von Alexander Gross über dreißig Abende am Uraniatheater - und zum ersten Mal in ihrem Leben auch in der Liebe.

Bisher nämlich ist sie noch völlig unerfahren vor allem auf dem Gebiet der physischen Liebe, Versuche, in dieser Richtung Erfahrungen zu sammeln, scheiterten. Häufig ist ihre Verliebtheit eher intellektueller Natur. Enttäuscht darüber widmet sie sich ihrem Tanz, der für sie emotionaler Ersatz ist (vgl. Schmidt, 2001, 76 ff.).

Nun aber verliebt sie sich leidenschaftlich in den Schauspieler Oscar Beregi. Bald spricht dieser von Hochzeit und Isadora, die gerade auf einer Tournee durch die Provinz große Erfolge feiert, denkt darüber nach - entgegen all ihrer Vorsätze - dem Werben nachzugeben.

Zurück in Budapest aber ist der Tänzerin klar, dass sie für die Rolle der liebenden Ehefrau nicht geschaffen ist, und zieht sich nach und nach von Oscar zurück. Schließlich beendet dieser die Beziehung und schlägt vor, dass beide sich ihren Karrieren widmen sollten.

Sofort unterschreibt Isadora einen neuen Vertrag bei Gross, der sie über Wien nach Berlin führen soll. In Wien angekommen erkrankt die Tänzerin, liegt wochenlang in einem Sanatorium, um sich von der enttäuschten Liebe zu erholen. Als sie endlich wieder tanzen kann, schwört sie sich, nie wieder die Kunst für die Liebe aufzugeben.

In Deutschland endlich gelangt Isadora Duncan zu Weltruhm. In München und Berlin enden ihre Aufführungen regelmäßig mit tumultartigen Ovationen, sie wird zur „göttlichen, heiligen Isadora“. Nach ihrer ersten Berliner Vorstellung spannen ihre Verehrer sogar die Pferde aus, um ihre Kutsche persönlich zum Hotel zu ziehen. Nach weiteren Vorstellungen in Deutschland und Frankreich hat Isadora schließlich 1903 so viel Geld, dass sie sich einen Traum erfüllen kann. Gemeinsam mit ihrer Mutter und ihren Geschwistern reist sie nach Griechenland. Ihre Pläne, dort ein eigenes Haus zu bauen scheitern aber bald an finanziellen Engpässen und Isadora kehrt, zusammen mit einem zehnköpfigen Chor griechischer

---

Jungen, nach Wien zurück. Aber weder dort noch in München oder Berlin stoßen ihre gemeinsamen Auftritte mit den Sängerknaben auf große Resonanz, sodass sie diese schließlich wieder in ihre Heimat zurückschickt.

Wieder allein, choreographiert Isadora weitere Tänze, so bringt sie z. B. ihre Version von Glucks „Iphigenie in Aulis“ zur Aufführung und tanzt in Bayreuth, auf Einladung der Witwe Wagners, im „Tannhäuser“.

Im Jahr 1904 erfüllt sich Isadora Duncan einen weiteren großen Traum. Gemeinsam mit ihrer Schwester Elisabeth gründet sie in Berlin-Grünwald eine Internats-Tanzschule, in der die Mädchen kostenlos in ihrem Sinne ausgebildet werden. In ihrer Schule lehrt Isadora Duncan ihre Schülerinnen keine festgelegten Schritte, sondern unterrichtet sie vielmehr im natürlichen Gehen, Laufen und Springen und der harmonischen Verbindung dieser Bewegungen, damit die Mädchen daraufhin ihre eigenen Ausdrucksmöglichkeiten finden können.

Elementar sind ihrem Unterricht auch eine Art Phantasieisen, die die Schülerinnen dazu veranlassen sollen, ihren dadurch entstehenden emotionalen Fluss in Bewegung umzusetzen. Als weitere Inspirationsquelle für die verschiedenen Emotionen und Improvisationen dient außerdem die Musik von Chopin, Beethoven, Tschaikowsky, Schubert, Gluck und Wagner. Formuliert Isadora Duncan auch keine Technik des Tanzes, so entwickelt sie doch ein System von Übungen, um ihre Schülerinnen an den „Tanz der Zukunft“ heranzuführen.

In Berlin verliebt sich die Tänzerin schließlich in den Schauspieler, Regisseur und Bühnenbildner Gordon Craig. Bald aber schon wird das Paar getrennt, weil Isadora eine Tournee nach St. Petersburg antritt, zur Hochburg des klassischen Balletts. Isadora trifft dort auf viele der Künstler, die später als „Ballett Russes“ zu großem Ruhm gelangen werden, u.a. Anna Pawlowa und Serge Diaghilew.

Obwohl Isadora Duncan nur wenige Vorstellungen in St. Petersburg gibt, hinterlässt sie einen bleibenden Eindruck und inspiriert z.B. den jungen Choreographen Mikhail Fokine. Waslaw Nijinsky würdigt ebenfalls Isadoras Werk, wenn er ihr bescheinigt, sie habe die Grenzen, in denen

---

sich ein Künstler entfalten könne, hinausgeschoben und die Zäune der Gewohnheit niedergerissen (vgl. Schmidt, 2001, 118).

Wieder aus Russland zurückgekehrt, begleitet ihr Liebhaber sie auf weiteren Tournéeen nach Köln, Kopenhagen und Stockholm. Als 1906 die gemeinsame Tochter Deirdre geboren wird, scheint Isadoras Glück perfekt zu sein. Die Tatsache aber, dass sie unverheiratet ein Kind bekommt, stößt bei vielen, auch zunächst bei der eigenen Mutter, auf Ablehnung. Viele ziehen sich aus der Sponsorschaft für die Schule zurück, sodass Isadora gezwungen ist, weitere Auftritte zu absolvieren. Ihr Kind muss sie zurücklassen. Die Beziehung zu Craig kühlt ab. Er will nicht länger im Schatten einer berühmten Frau stehen und sich wieder um seine eigene Karriere kümmern. Keiner von beiden ist bereit, sich auf die Dauer neben der Kunst dem anderen zuzuwenden und eigene Bedürfnisse hinten anzustellen. Also trennt sich das Paar, worunter Isadora sehr leidet.

Nun beginnt für sie eine ruhelose Zeit voller Reisen.

Nach Gordon Craig wird der französische Nähmaschinen-Erbe Paris Singer zwischen 1910 und 1913 Isadoras Lebensgefährte. Durch ihn lernt sie Luxus kennen und genießen, er unterstützt sie in jeglicher Hinsicht und ermöglicht es ihr, die in Berlin inzwischen geschlossene Schule in Paris wieder neu zu eröffnen. Doch obwohl 1911 der gemeinsame Sohn Patrick geboren wird, nimmt sie Singers Heiratsantrag nicht an. Sie lebt weiterhin ihr eigenes Leben, unternimmt monatelange Tournéeen, hat verschiedene Liebhaber, genießt ihren Ruhm und arbeitet an ihren Choreographien.

Ihr Glück aber nimmt ein jähes Ende, als 1913 ihre beiden Kinder bei einem tragischen Autounfall in Paris ums Leben kommen.

Verzweifelt reist Isadora durch Europa, bis sie in Italien von einem jungen Bildhauer schwanger wird. Sie hofft, so ihren erlittenen Verlust etwas erträglicher zu machen. Ihr Sohn aber, der 1914 in Paris geboren wird, stirbt kurz nach der Geburt. Nach einer weiteren gescheiterten Liebesbeziehung kehrt Isadora Duncan mit Beginn des Ersten Weltkrieges in die USA zurück.

Dort versucht sie, den Amerikanern das Leid des Krieges nahe zu bringen und liefert mit ihrer Choreographie der „Marseillaise“, die sie am Schluss

jeder Vorstellung tanzt, ihren persönlichen Kommentar zur Haltung der USA gegenüber dem Kriegsgeschehen. Damit stilisiert sie sich als Freiheitskämpferin:

*„Das Außergewöhnliche ihrer Marseillaise-Interpretation ist in erster Linie die Tatsache, dass eine Frau, überdies eine Künstlerin, ihre Kunstdarbietung nutzte, um aktiv politische Stellung zu beziehen.“* (Soyka, 2004, 27)

Als sie erkennt, dass ihre politische Botschaft ungehört bleibt, kehrt sie entrüstet nach Europa zurück. Weil dort ihre Schulen wegen finanzieller Schwierigkeiten geschlossen werden müssen, nimmt sie im Frühjahr 1921 eine Einladung nach Russland an, um dort eine Schule zu eröffnen. Begeistert engagiert sie sich für dieses Projekt, muss wegen fehlender finanzieller Unterstützung aber schon im ersten Winter ihre Schule wieder schließen. Erneut geht sie auf Tournee, um die leeren Kassen aufzufüllen.

In Moskau lernt Isadora den fast 20 Jahre jüngeren Dichter Sergej Jessenin kennen und lieben. Entgegen aller Vorsätze heiratet Isadora, mittlerweile 44-jährig. Allerdings wird auch diese Beziehung schnell unglücklich. Ihr junger Mann fühlt sich einsam auf den vielen Auslandsreisen, auf denen er sie begleitet, auch ihm genügt es nicht, nur im Schatten seiner berühmten Frau zu stehen. Bereits nach zwei Jahren scheidet die Beziehung. Ein Jahr später begeht Jessenin Selbstmord.

Im Jahr 1924 kehrt Isadora Duncan nach Berlin zurück, äußerlich deutlich gezeichnet von ihrem spannungsgeladenen Leben. Aber trotz ihrer verminderten körperlichen Attraktivität vermag sie noch immer ihr Publikum in den Bann zu ziehen.

Als sie feststellt, dass ihr Manager Berlin mit den gesamten Einnahmen verlassen hat, lebt sie mittellos, bis ihr ein amerikanischer Freund Geld schickt und ein französischer Freund ein Visum nach Frankreich besorgt.

Isadora verbringt den Winter in Nizza um dann ruhelos zwischen Paris und Nizza hin- und herzupendeln. Sie lebt in ständiger Geldnot und spricht zunehmend dem Alkohol zu. Ihr Leben hat Spuren hinterlassen, ihre Energien schwinden zunehmend.

---

Am 14. September 1927 stirbt die Tänzerin bei einem tragischen Unfall, als sich ihr Schal in den Hinterreifen ihres Bugatti verfängt und ihr beim Anfahren das Genick bricht.

Die Meinungen über Isadora Duncan gehen weit auseinander. Für die einen war sie ein Genie, für die anderen ein Skandal, weil sie tanzte, lebte und liebte, wie sie wollte. Sie war eine Lebens- und Überlebenskünstlerin, häufig angewiesen auf die finanzielle Unterstützung anderer, aber immer autonom und selbstbestimmt. Dass ihre Liebesbeziehungen scheiterten, lag nicht zuletzt daran, dass die Kunst den wichtigsten Platz in ihrem Leben einnahm. Denn auch, wenn sie sich immer wieder leidenschaftlich verliebte, konnte die Liebe sie doch nicht dauerhaft von ihrer Kunst entfernen. Obwohl die Tänzerin in ihren Choreographien durchaus auch zu politischen Themen Stellung bezog, die im Allgemeinen unbeachtet blieben, war ihr Hauptanliegen, sich in ihrem Tanz auszudrücken und zu verwirklichen. Ihre Botschaft war nicht sozialkritischer, sondern individueller Art.

In der Literatur fällt das Urteil über Isadora Duncans Verdienste um den Tanz unterschiedlich aus. LIECHTENHAN beispielsweise schreibt die Befreiung *„des Tanzes aus den akademischen Fesseln“* François Delsartes (1811-1871) und Emile-Jaques Dalcroze (1865-1950) zu, die die Gesetze des menschlichen Ausdrucks bzw. ein System der Rhythmik geschaffen haben. Die Ideen der Duncan dagegen werden von LIECHTENHAN als *„sehr wirr“*, ihre Gedanken als *„nicht ernstzunehmend“* bezeichnet, da sich diese auf Emotionen und nicht - wie bei Delsartes und Dalcroze - auf wissenschaftliche Erkenntnisse berufen (vgl. Liechtenhan, 2000, S. 106). Grundsätzlich ist man sich einig darüber, dass Isadora Duncan keine gute Tänzerin gewesen ist und nicht nur positiv gewirkt hat. SCHMIDT-GARRE schreibt dazu:

---

*„Die Duncan machte sofort Schule, aber keine gute. Ungezählte Mädchen zogen sich, ihrem Beispiel folgend, Schuhe und Strümpfe aus, wickelten ihren restlichen Leib in einen Schal und protestierten mit ihrem harmlosen Gehüpfen gegen das verstaubte Ballett.“ (Schmidt-Garre, 1966, 246)*

Isadora Duncan werden aber auch große Verdienste um den Tanz zugesprochen. Sie gilt als „Revolutionärin“ gegen die überkommene Klassik des Balletts, die den neuen Zeitgeist entdeckt und entscheidend zum Entstehen des Modernen Tanzes beigetragen hat (vgl. Calendoli, 1986, 206; vgl. Liechtenhan, 2000, 107).

*„Was sie hinterließ, war das Wissen darum, daß Tanz Leben, daß er Religion sein kann. Ihre bedeutendste Leistung war es, gegen den Strom geschwommen zu sein, und ihre Zeit restlos abgelehnt zu haben. Sie war die Fackelträgerin des 20. Jahrhunderts.“ (Sorell, 1969, 177)*

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Isadora Duncans Vorreiterrolle für den modernen Tanz unbestritten ist. Sie revolutionierte den Bühnentanz durch ihre ganz persönlichen Visionen.

Mit ihrem Tanzkonzept untrennbar verbunden war sowohl ihr Kunstverständnis als auch ihre Lebensphilosophie, sie untersuchte fast ausschließlich den weiblichen Körper und seine Ausdrucksmöglichkeiten.

Der Tanz diente ihr zudem immer als eine Form der Selbstreflexion und somit als ein Prozess der Selbstfindung, bloße Reproduktion von Bewegung lehnte sie ab.

Neben ihren zahlreichen theoretischen Abhandlungen über den Tanz, in denen sie den „Tanz der Zukunft“ erläuterte und sich immer wieder in kritische Distanz zu ihrem eigenen künstlerischen Werk setzte, schrieb sie auch über die zu ihrer Zeit herrschenden Rollenbilder und die daran gebundenen gesellschaftlichen Zwänge. Mit ihren Äußerungen sperrte sie sich gegen die bis dahin herkömmlichen Zuschreibungen der Tänzerin als eine „schweigende Projektionsfläche“ (Soyka, 2004, 29).

Bis zum Auftreten von Isadora Duncan ist das Schreiben und das Reflektieren über den Tanz ausschließliche Domäne der Männer

gewesen, die Frau galt lediglich als ausführendes Objekt, das die Phantasien der Männer zu repräsentieren hatte:

*„Im Hinblick darauf lässt sich Duncans Schreiben als eine emanzipatorische Revolution innerhalb der Tanzgeschichtsschreibung lesen.“* (Soyka, 2004, 22)

Ihr Werk markiert den Seitenwechsel von der rein ausführenden zur kreativ schaffenden Tänzerin und repräsentiert damit auch einen bedeutenden Punkt der Frauengeschichte. Mit ihrem Schaffen macht sie all denjenigen Mut, die sich selbstbewusst im Tanz ausdrücken und befreien wollen.

Neben Isadora Duncan führen auch Loie Fuller (1862-1928) und Ruth St. Denis (1878-1968) ihre Ideen des „Freien Tanzes“ vor. Der Durchbruch aber gelingt dem Ausdruckstanz erst nach dem 2. Weltkrieg.

Obwohl das Gedankengut der Isadora Duncan wertvolle sozialkritische und emanzipatorische Momente enthält, zeigt sich ihre Argumentation zugleich eingebunden in die regressiven philosophischen Überlegungen der Zeit, die die traditionelle Frauenrolle wiederum bestätigen (vgl. Abraham, 1992a, 279).

### **5.3 Körperkultur und Weiblichkeit**

Mit dem wachsenden Bedarf an Arbeitskräften erhöht sich vor dem 1. Weltkrieg auch der Anteil der erwerbstätigen Frauen. Aufgrund der verbesserten Produktionstechniken stellen diese nun billige, geschickte und gefügige Arbeitskräfte dar, die in vielen Industriezweigen den Männern sogar vorgezogen werden. Aber nicht nur die Proletarierin arbeitet in den Fabriken, auch die bürgerliche Frau muss sich ihren Lebensunterhalt zunehmend durch außerhäuslichen Erwerb verdienen (vgl. Pfister, 1983b, S. 48). Auf Drängen der bürgerlichen Frauenbewegung gelingt es, im Jahr 1908 in Preußen die Zulassung von Frauen zum Universitätsstudium durchzusetzen.

Obwohl sich um die Jahrhundertwende die Frauenrolle den sich verändernden Außenweltbedingungen anpasst, werden aber die

Strukturen innerhalb der Familie beibehalten. Da Abhängigkeit und Unterordnung der Frau gerade wegen der sich verändernden Frauenrolle im außerhäuslichen Bereich erneuter Legitimation bedürfen, erfahren die Thesen von der Polarität der Geschlechtscharaktere einen neuen Aufschwung. Selbst von den ab 1894 im Bund deutscher Frauenvereine organisierten Frauen widerspricht die Mehrheit diesen Thesen nicht (vgl. Pfister, 1983b, S. 48). Auch in der bürgerlichen Frauenbewegung wird weder die spezifische „Eigenart“ der Frau, noch deren „Erfüllung durch die Mutterschaft“ bestritten (vgl. Pfister 1983b, 28).

Zudem führt die allmähliche Auflockerung der sexuellen Tabus zu einer Körpereinstellung, die vor allem beim weiblichen Geschlecht ihren

Ausdruck in der Gymnastik und im Tanz findet. Obwohl sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch Frauen an den sich neu etablierenden Sportarten beteiligen, gelten die im Sport geforderten Verhaltensmuster, wie Durchsetzungsvermögen, Aggressivität oder Kampfgeist, als typisch männlich und für die Frauen als nicht erstrebenswert. So fasst ein führender Leichtathletikfunktionär die allgemein akzeptierten Ziele des Frauensports folgendermaßen zusammen:

*„Schönheit, aufgebaut auf der Gesundheit, Anmut bedingt durch Kraft, sind die Grundsätze und Lehren wahren Frauensports.“* (Pfister, 1986, 29)

Auch in weiten Kreisen der Bevölkerung gilt die Gymnastik als das geeignetste Übungsgebiet für Mädchen und Frauen, da sie diesen ein Betätigungsfeld ohne Leistungsansprüche und Möglichkeiten zu Kreativität und Selbstbestimmung in einer als bedrohlich empfundenen Welt geben kann:

*„Schließlich hoffen Frauen, sich in der Gymnastik ‚vom Männerurteil‘ lösen zu können und ihrem ‚Wesen‘ gemäß ‚weibliche‘ Übungsformen zu finden.“* (Pfister, 1983a, 32)

Die Polarisierung der Geschlechter wird auch von den Frauen bestätigt, die sich um eine Körperschulung für die Frau bemühen. Bess Mensendieck (1864-1957) zum Beispiel, die als Wegbereiterin einer „emanzipatorischen“ Gymnastik gilt, hält zwar Frauen dazu an,

Eigenverantwortung für ihren Körper zu übernehmen, allerdings zu dem Zweck, insbesondere den gebildeten Frauen ihre nationale Pflicht, gesunde Mütter einer gesunden Nation zu sein, wieder vor Augen zu führen (vgl. Abraham, 1992a, 272; vgl. Klein, 1994, 151 f.)

Auch DUNCAN weist mit ihrem Tanz auf die enge Verbindung von Körper, Kultur und Weiblichkeit hin:

*„Die Tänzerin der Zukunft wird ein Weib sein müssen, dessen Körper und Seele so harmonisch entwickelt sind, daß die Bewegung des Körpers die natürliche Sprache der Seele sein wird. [...] Sie wird keine Feentänze zu tanzen suchen, noch Nixen darstellen oder kokette Frauen, sondern sie wird als das Weib in seiner größten und reinsten Erscheinung tanzen. [...] Sie wird das wechselnde Leben in der Natur im Tanze ausdrücken und die Wandlungen aller ihrer Elemente ineinander zeigen. [...] Ja, sie wird kommen, die Tänzerin der Zukunft, sie wird kommen als der freie Geist, der in dem Leibe des freien Weibes der Zukunft wohnen wird.“* (Duncan, 1929, in: Pfister, 1983, 217)

Ihre Aufgabe sieht die Tänzerin vor allem darin, den Frauen die Freiheit, Harmonie und Beseeltheit des weiblichen Körpers ins Bewusstsein zu rücken und den weiblichen Körper von gesellschaftlichen Restriktionen zu befreien. Mit Hilfe des Tanzes will sie den Menschen zur Wahrnehmung des Schönen, Heilsamen und Sittsamen anregen. Vor allem die Frau erscheint Isadora Duncan dafür prädestiniert, diese Inhalte über den tänzerischen Ausdruck zu vermitteln.

So schließt ihre Forderung nach Frauenemanzipation und nach Ausbildung der „natürlichen“ Harmonie und Schönheit des weiblichen Körpers auch die Konservierung traditioneller Werte wie Sittsamkeit und Tugendhaftigkeit keineswegs aus. Im Gegenteil bilden diese Eigenschaften sogar die Grundlage ihres Weiblichkeitsideals (vgl. Klein, 1994, 142). Auch in dieser Hinsicht entsprechen die Vorstellungen von Isadora Duncan denen der anderen Reformtheoretiker, die ebenfalls die Freisetzung der Frau aus alten Bindungen anstreben, dabei aber dem Konzept der „natürlichen“ Bestimmung der Frau treu bleiben (vgl. Klein,

1994, 142; vgl. Soyka, 2004, 25). Wie schon in der romantischen Bewegung des 19. Jahrhunderts gilt auch in dieser Zeit die weibliche Natur als „*Erlöserin des zivilisationsgeschädigten Menschengeschlechts*“ (Klein, 1994, 156). Der von Isadora Duncan vollzogene Rückgriff auf den Körper hat aber auch einen hohen emanzipatorischen Wert, da das selbstbestimmte Entdecken eigener körperlicher Möglichkeiten und Bedürfnisse aussichtsreiche Ansatzpunkte bietet für die Entwicklung einer eigenständigen Persönlichkeit. Dennoch erscheint es fraglich, ob sich die Frau nur durch selbstbewusste Inbesitznahme des eigenen Körpers aus sozialer Unterdrückung befreien kann. ABRAHAM äußert dazu Folgendes:

*„Mit der Hinwendung zur Natur und der Einordnung in die kosmischen Zusammenhänge wird jedoch die Kraft der sozialen Kritik gebrochen, denn mit dem Rückzug aus der Gesellschaft geraten auch die Punkte der Kritik aus dem Blick und werden einer reflektierten Aufarbeitung entzogen. In diesem Sinne ‚verdrängt‘ die in der Natur erzeugte Harmonie von Körper, Rhythmus und Erleben die gesellschaftlich notwendige Auseinandersetzung mit den Zuschreibungen und Rollenerwartungen und den daraus resultierenden sozialen und psychischen Konflikten für Frauen.“* (Abraham, 1992a, 285)

## **5.4 Zur Entwicklung des Ausdruckstanzes nach dem 1. Weltkrieg**

Auch in der Zeit nach dem 1. Weltkrieg hält man im Allgemeinen an der traditionellen Wesensbestimmung der Frau fest. ABRAHAM erwähnt diesbezüglich Jutta Klamt, die Vertreterin einer tänzerischen Gymnastik in den dreißiger Jahren, die beispielsweise davor warnt, durch einen übertriebenen Intellektualismus das Bild der weiblichen Eigenart zu verzerren. Ihrer Meinung nach soll die Frau im Einklang mit der Natur stehen, um so auch Heim und Familie von innen her mit Sinn erfüllen zu können (vgl. Abraham, 1992a, 273).

Trotzdem aber mehren sich in dieser Zeit auch die Stimmen, die sich deutlich gegen die Begrenzung der Frau auf den häuslichen Bereich und

gegen die Festlegung weiblicher Eigenschaften aussprechen. Vor allem in der Körper- und Sportbewegung entdecken die Frauen zunehmend die Lust an körperlichen Herausforderungen sowie am Einsatz von Kraft und Risiko (vgl. Pfister 1983a, 30 ff.).

Durch zunehmende Berufstätigkeit und Selbstständigkeit sowie durch ihr Eindringen in bisher männliche Domänen werden die traditionellen Ansichten über die weibliche Wesensart zunehmend in Frage gestellt (vgl. Pfister 1983a, 28). Sowohl Ärztinnen, Erzieherinnen, Sportlerinnen als auch Frauenrechtlerinnen kämpfen um ihre Befreiung aus den ihnen auferlegten Grenzen und demonstrieren ihre Stärke und Leistungsfähigkeit nicht nur im Motorradfahren, Segelfliegen und Rudern, sondern auch durch sozialkritische Studien in Medizin, Pädagogik oder Philosophie (vgl. Pfister 1983a, 33).

Im Bereich des Sports sehen viele Frauen gerade in leistungs- und wettkampforientierten Sportarten ein geeignetes Mittel, die eigenen Vorstellungen vom Frau-Sein durchzusetzen und sich gegen die festgelegten Rollenzuschreibungen zu wehren (vgl. Verständig, 1927, in: Pfister, 1983, S. 208). Die rhythmische Gymnastik wird von diesen Frauen abgelehnt, da diese zu sehr an den angeblich weiblichen Wesensmerkmalen orientiert sei und einer Frau, die sich ausleben und ihre Kraft entfalten wolle, nicht mehr genügen könne. VERSTÄNDIG äußert sich dazu folgendermaßen:

*„Die Frauen, deren Bewegungsdrang alle Einwirkungen nicht getötet haben, so daß er sich immer wieder Bahn bricht, wird die rhythmische Gymnastik ablehnen. Nicht aus körperlichem Unvermögen [...] sondern gefühlsmäßig gerade darum, weil die rhythmische Gymnastik sie seelisch nicht zu befriedigen vermag, weil sie zu den Leistungsgebieten drängt. Sie wird nicht befriedigt von den sich stetig entfaltenden Bewegungen der Gymnastik.“* (Verständig, 1927, in: Pfister, 1983, 210)

Trotzdem aber bieten Gymnastik und Tanz wertvolle Ansatzpunkte zur Ausbildung einer eigenen Identität, da die Frauen in dem ihnen zugewiesenen Bewegungsbereich ihr Tun nicht zu legitimieren brauchen, wie diejenigen in „männlichen“ Sportbereichen. Dem neuen

Selbstbewusstsein der bürgerlichen Frau entsprechend, bieten Gymnastik und Tanz Möglichkeiten, relativ autonom neue Formen der Entfaltung, der Selbstartikulation und des Selbstverständnisses auszubilden (vgl. Abraham, 1992a, 276).

*„Der Tanz der Moderne ist Tänzerinnen zu verdanken, die den Wandel der Gesellschaft miterleben: Mit erwachtem Selbstbewusstsein und verändertem Körpergefühl wollen sie eine neue Zeit tänzerisch zum Ausdruck bringen. Sie machen sich frei von Stückvorlagen und suchen neue, eigene Inhalte; sie wählen Musik entsprechend ihrer Intentionen und choreografieren ihre Tänze vollkommen selbstständig.“* (Soyka, 2004, 9)

Außerdem gibt es - anders als im klassischen Ballett - im Ausdruckstanz kein auf den Körper bezogenes Schönheitsideal. Der Körper wird mit all seinen Vorzügen und Schwächen genutzt, um den innersten Empfindungen Ausdruck zu verleihen.

So beweist auch Mary Wigman, eine der führenden Persönlichkeiten des Ausdruckstanzes, dass der Tanz eine Möglichkeit bietet, seinen eigenen Empfindungen Ausdruck zu verschaffen.

### **5.4.1 Mary Wigman und der Ausdruckstanz**

*Ich bin der Tanz.*

*Und bin die*

*Priesterin des Tanzes.*

*Meines Körpers Schwung spricht zu Euch*

*Von der Bewegung aller Dinge.*

(Wigman, 1936, in: Huschka 2002, 179)

Das künstlerische Schaffen Mary Wigmans (1886-1973) beginnt während der expressionistischen Epoche, in einer Zeit des Kampfes, in der alte Werte neu bewertet werden (vgl. Sorell, 1969, 185).

---

Die Künstler stellen nun ihre individuelle Persönlichkeit in den Mittelpunkt und machen ihre subjektiven Empfindungen und Gefühlswelten zum Thema des Kunstwerkes. Bis heute gilt Mary Wigman als eine der bedeutendsten Vertreterinnen des modernen Ausdruckstanzes.

Marie Wiegmann wird am 13. November 1886 als Tochter eines Kaufmanns in Hannover geboren. Aus ihrem Geburtsnamen leitet sie nach ihren ersten Tanzauftritten ihren Künstlernamen „Mary Wigman“ ab. Sie wächst behütet auf, neben ihrer Mutter, die häufig im Geschäft des Vaters aushilft, übernimmt auch ein Kindermädchen die Betreuung der drei Kinder. Mary liebt die Bewegung, zieht sich aber schon als Kind häufig zurück, liest viel und schreibt kleine Gedichte, Geschichten und Theaterstücke.

Als sie neun Jahre alt ist, stirbt ihr Vater. Zwei Jahre später heiratet die Mutter seinen Zwillingbruder.

Mit vierzehn Jahren beendet Mary die höhere Töchterschule und würde anschließend gerne das neu gegründete Mädchengymnasium in Hannover besuchen. Leider sind ihre Eltern dagegen, finden es unschicklich für ein Mädchen, Abitur zu machen, zu studieren und eigenes Geld zu verdienen. Zunächst absolviert Mary also Sprachkurse, zuerst in einem englischen Mädchenpensionat und anschließend in der französischen Schweiz. Als sie nach Hause zurückkehrt, möchten ihre Eltern, dass sie heiratet. Zwei Verlobungen werden geschlossen und von Mary wieder gelöst.

Als Tochter aus einem wohlhabenden, bürgerlichen Elternhaus richtet sie sich gegen die von ihr erwartete Zukunft einer Ehefrau und Mutter. Sie entscheidet sich, einen Beruf zu erlernen, um ihr Leben eigenständig und unabhängig führen zu können.

Obwohl der Stiefvater Mary Wigman ein Studium verwehrt, beginnt sie - im Alter von 24 Jahren - bei Émile Jaques-Dalcroze, dessen Arbeit sie bei einem Vorstellungsabend kennen gelernt hat, an der „Schule für Rhythmische Gymnastik“ in Hellerau eine Ausbildung zur Rhythmiklehrerin. In Hellerau beschäftigt sie sich mit expressionistischer Kunst, die sie stark beeindruckt und für ihr späteres choreographisches Schaffen inspiriert.

Bald ist sie unzufrieden mit den Inhalten ihrer Ausbildung und kann sich immer weniger mit Dalcrozes Lehren identifizieren. Im Gegensatz zu diesem nämlich, der glaubt, Rhythmus sei abhängig von Musik, ist Mary Wigman davon überzeugt, dass der Körper seinen eigenen Rhythmus hat. Entgegen ihrer Überzeugung schließt sie die Ausbildung aber 1912 mit dem Diplom ab. Sie ist nun entschlossen, ihre eigenen Vorstellungen vom Tanz zu entwickeln.

Obwohl sie eine feste Anstellung an einer Filiale der Dalcroze-Schule in Berlin haben könnte, entscheidet sie sich, mit Rudolf von Laban zu arbeiten. Ihn hat sie auf Empfehlung des Malers Emil Nolde während eines Sommerkurses auf dem Monte Verità kennen gelernt.

In Rudolf von Laban findet sie den Tanzlehrer, der ebenfalls ihre Ansicht vertritt, dass der Körperrhythmus das Wichtigste sei, und die Musik nur dazu diene, diesen Rhythmus zu unterstützen. Die Musik wird dabei durch Gongs, Schellen und Tamburine erzeugt, durch körperlichen Spannungsaufbau soll der Zugang zu den eigenen Empfindungen ermöglicht werden. Bei Rudolf von Laban lernt Mary Wigman die Auswirkungen emotionaler Bewegung auf die Körperbewegung und lernt die Elemente Zeit, Raum und Kraft kennen. Sie wird Labans engste Mitarbeiterin, unterrichtet und choreographiert eigene Tanzstudien. Im Jahr 1914 tritt sie erstmals erfolgreich mit zwei Solochoreographien öffentlich auf.



Abb. 23: Mary Wigman; Bannas, 1996, 78

Nach dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges bleibt Mary Wigman bei Rudolf von Laban in der Schweiz und arbeitet mit ihm unermüdlich an ihren Tanzstudien. Schließlich erkennt sie aber, dass die Arbeit mit Laban sie nicht mehr weiterbringt und sie allein weitermachen muss.

So arbeitet sie weiter an ihren Vorstellungen eines freien Tanzes und tritt auf, um diese Vorstellungen an die Öffentlichkeit zu bringen.

Zu Beginn ihrer Laufbahn stößt die Tänzerin durch den noch ungeformten Stil und durch die Schwere und Subjektivität ihrer Aussagen häufig auf Unverständnis und Ablehnung. Viele vermessen das Anmutige und Schöne, das Tanz für sie bisher verkörpert hat. Mary Wigman aber lässt sich von Misserfolgen nicht erschüttern, sondern arbeitet unermüdlich weiter.

Ihre Solotänze werden immer eindringlicher zum Spiegelbild ihrer Lebensphilosophie, die sich durch den Glauben an das unabwendbar „Schicksalhafte“ des Daseins auszeichnet (vgl. Abraham, 1992a, 285 ff.). Die „Opferhaltung“ wird von zwei weiteren Aspekten begleitet. Zum einen von dem Willen zum Kampf (mit dem Leben und stellvertretend mit dem Tanz), zum anderen von der Sehnsucht nach Entgrenzung und Vollkommenheit (vgl. Abraham, 1992a, 285 ff.).

---

Wie in allen anderen Künsten liegt auch im Tanz nun die Betonung auf Körperlichkeit, Subjektivität, Intuition, Irrationalität und Mystik, um Gesellschaftskritik und neues Weltverständnis zum Ausdruck zu bringen (vgl. Klein, 1994, 193 f.).

Im Jahr 1918 gerät die Tänzerin in eine persönliche Krise. Die Arbeit mit Laban gestaltet sich wegen ihrer zunehmenden Selbstständigkeit schwierig, ihr Stiefvater stirbt, der Bruder kehrt verletzt aus dem Krieg zurück und eine unglückliche Liebesbeziehung stellt sie vor die Wahl zwischen Ehe oder Tanzkarriere. Sie erkrankt an Tuberkulose und braucht über ein Jahr, um sich wieder davon zu erholen. In diesem Jahr aber erkennt sie, dass sie tanzen will und muss und arbeitet weiter an ihren Tanzschöpfungen, mit denen sie die Freuden, Sorgen und Konflikte des Menschen ausdrücken will.

Auf ihrer nachfolgenden Tournee, die sie im Februar 1919 in Davos beginnt, ruft sie mit ihren Tanzdarbietungen die unterschiedlichsten Reaktionen hervor, die von Begeisterungstürmen bis zu vernichtender Ablehnung reichen.

Im Jahr 1920 gründet Mary Wigman in Dresden ihre erste eigene Tanzschule, die sich zu einem Zentrum des modernen Ausdruckstanzes entwickelt.

Ähnlich wie Isadora Duncan geht sie in ihrem Unterricht nicht nach einer Methode vor, vielmehr gibt sie ihren Schülerinnen und Schülern Hilfen, damit diese selbstständig ihre eigenen Ausdrucksmöglichkeiten entwickeln können. Weitere Schulen gründet Mary Wigman später u. a. in München und Berlin. Aus ihr gehen berühmte Tänzer wie Harald Kreutzberg, Gret Palucca und Yvonne Georgi hervor.

Neben ihrer unterrichtlichen Tätigkeit choreographiert Mary Wigman neue Tanzchoreographien und geht zweimal im Jahr mit ihrer 1923 gegründeten Tanzgruppe auf Tournee durch Deutschland und viele andere europäische Länder. So schafft sie es, den Ausdruckstanz immer bekannter zu machen und selbst immer berühmter zu werden.



Abb. 24: Bewegungschor von Mary Wigman (um 1928); Fonteyn, 1981, 108

Als Ausdruckstänzerin wird Mary Wigman schließlich zum Prototypen jener expressionistischen Aufrüttelung, die in der Zeit nach dem 1. Weltkrieg die deutsche Kunst erschüttert (vgl. Schmidt-Garre, 1966, 257). Die Tänzerin stellt sich selbst als Subjekt in den Mittelpunkt ihres lebens- und tanzphilosophischen Konzeptes, um durch den Tanz zu einer Steigerung des Selbst-Gefühls und zu einer Erweiterung der Selbsterkenntnis zu gelangen (vgl. Peter-Bolaender, 1989, 19).

In ihren Tänzen wird der leidende Mensch zum Zentralthema, Pessimismus, Angst und Grauen sind die Triebkräfte ihrer Phantasie:

*„Ihre Welt ist das Herbe und Düstere, das Lastende und Nüchternen, das Pathologische und das Inferno. Knien, Beugen, Kriechen, Schleichen, plattes Stampfen, dumpfes Fallen, schweres Atmen sind immer wiederkehrende Bestandteile ihrer Tänze; oft enden sie damit, daß sie ausgestreckt auf dem Boden liegt.“* (Schmidt-Garre, 1966, 257)

Als Hilfsmittel für ihre Tanzdarstellungen benutzt Mary Wigman fahle Beleuchtung, Masken, gespenstische Verkleidung u.Ä; die musikalische Begleitung besteht, wenn überhaupt vorhanden, lediglich aus einfacher, von Schlaginstrumenten begleiteter Flötenmusik oder rhythmischen

Markierungen (vgl. Sorell, 1969, 185; vgl. Schmidt-Garre, 1966, 260). Der Tanz wird bei ihr zum Kult, zu einer Art Religionsersatz, das Tanzen wird zum Beten und der Körper zum Küber des Kosmischen erhoben. Dementsprechend bezeichnet man Mary Wigman auch als „Priesterin“ oder „Prophetin“, ihre Schülerinnen sind demnach ihre „Jüngerinnen“, die sich ihr völlig unterordnen müssen und kein Eigenleben entfalten können (vgl. Schmidt-Garre 1966, 258). Für die Tänzerin machen erst militärischer Drill und erbarmungslose Disziplin das Entstehen der Tanzgestalt möglich, jeglicher individueller Ausdruck kann erst dann in eine Sprache des Tanzes münden. Ein anschauliches Bild von der Besessenheit und der asketischen Strenge der Tänzerin gibt Marcellus Schiffer, ein Berliner Schriftsteller und Bühnenautor, 1926 durch ein mit ihr geführtes Interview ab. Befragt zu ihren Schülerinnen sagt Mary Wigman Folgendes:

*„Hart müssen sie werden, herb und hart und hungrig! Wenn ich tanze, muß ich vor allen Dingen hungrig sein, dann kommt am leichtesten die Ekstase über mich und meine Gruppe.“*  
(Marcellus Schiffer, o.A, in: Schmidt-Garre, 1966, 259)

Wie aus ihren eigenen zahlreichen Aufzeichnungen entnommen werden kann, umgibt sich Mary Wigman im Tanz mit dem Bannkreis des Mystischen. Für sie bedeutet dieser, ebenso wie Leben und Tod ein „Schicksal“, dem sich der Mensch nur ehrfurchtsvoll ausliefern kann. Besonders der Tod wird in zahlreichen Solo- und Gruppentänzen thematisiert. Das auffällige Sich-Hingeben an die übergeordneten Gesetze des Lebens, steht in scheinbarem Widerspruch zu der revolutionierenden und kämpferischen Haltung, die Mary Wigman gegenüber den gesellschaftlichen Forderungen entwickelt, die an sie gestellt werden. In ihren Tänzen aber richtet sie sich nicht nach den Erwartungen der Zuschauer. Ob sie etwas Schönes erwarten, ist ihr gleichgültig, für sie hat das Leben, das sie im Tanz spiegeln will, schöne und hässliche Seiten. Auch sie richtet sich in allem gegen das klassische Ballett, wenn sie sagt:

*„Gekünstelt und gestelzt, konnte es [das Ballett] niemals ausdrücken, was ich zu sagen hatte, denn dies war ausschließlich persönlicher Natur.“* (Wigman, in : Cohen, 1988, 140)

Mary Wigmans Leben ist dem Tanz gewidmet, neben ihm ist alles andere unwichtig. Häufig werden selbst die Befindlichkeiten des eigenen Körpers nicht wahrgenommen, Schmerzen und Verletzungen übergangen.

Nur der Liebe räumt die Tänzerin eine gewisse Bedeutung ein. Von 1924 - 1929 hat sie eine unbeschwerte Beziehung zu einem jungen Nervenarzt, die aber schließlich daran scheitert, dass sich beide in zu unterschiedliche Richtungen entwickeln.

Auch in Amerika, dorthin macht sie 1930 eine Tournee, wird Mary Wigmans Tanzkunst, der German Dance, begeistert aufgenommen, alle Vorstellungen sind ausverkauft.

Martha Graham, die eine ihrer Aufführungen besucht, schreibt in einem Brief:

*„Endlich habe ich Sie tanzen gesehen! Ich finde keine Worte. Nur dieses: Sie tanzen das Leben selbst. Und Sie sind eine Seherin, die uns die ungeheuerlichsten vitalen Rhythmen von Freude und Leid in unsere Sprache übersetzt. Dank für Ihren Mut und ihre Kühnheit.“* (Graham, in: Bannas, 1996, 91)

In den nächsten Jahren macht Mary Wigman noch zwei weitere Tourneen in die USA und wird von Hollywoodgrößen wie Greta Garbo und Marlene Dietrich gefeiert. Einmal erscheint sogar Albert Einstein nach einer Vorstellung in ihrer Garderobe.

Im Gegensatz dazu schwindet in Deutschland zunehmend der Erfolg der Tänzerin. Da sich der Zeitgeist gewandelt hat, rücken nun gesellschaftlich relevante und sozialkritische Themen in den Vordergrund, ihr Stil wird als zu feierlich und pathetisch kritisiert.

Als die Nationalsozialisten 1933 an die Macht gelangen, bekommt Mary Wigman als Vertreterin „artfremder Kunst“ ab 1934 berufliche Schwierigkeiten. Sowohl der Kontakt zu jüdischen Freunden, Förderern und Schülern als auch ihre Beziehungen zu expressionistischen Künstlern werden ihr vorgeworfen. Auch teilen die Nationalsozialisten keineswegs ihre Ansichten über die Bedeutung des Tanzes. So muss sie bereits ab 1933 in ihrer Schule klassischen Tanz unterrichten sowie Demonstrations- und Werbeveranstaltungen für Laientanz abhalten. Auch Erb- und

---

Rassenkunde wird unterrichtet. Obwohl dies Mary Wigman widerstrebt, möchte sie doch die Position, die sie für den deutschen Tanz errungen hat, behaupten. Noch 1936 beteiligt sie sich mit einer Choreographie an der Eröffnung der Olympischen Spiele, weil sie gerne den Tanz als wichtigen kulturpolitischen Faktor etablieren möchte. Nach und nach aber demontieren die Nationalsozialisten das Bild der Tänzerin in der Öffentlichkeit.

Lediglich ihre Liebesbeziehung zu Hanns Benkert, einem leitenden Fabrikingenieur bei Siemens, der sie in ihrem rastlosen, von Erfolgen und Zweifeln geprägten Leben unterstützt, schützt sie vor gravierenden Repressionen.

Als dieser sie aber 1941 überraschenderweise verlässt und eine andere Frau heiratet, worunter sie sehr leidet, wird verstärkt politischer und psychologischer Druck auf die Tänzerin ausgeübt. Schließlich erlahmt ihr Widerstandsgeist und sie schließt ihre Tanzschule in Dresden. Trotz aller Rückschläge choreographiert Mary Wigman unermüdlich weiter, beendet aber 1942 ihre Bühnenkarriere.

Nach Ende des Zweiten Weltkrieges übernimmt sie zunächst einen Gastlehrauftrag an der Hochschule für Musik in Leipzig an und arbeitet wiederholt als Gastregisseurin an bedeutenden Bühnen. Im Jahr 1949 wechselt sie nach Berlin, wo sie zusammen mit Marianne Vogelsang das „Tanzstudio Mary Wigman“ eröffnet. Die Schule wird nun ihre Lebensaufgabe, jedes Jahr hält sie in Zürich einen internationalen Sommerkurs ab.

Zwischen 1954 und 1958 inszeniert sie an der Mannheimer Oper insgesamt vier Stücke. Besonderes Lob erhält sie für die Choreographie für Strawinskys „Le Sacre du Printemps“. Im Jahr 1961 wird die Choreographie von Glucks „Orpheus und Eurydike“ an der Deutschen Oper Berlin ihre letzte öffentliche Arbeit.

Immer mehr wird Mary Wigman von der abnehmenden Kraft ihres Körpers beeinträchtigt. Und auch wenn sie nach wie vor unermüdlich arbeitet, muss sie schließlich nach einem schweren Herzanfall ihre Schule schließen.

Die Tänzerin stirbt im Alter von 87 Jahren drei Wochen nach einem schweren Sturz in ihrer Wohnung.

Auch Mary Wigman gehört zu den Tänzerinnen, die ihr Leben dem Tanz gewidmet, alles andere ihrer Vision vom Tanz und ihrer Kunst untergeordnet haben. Ihr Selbstverständnis als Frau und ihre Tanzkunst sind aufs Engste gekoppelt, für sie entspricht die tänzerische Äußerung immer dem Ausdruck ihres Selbst (vgl. Peter-Bolaender, 1989, 19; vgl. Soyka, 2004, 13). Ihr künstlerisches, von der Lebensphilosophie beeinflusstes Selbstverständnis, demütig und mit Opferbereitschaft der Tanzkunst zu dienen, durchzieht zum einen Mary Wigmans gesamtes choreographisches Werk und gehört zum anderen zum pädagogischen Leitgedanken ihrer Schule. Sie selbst sagt über die Bedeutung des Tanzes:

*„Ich fühle, daß ich nur Tanz bin, wo ich tanze. Und das ist das größte und stärkste Erlebnis, welches ich beim Tanzen habe. Ich fühle so stark in meinem Blut, und allen Gliedern und Atem den Tanz, dem ich mich opferte. [...]. Er wirkt wie ein wilder Rausch, der die Sinne betäubt und mich von der Außenwelt befreit. [...] Und wenn ich gegen etwas machtlos bin, so ist es nur gegen meinen Tanz. Die Tänzerin in mir ist stärker als der Mensch, und sie beherrscht mich vollkommen.“* (Wigman, 1936, in: Huschka, 2002, 179)

Ähnlich wie bei Isadora Duncan zeigt sich auch bei Mary Wigman die typische Parallelität von emanzipatorischen und regressiven Momenten der Lebenshaltung (vgl. Abraham, 1992a, 291). Obwohl sich auch Mary Wigman gegen die von ihr geforderte typisch weibliche Lebensführung auflehnt und selbstbewusst ihren **eigenen** Weg geht, um ihren **eigenen** Stil im Tanz zu suchen, fehlen in ihren Tänzen sozialkritische Aspekte. So ist es nicht verwunderlich, dass männliche Kritiker in den Darbietungen Mary Wigmans die Auferstehung einer neuen „Frauenwelt“ sehen. Da sich diese Welt auf einer „ursprünglich“ und „mystisch“ wirkenden Ebene

artikuliert und so konkrete Kritik an bestehenden Rollenverhältnissen oder gesellschaftlichen Zuständen entbehrt, wird sie ohne weiteres akzeptiert (vgl. Abraham, 1992a, 292).

Wie auch bei Isadora Duncan erzeugt die Beschäftigung mit dem Tanz bei Mary Wigman eine ambivalente Spannung von Protest und Flucht (vgl. Abraham, 1992a, 293). Durch den Tanz werden anfängliche Revolten gegen das bürgerliche Leben erstickt, da er ein geeignetes Mittel bietet, den ersehnten Freiraum zu finden und die Kämpfe um soziale Gleichberechtigung oder Entfaltungschancen - stellvertretend durch den Tanz - auszufechten. Die Auseinandersetzung mit der Umwelt wird somit in einen irrationalen Bereich verlegt, da dieser offensichtlich einen größeren Trost bietet als die realen Lebensverhältnisse. Trotzdem aber bietet der Tanz auch in der Realität Möglichkeiten, sich gegen traditionelle Rollenklischees aufzulehnen, unabhängiger und selbstbestimmter zu leben.

Eine Tänzerin, die dies bis zum Extrem lebt, ist Anita Berber. Sie verkörpert wie wohl kaum eine andere Tänzerin das Lebensgefühl des Berlins der zwanziger Jahre und macht sowohl durch ihre provokativen Nackttänze als auch durch ihr ausschweifendes Privatleben auf sich aufmerksam. Ihr Leben wird im Folgenden dargestellt.

## **5.4.2 Anita Berber**

Anita Berber wird am Ende des Ersten Weltkrieges und in der Frühzeit der Weimarer Republik berühmt, als die bisher geltenden bürgerlichen Moralvorstellungen radikal in Frage gestellt werden. Während ihrer kometenhaften Karriere, die nur zehn Jahre dauert, stellt sie alles in Frage, was bisher als schicklich gegolten hat (vgl. Soyka, 2004, 91ff.). Ihre Karriere macht sie in einem Milieu, mit dem der Ausdruckstanz nichts zu tun hat - in der Welt der Nachtbars.

In dem Gedicht mit dem Titel „ICH“ schreibt Anita Berber über sich selbst, als sie bereits drogensüchtig ist. Ihr zerrissenes und widersprüchliches Inneres wird deutlich sichtbar:

---

*Ich*  
*Wachs schimmerndes Wachs*  
*Ein Kopf - ein Brokatmantel*  
*Wachs*  
*Rot - wie Kupfer so rot und lebende Haare*  
*Funkelnde Haare wie heilige Schlangen und Flammen*  
*Tot*  
*Millionenmal tot*  
*Verwest*  
*Und schön - so schön*  
*Blut wie fließendes Blut*  
*Ein Mund stumm*  
*Nacht ohne Sterne und Mond*  
*Die Lider - so schwer*  
*Schnee wie kalter wärmender Schnee*  
*Ein Hals - und fünf Finger wie Blut*  
*Wachs wie Kerzen*  
*Ein Opfer von ihm.*  
(Fischer, 2007, 106).

Anita Berber wird 1899 in Leipzig geboren. Ihre Mutter, Lucie Thiem ist eine bekannte Schauspielerin und Kabarettistin, ihr Vater, Felix Berber, erster Geiger im Leipziger Gewandhausorchester. Beide heiraten nur, weil ein Kind unterwegs ist. Kurz nach ihrer Geburt trennen sich die Eltern wieder. Anita verlebt in materieller Hinsicht eine sorglose, aber einsame Kindheit. Weil ihre Mutter sich wegen ihres Engagements nicht um ihre Tochter kümmern kann, lebt diese bei ihrer Großmutter in Dresden in einem gehobenen bürgerlichen Milieu (vgl. Fischer, 2007, 15). Nach einem kurzen Aufenthalt in einem Weimarer Mädchenpensionat kehrt sie 1915 nach Berlin zu ihrer Mutter zurück. Als Sechzehnjährige wird es Anita zu Hause zu langweilig und so nimmt sie zunächst Schauspielunterricht bei Maria Moissi und dann Tanzunterricht bei Rita Sacchetto. Nebenbei arbeitet sie als Fotomodell. Im Jahr 1916 hat sie als Siebzehnjährige mit der Sacchetto-Schule ihren ersten öffentlichen

---

Auftritt. Dinah Nelken, eine ihrer damaligen Bekannten, beschreibt Anita als ein ausnehmend hübsches Mädchen, dessen Liebreiz ihr die Sympathien von Männern und Frauen einbrachte. Unter den vielen hübschen Mädchen der Tanzgruppe fällt sie eher durch ihre starke Ausstrahlung als durch ihr tänzerisches Können auf. Offensichtlich legt sie auch darauf nicht gesteigerten Wert, will in erster Linie Beachtung und Beifall des Publikums (vgl. Fischer, 2007, 27).

Den bekommt sie bei weiteren Gastpiel-Auftritten der Sacchetto-Kompanie in Hannover, Leipzig, Frankfurt und Hamburg. Ein Jahr später aber überwirft sie sich mit Rita Sacchetto wegen angeblicher Eifersüchteleien und organisiert ihre ersten Soloauftritte, hat ihren ersten Solotanzabend 1917 im Theatersaal der Hochschule für Musik. Sie bekommt ein Engagement im Berliner Apollo-Theater und tanzt jetzt unbeeinflusst vom ballettmäßigen Stil der Sacchetto-Schule. Besonders die unkonventionelle herbe Schlankeit ihrer Erscheinung beeindruckt. Es folgen weitere Engagements, Anita Berber tanzt u. a. im Berliner „Wintergarten“, verbringt viele Stunden in Schneiderateliers, um ihre ausgefallenen Kostüme herstellen zu lassen. Sie erhält Ballettunterricht bei dem Ballettmeister Pirelli. Dieser arbeitet mit ihr nicht nur an einem neuen Tanzstil, sondern stellt auch die Programme für ihre Tourneen zusammen. Diese führen sie nach Wien und Budapest. Sie feiert Erfolge, erhält hohe Gagen und gilt als arrivierte junge Künstlerin (vgl. Fischer, 1984, 16). Nach Kriegsende geht Anita Berber zurück nach Berlin, stellt aber bald fest, dass ihr die mütterliche Wohnung zu eng wird. Sie will auf niemanden Rücksicht nehmen, sondern ihr eigenes Leben leben. Also beschließt sie, zu heiraten.

Im Januar 1919 veranstaltet die Tänzerin einen Solotanzabend mit acht verschiedenen Stücken im Berliner Blüthner-Saal. Sie tanzt zu Stücken von Liszt, Chopin, Rubinstein und Debussy. Ihre Tanzdarbietungen stoßen in der Öffentlichkeit auf reges Interesse, was vor allem auch mit den sich verändernden Moralvorstellungen über die gesellschaftliche Rolle der Frau zu erklären ist. In den neu erscheinenden Buchveröffentlichungen über den Tanz wird Anita Berbers Tanzstil als expressionistisch beschrieben:

*„Aus dem Tanz der Anita Berber spricht die Sehnsucht nach dem Erlebnis. Ihr Tanz verkörpert ein gesteigertes Gefühl, dessen Sehnsucht ins Bewusstsein getreten ist. Sie weiß selbst um die Weichheit ihrer Bewegung, um ihre Hingabe an den Rhythmus, und steigert sich in der Ekstase in eine weiche Aufgelöstheit hinein, die der jungfräulich herben Geschlossenheit ihrer Glieder fremd ist.“* (Nikolaus, 1919, in: Fischer, 1984, 19)

Anita Berbers Sehnsucht nach dem Leben äußert sich nicht nur in ihren Tänzen, sondern auch in ihrem Privatleben. Nach zwei Jahren trennt sie sich von ihrem Ehemann und gibt ihren lesbischen Neigungen nach, zieht zu ihrer Freundin Susi Wanowski. Diese unterstützt sie in allem, schlichtet Streitigkeiten und führt Verhandlungen mit Agenten.

Anita wird zum Star des Berliner Nachtlebens. Die durch wirtschaftliche Probleme und Inflation bedingte zunehmende Frustration versuchen nun viele durch einen ausschweifenden Lebenswandel zu kompensieren. Ehemals geltende Werte und Moralvorstellungen werden in Frage gestellt bzw. über Bord geworfen. Vor allem Nackttänze werden zu Beginn der zwanziger Jahre modern. Viele unbekannte Tänzerinnen führt die soziale Not zur öffentlichen Darstellung ihrer Körper in den Cabarets oder Tanzbars.

*„Mit dem verlogenen Patriotismus hatten sich auch andere Werte desavouiert. [...] So muss die teilweise demonstrative Nacktheit als eine eruptive Reaktion auf die Prüderie der wilhelminischen Scheinmoral angesehen werden, zugleich als ein Ventil der psychischen Depression des Krieges.“* (Klothes, 1977, in: Fischer, 1984, 25)

Anita Berber wird eine der ersten Nackttänzerinnen und stellt ihren gertenschlanken, splitter nackten Körper in einer Zeit zur Schau, in der die meisten Frauen ihren eher dicken Körper unter voluminösen Kleiderhüllen verstecken. Sie hat Erfolg damit, verfällt dem Erfolg und lebt

verschwenderisch von einem Tag zu anderen. Siegfried Geyer charakterisiert die Tänzerin folgendermaßen:

---

*„Anita Berber gehörte zu den pflanzenhaften Geschöpfen, die nicht wissen, was sie tun, die den Steuerexekutor nackt in der Badewanne sitzend empfangen und daran gar nichts finden, die einen Besuch beim Advokaten machen und in der Kanzlei plötzlich entdecken, daß sie unter dem Mantel nichts anhaben, weil sie ganz vergessen haben, daß man sich für einen Besuch eigentlich anziehen muss. In solchen Fällen sagte Anita Berber nicht: ‚Ich habe vergessen mich anzuziehen, entschuldigen Sie!‘, sondern nur: Geben Sie mir eine Zigarette, ich habe meine Tabatiere liegen lassen!“ (Geyer, o.A., in: Fischer, 1984, 29)*

Den großen Durchbruch schafft sie durch die zahlreichen Kinofilme, in denen sie mitwirkt und die sie weit über die Grenzen Deutschlands bekannt machen. Entdeckt wird sie von Richard Oswald, insgesamt wirkt sie zwischen 1928 und 1925 in 26 Filmen mit, spielt in zahlreichen Sexual- und Aufklärungsfilmern - nicht selten die Rolle einer Prostituierten. Ihr wilder Lebensstil, der sich schlecht mit dem geregelten Tagesablauf bei Dreharbeiten verträgt, trägt dazu bei, dass Anita Berber Mitte der zwanziger Jahre dem Film den Rücken zukehrt und sich wieder ihren Tanzchoreographien widmet.

Rudolf Forster, ein Schauspielkollege wird beispielsweise im Sievinger Atelier bei Dreharbeiten Zeuge folgender Szene:

*„Die Schauspieler waren bereits geschminkt und kostümiert, es sollte schon längst losgehen, aber Anita war nicht da. Endlich erschien sie, das heißt, sie wurde getragen. Die Chauffeure beim Film waren Kummer gewohnt, sie hatten Routine, mit Leuten umzugehen, die vollkommen verduselt waren und die Nacht zum Tage machten. Über die hohe Treppe wurde sie ins Atelier hinaufgetragen, wie ein Schwein geschultert, vollkommen bewußtlos, dürftig bekleidet, ihr Kopf baumelte hin und her. In der Garderobe waren bereits kleine Eisstücke präpariert, der Vorgang wiederholte sich Tag für Tag. [...]. Frotteetücher wurden mit den Eisstücken gefüllt, die Behandlung begann, bis sie ein Lebenszeichen von sich gab. Dann wurde ihr starker Mokka eingeflößt, sie konnte an die*

*Arbeit gehen. Nach etlichen Stunden verließen sie die Geister, dann bekam sie eine Spritze.“ (Forster, 1967, in: Fischer, 2007, 79)*

Im Jahr 1922 gastiert Anita Berber mit ihrem Programm in Wien, Berlin, Paris und Budapest. Mit ihren Tänzen will sie provozieren und schockieren. Neben ihren erotischen Tänzen stellt sie ungewöhnliche Themen wie „Selbstmord“, „Haus der Irren“, „Die Nonne und der Gehängte“ und „Die Leiche am Seziertisch“ dar. Sie will Tabus brechen und die Grenzen bürgerlicher Vorstellungen sprengen.

Zu ihren persönlichsten Tanzschöpfungen zählen „Cocain“, „Morphium“ und „Salomé“. In „Cocain“ und „Morphium“ stellt die drogenabhängige Tänzerin sich selbst dar, zeigt tänzerisch die Visionen einer Frau, die sich Drogen spritzt. In der Choreographie „Salome“ übergießt sich die nackte Tänzerin sogar mit Blut. Ihr Publikum liebt das Verruchte an ihr und nimmt gern an ihrer öffentlich zelebrierten Selbstzerstörung teil (vgl. Müller/Stöckemann, 1993, 50).

Anita Berber geht es darum, die tänzerischen Ausdrucksmöglichkeiten radikal zu erweitern, sie revolutioniert den Tanz, indem sie Themen auf die Bühne bringt, die noch keine Tänzerin vor ihr zum Mittelpunkt einer Choreographie gemacht hat. Für zusätzliches Aufsehen sorgt zudem, dass sie nicht nur in sehr exotischen und schleierartigen Gewändern, sondern oft auch völlig nackt tanzt. Sie liebt ihren Körper und liebt es ebenso, ihn den begehrliehen Blicken ihres Publikums auszusetzen.

Leo Lania schreibt in seinem biographischen Roman „Der Tanz ins Dunkel“, den er kurz nach Anita Berbers Tod verfasst, über die Tänzerin:

*„[...] Im Tanz, vor der Kamera, im Rausch: das Instrument ihrer Kunst war ihr Körper. Sie hatte nichts anderes. Ihm hörig zu sein, mit ganzer Inbrunst, mit aller Leidenschaft, das war ihr Schicksal.“ (Leo Lania, 1929, in: Fischer, 2007, 122)*

Mit ihrem ausschweifenden Liebesleben repräsentiert Anita Berber ihre Zeit, in der Androgynität modern ist und als avantgardistisch gilt, herrschende Rollenklischees auf den Kopf gestellt werden sollen:

*„Mit ihrer Selbstbestimmtheit wurde Berber durchaus zu einer Symbolfigur des feministischen Aufbruchs in der Weimarer Republik. In einer Zeit, in der sich die Frau neu definierte, in der sich die Vorstellungen von weiblicher Körperlichkeit von Korsett*



Abb. 25: Tanz Kokain;  
Fischer, 2007, 101

*und gesellschaftlicher Bevormundung befreien, stellte sie völlige sexuelle Selbstbestimmung an die Stelle selbstloser Verfügbarkeit und Unterordnung unter männliche Wünsche und Fantasien. Das, was vorher als männliche Libertinage angesehen wurde, reklamierte sie nun auch für das weibliche Geschlecht.“ (Soyka, 2004, 100)*

Auch ihr Alkohol- und Drogenkonsum ist typisch für die Zeit der zwanziger Jahre. Die Tänzerin konsumiert Morphinum, Kokain, betäubt sich zur Not auch mit Brennspiritus. Die abendliche Flasche Cognac vor ihren Auftritten lässt sie sich sogar vertraglich zusichern. Verschwendungssüchtig umgibt sie sich mit allem möglichen Luxus und lebt häufig am Rand des finanziellen Ruins. Um ihren aufwändigen Lebensstil zu finanzieren, schreckt Anita Berber auch nicht vor Prostitution zurück, eine Nacht lässt sie sich mit 200 Reichsmark bezahlen. Sie ist eine Rebellin in allen Bereichen und steigt so zur Königin der Berliner Subkultur auf.

Die Frauen imitieren sie, denn sie erfindet immer neue Extravaganzen, um aufzufallen, sei es ein Fußkettchen, ein rot geschminkter Bauchnabel oder das Tragen von Herrenanzug und Monokel. Sie tanzt in fast allen berühmten Vergnügungspalästen Berlins und wird immer bekannter- was allerdings nicht nur ihrer Kunst zuzuschreiben ist, sondern vor allem auch durch die von der Presse verbreiteten Affären und Skandale. Einer ihrer Liebhaber schreit während eines Tanzauftrittes wegen ihrer obszönen Gesten „Du Topsau!“ (Aribert Wäscher, in: Fischer, 1984, 63) Dieser Ausruf wird zum geflügelten Wort der Szene.

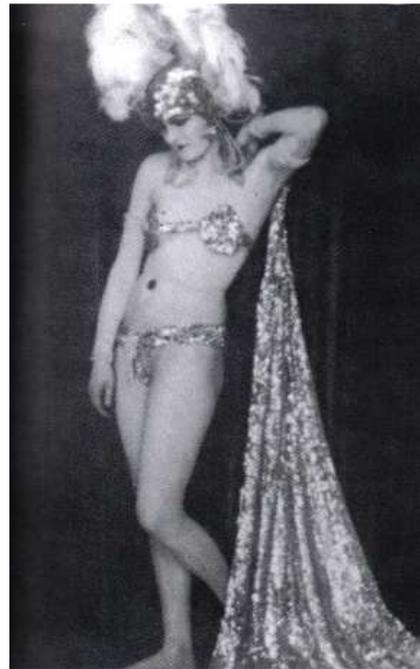


Abb. 26: Tanz Astarte;  
Fischer, 2007, 107

Ihre Auftritte in der „Weißen Maus“ enden zunehmend tumultartig. Es wird zur Gewohnheit, dass Anita Berber außer sich vor Wut einem der johlenden Männer eine Sektflasche auf dem Kopf zerschlägt. Sie möchte mit ihrer Kunst ernst genommen werden, tanzt Themen wie „Tod“, „Krankheit“, „Syphilis“, „Wahnsinn“ oder „Sterben“. Dass sie aber vor einem Publikum tanzt, dass sich eher erotisch amüsieren möchte und deshalb hauptsächlich an ihrem nackten Körper interessiert ist, wird zunehmend ein Problem für sie. Wegen ihres untragbaren Benehmens verliert sie schließlich ihr Engagement.

Als Frau lebt Anita Berber nach ihren eigenen Gesetzen entgegen aller herrschenden Konventionen. Trotz allem scheint sich hinter dieser exzentrischen Fassade ein anderer Mensch zu verbergen, dies wird an Äußerungen von Zeitzeugen deutlich. Die Gattin des Malers Otto Dix, Martha, sagt über die Tänzerin:

*„[...] Wir gingen in Wiesbaden spazieren, und sie nahm jede Gelegenheit wahr. Jemand sprach sie an, und sie sagte: ‚200 Mark‘. Ich fand das gar nicht so furchtbar. Irgendwie musste sie ja Geld verdienen. [...] Die war eben so charmant, so lieb,*

*einfach ganz natürlich und reizend.*“ (Martha Dix in einem Gespräch mit Lothar Fischer, in: Fischer, 2007, 142)

Auch scheint sie häufig verzweifelt und einsam zu sein, befindet sich aber in einem Teufelskreis, aus dem sie nicht mehr herausfindet. Sie wird beherrscht von einer scheinbar unstillbaren Gier nach dem Geliebtwerden, sie braucht den Beifall und die Aufmerksamkeit der Menschen, egal welcher Mittel sie sich dafür bedienen muss.



Abb. 27: Tanzpose im Atelier von Dora Kallmus (Wien 1922); Fischer, 2007, 98

Aber nicht nur in ihren Tänzen zeigt sich Anita frivol und ungehemmt, auch ihr Privatleben ist geprägt von rauschhaftem Erleben und sexuellen Exzessen. Sie ist bisexuell und wechselt wahllos ihre Liebschaften mit schönen Frauen und Männern. Insgesamt werden drei Ehen geschlossen und wieder gelöst. Nachdem sie sich von einem Antiquitätenhändler getrennt hat, heiratet sie den offen schwul lebenden Tänzer Sebastian Droste, der auch ihr Bühnenpartner wird. Mit ihm präsentiert sie erotischen Sinnkitzel in tänzerischer Form.

Droste ist ebenfalls kokainabhängig. Durch ihn gerät sie noch tiefer in den Sumpf der Drogenabhängigkeit. Sie hat eine tiefe Sehnsucht nach Verschmelzung mit Dingen und Körpern, kann diese Sehnsucht aber nicht stillen und flüchtet sich immer weiter in die Welt des Rausches. Sie genießt es, sich in seine Hände zu geben:

*„Droste inszenierte ihre Tänze, und er inszenierte ihr Leben. Er hatte gleich begriffen, dass diese zwei Sphären für Anita nicht zu trennen waren.“* (Lania, 1929, in: Fischer, 2007, 99)

Anita Berber und Sebastian Droste tanzen zu selbst verfassten Gedichten, von beiden stammen die „Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase“.

Albert Gessmann, der Präsident der Österreichischen Landwirtschafts-AG äußert sich vor der Wiener Polizei über diese Tänze folgendermaßen:

*„Wenn diese Frau die von ihr kreierten Tänze des Lasters, des Grauens und des Wahnsinns tanzt, so tanzt sie sich selbst. Es ist nicht ihre Phantasie, sondern es ist ihre eigene innerste Wesensart, die sie da in blendender Nacktheit vor die Zuschauer hinstellt. [...] Ihr wilder, gesundheitszerstörender Lebenswandel hat ihre Lebenszüge bis zur Fratzenhaftigkeit eines Totenkopfs entstellt. [...] Aus ihren Augen aber leuchten Wahnsinn und Verbrechen.“* (Vernehmungsprotokolle des Landgerichts Wien, Aktenzeichen STS I 4.4.24., in: Fischer, 2007, 92)

Gemeinsam gehen Anita Berber und Sebastian Droste auf Tournee nach Wien, geraten zunehmend in Geldschwierigkeiten und werden sogar mehrfach verhaftet, weil sie, ohne eine Aufenthaltsgenehmigung zu haben, weiterhin auftreten. Durch die Skandale werden sie bekannt, ihre Aufführungen sind ausverkauft. Doch der Abstieg geht weiter. Ein hoher Schuldenberg führt zu Betrügereien und Diebstahl. Schließlich, als das Paar wieder zurück in Berlin ist, setzt sich Sebastian Droste nach kurzer Zeit mit Anitas Schmuck nach Amerika ab. Nach der Scheidung zieht Anita zurück zu ihrer Familie und versucht, ein neues Leben zu beginnen. Aber wieder wird es ihr langweilig und sie glaubt, die nächste Ehe könne ihre Situation verbessern. Auch der dritte Ehemann, der amerikanische Tänzer Henri Châtin-Hofmann, in den sie sich bei einer Tanzveranstaltung Hals über Kopf verliebt, ist homosexuell. Anita Berber versucht, die bürgerliche Ehefrau zu spielen, scheitert an dieser Rolle aber schnell. Auch mit Henri ist sie ständig in Skandale verwickelt, die gemeinsamen Auftritte werden begleitet von Tumulten und Schlägereien, mehrmals werden beide verhaftet. Wegen ihres ausschweifenden Lebens, ihres Alkohol- und Drogenmissbrauchs sowie ihrer exzessiv ausgelebten Sexualität wird Anita Berber zunehmend sowohl in bürgerlichen Kreisen verachtet als auch aus der feinen Berliner Gesellschaft ausgestoßen. Nach einem besonders erniedrigenden Erlebnis, als sie aufgefordert wird, eine Gesellschaft zu verlassen, zieht sie sich aus der Öffentlichkeit

zurück. Erst im Oktober 1926 machen beide wieder eine Tournee nach Holland.

Im Jahr 1927 stirbt Sebastian Droste an Tuberkulose. In einem Interview, das Anita Berber einem Redakteur der Budapester nach Drostes Beisetzung gibt, wird deutlich, wie sehr sie des Lebens, das sie führt, überdrüssig ist:

*„Jetzt ist er tot und ich glaube, daß auch die alte Nackttänzerin, die alte Anita Berber, nicht mehr lebt, möglich, daß Sie in Kürze die Nachricht vernehmen, ich habe mich vergiftet oder, was wahrscheinlicher ist, daß Sie die Notiz lesen, ich habe einen Modesalon in Berlin eröffnet. [...] Droste wollte sich um jeden Preis und mit aller Kraft vom bürgerlichen Leben und von der bürgerlichen Moral befreien, und ich hingegen wünsche sie mir heute, ich weiß nicht - sehr, sehr. Ein ruhiges Leben, arbeiten, kleine Vergnügungen und einmal in der Woche ein bisschen Tanz beim Fünf-Uhr-Tee im Bristol oder Adlon.“ (Nablo, 1927, in: Fischer, 2007, 167)*

So sehr sich Anita Berber ein bürgerliches Leben auch wünschen mag, einen Weg dorthin gibt es für sie nicht. Nach Berlin zurückgekehrt folgen weitere skandalöse Auftritte. Als sich selbst ihr Vater, den sie durch Zufall in München auf einem Konzertplakat entdeckt und in seiner Garderobe besucht, angewidert von ihr abwendet, beschließt sie todtraurig, Deutschland zu verlassen. Für sie bedeutet das einen radikalen Schnitt und eine Trennung von ihrem bisherigen Leben. Gemeinsam mit ihrem Ehemann bereist sie 1927 den Nahen Osten, Kairo, Bagdad, Damaskus und Beirut. Überall wird das Tanzpaar umjubelt. Im Juli 1928 bricht Anita Berber nach einer radikalen Entziehungskur bei einem Auftritt in Damaskus auf der Bühne zusammen. Die Diagnose lautet Lungentuberkulose. Anita Berber wird - zum Skelett abgemagert - nach Berlin zurückgebracht und stirbt dort einsam am 10. November im Alter von 29 Jahren - ihr Mann ist nicht bei ihr. Er hat Premiere mit einer neuen Partnerin im Weidenhofcasino.



Abb. 28: Anita Berber als Nackttänzerin, 1923; Fischer, 2007, 45

Nach ihrem Tod erscheinen unzählige Nachrufe, die Firma Rosenthal stellt Porzellan-Miniaturen nach ihrem Ebenbild her und es erscheint der biografische Roman „Der Tanz ins Dunkel“ von Leo Lantias. Bald aber gerät die Tänzerin in Vergessenheit. Erst 1988 widmet sich der Filmemacher Rosa von Praunheim in seinem Film „Anita - Tänze des Lasters“ der berühmten Nackttänzerin.

Hans Feld schreibt am 13.11.1928 im „Film-Kurier“:

*„[...] Wie es auch sei, das eine steht fest: die Generation der Anita Berber war die Avantgarde. Sie waren die ersten, die in das bürgerliche Heim einen frischen Luftzug brachten. In sich noch nicht gefestigt, waren sie doch die ersten, die das Recht aufs eigene Leben verfochten, für uns Nachfolgende durchfochten. Daß sie dieses Leben später verpfuscht haben, dürfen gerade wir ihnen nicht zum Vorwurf machen, die wir, auf ihren Schultern, den Kampf aufgenommen haben und - unter ungleich günstigeren Bedingungen - fortgeführt haben.“ (Feld, 1928, in: Fischer, 2007,178)*

Als Tänzerin ging es Anita Berber darum, den Tanz in neue Bahnen zu lenken. Zwar ist ihr Einfluss nicht mit dem Mary Wigmans oder Isadora Duncans zu vergleichen, auch gründete sie keine Schule, um ihre Kunst zu vermitteln, dennoch setzte sie mit ihrem Tanz neue Akzente. Mit Helene Grimm-Reiter entwickelte sie eine Tanzschrift, die, analog zu den

Noten mit AKB-Linien, Arm-, Körper- und Beinbewegungen darstellt (Fischer, 2007, 31) und geht als erste Nackttänzerin in die Tanzgeschichte ein. Sie brachte äußerst brisante Themen auf die Bühne, schaffte es aber vor dem von ihr ausgewählten Publikum nicht, deren Ernsthaftigkeit zu vermitteln. Als Frau eher unsicher und auf Beifall angewiesen, lebte sie mutig entgegen aller Rollenklischees, verlor sich aber im Extrem, aus dem sie schließlich nicht mehr zurückfand.

## 5.5 Die Frau im modernen Ausdruckstanz

Eine Zeitlang ist der Ausdruckstanz ein Reservat der Frauen. Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis, Sent Mahesa, Grete Wiesenthal, Mary Wigman sowie deren Schülerinnen Gret Palucca und Yvonne Georgi sind nur einige Namen derjenigen, die sich um die Entwicklung des „Neuen Tanzes“ verdient machen.

Sie präsentieren eine gegenüber den sozialen Normierungen des 19. Jahrhunderts sowie gegenüber den abendländischen Traditionen des Bühnentanzes freie Tanz-Körper-Ästhetik und treten als autarke und selbstbestimmte Künstlerinnen auf. So emanzipieren sie die Rolle der Tänzerin mit einem autonomen, individuellen Selbstverständnis, sind nicht mehr ätherische Ballettschönheiten und positionieren sich ökonomisch und gesellschaftlich als freischaffende Choreographinnen (vgl. Huschka, 2002, 30).

Erst als die Bewegung des Ausdruckstanzes schon ihren Höhepunkt überschritten hat, treten auch namhafte männliche Tänzer in Erscheinung (vgl. Schmidt-Garre, 1966, 265). Im Wesentlichen aber ist es den Frauen vorbehalten, den Tanz Schritt für Schritt dem neuen Jahrhundert anzupassen (vgl. Sorell, 2004, 188).

*„Das eitle Putzen und Sich-Herrichten der Frau, das nur Geschmackvolle sank unter. Echtheit der Kernwerte strahlt. Das Weib wurde Schöpferin. Eine neue unbekannte Welt steigt auf: Frauenwelt, die bisher im Unbewußten verzaubert schlief. Die wird nun erlöst, die spricht nun: klares Bekenntnis. Bewegte Linien, die sich schwingend verwandeln in gleitendem Fluß und*

*die doch magnetisch gehalten werden von einem festen Punkt der Mitte: von der erwachten, sicher gewordenen, hellen Persönlichkeit.“* (Delius, 1925, in: Abraham, 1992a, 286)

DELIUS, ein Bewunderer Mary Wigmans, erkennt den entscheidenden Anteil, den die Frauen an der Entwicklung des Ausdruckstanzes tragen. Denn tatsächlich hat es bis zu den zwanziger Jahren in Deutschland nur vereinzelt Frauen gegeben, die als selbstbestimmte Tänzerinnen, Choreographinnen und Autorinnen auf der Bühne standen. Erst die Amerikanerinnen Isadora Duncan und Ruth St. Denis ebneten zu Beginn des 20. Jahrhunderts diesen Weg, indem sie mit den traditionellen Tänzerinnenbildern brechen. Sie beweisen, dass der Kunsttanz mehr zu bieten hat als reine Unterhaltung, ätherisch verklärte Körper und voyeuristisches Vergnügen - obwohl es auch in dieser Zeit Stimmen von Tänzerinnen gibt, die sich darüber beschwerten, dass ihr Publikum mehr an ihren Beinen als an ihrem Tanz interessiert zu sein scheint (vgl. Klein, 1994, 202; vgl. Abraham 1994, 256). Ist die Ballerina im 19. Jahrhundert ein Bravour gewordenes Instrument, so vollzieht sich im 20. Jahrhundert in der Ausdruckstänzerin eine gegenteilige Wandlung. Die Tänzerin ist nicht mehr nur ein Körper, der das ausführt, was man ihm vorgibt. Sie ist nicht mehr nur ausübende Ballerina, die zwar als Bühnenwesen verehrt wird, in der Realität ihren Lebensunterhalt jedoch nur überwiegend als Mätresse sichern kann, sondern schaffende Künstlerin, die das Kreative mit der Interpretation vereint und sich über überlieferte Schranken und Grenzen hinwegsetzt. Der neue künstlerische Tanz etabliert sich darüber hinaus für Frauen als Berufsfeld mit Verdienstmöglichkeiten.

Mary Wigman erklärt den Tanz, als Sprache des Leibes und der Seele, zu einer typisch weiblichen Kunst:

*„Ich glaube, daß ein großer berechtigter Egoismus in all den jungen Frauen ist, der erst mal sich selbst sucht, ehe er sich mit Welt und Umwelt auseinandersetzt. Sich selber suchen, sich selber fühlen sich selbst erleben! Ganz einfacher Ausdrucksdrang also, der zum Tanz führt, weil er die unmittelbare, direkteste Äußerung seelischer Vorgänge ist, seinen Weg über den Körper nimmt. Diese Körper sprechen in der Sprache des Tanzes, weil er ihre eingeborene Sprache ist,*

*ihr natürliches Ausdrucksmittel. [...] Der Tanz ist im besten Sinne Frauenberuf*

*geworden, denn er entspricht dem Wesen der Frau.“* (Wigman, 1929, in: Klein, 1994, 203)

Aber nicht nur die Tänzerin selbst, auch das meist aus dem gehobenen Bürgertum stammende Publikum erklärt den Tanz als typisch weiblich.

Nach seiner Ansicht nämlich ist es nur der Frau möglich, das tief im Menschen verwurzelte Bedürfnis nach unmittelbarem körperlichem Ausdruck auszuleben.

Besonders begrüßt wird aber nicht nur die Rückbesinnung der Ausdruckstänzerinnen auf ihre „wahre“, weibliche Natur, sondern ihr Rückzug aus Politik und Emanzipationskämpfen (vgl. Klein, 1994, 205).

*„Durch den Verzicht auf soziale Gleichberechtigung, für die Sozialdemokratinnen, Kommunistinnen und die bürgerliche Frauenbewegung vehement kämpften, hätten sie sich vielmehr Wege zu einer körperlichen Befreiung und Selbstbestimmung erobert.“* (Klein, in: Kröner, 1992, 67)

Die Tänzerinnen versuchen, im Rückzug auf die eigene Person, durch den Tanz ihre Enklave zu finden, in der sie real erlebte Begrenzungen in irrationale Sehnsüchte transformieren können. Bis auf wenige Ausnahmen entbehren die Tanzdarstellungen direkte sozialkritische Aspekte.

Die Frau zieht sich durch den Tanz in sich selbst zurück, versucht dort, ihren Weg zur Befreiung und Selbstbestimmung zu finden (vgl. Klein, 1994, 205). SCHEIER betont in seinen Ausführungen, das Emanzipationsbedürfnis der Tänzerinnen sei nur höchst fragwürdig erfüllt worden, da an die Stelle von Gleichberechtigung Selbstisolierung getreten sei (vgl. Scheier, in: Oberzaucher/Schüller 2004, 179). Wie auch im Ballett des 19. Jahrhunderts erhalten die Frauen auch im Ausdruckstanz wieder eine herausragende Stellung, und das nicht nur aufgrund ihres zahlenmäßig hohen Anteils, sondern weil sie selbst eine neue Tanzästhetik, ein eigenes Bild vom Tanz schaffen. Sie tanzen nicht mehr von Choreographen vorgeschriebene Rollen, sondern sind Erfinderinnen und Darstellerinnen ihrer eigenen Tänze (vgl. Klein, 1994, 206).

Auch im realen Leben versuchen sich die Tänzerinnen von der traditionellen Frauenrolle zu lösen. Denn ebenso, wie sie selbstständig künstlerisch tätig sind, leisten die meisten von ihnen selbstverantwortlich pädagogische Arbeit an den eigenen Tanzschulen. Die Tänzerinnen gehören damit zu den wenigen Frauen, die die Versprechen der Weimarer Republik auf Gleichberechtigung als Künstlerinnen realisieren können (vgl. Klein, 1994, 206). Trotzdem aber bleibt die Aufgabe, das Naturhafte zu verkörpern, bei der Frau. Es ändert sich mit dem gewandelten Naturbild lediglich das Idealbild der Tänzerin. Sie ist nicht mehr anmutig, zierlich, ätherisch verklärt, wie die Ballerina, sondern „*erdnah und dienend*“ (Klein, 1994, 207).

Ähnlich wie im Ballett erscheinen auch im Ausdruckstanz Erotik und Sexualität in gereinigter Form - was auch auf die von den Tänzerinnen gewählten Tanzthemen zurückzuführen ist (vgl. Scheier, in: Oberzaucher/Schüller, 2004, 179). Die scheinbare „Befreiung des Körpers“ erweist sich lediglich als ein Übergang von alten in neue Abhängigkeiten. Die neuen Ideale des Ausdruckstanzes verbleiben nicht nur seitens männlicher Kritiker innerhalb des bürgerlichen Diskurses über die „natürliche“ Sittlichkeit des Weiblichen.

Abschließend sei dazu eine Aussage von GERT, einer Tänzerin, Schauspielerin und Kabarettistin zitiert:

*„Tanzen bedeutet: Triebe ausleben, und künstlerisches Tanzen bedeutet Triebe sublimieren, mit Hilfe des überlegenen Geistes ordnen und in Tanzgestaltung umsetzen. [...] Wehe der Tänzerin, die in Deutschland eine erotische Wirkung hat, und wehe der Tänzerin, deren Geist es wagt, Kapriolen zu schlagen.“* (Gert, 1926, in: Klein, 1994, 208)

In den folgenden Jahren verändert sich das Gesicht des Ausdruckstanzes entsprechend der individuellen Ausprägung der Tänzerinnen und Tänzer. Man versucht, den Ausdruckstanz auch an städtischen Theatern zu etablieren und eine Verbindung von Ausdruckstanz und Ballett zu finden, um von den Vorteilen beider Tanzstile profitieren zu können (vgl. Schmidt-Garre, 1966, 264 f.).

---

Zu Beginn des Nationalsozialismus schließt sich die Mehrheit der Tänzerinnen und Tänzer, aus weltanschaulicher Überzeugung oder mit Blick auf die Karriere, der NSDAP an (vgl. Müller/Stöckemann, 1993, 112 f.). Die bekannten Künstlerinnen und Künstler aber unterstützen die Kulturpolitik lediglich durch schriftliche Äußerungen zum aktuellen Tanzgeschehen u.Ä., nicht aber durch Parteizugehörigkeit. Als es nicht mehr möglich erscheint, die eigenen Überzeugungen mit dem nationalsozialistischen Gedankengut in Einklang zu bringen, wird immer öfter die Emigration zur Lösung des Konfliktes gewählt. Dadurch bedingt ist es möglich, die Ideen des Ausdruckstanzes auch außerhalb Deutschlands weiter zu verbreiten, die im Laufe der Zeit in die jeweils vorherrschenden Tanzformen einfließen. Lediglich in Deutschland verliert der Ausdruckstanz, bedingt durch die politischen Entwicklungen, zunehmend seine Bedeutung (vgl. Müller/Stöckemann 1993, 112 f.).

## 6 Das klassische Ballett im 19. und 20. Jahrhundert

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts verliert das traditionelle Ballett im westlichen Europa seine herausragende Stellung, weil es nicht mehr dem Zeitgeist entspricht. Trotzdem bleibt es als Kunstform weiterhin bestehen. In Russland aber gewinnt es besonders durch den Choreographen Serge Diaghilew zunehmend an Bedeutung. Eine der bekanntesten Tänzerinnen, die mit ihm eine Zeit lang zusammenarbeitet, ist Anna Pawlowa (1881-1931), die bis heute ein Idol des klassischen Tanzes geblieben ist.

In Großbritannien ist Margot Fonteyn dreieinhalb Jahrzehnte lang die führende Ballerina. Sie gilt als „Königin des Tanzes“ und verhilft als Mitglied des „Royal Ballets“ dem englischen Tanz wieder zur Weltgeltung (vgl. Probst, 2002, 37). Margot Fonteyn tritt als erste klassische Tänzerin bis ins Alter von 60 Jahren mit den besten Tänzern ihrer Zeit auf.

Da die Einstellung beider Tänzerinnen zum klassischen Ballett und die daraus folgende Lebensführung auch heute noch typisch für die einer klassischen Tänzerin ist, soll beider Leben im Folgenden dargestellt werden.

### 6.1 Anna Pawlowa - Erlösung durch Vollkommenheit

*„Ich wünsche mir, daß meine Botschaft von Schönheit, Freude und Leben angenommen und nach mir weitergegeben wird. Und wenn Anna Pawlowa vergessen sein wird, hoffe ich doch, daß die Erinnerung an ihren Tanz bei den Menschen fortleben wird. Wenn mir für meine Kunst nur dies Wenige gelingt, will ich zufrieden sein.“* (Pawlowa, in: Fonteyn 1981, 121)

DUNCAN bekommt während einer Reise nach Russland Gelegenheit, Anna Pawlowa beim Training zu beobachten. Später schreibt sie darüber Folgendes:

*„Drei Stunden habe ich mir fassungslos die unmenschlichen Anstrengungen der Pawlowa angeschaut. Ihr Körper schien aus Stahl. Der Ausdruck in ihrem schönen Gesicht erinnerte mich an den einer Märtyrerin: nicht einen Augenblick gönnte sie sich Ruhe.“* (Duncan, 1929, in: Pfister, 1983, 19)

Margot Fonteyn sagt über die Tänzerin:

*„Anna Pawlowa war die größte Tänzerin, die die Welt jemals gesehen hat. Wie könnte man sich ihr Genie erklären? Nun, Genie ist einfach ein anderes Wort für Zauber, und zum Wesen des Zaubers gehört es eben, daß es unerklärlich ist.*

*[...] Sie war eine einmalige Erscheinung, für die es keine Erklärung gibt, so wenig wie für den Abendstern oder die Chinesische Blume, die nur einmal in hundert Jahren blüht.“*  
(Fonteyn, 1981, 121)

Anna Pawlowa wird am 12. Februar 1881 in Sankt Petersburg geboren. Im Gegensatz zu ihrem großen Vorbild, Marie Taglioni, haben ihre Eltern keinerlei Beziehung zum Theater. Die Mutter arbeitet als Wäscherin, ihr Stiefvater stirbt, als sie zwei Jahre alt ist. Anna verbringt deshalb viele Monate bei ihren Großeltern auf dem Land (vgl. Probst, 2002, 61 ff.).

Schon sehr früh, im Alter von acht Jahren, erwacht in Anna Pawlowa der Wunsch, Tänzerin zu werden. Bereits jetzt ist ihr klar, dass sie nicht im „Corps de Ballett“ tanzen, sondern die Hauptrollen übernehmen möchte. Mit zehn Jahren tritt sie daher in die kaiserliche Ballettschule, eine Internatsschule ein, um von diesem Tag an ihr Leben dem Tanz zu widmen (vgl. Pawlowa, in: Bie, 1913, 31 ff.; vgl. Clarke/Crisp, 1988, 66 ff.). Das Training ist hart, nur selten darf sie ihre Eltern besuchen. Doch das interessiert die Zehnjährige wenig, sie hat ein festes Ziel vor Augen, das sie erreichen will. Trotz ihrer Zartheit, die sie noch daran hindert, besonders anstrengende Übungen zu absolvieren, erkennen die Lehrer ihr großes Talent und fördern sie nach Kräften.

Vier Jahre später tritt Anna Pawlowa erstmals bei Schüleraufführungen auf, im Februar 1899 finden die Abschlussprüfungen statt, sie wird ins „Kaiserliche Ballett“ aufgenommen und ist Mitglied des „Marien-Theater“-Ensembles.

Dank ihrer Begabung bekommt sie gleich kleinere Rollen zugeteilt und muss nicht, wie normalerweise üblich, als Gruppentänzerin anfangen.

Nebenbei erhält sie Unterricht bei Lehrern wie Christian Johannis und Enrico Cecchetti und studiert die großen Hauptrollen des klassischen Balletts, das klassische Repertoire von Marius Petipa. Verbissen arbeitet sie an ihrer Technik, weil sie der Ansicht ist, erst eine perfekte Technik erlaube es einer Tänzerin, völlig in ihrer Rolle aufzugehen.

Im Jahr 1902 wird Anna Pawlowa die zweite Solistin am „Marien-Theater“, 1906, als 23-Jährige „première danseuse“. Ihr Aufstieg ist hart erkämpft und mit vielen negativen Gefühlen und Erlebnissen verbunden. Über diese Zeit sagt die Tänzerin selbst:

*„Tanzend bahnte ich mir meinen Weg. Ich rang, kämpfte, wurde von den Angriffen der Rivalinnen und von Enttäuschungen grausam niedergeschmettert, ich wurde hart, ich haßte. [...] Oft fühlte ich, wie mir die Kraft zu kämpfen schwand. [...] Aber immer wieder riß mich irgend etwas - Stolz, Liebe zu meiner Kunst und die brennende Kraft meiner Seele - empor und trug mich weiter.“* (Pawlowa, in: Bannas, 1996, 45)

Im Mai 1907 geht Anna Pawlowa mit einer Truppe, die von Michael Fokine geleitet wird, auf die erste Tournee nach Stockholm. Ihre Auftritte sind derart erfolgreich, dass ihre Bewunderer, ebenso wie bei Fanny Elßler, nach der Vorstellung die Pferde von ihrem Wagen abschnitten, um diesen selbst ins Hotel zu ziehen.

Im selben Jahr choreographiert Fokine für die Tänzerin das Solo „Der sterbende Schwan“, das am 22. Dezember in Sankt Petersburg uraufgeführt wird und mit dem bis heute ihr Name verbunden ist. Ähnlich wie ihr Vorbild Marie Taglioni schlüpft Anna Pawlowa wie eine Schauspielerin in diese Rolle und geht ganz und gar in ihr auf. Diese Art

zu tanzen wird ihr Markenzeichen, ihre Seele in den Tanz zu legen, macht jede technische Schwäche unwichtig.



Abb. 29: Der Sterbende Schwan (Le Cygne); Fonteyn, 1981, 127

International bekannt wird Anna Pawlowa ab 1908 durch Gastauftritte in Helsinki, Stockholm, Kopenhagen, Prag, Dresden, Leipzig und Berlin . Diese Tournee wiederholt sie im nächsten Jahr.

Im Jahr 1909 verlässt Anna Pawlowa das „Marien-Theater“ und geht nach Paris. Als dort Sergej Diaghilew das „Ballets Russes“ gründet, übernehmen Vaclav Nijinski und Anna Pawlowa die führenden Rollen, unternehmen Tourneen in die USA und nach London, wo sie überall überwältigende Erfolge feiern und sogar vor dem König und der Königin tanzen.

Anna Pawlowa trennt sich bald von Diaghilew und der Truppe. Unvereinbar sind ihrer beider Vorstellungen vom Ballett. Haben für Diaghilew Musik, Bühnenbilder und Kostüme neben dem Tanz eine gleichwertige Stellung auf der Bühne, so soll sich nach Meinung Anna

---

Pawlowas alles dem Tanz unterordnen. Auch dass Nijinski von dem Choreographen als

mindestens ebenbürtiger Partner auf der Bühne betrachtet wird, er sogar für diesen ein eigenes Repertoire aufbaut, gefällt der Tänzerin nicht. Sie will allein im Rampenlicht stehen und den Erfolg mit niemandem teilen. Also unternimmt sie allein eine Tournee, die sie wieder nach New York und England führt. Dort heiratet sie<sup>4</sup> und kauft ein Haus im Londoner Stadtteil Hampstead Hill, „Ivy House“. Ihr Mann, Victor Dandré, ordnet sich von nun an dem Leben seiner Frau unter. Würde er das nicht tun, gäbe es in dem Leben der Tänzerin keinen Platz für ihn. Nach Kriegsausbruch 1914, als das Interesse am Ballett in den Krieg führenden Ländern Europas nachlässt, stellt Anna Pawlowa eine eigene Truppe zusammen, mit der sie fünf Jahre lang durch Nord- und Südamerika reist.

Im Laufe ihrer weiteren Karriere entwickelt Anna Pawlowa einen fanatischen Ehrgeiz und ist besessen von einer fast krankhaften Suche nach Ruhm, Erfolg und Anerkennung. Mit unerbittlicher Härte arbeitet sie gegen sich selbst, um weltberühmt zu werden. Von innerer Unruhe und Unzufriedenheit getrieben, bereist sie die ganze Welt, bringt das Ballett bis Neuseeland, Java, China und Australien. Sie legt 800.000 Kilometer zurück, jede einzelne Tournee umfasst unzählige Vorstellungen. Im Jahre 1925 besucht sie beispielsweise in den USA in 26 Wochen 77 Städte und gibt 238 Vorstellungen, tritt manchmal sogar mehrmals täglich auf (vgl. Bannas, 1996, 53). Nirgendwo aber fühlt sich die Tänzerin zu Hause. Dies begründet sie folgendermaßen:

---

<sup>4</sup> Aus der Literatur lässt sich nicht eindeutig das Jahr der Hochzeit entnehmen. Die Angaben schwanken zwischen 1912 und 1914. Im Zusammenhang dieser Arbeit ist das genaue Jahr aber unerheblich.

*„[...] Ich glaube, mein Geist kann sich nirgends völlig zufriedengeben und beruhigen. [...] Ich fühle und weiß es: Sollte ich wirklich einmal ganz zufrieden sein, dann würde all meine Kraft von mir abfallen. Die göttliche Unzufriedenheit ist es, die uns Künstler vorwärts treibt.“ (Pawlowa, in: Pietzsch/Wolgina, 1979, 48)*

Anna Pawlowa sieht den Tanz als ihr Schicksal, als ihre Bestimmung und Mission. Für ihn ist sie bereit, auf eine eigene Familie zu verzichten und alle nötigen Entbehrungen zu tragen.

*„Die Leute begreifen nicht, warum wir uns niemals zur Ruhe setzen; man bedenke nur, wir verzichten auf das, was die Menschen so schön finden: das göttliche Wunder eines wirklichen Familienlebens, [...] und alles das nur, weil der Ehrgeiz uns nicht zur Ruhe kommen lässt.“ (Pawlowa, in: Pietzsch/Wolgina, 1979, 48)*

Befriedigung erlangt Anna Pawlowa durch den Applaus des Publikums, nach dem sie „hungert“, und um den sie mit aller Kraft „kämpft“ (Pawlowa, in: Pietzsch/Wolgina, 1979, 44).

Für diesen Applaus aber verleugnet die Tänzerin ihre eigene Identität und passt sich um jeden Preis dem Selbstopfer der eigenen Legende an:

*„Neue Zuschauermengen, vor denen ich spiele, sagen sich: Dies ist die große Pawlowa. Wird sie so bewundernswert sein, wie es die Berichte behaupten? So oft wirken solche Gerüchte über berühmte Leute enttäuschend, wenn man die Wirklichkeit sieht. Doch ich gelobe mir, daß ich sie nicht enttäuschen will, daß ich ihre brennendsten Wünsche und Erwartungen übertreffen, daß ich alle ihre Sinne zwei Stunden lang mit meinem Wesen und mit der Grazie, mit der ich mein Ballett tanze, überwältigen werde. Dann brechen sie in Beifall aus. Ich lebe für diesen Beifall.“ (Pawlowa, 1928, in: Abraham, 1992b, 192)*

Um ihrer eigenen Legende gerecht zu werden und die Erwartungen des Publikums nicht zu enttäuschen, muss Anna Pawlowa gegen sich selbst

antreten, immer besser und vollkommener werden, vor allem aber sich selbst als eigene Person vollkommen zurückstellen. Für den Tanz verzichtet sie auf ein selbst gestaltetes und gelebtes Leben, sie ist ausschließlich Tänzerin, der wirkliches persönliches Glück versagt bleibt.

Nur wenige Wochen im Jahr bleibt Anna Pawlowa in ihrem Londoner Haus, wo sie die Ruhe und die Nähe zu ihren geliebten Tieren genießt, sich in der Bildhauerei übt und ausgewählten Schülern Unterricht gibt. Aber auch hier trainiert sie mehrere Stunden täglich, arbeitet an neuen Stücken, entwirft Kostüme und Dekorationen und bereitet ihre nächsten Tourneen vor. Sie lebt für den Tanz, ein wirkliches Privatleben gibt es nicht.

Auf die an sie gerichtete Frage, was sie tun würde, wenn sie noch einmal von vorne anfangen könnte antwortet die Pawlowa:

*„Vielleicht würde ich, wenn ich noch einmal begänne, etwas mehr Zeit für die Suche nach dem Glück erübrigen, sofern ich sie von der Suche nach Erfolg erübrigen könnte. Aber was immer sich ereignen könnte, niemals würde ich zugeben, daß von der Kraft, die ich fähig bin dem Tanz zu opfern, etwas anderes auch nur das Geringste abbekäme.“ (Pawlowa, in: Bie, 1913, 52)*



Abb. 30: Anna Pawlowa;  
Fonteyn, 1981, 120

Das Kräfte zehrende Leben fordert seinen Tribut, Anna Pawlowa kämpft zunehmend gegen Erschöpfungszustände. Eine Kniegelenksentzündung lässt sie nur kurz in Südfrankreich behandeln, bevor sie zur

Abschiedstournee nach Europa aufbricht. Auf dem Weg von Cannes nach Paris zieht sich die Tänzerin eine Erkältung zu. Dreizehn Tage später, am 23. Januar 1931, stirbt sie an den Folgen einer Rippenfellentzündung.

Anna Pawlowa wird in der Literatur als das größte Tanzgenie bezeichnet, das die Welt je erlebt hat (vgl. Clarke/Crisp, 1988, 67).

Der bedeutende russische Kritiker Valerian Svetloff schreibt nach einer Aufführung der „Giselle“ über sie:

*„Das Charakteristische ihres Tanzes ist eine gewisse Entrückung, so als habe sie sich von allem Irdischen gelöst. [...] Bei ihrem Auftreten in ‚Giselle‘, diesem Inbegriff des romantischen Balletts, kamen die Kraft ihres dramatischen Talents ebenso wie die Leichtigkeit ihres Tanzes voll zur Geltung. [...] Pawlowa verhalf diesem Ballett auf der russischen Bühne wieder zum Leben und leitete damit eine neue Ära der Romantik ein. Sie triumphierte über die größten technischen Schwierigkeiten. Ihre Technik ist ‚weich‘, ausdrucksvoll und echt. Man nimmt sie gar nicht wahr - bis ihr Solo sich seinem Ende nähert und man plötzlich merkt, daß es von technischen Schwierigkeiten nur so gestrotzt hat, die lediglich von der Schönheit ihrer Darstellung bis dahin völlig verdeckt worden waren.“* (Clarke/Crisp, 1988, 67)

Ein anderer Kunstkritiker äußert sich folgendermaßen:

*„Sie ist keine Frau, sie ist eine Ansammlung von Posen, Linien, biegsamen Formen und einer Seele. Jede einzelne ihrer Bewegungen müßte als Kunstwerk für die Nachwelt in einem Bild oder einer Skulptur festgehalten werden. Die Seele des Tanzes hat in Pawlowa Gestalt angenommen - darauf gründet sich ihr Ruhm.“* (Clarke/Crisp, 1988, 67)

Sie war in ihrem künstlerischen Geschmack reaktionär und feierte ihre größten Erfolge im klassischen Ballett, sie scheute Extreme und scheute das Moderne. Sie eröffnete dem Tanz zwar keine neuen Dimensionen, gab aber Werken wie „Dornröschen“, „Don Quixote“ und „Giselle“ durch

das ihr eigene Temperament und Künstlertum eine ganz neue Wirkung. Margot Fonteyn sagt über sie:

*„Ihr Ausdrucksvermögen kennt keine Grenzen. Im Schwanenkostüm ist sie ein Schwan, in den ‚Oriental Impressions‘ ist sie Inderin, und im Alltagsleben vermochte kein Mannequin Kleidung und vor allem Hüte professioneller vorzuführen als sie oder so überzeugend zu demonstrieren, wie man einem Elefanten eine Arabesque beibringt.“* (Fonteyn, 1981, 13)

In der Biographie Anna Pawlowas wird deutlich, dass die Künstlerin den Tanz mit einem auffälligen Absolutheitsanspruch besetzte und ihn zum primären und die eigene Person mitunter total vereinnahmenden Lebenszentrum machte. Nichts anderes als der Tanz schien sie zu berühren, über ihr Privatleben ist wenig bekannt, Zeugnisse von ihr als Frau existieren kaum (vgl. Abraham, 1992b, 195; vgl. Clarke/Crisp, 1988, 67).

Häufig verglichen mit Anna Pawlowa wird Margot Fonteyn. Auch sie betrieb ihre Kunst mit einer außergewöhnlichen Ausschließlichkeit.

## 6.2 Margot Fonteyn

Margot Fonteyn wird am 18. Mai 1919 als Margaret Hookham in Reigate bei London geboren. Ihr Vater, Felix J. Hookham, ist ein englischer Mineningenieur, die Mutter eine Brasilianerin.

Bereits als Vierjährige erhält sie erstmals Tanzunterricht, um ihre Haltung zu verbessern, zufällig wohnt eine sehr gute, ausgebildete Ballettlehrerin in der Nähe der Familie. Die Kleine tanzt gerne und zeigt Talent. So wechselt sie mit sechs Jahren zur „Royal Academy of Dancing“. Sie gilt als ernsthaftes, eher schüchternes Kind und hat nur wenig Kontakt zu Gleichaltrigen. Eine enge Bindung hat sie zu ihrer Mutter, die von Anfang an bei den Tanzstunden und Aufführungen dabei ist. Begeistert steht Peggy auf der Bühne, nur das Üben vor den Aufführungen mag sie weniger.

Als sie mit ihrer Mutter eine Vorstellung mit Anna Pawlowa besucht, weist die Mutter ihre Tochter auf die Perfektion der Retirés der Tänzerin hin. Peggy findet die Anspielung ihrer Mutter verletzend:

*„Und nur diese Kränkung meiner Eitelkeit bewirkte, dass ein schwacher optischer Eindruck dieser Vorstellung in mir haften blieb. Ich habe die Pawlowa nie wieder gesehen. Trotzdem, es war damals nicht nur um meine Eitelkeit gegangen. Vielleicht darf ich sagen, daß es sich um eine frühe Regung von Berufsstolz handelte, denn in der nächsten Unterrichtsstunde gab ich mir noch größere Mühe, um die unausgesprochene Kritik meiner Mutter zu entkräften. Ich glaube überhaupt, daß dieser Zwang, die Erwartungen anderer zu erfüllen, während meiner ganzen Karriere die treibende Kraft darstellte.“*  
(Fonteyn, 1976, 21)

Weil Peggy die in die gesetzten Erwartungen unbedingt erfüllen will, setzt sie sich selbst so unter Druck, dass sie vor allen Ballettprüfungen hohes Fieber bekommt und immer erst in letzter Minute wieder gesundet.

Als das Mädchen acht Jahre alt ist, bekommt der Vater einen Ingenieurposten in Shanghai angeboten. In den folgenden sechs Jahren lebt die Familie, von längeren Reisen nach England unterbrochen, in Asien - erst in Tientsin, dann in Shanghai. Nur der Bruder Felix bleibt in einem englischen Internat.

Auch in China erhält Peggy Ballettunterricht und beginnt sogar, erste eigene Choreographien zu entwickeln. Die Mutter steht ihr mit Rat und Tat zur Seite und näht die Kostüme nach den Vorstellungen ihrer Tochter.

Schon früh sind der jungen Tänzerin die Gesetzmäßigkeiten der Bühne bewusst. Sie sagt in ihrer Biographie:

*„Gewiß, mir war schon damals bewußt, daß die Bühne ihre eigenen Gesetze hat. Daß etwas geschaffen werden musste, das mehr war, als die bloße Wiederholung der bei den Proben einstudierten Bewegungen. Diese Einstellung änderte sich nie. Für mich ist es unvorstellbar, dass man leichtherzig eine Bühne*

---

*betreten kann. Jeder Auftritt ist bei mir eine Sache auf Leben und Tod.“* (Fonteyn, 1976, 22)

Peggy ist fleißig und ehrgeizig und erhält nach ihrem ersten öffentlichen Auftritt eine hervorragende Pressekritik:

*„Miss Peggy Hookham wurde dank ihrer großen Begabung mühelos zum Star des Abends. [...] Man muß gesehen haben, wie sie ihr Tamburin klingen ließ und sich so schwungvoll und gelöst dem Tanz hingab - eine seltene Leistung für ein so junges Talent.“* (Fonteyn, 1976, 31)

Zu Gleichaltrigen hat das Mädchen nach wie vor wenig Kontakt, ihre selbstsicheren Mitschüler verunsichern sie. Sie hat mit ihnen, wie sie findet, wenig gemeinsam und verbringt ihre meiste Zeit in der Gesellschaft Erwachsener.

In Shanghai erhält Peggy Ballettunterricht bei George Gontscharow, einem ehemaligen Tänzer des Moskauer „Bolschoi-Theaters“. Sie arbeitet mit äußerstem Ehrgeiz und möchte unbedingt die beste Schülerin im Tanzstudio sein.

Ihre größte Konkurrentin dort ist June Brae. Gemeinsam mit dieser und deren Mutter reisen Peggy und ihre Mutter 1933 nach England zurück, um dort die tänzerischen Karrieren der Töchter zu fördern.

In London wird Peggy zunächst von Prinzessin Serafina Astafjewa unterrichtet und wechselt dann zur „Vic-Well-Ballettschule“. Obwohl sie selbst meint, für diese Schule noch nicht gut genug zu sein, wird sie nach kurzem Vortanzen angenommen. Sofort fällt sie der Direktorin und Lehrerin Ninette de Valois auf, die ihr Talent entdeckt. Sie ist sehr streng zu ihrer neuen Schülerin, bezeichnet sie als „kleinen Teufelsbraten“ und „dickköpfig“. Peggy fällt es schwer, mit diesem rauen Verhalten umzugehen, erkennt aber mit der Zeit, dass nur besonders talentierte Schüler von der Lehrerin so behandelt werden.

Weil das Ensemble der Schule nur aus sechsunddreißig Tänzerinnen und Tänzern besteht, müssen die Tanzschüler bei großen Balletten ebenfalls auftreten.

So tanzt Peggy in der Weihnachtsinszenierung eine Schneeflocke im „Nussknacker“. Durch dieses Erlebnis wird der Wunsch, auf der Bühne zu stehen, weiter verstärkt:

*„Ich empfand ein nie gekanntes Hochgefühl; das war Theater, das war das ganz große Erlebnis. Alle entmutigenden Zweifel waren vergessen. Von diesem Augenblick an gab es kein Zurück mehr.“ (Fonteyn, 1967, 47)*

Als sie nach kurzer Zeit einen Solopart in „The Haunted Ballroom“ übernehmen darf, hat sie das Gefühl, etwas Besonderes zu sein und der Wunsch entsteht, Ballerina zu werden.

Obwohl sie immer größere Rollen zugeteilt bekommt, fühlt sie sich im Ensemble äußerst unwohl, ist unsicher und eingeschüchtert von den lockeren Umgangsformen. Gerne möchte sie dazugehören, ist aber nicht in der Lage den Tanz weniger ernst zu nehmen.

Sie ist voller Zweifel, überzeugt von ihren körperlichen und technischen Unzulänglichkeiten. So findet sie ihren Haaransatz zu tief, ihr Gesicht zu herzförmig, ihre Backenknochen zu breit, ihren Spann nicht hoch genug, ihre Elevation und ihre Pirouetten unzulänglich, ihre Arabeske zu niedrig usw.

Nur auf der Bühne fühlt sie sich sicher, vergisst ihre Ängste und Minderwertigkeitsgefühle:

*„Trotzdem wurde ich in jedes Ballett gesteckt und fühlte mich überglücklich als eines der anonymen Bauernmädchen oder Elfchen in dieser Scheinwelt, die für mich so wirklich war. Sooft ich auf der Bühne stand, erlebte ich die Fabel von Anfang bis zum Ende, weint über Giselles Tod, fühlte in einer Waldlichtung den Mondstrahl auf mir ruhen und durchlitt unendliche Traurigkeit im Nebel eines Bergsees. Wenn ich mich zwischen den übrigen Tänzern bewegte, wurden sie für mich zu den Gestalten, die sie darstellten, und meine Furcht vor ihnen verschwand, bis sie mir am nächsten Morgen bei der Probe wieder als Eigenpersönlichkeiten gegenüberstanden. Dann kehrten alle meine Ängste zurück, meine Schüchternheit und*

*mein Minderwertigkeitsgefühl; weniger in Gesellschaft der kleinen Mädchen, die mir halfen und meine Freundinnen waren, aber unter den Großen.“ (Fonteyn, 1976, 50)*

Ein Jahr nach ihrem Eintritt in die Schule wird Peggy vollwertiges Mitglied des Ensembles. Als der bisherige Star des Theaters, Alicia Markova, die Truppe verlässt, beginnt Ninette de Valois die nun sechzehnjährige Peggy als deren Nachfolgerin auszubilden und diese nutzt ihre Chance. Ab sofort wird sie zu „Margot Fonteyn“. Mit siebzehn Jahren soll sie ihre erste „Giselle“ tanzen. Wieder ist sie voller Selbstzweifel und glaubt, die in sie gesetzten Erwartungen nicht erfüllen zu können:

*„Ich übte auf unserem Dachboden endlos die berühmte Wahnsinnszene aus dem ersten Akt und versuchte, einige der schwierigen Schritte zu meistern. Alle meine Komplexe kehrten wieder: meine weichen Füße, mein Puddinggesicht, mein Hals, alles war grundverkehrt, nie könnte ich Giselle sein.“ (Fonteyn, 1976, 71)*

Trotz aller Bedenken wird ihr Auftritt ein grandioser Erfolg und Margot Fonteyn wird zum aufgehenden Stern am Balletthimmel.

Feiert sie im Folgenden auf der Bühne in vielen klassischen Rollen große Erfolge, so bleibt sie im Privatleben schüchtern und unsicher und hat das Gefühl, sich nur dann der eigenen Identität bewusst zu sein, wenn sie in eine Rolle schlüpft.

Frederick Ashton, der Choreograph der Truppe, kreiert für Margot Fonteyn zahlreiche Ballette, in denen sie die gesamte Bandbreite ihres Könnens zeigen kann. In der Probe vor der Premiere von „Apparitions“ wird die Tänzerin durch die niederschmetternde Kritik des Choreographen derart verunsichert, dass sie sicher ist, der Truppe Schande zu bringen und in der Nacht durch eine Hölle von Angst und Zweifel geht.

Die Aufführung wird ein sensationeller Erfolg, aber die Angst erfasst sie vor jeder Premiere aufs Neue, wird „ein Ritual“ für den Erfolg, aus ihm schöpft sie das notwendige Adrenalin:

*„[...] Diese Furcht konnte sich zu Grauen und sogar zu blankem Entsetzen steigern. Ihre Intensität stand in direktem*

*Zusammenhang mit dem Grad absoluter Körperbeherrschung und Ausdauer, die das betreffende Ballett erforderte. Also: Giselle - Grauen; Feuervogel - Furcht, und so weiter [...]“ (Fonteyn, 1976, 80)*

Mit 18 Jahren lernt Margot den Jurastudenten Roberto de Arias kennen und verliebt sich sofort in ihn. Da er aber seine Gefühle für sie nicht äußert, erfährt auch er nichts von den ihren. Als er England verlässt und sie lange nichts von ihm hört, ist sie verzweifelt. Nach außen hin lässt sie sich ihren Kummer nicht anmerken und sucht Zuflucht in der Traumwelt des Balletts. Sehr genau reflektiert sie diese Tatsache:

*„Wie bitter doch ein junges Herz zu leiden vermag! Vielleicht ist in späteren Jahren der Schmerz tiefer, weil die Lebenserfahrung ihm zusätzliches Gewicht verleiht, aber die Unschuld ist so leicht verletzlich. Vielleicht hat dieses Jahr meinen Entschluß bekräftigt, in die Realität der flüchtigen Welt des Balletts zu flüchten.“ (Fonteyn, 1976, 79)*

*„Ich werde oft gefragt, ob die harte Disziplin, die mein Beruf mit sich bringt, nicht lästig sei. Im Gegenteil, ich empfand es stets als ungeheure Hilfe, für beinahe jeden Tag des Jahres einen eisernen Stundenplan zu haben. Der Zwang, die Trainingsstunden zu besuchen, ist nicht nur an sich heilsam - niemand würde die Willensstärke aufbringen, freiwillig das vorgeschriebene Pensum abzuleisten, das man braucht, um in Form zu bleiben -, er bietet auch eine Stütze in Zeiten gefühlsmäßiger Anspannung. Gleichgültig wie oft man das Training mitmacht, man muß stets mit voller Konzentration bei der Sache sein, denn jede Stunde ist von allen anderen völlig verschieden, und die Konzentration auf das Funktionieren der Gliedmaßen erleichtert und erfrischt ein Gemüt, das übermäßig durch emotionale Probleme belastet ist.“ (Fonteyn, 1976, 63)*

Durch diese Aussagen wird deutlich, wie sehr Margot Fonteyn mit dem Tanz private und persönliche Defizite kompensiert, das Ballett gibt ihr Halt und einen engen, überschaubaren, sicheren Rahmen, lässt kaum Zeit für anderes.

Margot Fonteyn trainiert hart und tanzt die Hauptrollen in „Schwanensee“ und „Dornröschen“. Permanent zweifelt sie an ihren technischen Fähigkeiten, versucht Defizite mit schauspielerischem Talent auszugleichen.

Ihre Ängste sind unbegründet - die Aufführung von „Dornröschen“ im Jahr 1939 bringt ihr den Aufstieg zur „Primaballerina assoluta“.



Abb. 31: Margot Fonteyn; Bannas, 1996, 116

Obwohl sie so viel Bestätigung bekommt, verringert sich ihre Unsicherheit nicht, im Gegenteil, mit der Höhe der Anforderungen steigen auch ihre Versagensängste.

Sie arbeitet unermüdlich, nimmt Unterricht bei mehreren berühmten Tänzerinnen des ehemaligen russischen Balletts, um ihre Technik zu verbessern. Diese soll ihr sicheres Fundament sein, um Bewegungen mühelos erscheinen zu lassen und Gefühlen und dramatischen Situationen angemessenen Ausdruck verleihen zu können.

Ähnlich wie Anna Pawlowa lebt auch Margot Fonteyn in ihren Rollen. Ein Kritiker urteilt:

*„Ihre ‚Aurora‘ erblühte von der scheuen jungen Prinzessin zur strahlenden Braut; ihre ‚Odette‘ litt, während ihre ‚Odile‘*

*entzückte; ihr Tanz ließ uns die dargestellten Charaktere wirklich begreifen.“ (Clarke/Crisp, 1988, 117)*

Auch als der Zweite Weltkrieg ausbricht, tanzt das Ensemble weiter, drei Aufführungen täglich stehen auf dem Programm sowie viele Tourneen zu Militärstützpunkten und -lagern. Unterstützt wird Margot auch in dieser Zeit von ihrer Mutter, die eigens für ihre Tochter wieder nach London zieht, um dieser in jeglicher Hinsicht den Rücken freizuhalten, *„denn sie wußte, daß sie nicht alle Theateraufführungen versäumen konnte und dass ich richtiges Essen und ein bisschen Behaglichkeit brauchte. Jedes Quentchen meiner Kraft verausgabte ich beim Tanzen, für alles übrige sorgte meine Mutter“ (Fonteyn, 1976, 104).*

Im Jahr 1940 wird Margot Fonteyn Primaballerina des „Sadler’s Wells-Balletts“ und 1945 Primaballerina der „Königlichen Oper Covent Garden“.

Die Jahre des Krieges ziehen vorbei, ohne dass Margot Fonteyn davon besonders betroffen wird. Ihre einzige Konzentration gilt dem Tanz, sie steckt tief in dieser „Flitterwelt“, wie sie selbst die Traumwelt des Tanzes nennt. Außer der Bühne ist für sie nichts von besonderer Bedeutung:

*„Mein Herz und mein Leben waren im Theater, während ich jede Beziehung zu Menschen außerhalb der Ballettsphäre als unwirklich oder bestenfalls als schwierig empfand.“ (Fonteyn, 1976, 115)*

Der Lohn für all die Mühen ist für Margot Fonteyn der Applaus des Publikums. Durch ihn spürt sie ihre Identität, kann Beziehungen leben, die in der realen Welt für sie so schwierig sind.

In eine tiefe Krise stürzt die Tänzerin, als sie im Jahr 1948 aufgrund eines Sehnenrisses am Knöchel für sechs Wochen ausfällt. Jetzt erst erkennt sie wirklich, wie ausschließlich ihr Leben dem Tanz gewidmet ist, ohne ihn erscheint ihr das Leben ohne Sinn und Zweck. Zum ersten Mal überlegt sie, was es außer dem Tanz noch für sie geben könnte. Nur eine mögliche Heirat fällt ihr ein, wenngleich sie die Mutterrolle überhaupt nicht reizt.

Nach ihrer Genesung bleiben ihre Überlegungen folgenlos - sie knüpft nahtlos an alte Erfolge an. Gastspiele führen sie u.a. nach Kopenhagen

und Paris. Im Jahr 1949 tanzt sie mit dem „Sadler’s Wells-Ballett“ „Dornröschen“ an der New Yorker „Metropolitan Opera“. Ihr Erfolg ist so überwältigend, dass sie zur „Primaballerina der Primaballerinen“ ausgerufen wird.

Im Zusammenhang mit diesem Erfolg muss die Tänzerin viele Interviews geben. Sie ist damit völlig überfordert und auch in dieser Situation zeigt sich ihre Weltfremdheit, wenn sie sagt:

*„Ich hatte nur keinerlei Übung darin, Interviews zu geben, ich fürchtete mich auch davor, wie das Kaninchen vor der Schlange. Ich muß die Journalisten zur Verzweiflung gebracht haben. Welches Thema sie auch anschnitten, ich hatte nichts darüber zu sagen. Ich dachte an den alten Spruch: ‚Kinder soll man sehen, aber nicht hören‘, und wünschte mir, er möge auch für Ballerinen gelten.“ (Fonteyn, 1976, 125)*

Soll die Tänzerin als Privatperson auftreten, so ist sie unsicher und voller Minderwertigkeitsgefühle; da sie kein Leben außerhalb des Tanzes kennt, hat sie auch zu keinem Thema etwas beizutragen.

Während ihrer Tournee durch die USA und Kanada erlebt sie intensiv den krassen Gegensatz zwischen ihrer Welt, in der sie sich als Tänzerin bewegt - umschwärmt auf der Bühne und von ihren vielen Bewunderern - und der Einsamkeit, wenn sie in ein unpersönliches Hotelzimmer zurückkehrt. Sie weiß, dass das der Preis für den Ruhm ist. Halt findet sie in dieser Zeit bei ihrer „Familie“, zu dem das Ensemble für sie geworden ist.

Sehr erstaunt ist Margot Fonteyn darüber, wie sie von ihrer Umwelt gesehen wird.

In einem Artikel in der „Newsweek“ liest sie, dass sie, auch von ihrer Mutter, als verschlossener Charakter bezeichnet wird. Sie hatte immer gemeint, man könne in ihr lesen wie in dem sprichwörtlichen offenen Buch. Rückblickend versucht sie, diese Tatsache folgendermaßen zu erklären:

*„Vielleicht kam es daher, daß ich außer meiner Rolle in jedem Ballett und meiner Rolle als Ballerina, die zu den Proben*

---

*erscheint, kaum eine andere Identität besaß. Vielleicht war der Eindruck der Verschlossenheit dadurch entstanden, daß ich mich nahezu immer in eine Bühnenfigur projizierte und fast nie als Eigenpersönlichkeit auftrat.“ (Fonteyn, 1976, 143)*

Auf diese Tatsache schiebt die Tänzerin es auch, dass sie noch nicht der Liebe begegnet ist, die ihrem Leben vielleicht eine neue, andere Richtung geben könnte. Beziehungen gestalten sich für sie nach wie vor sehr schwierig. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Tänzerin meint, die Identitätsbildung sei für viele Frauen abhängig von einem Mann:

*„Ich glaube, mache Frauen sind notwendigerweise sehr beeinflussbar, denn sie müssen sich dem Mann angleichen, den sie heiraten wollen, und bis sie ihn finden, sind sie völlig farblos. Das ist kein ideales Dasein.“ (Fonteyn, 1976, 147)*

Sie selbst sieht sich in der idealeren Position, da sie den Tanz hat, der ihr eine Identität und ein Image gibt, hinter dem sie ihr wahres Ich verstecken kann. Die Frau in ihr kann dadurch verborgen bleiben. Der Tanz ist ein Schutzraum, die Frauenrolle muss von ihr außerhalb der Bühne nicht ausgefüllt werden.

*„Meine Karriere bot mir einen großartigen Schutz, in den ich mich vor mir selbst flüchten konnte. Ich hatte tatsächlich den Punkt erreicht, an dem meine Eigenpersönlichkeit völlig überdeckt wurde von dem Image, das ich glaubte, anderen vermitteln zu müssen: eine bezaubernde, elegante Frau; anmutig und ein wenig hochmütig; aber sprühend von Heiterkeit, wenn die Aufführung vorüber war [...]“ (Fonteyn, 1976, 147)*

Als sie 34 Jahre alt ist, erfüllt sich ihr Wunsch. Sie sieht ihre Jugendliebe wieder. Roberto E. Arias ist inzwischen unglücklich verheiratet und Vater dreier Kinder. Er gesteht Margot seine Liebe und macht ihr einen Heiratsantrag. Ein Jahr später heiraten die beiden.

Trotz der Heirat arbeitet die Tänzerin nicht weniger hart. Nach wie vor trainiert sie unermüdlich, um ihre vermeintlichen technischen Defizite zu

kompensieren. Sie ist sich darüber durchaus bewusst, dass sie diesem Aspekt zu viel Aufmerksamkeit schenkt und aus diesem Grund wohl verständlicherweise von einigen Kritikern als „kalt“ bezeichnet wird. Sie weiß, dass sie sich immer weiter von sich entfernt und hinter dem von ihr geschaffenen Bild verblasst.

Ihr Hang zum Perfektionismus und die Angst vor dem Versagen lassen sie aber nicht anders handeln.

Als Ehefrau des neu ernannten panamaischen Botschafters muss sie außerdem viele gesellschaftliche Verpflichtungen wahrnehmen, häufig ist das Paar aber wegen unterschiedlicher Verpflichtungen voneinander getrennt. Sie denkt darüber nach, warum sie als Ehefrau überhaupt weiter tanzt und stellt fest:

*„Ich musste viel über ‚Margot Fonteyn‘ nachdenken und darüber, warum sie noch immer tanzte, während ich so glücklich mit Tito verheiratet war. Ich glaube, sie konnte einfach nicht in der Versenkung verschwinden, sie war für alle Welt zu einer Realität geworden, auch für Tito und mich. Und ich konnte nicht länger mein Ich und das ihre säuberlich auseinanderhalten.“* (Fonteyn, 1976, 214)

Interessant ist, dass die Tänzerin in der unpersönlichen dritten Person spricht, wenn sie die Bühnenfigur meint, und in der ersten Person, wenn sie von der Privatperson, der Ehefrau, spricht. Deutlich ist hier die Spaltung ihrer Identität erkennbar.

Außerdem ist in dieser Äußerung die Angst spürbar, nur als „normale Frau“ vielleicht nicht zu genügen, zu uninteressant zu sein.

*„Doch nach und nach konnte ich in einem langsamen Verschmelzungsprozeß mehr von meiner neugewonnenen Persönlichkeit auf ‚Margot Fonteyn‘ übertragen, so daß sie allmählich, wie ich hoffe, zu einem lebendigen, menschlichen Wesen wurde.“* (Fonteyn, 1976, 214)

Trotzdem scheint ihr die Rolle als Ehefrau gut zu tun, denn sie bringt ihr einen Zuwachs an Persönlichkeit, der ihr hilft, die leere Hülle des Stars zu füllen.

Immer wieder nimmt sich Margot Fonteyn vor, nur noch ein Jahr zu tanzen, aber da der Erfolg nicht ausbleibt und sie nach wie vor gefragt ist, verschiebt sie ihren Abschied von der Bühne immer weiter nach hinten.

Im Januar 1956 wird die Tänzerin von Königin Elisabeth II. zur Dame ernannt, sodass sie von nun an den Namen „Dame Margot Fonteyn de Arias“ trägt.

Ab 1962 tanzt Margot Fonteyn viele Jahre an der Seite von Rudolf Nurejew (1938 - 1993), unternimmt mit ihm Tourneen in alle Welt und feiert unglaubliche Erfolge. Sie kann akzeptieren, dass ihr Partner ähnlich umjubelt wird wie sie. Noch immer aber zweifelt sie daran, gut genug zu sein. Wenn sie trotz stehender Ovationen des Publikums verzweifelt ist, weil sie ihren Ansprüchen nicht gerecht werden kann, ist es Nurejew, der sie trösten kann. In ihm findet sie einen Seelengefährten.

Als Margot Fonteyn einmal im „Nico Malan Opera House“ in Kapstadt tanzen soll, löst sie einen Sturm der Entrüstung in der südafrikanischen und britischen Presse aus. Man legt ihr nahe, das Gastspiel als Protest gegen die Apartheid-Bestimmungen, die Farbigen den Besuch dieses neerbauten Theaters verbieten, abzusagen.

Margot Fonteyn lehnt dies ab, will aber erwirken, dass zumindest eine Vorstellung für Farbige stattfinden solle. Zusätzlich möchte sie eine Matinee für farbige Kinder aus Krankenhäuser, Heimen und Tanzschulen bei freiem Eintritt geben, weil sie hofft, auf diese Weise wenigstens eine Vorstellung geben zu können, die niemand als Politikum auffassen würde. Dieser Kompromiss stößt auf heftige Kritik, man nennt ihn „Ausverkauf der Apartheid“, die „Liberale Partei“ in Kapstadt ruft zum Boykott der Vorstellung für Farbige auf. Margot Fonteyn ist dies egal, sie sieht sich nicht als politische Botschafterin, sondern ausschließlich als Tänzerin, die sich ihrem Publikum verpflichtet fühlt:

*„Ich bin wirklich nicht dafür, dass man Kunst und Politik miteinander verquickt. Manche Menschen mögen sich der Kunst zuwenden, um der Politik aus dem Weg zu gehen, und ich fühle eine Verpflichtung gegenüber allen, die mich tanzen sehen wollen, gleichgütig, in welchem Land sie leben.“*  
(Fonteyn, 1976, 238)

---

Während dieser Zeit reist ihr Mann seinerseits immer häufiger nach Panama, um sich dort seiner politischen Karriere zu widmen.

Im Jahr 1964 wird dort ein Attentat auf ihn verübt. Die folgenden zwei Jahre werden für Margot Fonteyn zu einer zermürenden Zeit. Wenn ihre tänzerischen Verpflichtungen dies zulassen, eilt sie zu ihrem Mann ans Krankenbett, um von dort aus zum nächsten Engagement zu reisen. Obwohl sie nach wie vor tanzen will, muss sie dies nun auch, um die Krankenhausrechnungen zu bezahlen.

Erst zwei Jahre später kann ihr Mann das Krankenhaus verlassen, ist gelähmt und der Sprache nicht mehr mächtig.

Erst im Alter von 60 Jahren verabschiedet sich Margot Fonteyn schließlich von der Bühne und bleibt von nun an bei ihrem Mann in Panama. Sie widmet sich neuen Aufgaben, arbeitet als Fernsehmoderatorin und schreibt Bücher über den Tanz.

Nach dem Tod ihres Ehemanns, 1989, lebt die Tänzerin in ärmlichen Verhältnissen. Um ihre Altersversorgung zu gewährleisten, veranstaltet Nurejew im Mai 1990 eine Ballettgala.

Margot Fonteyn stirbt am 21. Februar 1991, 71-jährig, an Krebs.

In den Biographien von Anna Pawlowa und Margot Fonteyn sind deutliche Parallelen zu erkennen. Beide Tänzerinnen machten den Tanz zum absoluten Mittelpunkt ihres Lebens, fanden und lebten ihre Identität als Tänzerin, nicht als Frau. Und obwohl beide überall in der Welt grandiose Erfolge feierten, stellten tiefe Zweifel und Minderwertigkeitsgefühle die Antriebsfedern für ihren unermüdlichen Ehrgeiz dar. Der Applaus und die Bewunderung des Publikums entschädigten sie für alles.

Sowohl Anna Pawlowa als auch Margot Fonteyn erkannten, dass ihnen das Leben außerhalb des Theaters fremd war, beide fühlten sich häufig einsam und ausgeschlossen, waren aber nicht in der Lage, daran etwas zu ändern.

Der Frage, warum Tänzerinnen wie Anna Pawlowa und Margot Fonteyn bereit sind, für den Tanz ihr Leben, ihr Selbst zu opfern, und worin die Sucht nach Ruhm begründet liegt, wird an anderer Stelle dieser Arbeit nachgegangen.

---

## **7 Die Entwicklung des Bühnentanzes nach 1945**

### **7.1 Soziokulturelle Veränderungen und Frauenrolle**

Bereits Mitte der sechziger Jahre beginnt die Ideologie vom beständigen krisenfreien Wachstum des Kapitalismus brüchig zu werden. Im Jahr 1967 ist nach den Wiederaufbaujahren erstmals ein Produktionsrückgang zu verzeichnen. Vor allem bei der jungen Generation macht sich in dieser Zeit in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens eine Aufbruchsstimmung breit. Wie bereits um die Jahrhundertwende äußert sich diese als ein Generationenkonflikt, als ein Aufbegehren der Jugendlichen gegen das Schweigen zum nationalsozialistischen Deutschland und die alltagskulturellen Folgen des Wiederaufbaus (vgl. Klein, 1994, 211 ff.).

Im Zuge der Bildungsreform entsteht die Studentenbewegung APO, die zwar anfangs eine Bewegung von Studierenden ist, aber nicht auf die soziale Gruppe und deren sozialen Ort beschränkt bleibt. Die Mitglieder der Bewegung entwickeln innen-, außen- und kulturpolitische Konzepte, mit denen sie die konsumbesessenen Bundesbürger aus ihrem Aufstiegstraum rütteln wollen (vgl. Klein 1994, 214).

Aus den Reihen der Studenten kristallisiert sich auch die Neue Frauenbewegung heraus, die, aus der Erfahrung der Hartnäckigkeit frauendiskriminierender Verhältnisse, die Restaurierung der traditionellen Frauenrolle in der Nachkriegsgesellschaft fundamental in Frage stellt. Obwohl zu Beginn der sechziger Jahre noch die Mehrheit der Frauen die weibliche Berufstätigkeit als dem Wesen der Frau widersprechend betrachtet, lehnen zu Beginn der siebziger Jahre vor allem Mittelschichtsfrauen die ausschließliche Hausfrauenrolle ab (vgl. Klein, 1994, 216). Die Zunahme weiblicher Berufstätigkeit steht in engem

Zusammenhang mit den steigenden Bildungschancen für Frauen, die damit wachsendes Selbstbewusstsein und

höhere Erwartungen an die persönliche Zukunft verbinden (vgl. Klein, 1994, 217). Durch die Neue Frauenbewegung werden auch die Fragen nach selbstbestimmter Sexualität und Mutterschaft, die die freie Verfügungsgewalt der einzelnen Frau über ihren Körper in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung stellen, neu diskutiert (vgl. Klein, 1994, 218).

Die wachsende politische Aufmerksamkeit und die verschiedenen Reformierungsbestrebungen, finden auch in der Tanzkunst ihren Niederschlag.

Dem zuvor wiedererstarkten Ballett setzt nun das entstehende Tanztheater neue Inhalte und Formen entgegen. Wie schon vor fünfzig Jahren der Ausdruckstanz wird auch das Tanztheater vorwiegend von Frauen getragen, die im Zuge der allgemeinen gesellschaftlichen Aufbruchsstimmung auch im Tanz für sich neue Gestaltungsmöglichkeiten entdecken (vgl. Klein, 1994, 211). Ebenso wie die Ausdruckstänzerinnen ihre ästhetischen Ideen der Lebensreform- und Rhythmikbewegung entnommen haben, weisen die Ansätze des Tanztheaters Parallelen zu dem kulturkritischen Gedankengut der Studentenbewegung auf (vgl. Klein, 1994, 211). Erstmals thematisieren die Tänzerinnen die auf den Körper wirkende Politik der Macht. Weil erst durch die Arbeit der Pina Bausch die neu entstehende Form des Tanztheaters gegen Ende der siebziger Jahre zu seiner Popularität und Anerkennung findet, soll auf diese im Folgenden näher eingegangen werden (vgl. Schlicher, 1987, 14 ff.).

## 7.2 Das Tanztheater der Pina Bausch

*„Pina Bausch hat nicht nur einen neuen Tanzstil geschaffen. Das hat sie auch. Sie hat nicht nur einen neuen Stücktypus erschaffen, den es vor ihr so nicht gab: das Tanztheater. Sie hat - mehr als das - mit ihrem Tanztheater den Begriff des Tanzes selbst revolutioniert und neu definiert. Seine Einflüsse reichen weit über den Tanz hinaus, erstrecken sich auf Theater, Oper, auch den Film. Weltweit lassen sich inzwischen die*

*Anregungen nachweisen, die das Tanztheater in den verschiedenen Kunstsparten gegeben hat.“ (Servos, 2003, 11)*

Philippine Bausch wird am 27. Juli 1940 in Solingen als drittes Kind von Anita und Roland Bausch geboren. Zur „Pina“ wird sie durch ihre eigenen kindlichen Sprechversuche. Die Eltern führen eine Gaststätte, haben kaum Zeit für ihre Kinder, es gibt kein Familienleben, nicht einmal gemeinsame Mahlzeiten. So ist Pina die meiste Zeit über allein und hält sich ebenfalls in der Wirtschaft auf und beobachtet stundenlang die Menschen. Ihre Einsamkeit in dieser Zeit wird deutlich, wenn sie sagt:

*„Als Wirtstöchterchen läuft man ja nur so mit; da ist man an sich immer ganz allein. Da gibt’s auch kein Familienleben. Ich war immer bis 12 oder 1 Uhr auf oder saß irgendwo unterm Tisch in der Wirtschaft. [...] Meine Eltern hatten auch nie Zeit, sich viel um mich zu kümmern.“ (Schmidt, 2002, 28)*

Als Theaterleuten, die in der Wirtschaft verkehren, die Gelenkigkeit des kleinen Mädchens auffällt, nehmen sie es mit zum Kinderballett. An diese erste Begegnung mit dem Tanz erinnert sich Pina Bausch folgendermaßen:

*„[...] Wir mußten auf dem Bauch liegen und hinten die Beine an den Kopf legen, und da sagte diese Frau dann: ‚Das ist aber ein Schlangemensch.‘ Das klingt jetzt blöd, aber irgendwie hat mich das unheimlich gefreut, daß mich jemand gelobt hat.“ (Bannas, 1996, 136)*

Dieses Lob muss für Pina Bausch, von den Eltern emotional vernachlässigt, etwas ganz Besonderes bedeutet haben. Sie bleibt beim Kinderballett, tanzt bald die ersten kleinen Rollen auf der Bühne. Begleitet wird sie dabei immer von „Angst“, Angst vor dem Versagen oder davor, die an sie gestellten Erwartungen nicht erfüllen zu können. Trotzdem macht es ihr Spaß, auf der Bühne zu stehen. Im Jahr 1955, als Pina die Schule beendet, nimmt die Vorstellung Tänzerin zu werden, konkrete Formen an. So beginnt sie mit fünfzehn Jahren ihre Ausbildung an der Essener „Folkwang-Schule“. Fährt sie zu Beginn noch täglich von Solingen nach Essen, verlässt sie mit 16 Jahren ihr Elternhaus, um in

Essen zu wohnen. Eine Bäckersfrau, bei der Pina jeden Morgen ihr Frühstück kauft, erinnert sich folgendermaßen:

*„Pina war immer alleine und in Gedanken versunken. Kaum ein Wort hat sie gesprochen.“* (Vogel, 2000, 14)

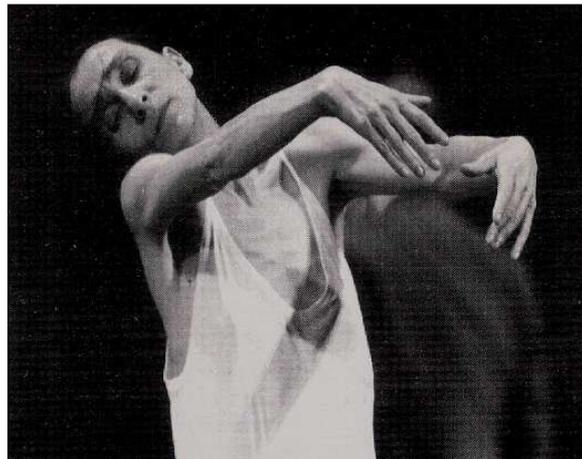


Abb. 32: Pina Bausch in „Café Müller“; Bannas, 1996, 145

Die junge Tänzerin unterscheidet sich von den anderen Studentinnen; ehrgeizig und perfektionistisch arbeitet sie, ist aber privat verschlossen und distanziert. Der Fotograf Walter Vogel, ein Freund Pina Bauschs erinnert sich an diese Zeit:

*„Ihre Erscheinung passte so gar nicht in das übliche Bild der Schar von Studentinnen. Die Augen auf den Boden gerichtet, schien es, als wolle sie sich wegducken vor dem, was der Tag an Arbeit vor ihr auftürmte. [...] Wie sie von ihrer Schlafstelle durch den Ort wandelte, nicht schwerelos federnd, wie man es von einer Tänzerin erwartet hätte. Es erstaunt nicht, daß viel in sie hineingedeutelt wurde. Die Aura des Körperlosen umgab sie, das Raunen und Wispern der Werdener folgten ihr auf Schritt und Tritt.“* (Vogel, 2000, 20)

*„Mich forderten ihre Entschlossenheit und ihre Uneitelkeit, die bis zur Selbstaufgabe, ja bis zur Demontage ihrer Schönheit reichte, heraus. Sie glich einer geheimnisvollen Pflanze, die sich in einem Panzerschrank verborgen hielt, um ausschließlich auf der Bühne ihre tänzerische Virtuosität und ihre Schönheit zu entfalten.“* (Vogel, 2000, S. 2000, 23)

Diese Worte Walter Vogels umreißen den Charakter der Tänzerin sehr treffend. Von Kindheit an auf sich allein gestellt, bleibt Pina Bausch

---

einsam im Herzen, lebt mehr in ihren Gedanken als in der Realität. Sie ist uneitel und zurückhaltend und sieht im Tanz die Möglichkeit, ihre Gefühle nach außen zu tragen.

Tänzerisch ist sie ein herausragendes Talent und erhält an der „Folkwang-Schule“ bei Kurt Jooss, dem Leiter der Tanzabteilung und wie Mary Wigman vormals ein Schüler Labans, eine umfassende Ausbildung. Jooss versucht die Tradition des Ausdruckstanzes beizubehalten und sucht nach einer Verbindung von klassischem und modernem Tanz. Dem Theater nahe stehend, schafft er ein realistisch-erzählerisches Tanztheater, in seinen Stücken bringt er auch Alltagsbewegungen auf die Bühne. Insofern wird an seiner auf den Ausdruckstanz ausgerichteten Schule ebenso klassischer Tanz wie europäische Folklore unterrichtet.

Pina Bausch ist eine herausragende Schülerin und absolviert nach vier Jahren die Abschlussprüfung für Bühnentanz und Tanzpädagogik mit Auszeichnung. Neben dem eigens für sie eingerichteten „Folkwang-Leistungspreis“ erhält sie vom „Deutschen Akademischen Austauschdienst“ ein einjähriges Stipendium. Mit diesem geht sie 1960 zur Weiterbildung nach New York. Dort tanzt sie an der „Juillard-School of Music“ und ist gleichzeitig Mitglied der Tanzkompanie von Paul Sanasardo und Donya Feuer. Durch Paul Taylor, einen ehemaligen Graham-Schüler und berühmten Choreographen lernt sie in New York im „Martha-Graham-Tanzstudio“ den „Modern Dance“ kennen, lange bevor er in Deutschland bekannt und beliebt wird. Mit dem „New American Ballett“ wird sie schließlich ans „Metropolitan Opera House“ engagiert. Pina Bausch bleibt zwei Jahre dort. Sie liebt die so vielseitige Stadt, *„wo einfach alles sich mischt, ob das jetzt Nationalitäten sind oder Interessen oder modische Dinge,*

*alles nebeneinander. Irgendwo finde ich das unheimlich wichtig“* (Bannas, 1996, 138).

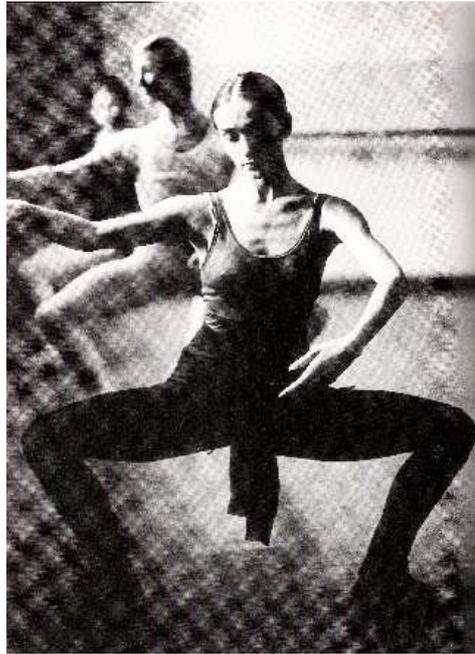


Abb. 33: Pina Bausch beim Training  
(..nach nächtlichem Umtrunk und wenigen Stunden Schlaf); Vogel, 2000, 22

Sie kehrt 1962 nach Deutschland zurück, um als Solistin in dem von Kurt Jooss gegründeten „Folkwang-Ballett“ zu tanzen. Mit diesem tritt sie in den folgenden Jahren in vielen Ländern Europas und in den USA auf. Pina Bausch aber fühlt sich tänzerisch unbefriedigt und nicht ausgelastet und beginnt deshalb schließlich selbst zu choreographieren. Sie möchte etwas anderes tanzen, sich tänzerisch erfahren und spüren. *„Ich tanze, weil ich traurig bin“* (Bannas, 1996, 138), sagt sie selbst. Tief verwurzelt scheint in ihr das Gefühl der Einsamkeit und der Isolation aus ihrer Kindheit zu sein. Durch den Tanz möchte Pina Bausch sich selbst ausdrücken, ihre Traurigkeit kompensieren und verarbeiten. Sie selbst sagt später dazu:

*„Ich wollte eigentlich was für mich machen, ein Stück auf die Bühne bringen, das mich tanzen läßt, in dem ich mich ausdrücken konnte. Ich hatte doch nicht im Traum daran gedacht, Choreographin zu werden.“* (Bausch, in: Vogel, 2000, 58)

Bereits mit ihrer zweiten Choreographie „Im Wind der Zeit“ gewinnt sie 1969 den ersten Preis beim Choreographenwettbewerb in Köln. Im selben Jahr wird Pina Bausch Dozentin an der „Folkwang-Schule“ und übernimmt nach dem Ausscheiden Kurt Jooss' die Leitung des „Folkwang-

Tanzstudios“. Das „Folkwang-Ballett“ setzt sich aus Meisterschülern dieses Studios zusammen. Pina Bausch choreographiert nun kurze Ballette, deren Soli sie immer selbst tanzt. Es folgen Gastspiele in München und Paris und weitere choreographische Tätigkeiten in Rotterdam. In ihrem Ballett „Nachnull“ wendet sich Pina Bausch erstmals einer politischen Thematik zu, indem sie mögliche Bilder des Lebens nach einer Atomkatastrophe darstellt. Sie wendet sich hier ab vom Modern Dance, bringt stattdessen „geknickte“ und „kaputte“ Bewegungen auf die Bühne.

Schließlich wird der Intendant des Wuppertaler Theaters, Arno Wüstenhöfer, auf Pina Bausch aufmerksam. Er möchte sie gern als Choreographin an seinem Theater engagieren. Zunächst aber bringt sie dort mit ihrem Ensemble als Gastchoreographin das Stück „Aktionen für Tänzer“ zur Aufführung und zeigt in diesem erstmals nicht tänzerische, theatralisch-realistische Elemente. Im Jahr 1972 erhält sie für ihr eigenwilliges, neuartiges Schaffen den „Förderpreis des Landes Nordrhein-Westfalen“. Pina Bausch choreographiert in Wuppertal noch weitere Stücke, kann sich aber erst 1973 dazu entschließen, Direktorin des „Wuppertaler Tanztheaters“ zu werden (vgl. Schlicher, 1987, 267).

Zu Beginn ihrer Arbeit an den Wuppertaler Bühnen muss sich Pina Bausch mit der Kritik von Kulturbehörden, Tänzerinnen und Tänzern und dem Publikum auseinandersetzen. In Scharen laufen die Menschen aus dem Theater. Im Theater selbst wird Pina Bausch bespuckt und an den Haaren gezogen. Nachts erhält sie anonyme Drohanrufe (vgl. Schmidt, 2002, 42 f.). Niemand kann zunächst mit ihrer Kunst etwas anfangen. Die Theaterabonnenten erwarten klassische Ballette, in denen sie die Alltagswelt vergessen können. Pina Bausch aber konfrontiert sie sowohl inhaltlich als auch dramaturgisch mit Dingen, mit denen sie nicht umgehen können oder wollen.

Am 5. Januar 1974 wird das Stück „Fritz“ uraufgeführt. In diesem Stück erinnert sich die Choreographin auch an ihre eigene Kindheit, wenn sie auf der Bühne das Leben in der Familie aus der Sicht eines Kindes darstellt. Viele Alltagsszenen werden phantastisch verzerrt und überzeichnet dargestellt, es wird gespielt und gematscht auf der Bühne, statt schöner Kostüme gibt es nur billige Alltagskleidung. Die Kritiken zu

diesem Stück sind vernichtend. Der Kölner Stadtanzeiger schreibt: „*Eine halbstündige Ekligkeit, die Asozialenmilieu und Irrenhaus als Erlebniswelt eines Kindes beschreibt*“ (Schmidt, 2002, 41). Pina Bausch aber lässt sich nicht einschüchtern. Knapp drei Monate später gelingt ihr mit der zweiten Wuppertaler Premiere, einer „Modern-Dance“-Fassung der Gluck-Oper „Iphigenie auf Tauris“ ein triumphaler Erfolg. Es folgen weitere Bearbeitungen klassischer Werke. Sowohl die Choreographie zu „Orpheus und Eurydike“ (nach einer Oper von Gluck) als auch die zu „Le sacre du printemps“ (nach einer Ballade von Strawinsky) werden hochgelobt.

Im Jahr 1976 beginnt Pina Bausch mit einem Brecht-Weill-Abend Neuland zu betreten, wirklich „Tanztheater“ zu machen (vgl. Schmidt, 2002, 43).

Das Tanztheater setzt eine Zäsur in dem tradierten Tanzverständnis des klassischen Balletts und entfernt sich von der Tanzästhetik des sich aus dem Ausdruckstanz entwickelten „Modern Dance“ (obwohl auch im Tanztheater alle Tänzer klassisch ausgebildet sind). In Anlehnung an die Brechtschen Stilmittel des „Epischen Theaters“, der Montage, Verfremdung und Collagentechnik, entwickelt Pina Bausch neue tanzkünstlerische Gestaltungsprinzipien (vgl. Klein, 1994, 244). Sie mischt dabei Musik, Schauspiel, Sprache und Tanz. Vieles läuft nebeneinander ab, ist ohne verständliche Rahmenhandlung, nicht immer versteht man sofort, was gemeint ist. Die Choreographin will keinen reinen Tanz mehr auf die Bühne bringen, nur um schöne, kunstvolle Bewegungen zu zeigen, keine Schritte mehr zeigen, von denen keiner mehr Bedeutung und Sinn kennt. Sie will nicht wissen, *wie* Menschen sich bewegen, sondern *was* sie bewegt (vgl. Bannas, 1996, 143). Pina Bausch möchte mit ihrem Tanz keine Scheinwelt präsentieren, sondern die Realität zeigen, wie sie ist. Die Neuorientierung der Form spiegelt zugleich die inhaltlichen Innovationen.

Wie auch die anderen Choreographinnen, macht Pina Bausch bezeichnenderweise kein politisches Tanztheater im Sinne der Vermittlung konkreter gesellschaftlicher Inhalte wie ihre männlichen Kollegen Joss, Weidt, Kresnik oder Bohner. Ihre Tanztheaterstücke spielen in einer nicht konkret bezeichneten modernen Gesellschaft. Der Schwerpunkt liegt hierbei auf den alltäglichen Erfahrungen der Menschen,

auf ihren Beziehungen, vor allem denen der Geschlechter untereinander. Sie thematisiert den

Warenwert und den Objektcharakter des weiblichen Körpers und auch die sexuelle Ausbeutung der Frau durch den Mann. Pina Bausch versucht sichtbar zu machen, was hinter Handlungen stehen kann und benutzt Handlungen, die äußerlich und symbolisch Spiegelbild innerer Vorgänge sein können:

*„Pina Bausch sieht hin. Wie sie schon als Kind in der Gaststube hingesehen hat. Sie beobachtete die Menschen um sich herum, ihre Haltung, ihre Gesten, ihre Bewegungen. Und holt dann genau das auf die Bühne. Die Wirklichkeit - so wie sie sie sieht.“* (Bannas, 1996, 144)

Obwohl sie also die Realität auf die Bühne bringt, ist diese für den Zuschauer häufig schwer zu erkennen. Oft sind die Szenen aus dem Zusammenhang gerissen, wirken fremd und provozieren. Insofern kommt es immer wieder auch zur Ablehnung der Stücke durch das Publikum. So ist es z. B. 1978 bei der Uraufführung von Shakespeare's „Macbeth“. Pina Bausch inszeniert dieses Stück für die Jahrestagung der „Shakespeare-Gesellschaft“ in Bochum mit fünf Wuppertaler Tänzern, vier Bochumer Schauspielern und einer Frankfurter Sängerin und verursacht einen Theaterskandal. Die Interpretation ihres Stückes mit dem Titel „Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen“ löst heftigste Reaktionen hervor:

*„Weißhaarige Professoren schreien Buh und pfeifen auf Fingern und Schlüsseln - und zwar nicht etwa am Ende, sondern schon in der ersten Hälfte der Inszenierung. Der Lärm ist ohrenbetäubend, die Aufführung steht kurz vor dem Scheitern und wird nur durch einen beherzten Einsatz der Tänzerin Josephine Ann Endicott gerettet, die [...] dann an die Rampe tritt und um Fairneß bittet.“* (Schmidt, 2002, 63)

Im Sichtbarmachen der konkreten physischen und psychischen Alltagswelt, richtet sich das Tanztheater gegen die der bürgerlichen Gesellschaft eigenen Trennung von Öffentlichkeit und Privatsphäre (vgl. Klein, 1994, 247).

*„ ‚Das Private öffentlich machen‘, eine der wesentlichen Forderungen der ‚hedonistischen Linken‘, wird in dem von Frauen bestimmten Tanztheater realisiert. Hierin lag und liegt der politische Gehalt des Tanztheaters.“ (Klein, 1994, 247)*

Die gesellschaftliche Macht zeigt sich hier vor allem als alltägliche körperliche Begrenzung. Dementsprechend wird im Tanztheater der Körper als Produzent, Instrument und Resultat gesellschaftlicher Machtverhältnisse zum Gegenstand des Interesses (vgl. Klein, 1994, 247). Im Gegensatz zu Tutu und Spitzenschuhen entstammen auch die Kostüme (wie Stöckelschuhe, Kleider, Anzüge etc.) der Alltagswelt. Die Kleidung dient hier als ein bewusst gesetztes Zeichen für die begrenzenden Möglichkeiten körperlicher Bewegungserfahrung (vgl. Klein, 1994, 248).

Für Pina Bausch geht es in ihren gestalteten Stücken weniger um politische Ideen oder um ideologische Auseinandersetzungen, sondern um die subjektive Selbstfindung des Einzelnen. Für sie ist der Tanz eine Auseinandersetzung mit dem Körper und als solche eine Möglichkeit zu eben dieser Selbstfindung:

*„Nicht das Bedürfnis nach Mitteilung, nach Demonstration oder Agitation gab für Pina Bausch den Ausschlag zum Handeln, sondern der Wunsch nach Selbstverwirklichung, nach positiver Erfahrung. In der Konsequenz, mit der sie diesem Bedürfnis nachgegangen ist [...], liegt bereits eine der wesentlichsten Unterschiede Pina Bauschs zu den politisierenden, intellektuellen Choreographenkollegen ihrer Generation.“ (Müller, in: Regitz, 1984, 98)*

Die Stücke der Pina Bausch entstehen über Improvisationen, in denen die Tänzerinnen und Tänzer die von der Choreographin genannten Bewegungsaufgaben (Fragen, Assoziationen oder Bilder zu einem Thema) individuell körperlich zum Ausdruck bringen (Schlicher, 1987, 113). Dabei müssen diese bereit sein, sich mit der eigenen Geschichte und den erlebten Erinnerungen auseinanderzusetzen. Sowohl Formen als auch Inhalte der Stücke sind nicht ausschließlich von der Choreographin erdacht, sondern haben, neben der Beachtung der Subjektivität der

einzelnen Tänzer, kollektive Arbeitsweisen zur Grundlage (vgl. Klein, 1994, 250). Einen Einblick in die Arbeitsweise bei Probenarbeiten erhält Walter Vogel. Pina Bausch gibt dabei folgende Anweisungen:

*„Können wir jetzt mal eben Pärchen bilden! Ich probier mal was, also, ganz was Bescheuertes.“ - „Spagat?“ - „Nein, nein, ich wollte keinen Herrenspagat!“ - „Kleine Schritte?“ - „Ja, gut, versuchen! Versucht doch mal, die ganze Musik zu springen, und wenn einer nicht mehr kann, dann helft euch doch! [...] Und weil das so schwer ist, schnauft oder tut irgendwas! [...] Also, noch mal neuer Vorschlag - vielleicht ganz blöd, aber ich will mir das mal angucken. [...] Also, erst den Oberkörper glätten - so, immer mit der Hand.“ (Bausch, in: Vogel, 2000, 67)*

Pina Bausch beobachtet und notiert wochenlang alle Einfälle. Aus diesen Notizen wählt sie schließlich geeignet erscheinende aus, lässt sie wiederholen und bringt sie in eine Reihenfolge. Erst durch das Zusammenfügen von vielen kleinen Einzelteilen wird aus den Fragen, die sie den Tänzern stellt, und den Ergebnissen ein Stück:

*„Was den Dingen Zusammenhalt gibt, [...] ist letztlich dann die Komposition. Was man tut mit den Dingen. Es ist ja erst einmal separat. Irgendwann kommt dann der Zeitpunkt, wo ich etwas, von dem ich denke, daß es richtig war, in Verbindung mit etwas anderem bringe. Dies mit dem, das mit etwas anderem, eine Sache mit verschiedenen anderen. Wenn ich dann etwas gefunden habe, das stimmt, habe ich schon ein etwas größeres kleines Ding. Dann gehe ich wieder ganz woanders hin. Es beginnt ganz klein und wird allmählich größer.“ (Schmidt, 2002, 95)*

Auch die Bühnenbilder sind außergewöhnlich und stammen sehr häufig von ihrem ersten Lebensgefährten Rolf Borzík, mit dem sie von 1967 bis 1980 zusammenlebt. Borzík ist wie Pina Bausch experimentierfreudig, bringt Erde, Laub, Wasser und einmal die genaue Nachbildung einer Wuppertaler Straße auf die Bühne. Ebenso vielfältig wie die Bühnenbilder ist auch der Einsatz von Musik, der keine Musikrichtung ausschließt.

Häufig sind die Werke zum Zeitpunkt ihrer Uraufführung noch nicht fertig, oft werden noch bis zur letzten Sekunde Änderungen und Ergänzungen vorgenommen. Statt eines Namens tragen die Stücke beispielsweise den Titel „Tanzabend I“ oder „Tanzabend II“ und erhalten erst Tage oder

Wochen später ihren richtigen Namen. In dieser Art der Inszenierung zeigt sich ein großer Mut der Choreographin zum Unfertigen und Spontanen.

Mit ihren Ensemblemitgliedern verbindet Pina Bausch eine ganz besondere Beziehung, sie stützen und unterstützen sich gegenseitig, auch dann, wenn die Choreographin ihre häufig auftretende Angst vor dem Versagen zu bewältigen hat. Auch gilt nicht die sonst eher übliche strenge Trennung von Privat- und Tanzleben. Häufig sind Kinder von Tänzerinnen im Probenraum anwesend. Auch Pina Bausch nimmt ihren Sohn Rolf Salomon, der 1981 geboren wird und aus der Verbindung mit Ronald Key stammt, so oft es geht auch auf Tourneen mit. Sie bereist mit ihrem Ensemble Europa, Russland, die USA und Japan und erregt überall Aufmerksamkeit, feiert große Erfolge und wird mit Auszeichnungen, wie dem italienischen, japanischen und deutschen Kritikerpreis, überhäuft. Im Jahr 1986 wird ihr das „Bundesverdienstkreuz“ verliehen, sie erhält den „Nobelpreis für Künste“ und das „Große Verdienstkreuz mit Stern und Schulterband des Verdienstordens der BRD“.<sup>5</sup>

Der Erfolg allerdings scheint ihr nicht viel zu bedeuten, sie tritt weiterhin bescheiden und zurückhaltend auf. Immer möchte sie Erfolg und Applaus an ihre Leistung, nicht aber an ihre Person gebunden wissen (vgl. Vogel, 2000, 6). ihr geht es darum, Menschen und deren Probleme zu sehen und zu zeigen. Unermüdlich arbeitet die Choreographin, verdrängt Schwäche, Schmerzen und persönliche Krisen. Danach gefragt, ob bei all der Arbeit Zeit für ein Privatleben bleibe, antwortet sie:

*„Das ist alles so ineinandergewoben, da weiß ich nicht, wo das eine anfängt und das andere aufhört. Das ist einfach mein Leben. Das ist ganz schwierig, aber ich muß es so machen.“*  
(Servos, 2003, 226)

---

<sup>5</sup> eine ausführliche Auflistung der Auszeichnungen erfolgt bspw. bei: Schulze-Reuber, (2005)

---

Nachdem Pina Bausch 1982 mit Federico Fellini den Film „E la nave va“ gedreht hat, übernimmt sie 1983 die Leitung der Tanzabteilung der „Folkwang-Hochschule“ als Nachfolgerin von Hans Züllig. Im Oktober 1998 feiert sie das 25-jährige Bestehen des „Tanztheaters Wuppertal“. Drei Wochen lang erlebt das Publikum neben einer Retrospektive einiger Bausch-Stücke auch Inszenierungen renommierter internationaler Tanzkompanien. Der Erfolg dieser Festivals ist derart groß, dass das Fest drei Jahre später wiederholt wird. Auch das „Tanzfest 2004“ wird für alle Beteiligten zu einem ganz besonderen Erlebnis.

Pina Bausch hat sich mit ihrer Arbeit einen großen Namen gemacht, kann auf ein reiches Lebenswerk zurückblicken. Hat sie vergleichsweise konventionell begonnen, so entfernte sie sich immer weiter von der Tradition und schaffte etwas gänzlich Neuartiges. Mit ungeheurer Schöpferkraft lebt sie für ihre Arbeit, unbeugsam und kompromisslos verfolgt sie ihre Ziele, setzt sich gegen Kulturbehörde und Theaterleitung durch (vgl. Vogel, 2000, 66).

Viele Jahre hat es gedauert, bis das Publikum, gegen ein jüngeres ausgetauscht, die Stücke verstehen und lieben gelernt hat. Mittlerweile mischt es sich mit einem gleichgesinnten Tanzpublikum aus ganz Deutschland und Europa zu einem Fankreis. Bis heute ziehen die Pina Bausch-Produktionen die Theaterbesucher in ihren Bann und erwarten jede Neuinszenierung mit Spannung:

*„Lange überwogen auf den Parkplätzen der beiden Wuppertaler Theater [...] bei Bausch-Premieren die Autos mit auswärtigen, zum Teil nicht einmal deutschen Kennzeichen; erst, als die große Welt längst nach den Stücken der Choreographin süchtig war, entschloß sich die Stadt, in der sie lebt und arbeitet, sie ebenfalls an ihr Herz zu drücken, dann allerdings mit aller Heftigkeit.“* (Schmidt, 2002, 43)

## 7.3 Das Tanztheater - Ein Weg zur Emanzipation der Tänzerin?

Es ist auffällig, dass das Tanztheater, obwohl es zunächst von männlichen Choreographen initiiert wird, seine ästhetischen Leitlinien durch Frauen gewinnt (vgl. Schmidt, 2002, 109). Frauen beherrschen nicht nur an städtischen Theatern zunehmend das Tanzgeschehen, sondern auch in der sich seit den achtziger Jahren ausbreitenden „Freien Tanzszene“ (vgl. Servos, in: Regitz, 1984, 116 ff.). Zudem hat das Tanztheater einen Weg zur Gleichberechtigung innerhalb des etablierten Kulturbetriebs eröffnet, da Frauen zunehmend als künstlerische Leiterinnen an den städtischen Theatern engagiert werden (vgl. Klein, 1994, 253). Ebenso, wie die Ausdruckstänzerinnen in den zwanziger Jahren, ist es den jungen Choreographinnen durch die gesellschaftliche Aufbruchsstimmung möglich, neue Ansätze zu einer Tanzkunst zu entwickeln, dem Bestreben nach Selbstfindung und Selbstverwirklichung Ausdruck zu verleihen (vgl. Klein, 1994, 253). Die Choreographinnen setzen sich, mit unterschiedlicher Ausprägung, vor allem mit der Geschlechterbeziehung auseinander. Reinhild Hoffmann, die neben Pina Bausch und Susanne Linke zu den Pionierinnen des Tanztheaters gehört, zeigt in ihren Stücken gesellschaftliche Bedingungen privater Strukturen, deren Hintergründe vor allem in der Rollenverteilung der Geschlechter zu suchen sind.

*„Ohne sich als Feministin zu begreifen, geht Reinhild Hoffmann von der historischen Erfahrung ‚Frau‘ aus, sieht sie kulturgeschichtliche Rollenzuweisung als unleugbare Ursache des Geschlechterkampfes, der Machtkonflikte, in denen Gewalt als psychische oder körperliche Gewalt gegen Frauen ausgelebt wird.“* (Müller, in: Regitz, 1984, 109)

*„Die systematische Beschränkung weiblichen Bewegungsraums und die Ausgrenzung weiblicher Autonomie in gesellschaftlichen Konventionen dominieren als Motive alle Stücke von Reinhild Hoffmann.“* (Müller, in: Regitz, 1984, 112)

Interessant ist, dass sowohl Reinhild Hoffmann als auch Pina Bausch und die Mehrheit der anderen befragten Künstlerinnen immer wieder betonen, sie wollten nicht als „Feministin“ eingeordnet werden. ABRAHAM deutet die Ablehnung einer Identifikation mit einer gesellschaftspolitischen Bewegung als ein typisches Merkmal der Lebenshaltung der Künstlerinnen, als eine Tendenz des Rückzugs (vgl. Abraham, 1992a, 298). Diese Form der Flucht vor der Wirklichkeit, die Zentrierung auf die eigene Person sieht sie zum einen auch in den Biographien der Künstlerinnen, zum anderen aber auch in deren Vorliebe für getanzte Solo-Choreographien. ABRAHAM zitiert hierzu die Äußerung einer Künstlerin über die Bedeutung des Solotanzes:



Abb. 34: Malou Airaudo in „Le Sacre du printemps“; Servos, 2003, 129

*„Gruppe ist eigentlich das, was ich in der Außenwelt beobachte, was nicht so direkt mit mir zu tun hat. Die Beobachtung. Und die Soli, die sind das, was mit mir persönlich zu tun hat. Die Angst und so [...].“*  
(Abraham, 1992a, 299)

Folgt man den Ausführungen von KLEIN, so scheint die Ablehnung einer feministischen Haltung der Künstlerinnen eher in dem Bestreben nach einem Ausgleich männlicher und weiblicher Prinzipien zu liegen. Da die Künstlerinnen bemüht sind, die dem Menschen innewohnende Polarität des Geschlechtlichen aufzuzeigen, wollen sie zu einer innerpsychischen Integration von weiblichen und männlichen Wesensmerkmalen in einer Person beitragen (vgl. Klein, 1994, 258 ff.).

*„In dem Aufzeigen geschlechtsspezifischer Normierungen, der öffentlichen Präsentation innerpsychischer Verdrängungen wie auch der Konfrontation mit der deformierten Körperlichkeit beider Geschlechter bei gleichzeitiger Demonstration männlicher Macht liegt der emanzipatorische Gehalt des Tanztheaters. Eine ausschließliche Emanzipation der Frauen,*

---

*die das Abhängigkeitsgeflecht der Geschlechter ignoriert, ist hier ebensowenig beabsichtigt wie die noch im Ausdruckstanz vollzogene Unterstellung einer Natürlichkeit des Weiblichen. Insofern werden in dem tanzkünstlerischen Schaffen dieser Choreographinnen Ausbrüche aus dem traditionellen Diskurs über die Natur des Weiblichen sichtbar.“ (Klein, 1994, 260)*

Auf der anderen Seite verbleibt aber das Tanztheater mit der Betonung des Persönlichen und Individuellen innerhalb der weiblichen Domäne, da männliche Kollegen, ebenso wie im Ausdruckstanz, eher ein gesellschaftskritisches, intellektuelles Tanztheater schaffen. Innerhalb des von Männern dominierten Theaterbetriebes stoßen die Künstlerinnen mit ihrer Suche nach Selbstverwirklichung zudem noch immer auf ihre Grenze in dem männlichen Kunstverständnis und können so ihre Ideen nicht vollständig realisieren (vgl. Klein, 1994, 261).

Obwohl das Tanztheater zunehmend populärer wird, kämpft der moderne Bühnentanz insgesamt gegen seine kulturpolitische Marginalisierung an, hat Schwierigkeiten, sich als eigenständige Bühnengattung zu behaupten und die Aufmerksamkeit eines breiten Publikums zu binden (vgl. Soyka, 2004, 17).

## 8 Zusammenfassung

In kaum einer anderen Kunst zeigt sich die paradoxe gesellschaftliche Stellung der Frau - ihre Idealisierung bei einer gleichzeitigen realen Entrechtung - so deutlich wie im Bühnentanz. Ähnlich wie in der Malerei und in der Literatur ist die Frau bis in das 20. Jahrhundert lediglich „Muse“ und „Modell“ für den eigentlichen Künstler und Kreator, ist sowohl Anreiz als auch ausführendes Organ der männlichen Kreativität. Die Sonderrolle, die die Tänzerin scheinbar auf der Bühne seit der romantischen Epoche einnimmt, erweist sich als Trugbild, denn eine Sonderrolle im Sinne einer selbstständig agierenden Figur hätte die Tänzerin auch gegenüber den Künstlerinnen aus anderen Bereichen nur dann gehabt, wenn sie an der Entwicklung ihrer Tänze oder an der Ausbildung eines eigenen Tanzstils beteiligt gewesen wäre. Seit ihren Anfängen in der Renaissance ist die Geschichte des Bühnentanzes von Männern dominiert: Tanzmeister, Choreographen, Theoretiker, Philosophen, Historiker und Kritiker haben bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Bühnentanz initiiert, gelenkt und verwaltet.

Besonders in der romantischen Epoche wird deutlich, dass die Tänzerinnen nur die Projektionen männlicher Phantasien verkörpern. Lediglich einigen Künstlerinnen in der Romantik - wie Marie Taglioni, Fanny Elßler und später Anna Pawlowa - gelingt es, den Vorgaben auch etwas Eigenes abzugewinnen, im Tanz ihren persönlichen Charakter, ihr Temperament und ihren künstlerischen Ausdruck zu zeigen.

Insgesamt bleiben aber auch sie in den begrenzenden Konzeptionen gefangen. Zwar gelingt es den Frauen allmählich, sich im Tanz eigene Freiräume zu schaffen, wie etwa im Ausdruckstanz oder im Tanztheater, in dem Sinne, dass die Tänzerinnen ihren eigenen Stil und ihre eigenen Tanzwerke erschaffen.

Trotzdem zeigt sich aber auch hier noch die Paradoxie, in die Frauen im Bühnentanz eingespannt sind. Denn obwohl der Tanz gesellschaftlich als Domäne der Frau betrachtet wird, sind die entscheidenden kulturellen Instanzen (in Führungs- und Leitungspositionen in Theatern oder im

Bereich der Choreographie) noch immer in den Händen der Männer. So liegt der Anteil der Tanzkompanien, die von Frauen geleitet werden, bei unter 25 Prozent (vgl. Ehrlenbruch/Peter-Bolaender, 2004, 47): *„Die von Männern dominierte Führungsebene in deutschen Theatern zeichnet sich vorwiegend durch Alleinherrschaft aus“* (Ehrlenbruch/Peter-Bolaender, 2004, 93).

Frauen, die sich an Schlüsselpositionen (etwa als Ballettdirektorin) behaupten wollen, stoßen auf massive Kritik. So schreibt SCHEIER beispielsweise über die ehemalige Solistin Marcia Haydeé, als sie als Direktorin das „Stuttgarter Ballett“ übernimmt:

*„Ein Sonderkapitel zu unserem Thema verdiente Marcia Haydeé als Direktorin des ‚Stuttgarter Balletts‘. Da sie es sich strikt verbot, selbst zu choreographieren - ein Segen, gewiß, man denke als Lynn Seymour einst in München! - beschränkt sich ihr Beitrag zur Gestaltung des künstlerischen Bühnentanzes auf administrative Initiativen. Sicherer Instinkt und ein konsequentes Konzept entdeckt man dabei nicht.*

*Stuttgart, ein Sonderkapitel zum Thema: die Frau als gestaltende Kraft der bundesdeutschen Ballettszene, führwahr.“*  
(Scheier, in: Regitz, 1982, 23)

Nach wie vor wird von vielen männlichen Kollegen und Kritikern die Meinung vertreten, dass die Interpretation und Gestaltung des Tanzes den Frauen zugeschrieben werden kann, während die bedeutendere Aufgabe der Kreation den Männern vorbehalten bleiben soll.

*„Frauen leiten die Prozesse ein, Männer nehmen sich die Früchte und fassen das zusammen und geben ihm eine Form, einen Namen oder Titel, weil sie Namen und Titel und Schubladen brauchen.“* (Ehrlenbruch/Peter-Bolaender, 2004, 49)

Ein größerer Frauenanteil in der Leitung von Tanzkompanien ist nur im Bereich des Tanztheaters und des modernen Tanzes zu verzeichnen. Bezeichnenderweise sind diese Kompanien zahlenmäßig aber deutlich kleiner und eher teamgeführt. Frauen haben offensichtlich nach wie vor

---

kein Bedürfnis sich in der stark hierarchisch organisierten Struktur des institutionalisierten Theaters zu behaupten.

Betrachtet man die dargestellten Biographien der Tänzerinnen, so lassen sich neben einigen Unterschieden sehr viele Parallelen feststellen. Seit dem Auftreten der Bühnentänzerinnen im 18. Jahrhundert wurden die Frauen anmaßend von männlichen - nicht selten unattraktiven - Kritikern bewertet. Neben dem tänzerischen Können zählte hierbei vor allem das Aussehen der Tänzerin. Die Männer gaben das Ideal vor, dem sich die Tänzerinnen unterwarfen, auch deshalb, weil sie von ihnen finanziell abhängig waren.

Vor allem bei den klassischen Tänzerinnen ging es darum, etwas Vorgegebenes perfekt zu beherrschen. Ihnen ging es darum, in ihrer Rolle aufzugehen. Nur wenn sie das taten, wurden sie sich ihrer eigenen Identität bewusst. Über die perfekte Darstellung erhielten sie die Anerkennung ihrer Umwelt, die sie brauchten, um sich nicht minderwertig zu fühlen. War die Darstellung einmal nicht perfekt, gab es keine Frustrationstoleranz, Verzweiflung und Selbstzweifel waren die Folge. Um Perfektion zu erreichen, waren die Tänzerinnen bereit, sich bis zur Selbstaufgabe zu quälen.

Gegen das Tanzen einer Rolle richteten sich vehement die Tänzerinnen des Ausdruckstanzes und des Tanztheaters. Sie emanzipierten die Rolle der Tänzerin mit einem autonomen, individuellen Selbstverständnis und positionieren sich ökonomisch und gesellschaftlich als freischaffende Künstlerinnen. Für sie dient jeder Tanz der Selbstverwirklichung, sie wollten nicht „etwas“, sondern „sich selbst“ ausdrücken, durch den Tanz ihre Gefühle ausleben. So hatten sie z. B. eine bestimmte Vision oder eine Philosophie, die sie mit ihrer Kunst verfolgten, wollten mit ihrer Kunst Botschaften vermitteln. Diesen Tänzerinnen ist gemeinsam, dass sie vom Publikum häufig nicht verstanden wurden bzw. sich erst gegen Kritik und Ablehnung durchsetzen mussten. Das Publikum kennt den Tanz nur als leichte, schöne Kunst, die unterhalten soll, mit unschönen Themen oder Bewegungen kann oder will es nichts anfangen.

Allen Tänzerinnen aber ist gemeinsam, dass sie völlig auf den Tanz fixiert, geradezu besessen davon waren, und ihn in den Mittelpunkt ihres Lebens

stellten. Viele trainierten mit erbarmungsloser Disziplin, ignorierten alle Schwächen und Schmerzen und trieben sich unermüdlich zur Leistung an.

Auffällig ist bei allen die Gier nach dem Geliebtwerden (vom Publikum, von Bezugspersonen) und die Sucht nach Anerkennung einerseits sowie die ständige Angst vor dem Versagen und die Minderwertigkeitsgefühle andererseits.

Ebenfalls allen Tänzerinnen ist gemeinsam, dass sie keine einfache, behütete Kindheit hatten. Entweder fehlte der männliche Elternteil und die Erziehung wurde hauptsächlich von der Mutter unternommen oder es fehlten enge Bindungen zu den Bezugspersonen, die dazu hätten beitragen können, ein gesundes Selbstwertgefühl aufzubauen. Der Tanz diente bei allen Künstlerinnen dazu, dieses mangelnde Selbstbewusstsein zu kompensieren.

Auffällig ist ebenso, dass die meisten Tänzerinnen nicht in der Lage waren, feste Partnerschaften aufzubauen. Zwar existierte bei allen ein intensiver Wunsch nach Nähe, dieser war aber wegen der Fixierung auf den Tanz nicht zu realisieren. Es zeigte sich eine Ambivalenz zwischen dem Bedürfnis nach Anlehnung und Unterstützung einerseits und dem nach Rückzug und Abgrenzung andererseits. Ein fest gefügtes soziales Netz schien nicht zu existieren.

Keine der Tänzerinnen führte ein ausgeglichenes, glückliches Leben. Der Wunsch, etwas Außergewöhnliches zu leisten oder zu erschaffen, war zu dominant, die innere Unruhe zu groß.

Zusammenfassend betrachtet haben die Tänzerinnen zu keiner Zeit dem herrschenden Rollenbild von „der Frau“ entsprochen. Keine von ihnen aber hat es bewusst wirklich interessiert, ob oder inwieweit sie Rollenklischees bedienen oder sich ihnen widersetzen, keine hat sich zum Beispiel aktiv für die Rechte der Frauen o. Ä. eingesetzt. Die Fixierung auf den Tanz brachte die Tänzerinnen allerdings dahin, nicht in vorgegebenen Rollenmustern zu leben, die Konzentration auf die Tanzkarriere machte dies unmöglich. Der Tanz diente aber auch als Revolte gegen die Beschränkungen des bürgerlichen Lebens, sollte persönliche Freiräume in der Lebensführung schaffen, die in der Realität aber häufig mit Orientierungslosigkeit und Einsamkeit verbunden waren. Die

Auseinandersetzung mit der Umwelt wurde in einen irrationalen Bereich verlegt, der zugleich als Flucht vor der Wirklichkeit diente.

Innerhalb der Geschichte des Tanzes ist die gesellschaftlich produzierte Verbindung von Frau, Natur und Körperlichkeit deutlich geworden. Für die Tänzerinnen bot die Kunst durch den Rückzug auf den eigenen Körper eine Möglichkeit den in der Gesellschaft erfahrenen psychosozialen Konflikten und Defiziten zu begegnen. Diese Form von Konfliktbewältigung, die bis hin zur Flucht in eine Konflikt verdrängende, harmonisch erscheinende Traumwelt reichte, verhinderte eine wirkliche Selbstentfaltung und psychosoziale Entwicklung.

## Teil II:

# Psychosoziale Analyse der Rolle der Frau im Tanz

Die Entwicklung des Bühnentanzes im 19. und 20. Jahrhundert zeigt zum einen die herausragende Stellung der Frau im Tanz sowie zum anderen die enge Verbindung dieser Rolle zu der jeweiligen gesellschaftlichen Situation der Frau. Die Frage, warum auch heute noch die Frau die Domäne des Tanzes für sich in Anspruch nimmt und inwieweit der Tanz eine - kulturell unterdrückte - Subjektwerdung der Frau unterstützen kann, soll Thema des zweiten Teils dieser Arbeit sein.

## 9 Die Subjektwerdung

Die Stellung des Einzelnen in der Gesellschaft ist entscheidend für den Prozess der Identitätsbildung. Der Abbau von traditionellen Lebensmustern und Rollenverteilungen bringt mit der größeren Freiheit für den Einzelnen auch einen Verlust an Orientierungshilfen mit sich. Die Probleme, die die höhere Komplexität der Gesellschaft für das Individuum ergeben, beschreibt BILDEN wie folgt:

*„Die Individualisierungsprozesse, haben Lebensrealitäten, v.a. aber Bewußtseinsformen geschaffen, die jede/n auf sich selbst stellen oder auch auf sich selbst gestellt erscheinen lassen. Es gibt nicht mehr die selbstverständlichen, gebahnten Lebenswege, die stabilen, mit vielen von Kind an geteilten Weltanschauungen, die festen sozialen Beziehungskisten, die einfach ‚da‘ sind. Das bedeutet soziale und psychische Destabilisierung.“* (Bilden, in: Keupp/Bilden, 1989, 22 f.)

Die Anforderungen, die in den verschiedenen Lebensbereichen an den Menschen gestellt werden, erfordern ein hohes Maß an Flexibilität und

Selbstsicherheit. Dies gilt vor allem, sollen die Möglichkeiten, die mit dem gesellschaftlichen Wandel einhergehen, entsprechend ausgeschöpft werden. KEUPP stellt diesbezüglich heraus:

*„Angesichts der partikularistischen Lebenssituation des modernen Menschen, Alfred Schütz spricht von ‚multiplen Realitäten‘ (1962), ist ein ständiges Umschalten auf Situationen notwendig, in denen ganz unterschiedliche, sich sogar gegenseitig ausschließende Personanteile gefördert sein können. Diese alltäglichen Diskontinuitäten fördern offensichtlich ein Subjekt, das verschiedene Rollen und die dazugehörigen Identitäten ohne permanente Verwirrung zu leben vermag.“* (Keupp, in: Keupp/Bilden, 1989, 53 f.)

Erschwerend kommt hinzu, dass zunehmend gesellschaftlich bedingte Konflikte nicht mehr innerhalb von Klassen, Schichten und Familien ausgetragen werden, sondern vom Individuum bewältigt werden müssen. Der sich daraus ergebende Zwang zur Selbstpositionierung und Selbstverantwortlichkeit kann sich in psychischen Störungen und Überlastungen äußern (vgl. Bilden, in: Keupp/Bilden, 1989, 23 f.).

Besonders Frauen haben aufgrund ihrer geschichtlichen Ausgrenzung und den daraus entstandenen Defiziten häufig Schwierigkeiten mit der Durchsetzung eigener Wünsche und Lebensmuster. Die über einen langen Zeitraum bestanden Abhängigkeiten haben dazu geführt, dass den Frauen heute erheblich weniger materielle, soziale und psychische Ressourcen zur Verfügung stehen, die sie zum Aufbau einer Identität nutzen könnten. Die geschichtliche Begrenzung von Frauen auf den engen Handlungsspielraum innerhalb der Familie hat den weiblichen Sozialcharakter so beeinflusst, dass er noch heute von Dependenz, Angepasstheit, Minderwertigkeitsgefühlen und Unsicherheiten geprägt ist (vgl. Keupp/Bilden, 1989). Die Abhängigkeit von Urteilen und Bedürfnissen anderer ist noch immer so tief in die weibliche Psyche eingeschrieben, dass eine Identitätsbildung nur durch die eigene Person für Frauen schwer vorstellbar scheint (Dowling, 1989.; Bilden, in Keupp/Bilden, 1989). So betrachtet MILLER die immer noch andauernde Fixierung auf den Ehemann oder Partner als ein entscheidendes Hindernis im Subjektwerdungsprozess von Frauen. MILLER hebt hervor,

dass eine Persönlichkeitsentwicklung zwar nicht unbedingt ein Privileg der Männer sei, diesen aber durch die vorhandenen psychosozialen Kompetenzen erheblich erleichtert werde:

*„Frauen erfahren keine Ermutigung, sich soweit wie möglich zu entwickeln, die Erfahrung geistiger Anregung durchzumachen, den Kummer, die Ängste und Schmerzen, die dieser Prozeß mit sich bringt. Statt dessen bestärkt man sie, die Selbsterforschung zu vermeiden und sich auf den Aufbau und die Erhaltung einer Beziehung zu einer einzigen Person zu konzentrieren.“* (Miller, 1988, 37 f.)

Weiterhin stellt MILLER die typische Eigenschaft der Frauen heraus, die individuellen Bedürfnisse erst gar nicht als die eigenen zu erkennen, sondern sie sofort auf die Umgebung (Ehemann, Kinder) zu „transformieren“ (vgl. Miller, 1988, 37.)

Bezugnehmend auf HAUG/HAUSER zeigt ABRAHAM auf, dass der Ausschluss aus der Gesellschaft und die Selbstaufopferung für andere im Privaten bei vielen Frauen zu paradoxen Reaktionen führt:

*Ganz allgemein meinen wir damit eine Tendenz, sich gesellschaftlichen Aufgaben, politischen und kulturellen Anforderungen zu entziehen, mit der Begründung, endlich Privatmensch sein zu wollen. Das Problem der gesellschaftlichen Sinnhaftigkeit eigenen Tuns führt zum trotzigem Abkappen der angestregten Versuche, sich in eine Gesellschaft zu integrieren, die diesen Bezug zwischen den einzelnen und dem Gesamten nicht freundlich vorbereitet.“* (Haug/Hauser, 1988, in: Abraham, 1992a, 129)

Auch wenn sich die Wahlmöglichkeiten bezüglich der Lebensführung für Frauen in den letzten Jahrzehnten erheblich vergrößert haben, ergibt sich trotzdem weiterhin die Schwierigkeit, sich von den traditionellen Weiblichkeitsvorstellungen zu lösen, ohne dabei die Weiblichkeit zu verleugnen. ABRAHAM geht davon aus, dass die weibliche Identität sowohl von den „*psychosozialen Defiziten*“ als auch von „*positiven psychischen Eigenschaften*“ (bzw. Sensibilität und Kreativität) bestimmt

wird (vgl. Abraham, 1992a, 125). Wie ABRAHAM an selber Stelle ausführt, kann eine

Subjektwerdung für Frauen nur unter Berücksichtigung beider Aspekte erfolgen.

Die von Frauen häufig vorgenommene Konstruktion einer feindlichen Außenwelt und der Rückzug auf die Innenwelt der eigenen Person, kann keine geeignete Lösung darstellen, um eine Identitätsbildung zu begünstigen. Zwar kann der Bezug auf sich selbst vielfache Erfahrungen und Wahrnehmungen ermöglichen, die der Subjektwerdung dienen können, er muss jedoch als ein Mittel genutzt werden, sich mit den vorhandenen Problemen und Schwierigkeiten konkret auseinanderzusetzen. Fehlt jedoch diese Auseinandersetzung, wird eine Identitätsbildung verhindert.

ABRAHAM greift die Konsequenzen auf, wenn sie sagt:

*„Die fehlende Auseinandersetzung mit den konkreten, die Frauen unmittelbar betreffenden Widerstände führt dazu, daß sowohl das ‚Innen‘ als auch das ‚Außen‘ zu einer abstrakten, diffusen und letztlich unangreifbaren Konstruktion gerinnt. Wo jedoch das ‚Außen‘ zu einem globalen und abstrakten ‚Feind‘ gerät - einem Feind, der in dieser Abstraktion auch nicht mehr konstruktiv angreifbar ist kann sich auch im ‚Innen‘ nichts mehr entfalten. Das von den Frauen einseitig besetzte ‚Innen‘ wird ohne die Verbindung vom ‚Außen‘ zu einer Hülse, die nicht mehr enthält als eine große Leere und Depression. Das so erzeugte Vakuum ist der ideale Nistplatz für hochgesteigerte Träume und Phantasien, aber auch für vielfältige Formen der Selbstdestruktion (Depressionen, Krankheiten, Süchte).“*  
(Abraham, 1992a, 131)

Die hier angedeutete Kreation einer Traumwelt, die die Verluste in der Realität kompensieren soll, hat, wie noch zu zeigen sein wird, auch innerhalb der Lebensführung von Tänzerinnen eine nicht zu unterschätzende Bedeutung.

Die sozio-kulturellen Bedingungen, unter denen Frauen eine eigene Identität aufbauen mussten, stehen in engem Zusammenhang mit dem weiblichen Engagement im Tanz.

## 9.1 Der kulturelle Hintergrund

*„Die Frau ist ein Erzeugnis des Mannes. Gott hat das Weibchen erschaffen und der Mann die Frau; sie ist das Resultat der Zivilisation, ein künstliches Werk In den Ländern, in denen jede geistige Kultur fehlt, existiert sie nicht, denn sie ist ein Kunstwerk im menschlichen Sinn; (werden aus diesem Grund alle großen allgemeinen Ideen weiblich symbolisiert)?“*  
(Gustave Flaubert, 1835, in Bovenschen, 2003, 43)

Die Frage nach der Subjektwerdung von Frauen aufzugreifen heißt, sich mit der psychosozialen und gesellschaftlichen Lage auseinanderzusetzen, in der sich Frauen heute befinden. Für ABRAHAM wird diese Lage nur verständlich, wenn neben den historischen Dimensionen der sozialen und psychischen Entwicklung von Frauen, auch die aktuellen gesellschaftlichen Umwandlungsprozesse berücksichtigt werden, die beiden Geschlechtern neue Chancen und Handlungsspielräume eröffnen (vgl. Abraham, 1992a, 115).

Wenn nachfolgend von „den Frauen“ gesprochen wird, so ist damit zunächst die soziale „Klasse“ oder „Kategorie“ Frau gemeint, die über das Merkmal „Geschlecht“ definiert wird.

ABRAHAM geht davon aus, dass die biologische Tatsache „weiblich“ zu sein für den Aufbau einer Identität von fundamentaler Bedeutung ist und zu spezifischen identitätsprägenden Ausformungen auf sozialer und psychischer Ebene geführt hat bzw. führt (vgl. Abraham, 1992a, 9 f.). Diese Ausformungen werden von ABRAHAM als „*kulturelles Schicksal*“ von Frauen bezeichnet, das die Lage der Frau durch alle Gruppen und Schichten bis heute entscheidend beeinflusst (vgl. Abraham, 1992a, 10).

Wie ABRAHAM an selber Stelle betont, gelten aber die Frauen keineswegs als eine homogene Gruppe, sondern unterscheiden sich in

ihren individuellen Biographien, ihren Wünschen, Bedürfnissen und Gefühlen erheblich voneinander.

Insofern kann das, was eine Subjektwerdung für Frauen ausmachen könnte, nur unter Berücksichtigung der jeweiligen biographischen und psychosozialen Kontexte in Annäherungen und als Möglichkeit formuliert werden (vgl. Abraham, 1992a, 10).

Die kulturelle Ausgrenzung der Frauen hat dazu geführt, dass sich eine genuin männliche Kultur etablierte, in der die Frauen kaum Einfluss hatten auf politische, gesellschaftliche, wissenschaftliche und künstlerische Entwicklungen (vgl. Abraham, 1992a, 16).

Auf der Suche nach dem geschichtlichen Einfluss der Frauen lässt sich an den historischen Dokumenten vor allem die Geschichte eines Verschweigens, einer Aussparung, einer Absenz studieren (vgl. Bovenschen, 2003, 10).

Die Verteilung von Macht und das Verhältnis der Geschlechter wurde in der abendländischen Gesellschaft besonders durch das Entstehen einer bürgerlich-industriellen und kapitalistischen Gesellschaftsform geprägt.

Mit dem Aufstieg des Bürgertums verwandelte sich die bisher symbolische Macht der Männer in eine immer stärker werdende reale gesellschaftliche Vorherrschaft und Dominanz. Die Frau wurde aus dem Produktionsbereich in den Reproduktionsbereich verwiesen, und bekam nunmehr Aufgaben zugeteilt, die sich um den unmittelbaren Erhalt des Lebens gruppieren (Ernährung, Erziehung, Pflege) und einen zuliefernden, dienenden Status besaßen.

Die an die bürgerliche Frau herangetragenen Erwartungen, die ihr auferlegten Pflichten und Tugenden waren ganz auf die Bedürfnisse der bürgerlichen Gesellschaft ausgerichtet und ließen den Frauen selbst kaum Räume der Entfaltung offen (vgl. Abraham, 1992a, 81).

Die polare Geschlechterphilosophie sah in der Frau die Ergänzung des Mannes und die Komplementierung der öffentlichen männlichen Welt:

*„Der neue Mythos der Komplementarität ersetzt den alten der männlichen Vorherrschaft und verschleiert die faktische*

*Bestimmung der Frau als abhängiges Supplement des Mannes. Das Männliche wird einerseits zum Objektiven und Allgemeinmenschlichen verabsolutiert, an dessen Kriterien nun Leistungen, Vorstellungen und Verhaltensweisen der Frauen gemessen werden, andererseits bedarf der Mann zu seiner*

*Vollständigkeit einer Frau, die ökonomisch und sozial von ihm abhängig - ihm zu dienen und zu gefallen, ihn zu stützen und zu reproduzieren hat.“ (Heintz/Honegger, 1981, in: Abraham, 1992a, 81)*

Bezugnehmend auf BOVENSCHEN stellt ABRAHAM heraus, dass die konzipierten Weiblichkeitsbilder und die auf die reale Frau übertragenen Aufgaben dazu dienen sollten, die im Zuge der Industrialisierung und Merkantilisierung entstehende Kluft zwischen Natur und Gesellschaft zu kompensieren (vgl. Abraham, 1992a, 81). BOVENSCHEN zeigt anhand der Geschlechterphilosophien Georg Simmels (1858-1918), Max Schelers (1874-1928) und Karl Schefflers (1869-1951), dass noch im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert die Frau das „*erdenmäßiger, pflanzliche, in allem Erleben einheitlichere und durch Instinkt, Gefühl und Liebe weit stärker als der Mann geleitete Wesen*“ ist (Scheler, 1923, in: Bovenschen, 2003, 29).

Als solches Wesen wurde die Frau zur Trägerin der ideellen männlichen Harmonie- und Einheitssehnsüchte stilisiert, damit aber aus dem öffentlichen, kulturellen Leben ausgegrenzt (vgl. Bovenschen, 2003, 32).

BOVENSCHEN fasst die gesellschaftliche Situation der Frau wie folgt zusammen:

*„Menschheitsgeschichtliche Entwicklungen - im intellektuellen Bereich die Begriffsabstraktion und im ökonomischen Bereich die Teilung der Arbeit - dürfen für die Frauen keine Folgen haben, da sie die vermeintliche Totalität der weiblichen Natur zerstören würden. Das Weibliche ist in dieser Qualifizierung negativ bestimmt: ihm fehlen wesentliche Züge von Vergesellschaftlichung und bewußter Subjektivität. Die Frau wird künstlich zurückversetzt in den Stand des ‚naiven Bewusstseins‘.“ (Bovenschen, 2003, 34 f.)*

In der bürgerlichen Gesellschaft wurde nur dem Mann eine eigene Subjektwerdung zugestanden. Die Frau musste sich über den Mann definieren. Die Unfähigkeit zur Ausbildung eines einheitlichen Ichs und eines abstrakten Ich-Ideals wurde im ausgehenden 19. Jahrhundert besonders von der Psychoanalyse untermauert.

Die Beschreibungen Sigmund Freuds griffen das herrschende Bild der Minderwertigkeit und Inferiorität auf und lieferten somit den wissenschaftlichen Beweis für die Mangelhaftigkeit der Frau (vgl. Abraham, 1992a, 94). Typisch für den bürgerlichen Diskurs über Frauen war das Selbstverständnis, mit dem die Philosophen die von ihnen entworfenen Theorien, Orientierungen und Sichtweisen als allgemeingültig erklärten. Eine eigene Identität und eigene Bedürfnisse wurden den Frauen abgesprochen bzw. ein mögliches Vorhandensein nicht einmal thematisiert (vgl. Abraham, 1992a, 94).

Die über Jahrhunderte tradierte Lebenssituation der Frauen, ihre ökonomische, soziale und psychische Abhängigkeit vom Mann, die Pflicht, sich trotz eigener Wünsche und Bedürfnisse für die Familie aufopfern zu müssen, hat die psychosoziale Lage der Frauen bis heute entscheidend geprägt.

Da in der gesellschaftlichen Rolle der Frau eine Subjektwerdung nur unzureichend ermöglicht wird, ist der Wunsch nach einer Kompensation durch Bezug auf den eigenen Körper nahe liegend.

## 9.2 Das Körperverhältnis von Frauen

*„Der Mann macht sich das Bild des Weibes,*

*und die Frau bildet sich nach diesem Bilde.“*

(Nietzsche, in: Mayreder, 1905, 95)

Die Geschichte menschlicher Körper zeigt auf, dass sowohl Haltungen und Gesten als auch äußere Körperformen nicht biologisch bedingt, sondern sozial und kulturell geformt sind.

Das Verhältnis, das Frauen zu ihrem Körper aufgebaut haben, ist geprägt durch die Zuschreibungen, denen der weibliche Körper im Laufe der Geschichte unterlag. Wenn SHORTER den weiblichen Körper „als *Schicksal*“ bezeichnet, meint sie damit die den Frauen eigene Körpergeschichte, die sich von der der Männer wesentlich unterscheidet.

Sehr eindrucksvoll beschreibt SHORTER, wie die Frauen durch jahrhundertelange Mystifizierung des weiblichen Körpers, unzureichende medizinische Versorgung und physische Überforderung ein äußerst gespaltenes Körperverhältnis entwickelten. Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts war „Weiblichkeit“ ein vorwiegend negativ besetzter Begriff.

Besonders die Sexualität und die Gebärfunktion der Frau verursachten Aberglauben und Furcht. Die vor allem durch Männer entstandenen Phantasien, die um die Menstruation und die Geburt kreisten (Menstruationsblut als verderbendes Gift, die Gebärmutter als eigenständig belebtes, dämonisches Geschöpf), wurden von Frauen nicht zurückgewiesen, sondern widerstandslos akzeptiert (vgl. Shorter, 1987, 321 ff.).

Erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts wurden die Frauen allmählich von der historischen Last befreit, die ihre physische Anfälligkeit für sie bedeutet hatte. SHORTER vermutet sogar, dass die Frauen bereits im 17. Jahrhundert das Wahlrecht verlangt hätten, wenn sie durch ihre größere körperliche Anfälligkeit bedingt, ihren minderwertigen Status nicht als Teil der natürlichen Ordnung akzeptiert hätten (vgl. Shorter, 1987, 9 ff.).

Dass das Gefühl der körperlichen Unreinheit bezüglich der Menstruation nicht der Vergangenheit angehört, zeigt DOWLING in der Beschreibung der Sozialisation von Mädchen auf (vgl. Dowling, 1989, 167 ff.). Wie DOWLING an selber Stelle ausführt, beeinträchtigt das gesplattene Gefühl zur eigenen Sexualität in der Pubertät den Aufbau eines angemessenen Selbstwertgefühls.

Erschwerend kommt für Mädchen hinzu, dass sie bereits in der Kindheit lernen, ihrem Aussehen besondere Bedeutung zuzumessen:

*„Für viele Mädchen bedeutet dies, schon in jüngstem Alter hübsch, ‚adrett‘ und nett auszusehen und dafür gemocht zu werden.“ (Wardetzki, in: Nuber, 1995, 85 f.)*

Über die Ursachen dieses überzogenen Interesses auf Äußerlichkeiten existieren verschiedene Theorien.

Sigmund Freud zum Beispiel sah in der Erhöhung des eigenen Körperwertes die Kompensation des schon bei kleinen Mädchen vorhandenen Penisneides. Freud ging in seinen Überzeugungen sogar soweit, den Frauen aufgrund ihres „Kastrationskomplexes“ den Aufbau eines angemessenen Selbstwertgefühls abzusprechen (vgl. Dowling, 1989, 175).

Andere Theorien sehen die Ursache der Fixierung auf den eigenen Körper in der frühkindlich gestörten Mutter-Kind-Beziehung. Unter dem als „narzisstische Störung“ bezeichneten Phänomen versteht man das Formen des Kindes nach einem besonderen elterlichen Bild ohne Rücksicht auf die kindliche Individualität (vgl. Wardetzki, in: Nuber, 1995, 85).

*„Mit anderen Worten, die Mutter vermittelt in unendlich vielfältiger Weise einen ‚spiegelbildlichen Bezugsrahmen‘, dem sich das primitive Selbst des Kleinkindes anpasst. Wenn die primäre Beschäftigung mit ihrem Kind, d. h. ihre Spiegelfunktion während der frühkindlichen Periode unberechenbar, unsicher, angsterfüllt oder feindselig ist, wenn ihr Vertrauen zu sich selbst als Mutter schwankend ist, dann muß das Kind in der Phase der Individuation ohne einen verlässlichen Bezugsrahmen für die [...] gefühlsmäßige Rückversicherung bei seinem symbiotischen Partner auskommen. Das Ergebnis wird dann eine Störung des primitiven Selbstgefühls sein.“ (Miller, 2004, 64)*

Demzufolge ist unter der permanenten Beschäftigung mit dem eigenen Aussehen ein Bedürfnis nach Anerkennung verborgen. Der Wunsch, etwas Besonderes zu leisten oder darzustellen ist im Leben narzisstisch Gestörter allgegenwärtig und ein Motiv, das auch in der Diskussion über die Lebensführung klassischer Tänzerinnen zu finden ist.

Erschwerend kommt für Frauen noch hinzu, dass sie zudem gesellschaftlich weitaus stärker über ihre Geschlechtlichkeit, ihren Körper definiert werden als Männer. Für Frauen ist es von zentraler Bedeutung, dem gängigen Schönheitsideal zu entsprechen und so ist es nicht verwunderlich, dass sie ein Gefühl der körperlichen Unzulänglichkeit empfinden. DOWLING bemerkt dazu Folgendes:

*„Nie ist die Sprache der Frauen so lebhaft, wie wenn sie einem davon erzählen, wie abstoßend sie aussehen. Ihre Schenkel sind wie ‚rollende Donner‘, ihre Oberarme ‚wie Pelikanschnabelbeutel‘. ‚Dicke Fettknoten tropften aus meinen Oberschenkeln‘. [...] Diese Sprache des Selbsthasses ist die Sprache des Entsetzens - des Entsetzens über die Unzulänglichkeit des weiblichen Selbst. Kein Mann spricht so über sich.“ (Dowling, 1989, 49)*

Frauen haben heute eine von Grund auf gestörte Beziehung zu ihrem Körper. Denn je mehr Energie sie für die Konzentration auf ihren Körper als Objekt der Bewunderung aufwenden, umso weniger wirklichen Kontakt können sie zu ihrem Körper haben. Nicht selten ist die Flucht in Krankheiten oder Sucht (Anorexia nervosa, Bulimie) ein Versuch, die eigene Angst, Unsicherheit und Instabilität zu kompensieren.

Angesichts des Körperverhältnisses von Frauen scheint der Zugang zu einer autonomen und eigenständigen Identität über den Körper versperrt. Da Frauen aber ihren Körper - als Gegenreaktion auf die Ausgrenzung aus dem öffentlichen Raum - auch als einen Zufluchtsort nutzen, kann dieser durchaus einen Ansatzpunkt zur Identitätsbildung darstellen. So wird zum Beispiel der Tanz als therapeutisches Mittel genutzt, um über den Körper und den körperlichen Ausdruck zu einer Selbstfindung und Selbstaneignung zu gelangen (Hörmann, 1991). Dass aber der klassische Tanz mit diesen therapeutischen Zielen nicht zu vereinen ist, soll im folgenden Kapitel dargestellt werden.

## 10 Subjektwerdung im klassischen Tanz?

*„Ballett ist kein Beruf für die Schwachen und Unentschlossenen, die Faulen, noch ist es eine Karriere der Arroganten, Kalten, Plumpen. Tanzen ist für jedermann, Ballett aber ist die Sache der wenigen.“* (Ann Wooliams, erste Direktorin der „John-Cranko-Schule“, in: Langsdorff, 2005, 12)

Die Strukturen des klassischen Tanzes und die Lebensführung klassischer Tänzerinnen sollen deshalb nachfolgend im Mittelpunkt des Interesses stehen, weil auch heute noch die klassische Ballettschulung essentieller Bestandteil jeder tänzerischen Ausbildung ist. Selbst an Ausbildungsstätten, die eine theatralische und kreative Ausbildung anbieten (wie die „Folkwang-Schule“ in Essen), gehört der klassische Tanz zur Grundlage der Tanzausbildung.

Zudem gilt der klassische Tanz und die Rolle der klassisch-romantischen bzw. neo-klassischen Ballerina auch heute noch als Leitbild für alle jungen ELEVinnen, die den Traum einer Tanzkarriere realisieren möchten.

Charakteristisch für den klassischen Tanz ist die Fixierung der Körpermitte und die geometrisch angelegte und formalisierte Koordination der Bewegungen. Ein besonderes Merkmal ist weiterhin die unnatürliche Auswärtsstellung der Beine, die in der Fachsprache als „En dehors“ bezeichnet wird. Das „En dehors“ verleiht dem Körper die Möglichkeit, den Aktionsradius der Beine erheblich zu vergrößern und dient zusätzlich dem Erreichen einer erhöhten Standfestigkeit (vgl. Liechtenhan, 2000, 11). Die Erarbeitung der vorgeschriebenen Haltung und der komplizierten Schrittmuster und Posen erfordert ein unermüdliches Training:

*„Das Training im Ballettsaal muß den Körper den technischen Regeln und Übungen unterwerfen und anpassen.“* (Niehaus, 1984, 15)

Um die Technik des klassischen Tanzes aber überhaupt angemessen erlernen zu können, bedarf es zunächst eines dafür prädestinierten Körpers. NIEHAUS äußert diesbezüglich folgende Vorstellungen:

*„Bei aller für eine lyrische Linie notwendigen Schlankheit verlangt die plastische Wirkung feste Hüften, gerundete Formen und eine zu Sprüngen befähigte Muskulatur der Beine. Nichts ist einer eleganten Bewegung und Ausstrahlung hinderlicher als Magerkeit oder gar Dürre. [...] Die Beine [...] sie müssen gerade, von kräftiger, lockerer und gut geformter Muskulatur der Oberschenkel und der Waden sein.*

*Der ideale Ballettfuß verlangt eine gedrungene Kompaktheit, einen festen Spann, nicht zu große Zehen und eine kräftige, lange, großer Dehnung fähige Achillessehne. [...] Wichtig sind runde, nicht herabhängende und nicht eckige Schultern. [...] Die Hände sollten schmal sein, mit langen Fingern. [...] Hände mit dicken Wurstfingern sind keiner ausdrucksvollen Geste fähig.“ (Niehaus, 1984, 7)*

Auch LIECHTENHAN schließt sich den oben aufgeführten Forderungen an den perfekten Tanzkörper an, er geht sogar noch weiter, wenn er sagt:

*„Auch ein zu ‚frauliches‘ Becken und ein etwas zu fester Busen zwingen dazu, die Hoffnung auf eine Tänzerlaufbahn abzuschreiben. Bei zu großer Oberweite kann allerdings eine schönheitschirurgische Korrektur vorgenommen werden. Daß ausgeprägte X- oder O-Beine ebenfalls unschön, das heißt unästhetisch sind, braucht kaum erwähnt zu werden. Senkfüße oder Plattfüße sind wie ausgeprägte Rundrücken oder Hohlrücken ebenfalls hinderlich. [...] Beim Spitzentanz der Damen ergeben zu lange Zweitzehe gewisse Unannehmlichkeiten.“ (Liechtenhan, 1987, 18)*

Die im klassischen Tanz herrschenden Ideale bezüglich der äußeren Erscheinung und der Bewegungsqualität prägen entscheidend das Körperverhältnis der Tänzerinnen.

## 10.1 Das Körperverhältnis klassischer Tänzerinnen

*He did not merely say „Eat less“*

*He said repeatedly „Eat nothing“.*

(Gelsey Kirkland, Ballerina am „New York City Ballett“, über den Choreographen Balanchine, o.A., in: Lorenz, 1987, 92)

Die Ausbildung einer klassischen Tänzerin beginnt im Durchschnitt im Alter von acht Jahren. Etwa zwei Jahre später beginnt für die Mädchen das Erlernen des Spitzentanzes. Bereits für die Aufnahme an einer Ballettschule müssen sich die Kinder einer strengen körperlichen Kontrolle unterziehen. Das Vorhandensein der gleichmäßigen und harmonisch wirkenden Körperproportionen ist ausschlaggebend für die Zulassung zu einer tänzerischen Berufslaufbahn. Die kritische Auseinandersetzung mit dem in Einzelteile zergliederten Körper wird prägend für das gesamte Tänzerleben. Jeder „Makel“ wird zur Quelle von massiven Minderwertigkeitsgefühlen und Selbstzweifeln.

Dass der Körper von einer Tänzerin in unbrauchbare und brauchbare Teile aufgeteilt wird und die Konsequenzen dieser Körperauffassung von äußerst negativen Gefühlen begleitet sind, soll die Aussage einer von ABRAHAM interviewten anerkannten Solotänzerin (!) verdeutlichen:

*„[...] das war eben das Problem der X (Ausbildungsstätte), daß es da Lehrer gibt in der Schule, die es also, für die es sehr wichtig ist, einen, daß Schüler einen guten Körper haben, die eben die Voraussetzung für die klassische Tanztechnik geben, daß da im täglichen Training das so überhand nimmt, nehmen kann, daß das empfindliche Seelen, also empfindliche, sensible Leute kaputt machen kann. [...] Daß schon also bei mir das auch so der Fall war, daß ich immer zu dick, zu pummelig - einfach mein Körper nicht dem Ideal entsprach, in keinsten Weise. Ich hab' zwar gute Proportionen, das hat man mir also schon gesagt, daß ich gut proportioniert sei, aber eingedreht bin, das einzige, was ich gut hab', sind meine schönen Füße.*

*[...] Und das einzige, was ich habe, ich habe wunderschöne Füße, ne, das sagt man mir auch, damit bin ich wahrscheinlich auch, also grob gesagt, auch vielleicht an der X (s.o.) durchgekommen. Das sagen viele Leute, daß ich halbwegs akzeptabel war, daß man also meine Füße gern hatte, ne. Aber sonst, ab dem Knie, oberhalb schon bald aufhörte [...]" (Abraham, 1992b, 104)*

Auch Sylvia Wintergrün sieht ihre mangelnden Karrierechancen in der Unzulänglichkeit ihres Tanzkörpers begründet:

*„Im Lauf der Zeit habe ich gemerkt, daß es für die wirklich großen Kompanien einfach nicht reicht. Technisch schon, ich hatte ja eine gute Ausbildung; aber die Voraussetzungen waren nicht da, denn der Körper muss geschnitten sein wie ein Ferrari. [...] Mein Spann war nicht hoch genug, meine Beine nicht durchgebogen genug, [...] Ich habe zwar eigentlich sehr schöne, gerade Beine, aber für den klassischen Tanz ist es besser, wenn sie etwas überstreckt sind.“ (Wintergrün, in: Hellriegel, 1994, 42 f.)*

Weil im klassischen Ballett das Ideal eines kleinen zierlichen Fußes gilt, verkrüppelt sogar eine Tänzerin, die eigentlich Schuhgröße 39 hat, ihre Füße, indem sie diese in Spitzenschuhe der Größe 37 presst (vgl. Langsdorff, 2005, 140)!

Diese Ausführungen lassen erkennen, dass der klassische Tanz tief in die Persönlichkeitsstruktur der Tänzerin eingreift, den Aufbau eines gesunden Körperbewusstseins praktisch verhindert.

Schon zu Beginn der Ausbildung orientiert sich die junge Tänzerin am Ideal eines schlanken Körpers und bleibt ihr Tanzleben lang darauf fixiert. Die Erfordernis eines solchen Körpers besteht einerseits als ausdrückliches Diktat des Balletts und wird der jungen E Levin andererseits unablässig von den älteren Tänzerinnen als Zweckform präsentiert.

Die Körper der Tänzerinnen sind konditioniert auf ein Gewicht, das vorgeschriebene Maße nicht überschreiten darf. LORENZ äußert sich dazu folgendermaßen:

*„Mit der Bezeichnung ‚Skelett der Grazien‘ wurde in der Ballett-Geschichte nicht nur eine Tänzerin versehen. Bereits Théophile Gautier mokierte sich über das Aussehen und Manier von Ballett-Tänzerinnen:*

*„Die Tänzerinnen - welch ein trauriger Anblick! [...] Krankhafte Magerkeit des Körpers, der Arme, des Halses, knochige Gliedmaßen und eckige Bewegungen - verbunden mit einer übermäßigen Entwicklung der unteren Extremitäten, als habe man den in der Mitte durchgesägten Körper eines schwindsüchtigen Mädchens an die Beine eines Gardegrenadiers angeschraubt.“ (Lorenz, 1987, 92)*

Da das Ideal eines schlank-mageren Körpers bis heute geblieben ist, wird die Besorgnis um das Halten des Gewichts, um die gleich bleibende äußere Erscheinung zu einem Mittelpunkt im Leben der Tänzerinnen:

*„Das Gewichtsproblem überlagerte alles. Man ist ins Training gegangen und hat sich nur fett gefühlt. Hat ständig in den Spiegel geguckt und gesehen, dass man nicht die optimale Figur hatte und konnte sich deshalb nicht mehr wirklich auf die Technik konzentrieren. Diese Blicke, die man da kassiert, das ist abartig! Du wirst von oben bis unten eingescannt, und dann rümpfen sie die Nase.“ (Veronika, in: Langsdorff, 2005, 91)*

LORENZ zitiert dazu die Tänzerin Josephine Anne Endicott (o.A.), die sich in einem Interview darüber beschwert:

*„Du arbeitest so hart, du machst dein ganzes Leben kaputt, und wenn Du nach Hause kommst, darfst du noch nicht einmal richtig essen.“ (Lorenz, 1987, 92)*

Die Tänzerinnen gleichen auch im reiferen Alter eher jungen Mädchen als Frauen. Frauliche Attribute sind bei ihnen, wenn überhaupt, nur in Ansätzen vorhanden, die Weiblichkeit des Körpers wird von der Tänzerin negiert. BENTLEY, ein Mitglied des „New York City Balletts“ sagt dazu:

*„Es schien einen gewissen Punkt zu geben, an dem alle zunahmen. Ich hielt es für eine Schwäche; es kam mir nie in*

*den Sinn, daß ich bald eine erwachsene junge Frau sein würde: aber selbst wenn, so hatte doch diese Weiblichkeit nicht das Recht, auf meinen Körper, den Körper einer Tänzerin, Einfluß zu nehmen.“* (Bentley, 1990, 47)

In jeder Ballettkompagnie und Ausbildungsstätte gehören Fälle von ausgeprägter Magersucht zum Ballett-Alltag. KIRKLAND bestätigt dies, wenn sie sagt:

*A ‚concentration camp‘ aesthetic leads to abuse of diet pills, quick weight-reducing formulas, and, ultimately anorexia.“* (Kirkland, 1986, in: Lorenz, 1987, 95)

Auch BENTLEY berichtet über Fälle von Magersucht in ihrer Tanzgruppe. Ihre Erklärung für diese Krankheit lautet:

*„Sie verrät den Wunsch, alles unter Kontrolle zu haben: seinen Körper, seinen Geist, seine Zukunft, seine Triebe. Es ist eine einzigartige Erfahrung in der Kunst der Selbstbeherrschung und, abgesehen von den schädlichen Auswirkungen, auch äußerst lehrreich. Sie bedeutet Einsamkeit, Nachdenken, Planen und die Weigerung, irgendwelchen Wünschen, vor allem nicht den eigenen Wünschen, nachzugehen.“* (Bentley, 1990, 47)

Von einer Tänzerin interpretiert, gerinnt die Magersucht zu einem asketischen Disziplinierungstraining.

Das erhungerte Minimalgewicht bedeutet zudem eine Manipulation des weiblichen Körpers, da die normale physische Entwicklung vom Kind zur Frau stark verzögert wird. Das Unterbrechen des Monatszyklusses ist ein Phänomen, das im Bereich des Leistungssports, besonders dem Kunstturnen und der Rhythmischen Sportgymnastik, ebenfalls bekannt ist (vgl. Abraham, 1992b, 99). Das Ausbleiben der Menstruation wird von den Tänzerinnen durchaus freudig begrüßt, da es ebenso das Ausbleiben störender Emotionen garantiert:

*„Als ich noch fünf Pfund weniger wog und meine Periode ständig ausblieb, war ich weniger labil. [...] Wie kann ich arbeiten, wie kann ich jeden Morgen und jeden Abend an der*

*Stange stehen, wenn ein Tag der Himmel und der andere die Hölle ist.“ (Bentley, 1990, 113 f.)*

Die Tänzerin muß ihren Körper verneinen, um dem Tanzkörper die gewünschten Konturen zu geben. Günstig ist für sie, dass sie ihre bizarren Essgewohnheiten nicht vor anderen zu rechtfertigen braucht, denn das Ballett liefert der Tänzerin eine rationalisierte Begründung für ihr Tun. LORENZ vermutet, dass in der Tänzerin bereits eine anorektische Disposition angelegt ist, wenn sie sich von vornherein auf das Schlankheitsdiktat des klassischen Tanzes einlässt (vgl. Lorenz, 1987, 97). Dies würde bedeuten, dass der Schlankheitswahn nicht nur die Folge der erwarteten Ideale darstellt, sondern Zeichen massiver persönlicher Probleme ist, die eine Zuwendung zum Tanz provozieren.

Sowohl das unerbittliche Körpertraining als auch das Streben nach dem körperlichen Ideal zeigen masochistische Züge.

### 10.1.1 Masochismus

*„Es gehört zur körperlichen und mentalen Grundausstattung von Tanzenden, nicht zu zimperlich zu sein. Ein Tänzer hat seinen Beruf verfehlt, wenn er Schmerzen nicht ertragen kann.“*  
(Langsdorff, 2005, 105)

Die Arbeit im Tanz ist vornehmlich gegen den eigenen Körper gerichtet und mit Schmerzen, Qual und Leid verbunden:

*„[...] anatomisch ist der menschliche Körper nicht geschaffen für die Höchstleistungen, die ihm klassisches Ballett abverlangt. Tanzen unter Schmerzen ist keine Seltenheit, eine Verletzung pro Saison und Tänzer die Regel [...] Jede dritte Verletzung resultiert aus Sprüngen. Aus Überbelastung, Überbeanspruchung oder Abnutzung resultieren Entzündungen, Schmerzen in Lendenwirbelsäule, Schulter, Knie- und Fußgelenken.“*  
(Langsdorff, 2005, 21)

Die Arbeit am Körper stellt einen Prozess der Vergewaltigung dar, da dem Körper etwas abverlangt wird, was er ohne Gewalt nicht hergeben würde.

Die Tänzerin führt einen regelrechten Kampf gegen ihren Körper, instrumentalisiert und diszipliniert ihn. Es ist somit sicherlich nicht übertrieben, wenn man behauptet, eine masochistische Neigung, zumindest aber die Bereitschaft zur Hinnahme körperlicher wie seelischer Qualen sei eine Voraussetzung für das Tanzen, für den erforderlichen unerschütterlichen Glauben und die absolute Selbstaufgabe (vgl. Bentley, 1990, 46). Dass sowohl körperliche Schmerzen, Deformationen und Wunden unabdingbar an den klassischen Tanz gebunden sind, bezeugen die Aussagen vieler Tänzerinnen (Lorenz, 1987; Abraham, 1992b; Klein, 1994; Niehaus, 1978; Hellriegel, 1994; Langsdorff, 2005). Bestätigung findet dieser Aspekt auch durch den Blick in die Geschichte des klassischen Tanzes. Bereits bei den Ballerinen der Romantik (Kapitel 5.3) war die Besessenheit zu tanzen, deutlich zu erkennen. Schon damals waren die Tänzerinnen bereit, alle Disziplinierungen und Qualen des Körpers auf sich zu nehmen, um dem Ziel der Vollkommenheit näher zu rücken. So erfand Fanny Cerrito zum Beispiel „...zusätzlich zum Training, noch Pferdekuren wie z.B. das Festbinden der Beine im Bett in bestimmter Stellung zwecks Streckung der Muskeln und Sehnen (Wied, 1966, in: Lorenz, 1987, 99).“



Abb. 35: Fanny Cerrito in „La Sylphide“ (Gemälde); Fonteyn, 1981, 220



Abb. 36: Fanny Cerrito (Fotografie!) - ein bildlicher Beweis für die Idealisierung der Tänzerin!; Fonteyn, 1981, 221

Der körperliche Schmerz, der unabwendbar verbunden ist mit dem klassischen Tanz, wird für die Tänzerin zum identitätsbildenden Merkmal der an das Tanzen gebundenen Leistungsanforderung. Und nur weil der Schmerz als identitätsbildend erfahren wird, wird er letztlich auch zur Befriedigung. Wunden und Schmerzen werden von der Tänzerin geradezu verinnerlicht, sind Teil ihres tänzerischen Daseins und nicht zuletzt ein Beweis für ihre tänzerische Leistung. LORENZ deutet die Verbindung von Lust und Schmerz folgendermaßen:

*„Doch hinter der Schmerz-Lust-Verbindung - darauf hat bereits Sacher-Masoch verwiesen - verbirgt sich ein Wunsch nach Erniedrigung, die bis zur Versklavung gehen kann: in der langjährigen Ballett-Erziehung wird diese Disposition durch systematische Einübung der Verhaltensmodi verstärkt.“*  
(Lorenz, 1987, 100)

Besonders der im klassischen Tanz unentbehrliche Spitzenschuh, von Isadora Duncan bereits als „Folterinstrument“ bezeichnet, wird zu einer Quelle von Schmerz und Hass.

So sagt beispielsweise die Tänzerin Sylvia Wintergrün über den Spitzentanz:

*„Meine Füße waren dafür nicht geeignet: zu lange Zehen und zu empfindliche Fußnägel, manchmal hatte ich Schmerzen bis in die Haarspitzen. [...] Es tat höllisch weh [...]. Ich wollte unbedingt tanzen und versuchte gegen den Schmerz anzukämpfen [...].“* (Wintergrün, in: Hellriegel, 1994, 39)

Und auch Ursula Funk bestätigt:

*„Meine Füße waren oft blutig, die Haut abgeschürft, aber das gehörte dazu, und man gewöhnte sich daran.“* (Funk, in: Hellriegel, 1994, 67)

Die besondere Beziehung, die Tänzerinnen zu ihren Spitzenschuhen aufbauen, schildert BENTLEY:

*„Man versucht so schnell wie möglich aus den Spitzenschuhen herauszukommen, und häufig müssen sie dann erdulden, daß*

*sie brutal gegen die nächste Wand geschlagen werden. Sie haben nur ganz selten unseren Ansprüchen genügt. [...] Die Reden, die wir stellvertretend an unsere Spitzenschuhe, aber eigentlich an uns selbst richten, sind streng, sehr streng, und ohne jede Spur von Mitleid.*

*Dann wenden wir uns unseren Füßen zu. Wir versuchen festzustellen, ob sie Blasen haben oder ob es bei den alten Verletzungen irgendwelche Veränderungen gab. Während die Füße langsam wieder ihre ursprüngliche, menschliche Form annehmen, müssen fürchterliche Augenblicke durchgestanden werden. Während sich Muskeln, Bänder und Knochen wieder einander zuordnen, läßt uns die Vehemenz, die Schnelligkeit dieses Wechsels gewöhnlich laut und heftig aufstöhnen.“*  
(Bentley, 1990, 95)

Der Spitzenschuh wird somit nicht nur zu einem Schmerz bringenden Instrument, sondern auch zum Symbol der tänzerischen Leistung, an dem die Tänzerin die Unzufriedenheit mit sich und ihrem Können abreagieren kann. Selbst nachts sind die Füße einer Tänzerin nicht beschwerdefrei:

*„Ich kratze mir wie wild die Zehen. Sie jucken ganz wahnsinnig, und ich bin überzeugt, daß dieser schmerzhafteste Teufelskreis des Masochismus eine tiefere Bedeutung hat. Es macht es wahrlich nicht leichter, am nächsten Morgen die Spitzenschuhe anzuziehen.“* (Bentley, 1990, 23)

Auch ernsthafte Verletzungen, wie Sehnenzerrungen oder Knieverletzungen, hindern die Tänzerin nicht daran, weiterzutanzten. Für Birgit Keil ist selbst ein Steißbeinbruch kein Grund, eine Aufführung zu versäumen. Über dieses Ereignis legt ein Bericht von BARNES/HÖVER Zeugnis ab:

*„Birgit Keil hatte bei der ‚Giselle‘-Premiere, in der sie die Königin der Wilis zu tanzen hatte, am Tage der Generalprobe ihr Steißbein gebrochen. Mit äußerster Disziplin und größter Willensanstrengung stand sie am nächsten Abend, der Premiere, auf der Bühne, und niemand konnte eine Minderung*

*ihrer Leistung bemerken.“ (Barnes/Höver, 1980, in: Lorenz, 1987, 102)*

Bereits in ihrer Ausbildung werden die jungen ELEVINNEN auf das Ertragen körperlicher Schmerzen vorbereitet.

Nur diejenigen von ihnen, die die Kraft aufbringen, selbst mit blutenden Füßen weiterzutanzten, finden von den Lehrerinnen und Lehrern entsprechende Anerkennung. Je härter und unerbittlicher die Tänzerin im Training behandelt wird, umso sicherer kann sie sein, dass sie für besonders talentiert gehalten wird. Nur wer bereit ist, beim Tanz alle Schmerzen ohne Widerstand zu ertragen, wird im Ballett zum Vorbild.

Die körperlichen Qualen zu erleiden, bedeutet für die Tänzerin ihrem Ideal nach Vollkommenheit immer näher zu kommen. Die Kontrolle über den Körper wird so verinnerlicht, dass die Tänzerin selbst in extremen Schmerzsituationen versucht, sich nichts anmerken zu lassen. Bezugnehmend auf KIRKLAND berichtet LORENZ diesbezüglich von folgendem Vorfall:

*„Mit ihrem neuen Partner John Clifford mußte Gelsey Kirkland eine schwierige Hebeübung einüben. Sie mißlang, Gelsey krachte zu Boden und fühlte sofort, daß sie sich ziemlich verletzt haben mußte. Mit zusammengebissenen Zähnen gelang es ihr, ‚without making a sound‘ die Bühne zu verlassen. ‚Then I howled, my head full of tears. Jerry asked me, if I was all right. Squeezing each word out through a jaw locked with rage, I said, ‚I‘ll ... be... just ... fine!‘ Und dies, obwohl sie sich den Fuß gebrochen hatte!“ (Kirkland, 1986, in: Lorenz, 1987, 104)*

Im Ballett vermittelt sich die Weiblichkeit auffällig über Wunden und Schmerzen. Einen Schmerz bis zu seiner Steigerung ins Unerträgliche auszuhalten, das ist eine Erfahrung, über die sich die Tänzerin erlebt und bildet. Sie lernt, Schmerz in positives Erleben umzuwandeln:

*„[...] diese Schmerzen in den Spitzenschuhen! [...] Erst hat es gescheuert und wehgetan, dann hat es geblutet und geeitert. [...] Irgendwann versteht man dann, daß man Schmerz in etwas*

*anderes umwandeln kann, in den Ausdruck, in den Tanz eben. Daß manchmal, wenn man ein ‚Piqué arabesque‘ macht und es richtig weh tut, die Arabesque komischerweise gerade toll wird. Man muss lernen, vom Schmerz wegzudenken. Und irgendwann tun die Füße auch wirklich nicht mehr weh.“* (Nick, in: Hellriegel, 1994, 92 f.)

Über Menschen mit masochistischen Symptomen sagt DELEUZE, dass diese ihre gesamten verfügbaren Energien in innerer und äußerer Isolation zugunsten ihrer Neigungen mobilisieren (vgl. Deleuze, in: Sacher-Masoch, 1980, 198). Auch der Tanz lässt der Tänzerin keinerlei Freiraum für sonstige Aktivitäten oder für die Pflege sozialer Kontakte. Die gesamte Energie muss für den klassischen Tanz aufgespart werden. Folgt man DELEUZE weiterhin, so geht die masochistische Verneinung sogar soweit, dass sie die sexuelle Lust in ihre Bewegung hineinzieht:

*„[...] die Lust selber wird verneint, indem der Masochist sie so lange hinauszögert, bis er genau im Augenblick der Lustempfindung ihre Wirklichkeit verneinen kann, um dem ‚neuen Menschen ohne Geschlechtsliebe‘ gleich zu werden.“* (Deleuze, in: Sacher-Masoch, 1980, 187)

Diese Aussage lässt sich auch auf die Tänzerinnen übertragen, die ihre gesamte körperlich-seelische Existenz, einschließlich ihrer erotischen Bedürfnisse, für die Hingabe an den klassischen Tanz opfern müssen. Die erotischen Bedürfnisse lassen sich oft in Schmerz-Lust transformieren, und verstärken so die Negation der Sexualität, die durch die Magerkeit des Tanzkörpers und die enthaltsame Lebensführung der Tänzerin ohnehin schon angelegt ist. Auch LORENZ bestätigt diesen Aspekt, wenn sie sagt:

*„Was das Ballett der Tänzerin abfordert, führt auf verschiedenen Wegen zur Negation ihres Körpers. Auch die Beherrschung des Leides trägt dazu bei. Ein Aufflackern von sinnlichen Begierden läßt sie in gegen den Körper gerichtete Selbstbestrafung münden. Die Bindung ihres Begehrens an den Schmerz ist ihr offenbar eine Möglichkeit von Genuß. Aber*

*ihr Genuß pervertiert in dessen Bestrafung.“ (Lorenz, 1987, 105 f.)*

Es bleibt die Frage offen, warum eine Tänzerin bereit dazu ist, alle körperlichen Schmerzen für den Tanz zu ertragen.

Eine Erklärung kann nur darin begründet liegen, dass die Tänzerin einerseits durch ihre Schmerzen einen Lustgewinn erzielt, und andererseits eine emotionale Erfüllung durch soziale Reaktionen (Erfolg, Lob des Publikums bzw. des Ballettmeisters) findet, die den Schmerz überdauert:

*„Sie hat den Schwan getanzt. Der Beifall hat gerauscht. Blumen sind ihr zugeflogen. Ihre Kolleginnen haben sie umarmt! Man hat ihren Namen gerufen. Sie ist berühmt. -Trunkenste, unwiederholbar schönste Stunde jedes Künstlerlebens: der erste große Erfolg, der Ruhm! Man schwebt, die Welt hat keine Schwere, man spürt nur seiner Seele Seligkeit. [...] Alle Qualen sind vergessen, sind nie gewesen. Der Ruhm, der Ruhm, jetzt kann man ruhen in ihm. Das ist das reine Glück: Am Ziel sein.“ (Fühmann, 1961, in: Lorenz, 1987, 106)*

Aber nicht nur Tendenzen zum Masochismus werden der Tänzerin nachgesagt, sondern auch narzisstische Verhaltensweisen.

## 10.1.2 Narzissmus

*Der Spiegel.*

*Ich schaue hinein und finde ein Bild, das keines ist.*

*Ich bin da, ohne daß ich es bin.*

*Der Spiegel ist Attribut des Weiblichen durch eine männliche Anschauung geworden, die ein Schweigen über die Geschichte legt, in welcher Narziß, über das Wasser gebeugt, ihn erfand.*

*Der Spiegel ist eine Täuschung. Seine feine Gewaltsamkeit*

---

*verwandelt unbemerkt das Unwirkliche in ein Wirkliches.*

*In ihm entsteht ein Bild des Männlichen: die ständige*

*Wiederkehr des Bekannten.*

(Huber, 1980, in: Lorenz, 1987, 113)

Fast alle Gedanken der Tänzerin kreisen um ihre eigene Person, um ihren Körper, um das Ballett. Sehr treffend beschreiben dies die Worte Alex Ursuliaks, Leiter der Stuttgarter „John-Cranko-Schule“ von 1990 bis 1997:

*„Seien wir ehrlich - wir sind Narzissten, Exhibitionisten, Egoisten: Ich will oben stehen, ich will gesehen werden.“*

(Langsdorff, 2005, 29)

Eigene Schönheit, aber auch das Gefühl, ständig von anderen schönen Menschen umgeben zu sein, prägt entscheidend das Selbstwertgefühl der Tänzerin. Ihre Gedanken richten sich primär auf die wichtigen Dinge in ihrem Tänzerleben, *„einen flachen Bauch, Lockerungsübungen, Make-up und das endlose Bändernähen“* (Bentley, 1990, 20).

Von Kindesbeinen an lernen die Mädchen, dass perfektes Aussehen unerlässliche Voraussetzung für das Ballet darstellt (vgl. Hellriegel, 1994, 70).

Das Zurückgeworfensein auf die eigene Person, auf die Modellierung und den Erhalt der körperlichen Schönheit, äußert sich bei der Tänzerin in ausgeprägtem Narzissmus.

Der Begriff des Narzissmus geht zurück auf die Sage des griechischen Jünglings Narzissos, der sich in sein - idealisiertes - eigenes Spiegelbild verliebt. Der Blick in den Spiegel aber endet fatal. Zerbrochen an der Gewissheit, sein eigenes Spiegelbild nicht wirklich besitzen zu können, ersticht sich Narzissos mit einem Dolch (vgl. Miller, 2004, 83). In diesem Mythos lässt sich die Möglichkeit erkennen, dass das eigene Spiegelbild dem Narzissten Schaden zufügen kann. Wie steht es nun mit dem Narzissmus der Tänzerin?

Schon von Kindesbeinen an gehört der Spiegel zum täglichen Leben der jungen E Levin. Sowohl das Aussehen als auch alle Bewegungen des

Körpers unterliegen seiner allgegenwärtigen Kontrolle. Durch die Spiegelung erfährt die Tänzerin Genugtuung, wenn sie mit sich zufrieden ist, aber auch Enttäuschung und Hass, wenn sie den geforderten Idealen nicht entspricht (vgl. Hellriegel, 1994, 49).

Jede Tänzerin ist ausschließlich mit ihrer eigenen Körperharmonie beschäftigt. Die Konkurrenz ihrer Kolleginnen spürend, arbeitet sie unermüdlich an der Vervollkommnung ihres eigenen Selbst. Das häufige Sich-Spiegeln ist neben narzisstischer Eigenliebe auch ein Zeichen der inneren Zerrissenheit, die durch einen Blick in den Spiegel kompensiert werden soll. Eine Aussage BENTLEYs soll dies verdeutlichen:

*„Ich stürme in die Garderobe und betrachte mein Gesicht im Spiegel unter einer Wolke aus Zigarettenrauch. Mein Make-up ist tadellos, mein Haar ist wunderschön; ich sehe großartig, ja hinreißend aus. Aber auf der Bühne war ich wie betäubt. Der Blick in den Spiegel macht mir wieder Mut.“* (Bentley, 1990, 16)

Wie gespalten aber das Verhältnis zum Spiegel ist, führt BENTLEY an anderer Stelle aus:

*„Dann ergehe ich mich jedoch in diesem grenzenlosen Haß, den wir auf den Spiegel, unsere Obsession haben. Allein, vor einem Spiegel, tanze ich unendlich viel besser. Zumindest weiß ich dann, daß ich ein aufmerksames Publikum habe.“* (Bentley, 1990, 16)

Und weiter...

*„[...] Ich komme gerade aus dem Training. Dieser verdammte, gottverdammte Spiegel, der völlig schamlos jedes über Neujahr erworbene Pfund offenbart, jeden Bissen Stollen und jedes Glas Champagner. Es ist so schwer, sich zu ‚fühlen‘, die Kontrolle der Muskeln, wenn dieser elende Spiegel einfach nur ein Bild und keine Empfindung wiedergibt. Ein kaltes, eindimensionales Glasbild hilft einem nicht viel weiter. Dieser gefürchteten Krankheit, der Spiegelhypnose, muß der Garaus gemacht werden. Man erstarrt nur vor Schreck. Ich spreche mit*

*den andern und beruhige mich wieder etwas.“ (Bentley, 1990, 82)*

In den Aussagen BENTLEYS zeigt sich das ambivalente Gesicht des Spiegels. Ist er auf der einen Seite verhasst, weil er alle Unzulänglichkeiten der Tänzerin gnadenlos offenlegt, so wird er andererseits als Mittel benutzt, um sich im Lob über die eigene Schönheit zu ergehen.

Zurückgeworfen auf das nie erreichbare Spiegelbild, bildet die Tänzerin ein einsames Individuum aus, das sich selbst immer wieder neu zu gefallen versucht. LORENZ führt die Konsequenzen, die durch das intime Verhältnis zwischen der Tänzerin und dem Spiegel entstehen, an:

*„Mit Hilfe des Spiegels läßt sich die Tänzerin zum Kontemplationsobjekt imaginierter Weiblichkeit herrichten. Je mehr sie sich dem Weiblichkeitsideal des Balletts nähert, desto mehr entfernt sie sich auch von sich selbst.“ (Lorenz, 1987, 11)*

Indem sich die Tänzerin der Kritik des Spiegels unterwirft, spaltet sie alle Wesenszüge von sich ab, die mit den geforderten Idealen unvereinbar sind. Diese Ideale sind aber nicht ihre eigenen, sondern die der Ballettmeister und Choreographen. Nur, wenn die Tänzerin sich nach deren Bildern formt, hat sie eine Chance, Anerkennung zu finden. Ihre eigenen Wünsche und Bedürfnisse müssen unterdrückt werden, die Spiegelung, die sie erfährt, ist nicht die ihres eigenen Selbst.

BEAUVOIR bestätigt dies. Über die Narzisstin sagt sie:

*„Die Narzißtin vernichtet sich, wenn sie sich in ihr imaginäres Double entfremdet. [...] Sie betrachtet sich zu sehr, um überhaupt etwas zu sehen.“ (Beauvoir, 2000, 60)*

Das Abgetrenntsein von dem eigenen Selbst äußert sich in der Beziehung der Tänzerin zu ihrem Körper. Der Körper wird nicht primär als eigener und ganz persönlicher Körper erlebt, sondern wird von der Person distanziert und im Hinblick auf ein fremdes Werteschema gesehen und erfahren. Die Arbeit am Körper wird als äußerer Vorgang erlebt, der Körper selbst wird eine von der Person abgespaltene Präsentationshülle.

Für die Tänzerin ist der Körper nichts weiter als ein funktionierendes Werkzeug, das sie sich mit aller Macht zu unterwerfen hat. Nicht das freudvolle Erleben mit oder durch den Körper steht im klassischen Tanz im Vordergrund, sondern der feindliche Angriff auf alle unerwünschten Unzulänglichkeiten.

*„Die kleinste Falte im Gesicht, tränende Augen, Schweißperlen, Atemgeräusche oder Anzeichen von Müdigkeit, all das sind Unvollkommenheiten. Es sind Symptome der Sterblichkeit.“*

(Bentley, 1990, 18)

Um die Illusion von einem problemlos funktionierenden Körper glaubhaft realisieren zu können, müssen eine Reihe von Umwandlungen und körperlichen wie seelischen Deformierungen stattfinden, die das wahre Selbst der Tänzerin so weit entstellen können, dass es sich von dem geforderten Ideal immer weiter entfernt. Denn je mehr die Tänzerin versucht, den Idealen und Ansprüchen gerecht zu werden, desto weniger kann sie ihr wahres Ich zum Ausdruck bringen, bis sie es schließlich gänzlich aus dem Auge verliert.

Durch Versagensängste, die Kontrolle über den Körper und seine Bewegungen zu verlieren, geht die Tänzerin mit unerbittlicher Strenge gegen die eigenen Schwächen an. Aus dem Bewusstsein heraus, alle Entsagungen und körperlichen Qualen souverän bewältigen zu können, erwächst ihr ein Gefühl von Macht, nur daraus bekommt sie die Sicherheit, etwas geleistet zu haben.

Die monotone und harte Arbeit gegen den Körper führt zur Ausschaltung individueller Bedürfnisse, die sich nicht nur auf das Tanzen an sich, sondern auch auf den Alltag der Tänzerin ausdehnt.

## 10.2 Ungelebtes Leben

*„Zu tanzen ist ein Engagement, das das wirkliche Leben ausschließt.“* (Bentley, 1990, 21)

Eine Tänzerin des „New York City Balletts“ drückt es so aus:

---

*„Wir leben um zu tanzen. Wenn es nicht unumgänglich wäre, so würden wir auch auf das Leben verzichten.“ (Bentley, 1990, 21)*

Der Beruf der Tänzerin erfordert eine besondere Lebensweise, eine Art von Asketentum, um das Instrument, den Körper, gesund zu erhalten und den hohen Anforderungen im täglichen Training und auf der Bühne gewachsen zu sein:

*„Leben nennen wir das, was wir nicht tun - wir tanzen, wir leben nicht. Denn schließlich sind uns keine der Annehmlichkeiten des Lebens gestattet - kein Liebesleben, keine üppigen Mahlzeiten, kein Alkohol, keine langen Nächte, keine Drogen. Das ist die Regel. Aber natürlich sind wir alle nur menschlich und lassen uns immer wieder einmal gehen und nehmen irgendwelche ‚Lebens‘-Gewohnheiten an, aber die unvermeidlichen Nachwirkungen lassen uns stets wissen, wann das Leben mit dem Tanzen in Konflikt gerät.“ (Bentley, 1990, 19)*

Von den Tänzerinnen wird auch in ihrem Privatleben ein äußerstes Maß an Disziplin und Selbstkontrolle verlangt. Durch die extremen Anforderungen des klassischen Tanzes an die körperlichen und seelischen Eigenschaften der Tänzerin, isoliert sich diese von der Außenwelt und schafft sich ihr eigenes, unwirkliches Tanzleben.

Die von ABRAHAM, HELLRIEGEL und LANGSDORFF interviewten Tänzerinnen geben an, dass es ihnen große Schwierigkeiten bereite, sich mit anderen Menschen auseinanderzusetzen. Der Tanz stehe derart im Zentrum des Lebens, dass sich Beziehungen und Freundschaften nur in dem Maße um die Arbeit gruppieren könnten, in dem sie das tänzerische Fortkommen nicht negativ beeinflussten (vgl. Abraham, 1992b, 135 ff.; vgl. Hellriegel, 1994, 40, 46; vgl. Langsdorff, 2005, 101). Auch partnerschaftliche Beziehungen müssen vernachlässigt werden, ein Sexualleben ist meist überhaupt nicht vorhanden. BENTLEY ist sich dieser Einschränkungen durchaus bewusst, sieht jedoch keine Lösung des Problems:

*„Die unlösbaren Widersprüche im Leben eines Tänzers werden immer deutlicher. Sechs Tage in der Woche und zwölf Stunden*

*am Tag bin ich im Theater. Kann sich da noch etwas entwickeln? Ich sause nach Hause zurück, um gleich wieder zum Training, zu den Proben, zu den Vorstellungen loszurufen. Wenn ich sage, daß ich hin- und hergerissen bin, so ist das eine Untertreibung. [...] Die Unmöglichkeit, die Liebe, das eigene Leben und das Tanzen unter einen Hut zu bringen, springt einem ins Auge. Kompromisse bewirken auf beiden Gebieten nur Mittelmäßiges. [...] Das Tanzen ist vielleicht kein Ersatz für Liebe, die menschliche Liebe, es beansprucht jedoch auf jeden Fall die ganze Zeit, die ganze Aufmerksamkeit und die ganze Energie, die man sonst auf die Liebe verwenden könnte.“ (Bentley, 1990, 112)*

Insofern beziehen sich die sozialen Kontakte, die die Tänzerin pflegen kann, in erster Linie auf die Mitglieder des eigenen Ensembles oder das unmittelbare künstlerische Umfeld. Die Ballettkompagnie wird zum vermeintlichen Familienersatz.

Auffällig ist die Beziehung, die die Tänzerinnen zu ihrem - meist männlichen - Choreographen oder Ballettmeister haben. Der Choreograph hat die absolute Führung innerhalb der Kompagnie, er entwirft die Stücke und nutzt die Tänzerinnen und Tänzer als Material für die Umsetzung seiner Ideen. Diese sind im Grunde nichts weiter als seine Marionetten, die von ihrer eigenen Kreativität und ihren persönlichen Ausdrucksbedürfnissen abgeschnitten werden (vgl. Abraham, 1992b, 110 f.). Oft stellt der Choreograph für die Tänzerin aber erheblich mehr dar, die Unterwerfung unter seine Autorität geht bis zu schwärmerischer Hingabe. So tut sie alles, um ihm zu gefallen, liebt es, von ihm angeleitet zu werden, sich ganz in seine Hände zu geben (vgl. Hellriegel, 1994, 40).

BENTLEY äußert sich über den Choreographen George Balanchine folgendermaßen:

*„Wir ertragen die Diktatur eines Mannes, den wir vergöttern und respektieren; jede Laune ist für uns Gesetz, ohne daß wir überhaupt nachfragen.“ (Bentley, 1990, 31 f.)*

Und an anderer Stelle weiter:

*„Ich bezweifle, daß je ein Mädchen die Welt des NYCB kennenlernte, ohne den tiefen Einfluß von Mr. B. auf ihr Leben zu verspüren. Er besitzt unsere ganze Hochachtung. Er liebt uns alle. Er ist von uns hingerissen und in all seinen Werken glorifiziert er unsere Schönheit. Kann eine Frau mehr verlangen, eine größere Huldigung?“ (Bentley, 1990, 52)*

Das Verhältnis zum Choreographen muss aber als äußerst ambivalent betrachtet werden. Neben der Tänzerin und ihrem gesamten Umfeld ist nämlich auch er es, der dazu beiträgt, den Aufbau eines gesunden Selbstbewusstseins zu unterminieren. So erzählt eine Tänzerin über einen Lehrer vom „Royal Ballett“:

*„Das war ein Tier, der hat uns manchmal eine Stunde lang ‚Arabesques penchées‘ üben lassen. Da hatten wir solche Schmerzen, daß wir in Tränen aufgelöst aus dem Unterricht kamen. Der konnte dich mit einem Blick so niedermachen, daß du am liebsten in ein Erdloch gekrochen wärst. Damals bin ich jeden Abend nach Hause gegangen und habe geheult, weil ich so fertig war. [...] Wir wurden gedemütigt und verletzt und haben oft nur noch geheult, will wir nicht mehr konnten. [...] Das hat natürlich nichts mit Pädagogik zu tun, das ist Schinderei.“ (Funck, in: Hellriegel 1994, 71)*

Bereits junge ELEVINNEN werden derart von den Strukturen des klassischen Tanzes vereinnahmt, dass für eine Bewusstseinsbildung nicht viel Zeit übrig bleibt. BENTLEY bekennt:

*„Vielleicht ist unser ätherisches Aussehen nicht unserem hohen Bewußtseinsgrad zu verdanken, sondern vielmehr der Tatsache, daß wir überhaupt keines haben! [...] Wir sind naiv, betrachten die Welt mit unschuldigen Augen: schließlich sind wir in der Ballettschule aufgewachsen.“ (Bentley, 1990, 65, 21)*

Die Tänzerin opfert ihr Leben, nimmt alle Entsagungen in Kauf für die kurzen Momente rauschhafter Freude, in denen sie auf der Bühne steht. Im Streben nach tänzerischer Vollkommenheit findet sie ihre Identität. Dementsprechend ist das Ausbilden einer Eigenpersönlichkeit stark eingeschränkt. Vor allem die „Prima Ballerina“ (die erste Tänzerin in der

Balletthierarchie) lebt nur im und für den Tanz, denn sie muss körperliche Torturen noch länger aushalten, setzt den Tanz als Synonym für das Leben (vgl. Lorenz, 1987, 78). Kein Tag darf ohne Training vergehen, denn:

*„Man verliert an einem Tag, was man in Wochen harter Arbeit gewonnen hat.“ (Niehaus, 1984, 13)*

LORENZ zitiert diesbezüglich den Choreographen einer berühmten Ballerina, der von einem Urlaub im Erholungsheim des Theaters berichtet:

*„Schon während der Fahrt dorthin trainierte sie jeden Tag im rollenden Zug und benutzte dabei den Fenstergriff als Stange. Am Urlaubsziel angekommen, arbeitete sie weiter. ‚Gaija [...] kam immer später; sie machte Tag für Tag am Bettgestänge und dann im freien Zimmer ihre Übungen‘. [...] Geradezu besessen, sich jede körperliche Schwierigkeit abzuverlangen,*

*übte sie in ihrem Zimmer an einer Pirouette, die ihr immer wieder mißlang, denn der Bretterboden war schief, einzelne Bretter sprangen sogar vor. Stunden schon hatte sie geübt, und die anderen sorgten sich. Sie aber schüttelte nur den Kopf und sagte: ‚Ehe ich nicht die Pirouette hier auf diesem schiefen Boden einwandfrei drehen kann, werde ich nicht kommen.‘ Sie kam auch bis zum Mittag nicht, aber dann hatte sie es geschafft.“ (Lorenz, 1987, 80)*

Die Tänzerkarriere aber währt nicht ewig, kann durch akute Verletzungen oder Vertragskündigung auch vorzeitig enden. Häufig ist ein extremer Leistungsdruck notwendig, um die Tänzerin dazu zu bringen, der Bühne den Rücken zu kehren. Die Fixierung auf den Tanz rührt auch daher, dass die Tänzerinnen von klein auf gewohnt sind, hart zu trainieren, denn der Konkurrenzdruck ist ungleich höher als bei Tänzern:

*„An blutjungem, enthusiastischem und leistungswilligem Nachwuchs mangelt es nicht. Tänzerinnen gibt es fast wie Sand am Meer.“ (Langsdorff, 2005, S. 20)*

In den meisten Fällen muss die Tänzerin ab Mitte dreißig wegen abnehmender Körperkraft von der Bühne zurücktreten, ein Zeitpunkt, dem mit Angst und Schrecken entgegengeblickt wird. LANGSDORFF stellt diesbezüglich fest:

*„Wer täglich im Ballettsaal steht und aktiv auf der Bühne agiert, tut sich schwer, an die Zeit nach dem Tanzen zu denken - dabei wäre die Planung des Übergangs in ein neues Leben ebenso wichtig wie die Planung der Karriere selbst. Doch zu viel Energie und persönlichen Einsatz fordert der Beruf, zu wenig Freiraum für andere Aktivitäten lässt er den Tanzenden.“*  
(Langsdorff, 2005, 19)

Die einseitige Fixierung auf den klassischen Tanz sowie die unzureichende finanzielle Absicherung bieten der Tänzerin nur einen trostlosen Blick in eine tanzlose Zukunft:

*„Ich weiß nicht, was nach dem Tanzen kommt. Ich habe keine Hobbys, keine anderen Talente, nicht genügend Interesse für etwas Neues.“* (Bentley, 1990, 56)

In der Regel ziehen sich die Tänzerinnen, die ihre Bühnenkarriere beenden, zunächst zurück, um Abstand zu gewinnen und zu sich selbst zu finden. Ohne den Applaus und die Bestätigung auf der Bühne fühlen sie sich minderwertig. Eine ehemalige Tänzerin stellt fest:

*„So lange man tanzt, hat man Selbstbewusstsein und das Gefühl, jemand zu sein [...], wenn man aufhört, schrumpft man.“*  
(Langsdorff, 2005, 19)

Die Schwierigkeiten, die die Tänzerin im Bereich sozialer Kontakte hat, stehen in enger Verbindung mit ihrer Angst vor sozialer Konfrontation und ihrer Zentrierung auf den Tanz, die die Kontakte zu anderen Menschen auf ein Minimum beschränkt:

*„[...] ich war so mit Ballett beschäftigt, daß ich nie Freundschaften hatte oder hätte suchen können“,* stellt eine Tänzerin fest, und sie fügt hinzu: *„Tänzer sind oft sehr*

---

*engstirnig, sehr fixiert auf das, was sie tun. Der Ballettsaal ist die Welt. Was sonst noch passiert, wird einfach nicht wahrgenommen.“* (Wintergrün, in: Hellriegel, 1994, 46)

Für viele Tänzerinnen bedeutet der Rückzug in die Welt des Tanzes die Kompensation von in der realen Welt erlebten Defiziten. Hier suchen sie all das, was sie sonst entbehren müssen. So sagt eine Tänzerin:

*„Der Tanz war für mich immer eine Möglichkeit, vor Problemen wegzulaufen. Wenn ich zu Hause Sorgen hatte oder traurig war, bin ich ins Theater gegangen und konnte beim Training alles vergessen.“* (Wintergrün, in: Hellriegel, 1994, 46)

Das Ballett bedeutet ein Refugium, das Sicherheit, Rückhalt und Geborgenheit verspricht. Es soll Zuflucht und Schutzraum sein. Folgende Aussage veranschaulicht das sehr deutlich:

*„Ich habe immer das Gefühl, um mich herum könnte die Welt einstürzen und mir wird nichts passieren, so lange ich eine Hand an der Stange habe.“* (Langsdorff, 2005, 140)

Für die Tänzerin entsteht ein Teufelskreis von Flucht und Abhängigkeit: Je mehr sie sich nämlich den sozialen Kontakten und einem nach außen gerichteten Leben entzieht, um so größer wird die Fixierung auf den klassischen Tanz, und um so unfähiger wird sie wiederum, sich auf soziale Kontakte einzulassen (vgl. Abraham, 1992b, 137 ff.).

Um die fehlende soziale Kommunikation auszugleichen, wird die Bühne zu dem einzigen Ort, an dem sich die Tänzerin als soziales Wesen artikulieren kann. Für alle Tänzerinnen wird das Bühnenerlebnis zu einem unvergleichlichen Höhepunkt in der künstlerischen Arbeit, das in auffälliger Weise von ihrem Alltagsleben kontrastiert. Um in diesen Augenblicken auf der Bühne alles geben zu können, muss sich die Tänzerin im Alltagsleben zurückziehen.

So entsteht auch hier ein Teufelskreis: je mehr die Tänzerin spürt, dass sie von der Außenwelt abgeschnitten ist, um so mehr konzentriert sie sich auf ihre Arbeit, und um so mehr vergrößert sie die Distanz.

Die Kommunikation auf der Bühne muss zudem eine unbefriedigende bleiben, da die Tänzerin sich einerseits ihrer Rolle anpassen muss - eigene Gefühle also nur bedingt auszudrücken vermag - andererseits durch das anonyme Publikum keine echte soziale Kommunikation stattfinden kann.

Es wird deutlich, dass die Tänzerin im klassischen Tanz weder im Alltag, noch auf der Bühne eine Möglichkeit findet, sich als eigene Persönlichkeit einzubringen. Trotzdem aber versucht sie, erlebte Defizite durch den Tanz auszugleichen.

## 10.3 Strategien der Konfliktbewältigung

### 10.3.1 Tanz als Sucht

*„Ballett ist wie eine Droge. [...]: Es kann stimulieren, berauschen, die Stimmung und den Selbstwert heben, anregen und aufputschen, Glücksgefühle bis zur Euphorie erzeugen. Nach einem guten Training oder einer gelungenen Vorstellung könnten Tanzende, so erschöpft und müde sie auch körperlich sein mögen, die Welt aus den Angeln heben.“ (Langsdorff, 2005, 12)*

Die von ABRAHAM, HELLRIEGEL und LANGSDORFF mit klassischen Tänzerinnen durchgeführten Interviews bestätigen in eindrucksvoller Weise, inwieweit die Tänzerinnen in ihren Beruf involviert sind. Alle Autoren kommen zu dem Schluss, dass der Tanz, der im Grunde verantwortlich ist für die psychosozialen Defizite der Tänzerinnen, gleichzeitig als eine Art Suchtmittel fungiert, um diese Defizite zu kompensieren (vgl. Abraham, 1992b, 171 ff.; vgl. Hellriegel, 1994, 71 f.; vgl. Langsdorff, 2005, 12 ff.).

Die interviewten Tänzerinnen erleben die körperliche Verausgabung im Tanz als eine starke Energiequelle, die sowohl Müdigkeit als auch Ängste und Probleme verschwinden lässt:

*„Dieses Gefühl, deinen Körper bis in die letzte Faser zu beherrschen, das ist wie ein Rausch, oder eben auf der Bühne zu stehen [...].“* (Funck, in: Hellriegel, 1994, 71 f.)

Die Tänzerinnen sprechen diesbezüglich von einer heilenden Wirkung des Tanzes, die entsteht, sobald sie sich in ihren Körper hineinversenken. Das tägliche Training stellt nicht nur eine Selbstverständlichkeit oder eine zu erfüllende Pflicht dar, sondern wird zu einem tiefen Bedürfnis.

Durch die Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper können die Tänzerinnen in vertrauten Bewegungen und Abläufen Ruhe, innere Stabilität und Selbstvertrauen gewinnen:

*„Einmal richtig mit dieser ‚Droge Tanz‘ in Berührung gekommen, verlangen Körper und Seele nach ihr.“* (Langsdorff, 2005, 12)

Auffällig ist, dass bei vielen der Befragten massives Unwohlsein entsteht, wenn das Training einige Zeit unterlassen werden muss. Die euphorisierende Wirkung sportlicher Betätigung (besonders in Extremsportarten) ist bekannt, aber auch jede andere sich wiederholende, mechanisierte Tätigkeit ermöglicht eine Ablenkung von notwendigen Auseinandersetzungen. Im klassischen Tanz findet dieser Aspekt eine besondere Ausprägung und wird zur Lebensstrategie.

Die Äußerung einer Tänzerin diesbezüglich enthält deutliche Hinweise auf Symptome, wie sie bei Süchtigen auftreten, die unter Entzugserscheinungen leiden:

*„[...] ich hatte überhaupt kein Auge, keine Ohren mehr für die Stadt, alles hat mich nur aggressiv gemacht, ich wurde nur nervös, ich konnte nicht mehr schlafen, nicht mehr essen, und ich dachte, nee, ich will nach Hause. Und dann war ich hier, war wieder in mein(em) Studio und hach! Ich konnte wieder atmen [...] das ist plötzlich wie, wie ein Kribbeln, etwas, jetzt möchte ich wieder [...] mich mit mein(er) Arbeit beschäftigen.“* (Abraham, 1992b, 173)

Der Tanz wirkt demnach sowohl hinsichtlich seiner Wirkung auf das körperlich-seelische Befinden als auch hinsichtlich des Zwangs zur

Wiederholung ganz im Sinne eines (stoffungebundenen) Suchtmittels. Von den Tänzerinnen wird der Tanz als „Universaldroge“ genutzt, um - je nach Bedürfnis und Befinden - zur Beruhigung, Entspannung, Aktivierung, Erregung oder auch zur Ausbildung ekstatischer Zustände und Phantasien zu führen (vgl. Abraham, 1992b, 174).

Sowohl die durch den Tanz erzeugte Euphorie als auch die durch die körperliche Anstrengung einsetzende Müdigkeit übertönen Gefühle der Niedergeschlagenheit, des Unwohlseins oder der Angst. Die suchthafte Fixierung auf den Tanz wird für die Tänzerin zum individuellen Lösungsmittel von Belastungen, Konflikten und tief liegenden Mangelerfahrungen. Die tatsächlichen Probleme aber werden somit verdeckt und verdrängt. Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit ihnen wird unmöglich.

### **10.3.2 Grandiosität als Abwehr des Selbstverlustes**

*„Im Rampenlicht zu stehen hatte ihr viel bedeutet, sie hatte die Aufmerksamkeit und den Applaus genossen. Was ihr zu Hause versagt worden war, hatte sie im Ballettsaal gefunden, auf und hinter der Bühne, beim Unterricht, im Training, in den Proben: Lob und Anerkennung, ein Gefühl der Zugehörigkeit und Geborgenheit.“ (Langsdorff, 2005, 207)*

In der Psychoanalyse wird die Grandiosität, als eine Form der narzisstischen Störung, der Depression gegenübergestellt. Folgt man MILLER, so zeichnen sich grandiose Lebenshaltungen (als Abwehr gegen die Depression) durch die suchthafte Gier nach Ruhm und Anerkennung aus (vgl. Miller, 2004, 68 ff.). Begründet liegt diese Gier des „grandiosen Menschen“ in einer gestörten Mutter-Kind-Beziehung:

*„Das Trauma der Kindheit wird wiederholt: Er ist immer das von der Mutter bewunderte Kind, aber zugleich spürt er, daß, solange seine Eigenschaften bewundert werden, er doch nicht als der, der er jeweils ist, geliebt wird.“ (Miller, 2004, 7)*

Für den Grandiosen ist die tragische Verknüpfung von Bewunderung und Liebe nicht zu trennen. In einem Wiederholungszwang sucht er unersättlich Bewunderung, die ihm jedoch nie genügt, da sie mit Liebe nicht identisch ist. Die Bewunderung stellt somit lediglich eine Ersatzbefriedigung dar, für das unbewusst gebliebene, primäre Bedürfnis nach Achtung, Verständnis und ernst genommen werden (vgl. Miller, 2004, 70).

Wie bereits in der Biographie Anna Pawlowas deutlich wurde (Kap. 6.1), beherrscht eine derartige, grandiose Lebenshaltung das Leben vieler klassischer Tänzerinnen. Das Streben nach dem Ersatz für die nicht erfahrene Liebe lässt sie die Entbehrungen des Tänzerinnen-Lebens ertragen, das Streben nach Erfolg treibt zu immer neuen Anstrengungen an. Der Tanz wird zum Zentrum des Lebens, dessen Ausschließlichkeit die Verdrängung der Lebensqualität und des Identitätsmangels möglich macht.

Über den psychoanalytischen Ansatz des gestörten Mutter-Kind-Verhältnisses hinaus sieht ABRAHAM die Ursache für die Notwendigkeit dieses Liebesersatzes in der Rolle der Frau in der Gesellschaft, die, wie in Kapitel 9 bereits beschrieben, eine Subjektwerdung verhindert:

*„Die unterdrückten und verhinderten Chancen der Selbstartikulation und Durchsetzung der eigenen Interessen und Bedürfnisse im sozialen Kontext führen Frauen in Situationen, in denen sie im Alleingang und in einer mitunter sehr diffusen und selbstdestruktiven Art um eine Subjektwerdung kämpfen.“ (Abraham, 1992b, 196)*

Dass es sich bei der Flucht in die Welt des Tanzes tatsächlich nur um eine Kompensation und nicht um einen echten Ersatz für das Selbstwertgefühl handelt, lässt sich an immer wiederkehrenden Depressionen, Leeregefühlen und Ausgebranntsein erkennen. Das Problem des Selbstverlustes lässt sich auf diese Weise nicht lösen.

## 10.4 Der klassische Tanz als Bestätigung weiblicher Wesensart?

Aufgrund der sozialen Situation lassen sich Frauen weitaus eher als Männer von vorgegebenen Strukturen vereinnahmen, die ihnen Bedeutung, Sinn und Ordnung versprechen. Da sie sich eine eigene Identität und eine eigene Persönlichkeit weniger zutrauen, sind sie prädestiniert für die Erfüllung fremder Vorgaben und für die Unterordnung und Anpassung an einen starken „Führer“. LANGSDORFF stellt diesbezüglich fest:

*„Mädchen und Frauen werden [...] eher zu Passivität, Leidenschaft und Anpassung erzogen. Müssten Männer Spitzenschuhe tragen, wäre Tanzen wahrscheinlich reine Frauensache. Im Ballett gibt es eine schöne Symbolik für diese unterschiedliche Haltung der Geschlechter: Der Tänzer führt und hebt seine Partnerin. Dazu muss er fest auf dem Boden stehen, darf seine Bodenhaftung nicht verlieren. Die Tänzerin hingegen wird gehoben, sie lässt sich führen, tragen und schwebt - auch durchs Leben.“ (Langsdorff, 2005, 18)*

Für die klassischen Tänzerinnen bietet der Tanz einen festen Lebensrahmen, eine geordnete, scheinbar sinnhafte Struktur der Tätigkeit sowie Aussicht auf Anerkennung, Ruhm und Erfolg (vgl. Langsdorff, 2005, 209). Die gefahrlose Selbstdarstellung auf der Bühne erlaubt zudem eine Umgehung direkter sozialer Kontakte und suggeriert den - in der Realität vermissten - Gewinn von Autonomie, Selbstklarheit und Verfügungsgewalt. Im festgefügtten Theatersystem begeben sich die Frauen auf die Suche nach Eigenständigkeit, Selbstaussdruck und Selbstvergewisserung, zahlen aber für diese Suche einen viel zu hohen Preis.

Statt sich konkret mit den psychosozialen Problemen auseinanderzusetzen, wählen Frauen, durch ihre Sozialisation bedingt, passive Lösungsstrategien und richten ihren Widerstand nicht gegen Verhältnisse oder Personen, sondern gegen sich selbst.

---

Die organisatorische Struktur des Bühnentanzes kommt dem Bedürfnis der Frau entgegen, sich einer bestehenden Ordnung anzupassen, sich bereitwillig in eine für sie bequeme Lebensführung zu begeben und sich dafür aufzuopfern. Die scheinbare Sicherheit, in die sich die Tänzerin begibt, bedeutet aber gleichzeitig den Verlust selbstverantwortlichen Planens sowie die Entwicklung und Überprüfung individueller Ziele und Bedürfnisse. Die eigene Kreativität und Persönlichkeit wird so bewusst im klassischen Tanz ausgeblendet, dass die Tänzerinnen dem Leben oft mit erschreckender Hilflosigkeit gegenüberstehen (vgl. Bentley, 1990). Die sowohl im sozialen Kontext als auch im Tanz weitergeführte erworbene Hilflosigkeit drängt die Tänzerin in immer tiefere Abhängigkeiten, obwohl der Tanz ihr ursprünglich eine neue, bessere Welt eröffnen sollte.

Die Struktur des klassischen Tanzes setzt auf den weiblichen Fleiß und die Bereitschaft der Frauen, eine an sie gestellte Erwartung bestmöglich zu erfüllen, um entsprechend ihrer Leistung emotionale Zuwendung und Anerkennung zu erlangen (vgl. Miller, 1988).

Der weibliche Hang zur Verwandlung findet in der Identifikation mit den von außen vorgegebenen Rollen ihre Entfaltung im klassischen Tanz. ABRAHAM bemerkt diesbezüglich, dass im Mimen von etwas Fremdem immer der Versuch steckt, das Fehlen von etwas Eigenem zu kompensieren und der direkten Konfrontation mit erfahrenen Defiziten auszuweichen (vgl. Abraham, 1992a, 262) - eine Aussage, die in den in Teil I dargestellten Biographien der klassischen Tänzerinnen ihre Bestätigung findet.

Für die Tänzerinnen bedeutet der Bühnentanz die Flucht aus beengenden Alltagssituationen, führt aber - bedingt durch seine Struktur - zu Verleugnung der eigenen Person.

## 11 Der Tanz als Hilfe für eine Subjektwerdung

### 11.1 Grenzen der Subjektwerdung im professionellen Tanz

*„Tänzer sind es nicht gewohnt, überhaupt zu sprechen, weil es im Ballett nicht nötig ist. Man kann genauso gut stumm durchs Leben gehen.“* (Tänzerin namens Angelika, in: Langsdorff, 2005, 101)

Bei der Betrachtung des klassischen Tanzes wurde deutlich, welche kompensatorische Funktion der Tanz für viele Tänzerinnen erfüllt. Individuelle Probleme können im Moment tänzerischer Auseinandersetzung zwar verdrängt werden, gelöst sind sie damit aber nicht.

Durch die äußerliche Ästhetik, die Abstraktheit und Formalistik des klassischen Tanzes finden die Tänzerinnen keine Anknüpfungspunkte, den eigenen Gefühlen und Erfahrungen Ausdruck zu verleihen oder sich selbst als Person im Tanz wiederzufinden. Die Überhöhung des Schönen, Glatten und Reinen im traditionellen Bühnentanz zeigt lediglich eine glättende Fassade und verstellt den Zugang zu persönlichen Themen und Erfahrungsbereichen. Die Nivellierung der eigenen Person, der eigenen Geschichte und der individuellen Sehnsüchte und Ausdrucksbedürfnisse macht eine Subjektwerdung von Frauen im klassischen Tanz geradezu unmöglich. Dies bestätigen viele Aussagen der von LANGSDORFF interviewten Tänzerinnen, die sich kritisch reflektierend mit ihrer Tanzkarriere auseinandergesetzt haben. Die Autorin stellt zusammenfassend fest:

*„Häufig zum Beispiel missfällt den einstigen Tänzerinnen und Tänzern im Rückblick die Tendenz zur Unmündigkeit, Unselbständigkeit, Unterordnung: Sie waren mehr oder weniger ausführende Organe. Wie Wachs oder Ton in der Hand von*

---

*Choreographen setzten sie die Ideen anderer um. Sie agierten auf Anweisung, wurden nur in den seltensten Fällen zum selbständigen Denken angeleitet und in ihrer Individualität gefördert. Heute prangern viele die Besetzungspolitik im Ballett an, die Intrigen und das Ausgeliefertsein: an die Direktion, an den Choreographen, auch an den eigenen Körper, der als Instrument einwandfrei funktionieren musste. Und ehemalige Tänzerinnen artikulieren ihr Leiden an dem Zwang, dünn zu sein, und daran, dass ihre Persönlichkeit auf äußere Aspekte reduziert wird.“ (Langsdorff, 2005, 17)*

Größere Chancen bietet diesbezüglich sicherlich die Arbeit jenseits des traditionellen Bühnentanzes, wie zum Beispiel im Tanztheater (Kap. 7.2) oder der freien Tanzszene (jenseits öffentlicher Theaterbetriebe).

Die Welt des innovativen, modernen Tanzes ist viel weniger konservativ strukturiert als die des klassischen Balletts und in vielerlei Hinsicht offener. Außerdem können die Künstlerinnen hier, im Gegensatz zum klassischen Tanz, eigene Ausdrucksmöglichkeiten suchen, um sich selbst umfassend zur Sprache zu bringen und menschliche Konflikte, menschliches Leiden, Begrenzungen oder Verletzungen zu thematisieren. Insofern werden hier sowohl die Individualitätsbildung als auch die Selbstständigkeit und Eigenverantwortlichkeit der Tänzerin gefördert (vgl. Langsdorff, 2005, 19).

Fraglich bleibt aber, inwieweit der Subjektwerdung im professionellen Tanz Grenzen gesetzt sind.

Sicherlich bieten sich abseits der Strukturen des klassischen Tanzes, jenseits des etablierten, hierarchisch organisierten Theaterbetriebes, Möglichkeiten, die der Entwicklung einer eigenen Sprache und dem Aufbau eines tragfähigen Ichs dienlich sein können. EHRLÉNBRUCH sagt über diese Tänzerinnen:

*„Sie sind der Ansicht, dass die sogenannte freie Szene ihnen die größten Möglichkeiten biete, ihre künstlerischen Vorstellungen umzusetzen. Hier sehen die Protagonistinnen weniger Produktionsdruck und auch eine größere Freiheit, Themen zu verarbeiten. Vor allem aber müssen sie sich nicht*

---

*als Fachfrauen doppelt in Szene setzen, um anerkannt zu werden.“ (Ehrlenbruch/Peter-Bolaender, 2004, 94)*

Die gesellschaftlichen und lebensweltlichen Bedingungen, unter denen dies geschieht, bringen aber neue Beschränkungen und Probleme mit sich.

So konstatiert EHRELBRUCH den mangelnden Stellenwert des Tanzes im Kunstbetrieb im Vergleich zur Oper oder zum Musik- und Sprechtheater. Im Verhältnis zu anderen im öffentlichen Theater tätigen Künstlerinnen sind schlechtere Arbeits- und Gagenbedingungen der Tanzgruppenmitglieder festzustellen:

*„Ein Berufsbild etwa im Bereich der Choreographie und ein Schutz des Berufsstandes existieren nicht. So definieren sich Tänzerinnen und Choreographinnen durch ihr eigenes Selbstverständnis.“ (Ehrlenbruch/Peter-Bolaender, 2004, 45)*

Außerdem erhalten nur wenige Künstlerinnen feste Engagements an subventionierten Bühnen, so dass sie ihre Existenz nicht selten durch Nebentätigkeiten innerhalb oder außerhalb des Kultursektors sichern müssen (vgl. Ehrlenbruch/Peter-Bolaender, 2004, 50). An öffentlichen Theatern werden aufgrund der immer geringer werdenden Mittelzuweisung darüber hinaus zunehmend Tanzkompanien abgeschafft oder Theaterballette ausgegliedert.

Die Strukturen des professionellen Tanzes - ob in der Ausbildung, der Arbeit an öffentlichen Bühnen oder auch im Rahmen eigenständiger tänzerischer Arbeit in der freien Tanzszene (im sogenannten „Off“) - blockieren weitgehend eine freie Persönlichkeitsentfaltung.

Selbst der Raum jenseits des öffentlichen Theaterbetriebes, kann für die Tänzerinnen nur so „frei“ sein, wie die gesellschaftlichen Bedingungen bzw. die zugrunde liegende Ordnung es zulassen. Die dort tätigen Künstlerinnen müssen neue Opfer bringen, um sich eine Existenz überhaupt aufbauen zu können.

So ist die tänzerische Arbeit im Off häufig überhaupt nur deshalb realisierbar, weil die Tänzerinnen und Tänzer auch ohne Gage arbeiten und vielfach die Produktionskosten noch mittragen (vgl. Servos, 1984, 116

ff.; vgl. Ehrlenbruch/Peter-Bolaender, 2004, 67 ff.). Die schwierigen Produktionsbedingungen unterstreichen die Marginalität der künstlerischen Existenz und beeinflussen erschwerend die psychosoziale Situation der Tänzerinnen. Hinzu kommt, daß den Künstlerinnen in der freien Szene neben ihrer künstlerischen Tätigkeit auch Fähigkeiten in der Verwaltung und dem Management abverlangt werden.

Der Rückzug von der Außenwelt, der auch in der freien künstlerischen Tätigkeit festzustellen ist, und die Bescheidenheit in der künstlerischen Präsentation bringen *„Begrenzungen und Belastungen mit sich, die sich mitunter ausgesprochen negativ auf die individuelle und künstlerische Entfaltung auswirken können und die künstlerische Arbeit zu einem harten und aufreibenden Existenzkampf werden lassen“* (Abraham, 1992b, 210).

Die Im Off tätigen Künstlerinnen nehmen die schlechten Arbeitsbedingungen in Kauf, da sie trotz allem dort vielfache Möglichkeiten für sich sehen, etwas Eigenes zu entwerfen und sich selbst zu verwirklichen.

Interessanterweise aber zeichnen sich auch die in der freien Tanzszene tätigen Choreographinnen durch eine ähnliche Lebensführung aus, wie sie für klassische Tänzerinnen charakteristisch ist. EHRLENBRUCH stellt aufgrund ihrer geführten Interviews Folgendes fest:

*„Die interviewten Choreographinnen bezeichnen sich als Menschen mit ausgeprägten Widersprüchen und Extremen. [...] Choreographinnen sind Persönlichkeiten, die sich durch so genannte innere, unvereinbare Extreme auszeichnen und die das Gestalten im Tanz als Lösung dieser Bipolarität existenziell brauchen.“* (Ehrlenbruch/Peter-Bolaender, 2004, 162)

Die Choreographinnen können nur im Tanz all diese Eigenschaften ausleben. Eine Choreographin sagt dazu:

*„Nur in diesem Beruf kann ich das. Im Leben kann ich das nicht. Also im privaten Leben bin ich ziemlich unentschieden und eigentlich ziemlich nervig, weil ich komm' mit dem normalen Leben nicht so sehr gut klar. Wenn ich da besser wäre, dann*

---

*würde ich hier vielleicht nicht sitzen.“ (Ehrlenbruch/Peter-Bolaender, 2004, 163)*

Auch hier scheinen also im Tanz persönliche Defizite kompensiert zu werden. Der Tanz hat für die Künstlerin eine psychologische Funktion, ist für sie eine Form der Selbstbehandlung.

Alle interviewten Choreographinnen führen ein rastloses Leben und stellen den Tanz in den Mittelpunkt ihres Daseins, verzichten auf ein Privatleben, Partnerschaft und Familie. Sie fühlen sich als etwas Besonderes und wollen etwas Besonderes erschaffen. Unbeirrbar verfolgen sie ihre Visionen, bereit alle Störungen, Ängste und Krisen zu überwinden (vgl. Ehrlenbruch/Peter-Bolaender, 2004, 168).

Auch bei ihnen resultieren Unruhe und Rastlosigkeit, wie sich auch in den Biographien klassischer Tänzerinnen zeigte, aus prägenden Gefühlen von Einsamkeit in der Kindheit und Jugend:

*„Die in der Kindheit und Jugend erlebte Einsamkeit stärkte bei den Mädchen und jungen Frauen einen Drang nach Selbstständigkeit und ein Bedürfnis nach Expansion.“ (Ehrlenbruch/Peter-Bolaender, 2004, 172)*

So flüchten auch die Choreographinnen durch ihr rastloses Schaffen vor einem Gefühl der Leere. Gepaart mit Zielgerichtetheit bewirkt diese Rastlosigkeit eine möglichst breite Ausblendung der Außenwelt und des sozialen Lebens. Abschließend sei dazu die Beschreibung der Entstehung eines Pina Bausch-Stückes zitiert:

*„Wenn Pina ein neues Stück erschafft, zieht sie sich von der Außenwelt zurück; nur in dringenden Fällen und nur wenn es etwas mit dem Stück zu tun hat, ist sie ansprechbar. Sie teilt uns nicht viel mit, nichts wird am Anfang besprochen. Alles sitzt in ihr drin, wie ein großer Eisberg, der rausplatzen muß. Zum Schluß bleibt nur der Kern. Wir schwimmen mit. Während der Entstehungszeit darf kein Außenstehender dazu. Ich würde niemals versuchen, in dieser Zeit Pina etwas zu fragen, was nichts mit dem Stück zu tun hat. No no. Pina schläft dann wenig, isst wenig und lässt nicht locker, bis sie es hat. Wenn*

---

*der Tag 24 Stunden hat, arbeitet Pina 30.*“ (Ehrlenbruch/Peter-Bolaender, 2004, 182)

Zusammenfassend lässt sich feststellen: Auch wenn die Tänzerinnen in der freien Tanzszene ihre Kunst jenseits des hierarchisch organisierten Theaterbetriebs ausüben und auch wenn sie sich vom klassischen Ballett abwenden, zeigen sie in ihren Persönlichkeiten doch deutliche Parallelen zu denen der klassischen Tänzerinnen. Auch für sie bedeutet der Tanz den Rückzug in eine Parallelwelt. Hier kann offensichtlich eine Auseinandersetzung mit den eigenen Wünschen, Sehnsüchten und Bedürfnissen besser stattfinden als in der realen Welt.

## **11.2 Chancen der Subjektwerdung im Tanz**

Wie bereits ausführlich dargestellt wurde, führen die unterdrückten und verhinderten Chancen der Durchsetzung eigener Interessen im sozialen Kontext die Frauen dazu, im Alleingang und in einer mitunter diffusen und destruktiven Art um eine Subjektwerdung zu kämpfen.

Im Tanz, einer Nische außerhalb der Gesellschaft, suchen die Frauen, nach Möglichkeiten, ihre Bedürfnisse und Gefühle zu artikulieren. Für die Tänzerinnen bedeutet die Körpersprache ein weitaus angenehmeres Mittel der Kommunikation als die Wortsprache und es fällt ihnen wesentlich leichter, statt über das Gespräch, über den Tanz zu kommunizieren. Folgt man TRÖMEL-PLÖTZ, so liegt die Ursache der Suche nach alternativen Kommunikationsmöglichkeiten in den unbefriedigenden Erfahrungen, die Frauen in der verbalen Auseinandersetzung im öffentlichen Diskurs machen (vgl. Trömel-Plötz, 2004, 58 ff.).

Um subjektives Erfahren authentisch abbilden zu können, bietet der Tanz offensichtlich (trotz der teilweisen Normierung und Kodifizierung der Bewegung) geeignetere Möglichkeiten als die Wortsprache. Auch die von ABRAHAM interviewten Künstlerinnen sehen über den körperlichen Ausdruck besondere Chancen, mit sich und dem inneren Erleben in intensiven Kontakt zu treten sowie Ängste und Konflikte einfacher zu bewältigen.

Das Sprechen über den eigenen Körper beinhaltet für die Künstlerinnen einen notwendigen Akt der Selbsterforschung und eine intensive Suche nach den individuellen Bedürfnissen, Sehnsüchten und Möglichkeiten (vgl. Abraham, 1992a, 248). Im Rahmen einer Subjektwerdung bietet der Tanz, das heißt die Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper, ausgesprochen aussichtsreiche Chancen, eingefahrene Denkmuster und Verhaltensweisen sowie psychische Blockaden zu umgehen oder aufzubrechen.

Für Frauen ist es auf diese Weise möglich, durch den Tanz neue, erweiternde Erfahrungen zu machen und Selbstvertrauen zu gewinnen:

*„Im Tanz fließen - anders als in anderen künstlerischen Bereichen - die Elemente einer gesellschaftlich ausgegrenzten ‚Weiblichkeit‘ die schöpferischen Momente der Kunst und die Ebene der Körperlichkeit bzw. der körperlich-sinnlichen Erfahrung besonders intensiv zusammen. Aus diesem Grund bietet der Tanz - als schöpferisches und körperlich gebundenes Phänomen - gerade für Frauen besonders günstige Anknüpfungspunkte, mit sich selbst in Kontakt zu treten, neue Qualitäten an sich zu entdecken und aus dieser intensiven Selbsterforschung heraus möglicherweise auch ein eigenständiges ‚Ich‘ aufzubauen.“* (Abraham, 1992a, 13)

Die körperlich-sinnlichen Erfahrungen, die Frauen bei einer Subjektwerdung dienlich sein könnten, sind allerdings weder in der normierten tänzerischen Ausbildung noch durch die reproduktive Arbeit an einem öffentlichen Theaterbetrieb möglich.

Allein in der schöpferischen Tätigkeit, im Prozess der künstlerischen Arbeit, in der individuelle Gefühle und Bedürfnisse berücksichtigt werden können, ist es möglich, die Chancen, die der Tanz bieten kann, zu nutzen. Worin bestehen nun diese Chancen?

Der Tanz, der wie keine andere Kunst unmittelbar auf den Körper bezogen und auf die Bewegung angewiesen ist, weist jenseits seiner Stilisierung zur Kunstform Strukturmerkmale auf, die einen unmittelbaren Zugang zu archaischen Erlebens- und Erfahrungsebenen ermöglichen. Da im Tanz körperliche, seelische und geistige Impulse in einem intensiven

Wechselspiel stehen, „löst jede über den Körper vollzogene und gelebte Veränderung eines Parameters auch ganz spezifische seelische Empfindungen und kognitive Prozesse der Verarbeitung aus, ebenso wie umgekehrt geistige Akte oder seelische Impulse zu einer körperlich-motorischen Aktion führen“ (Abraham, 1992b, 240).

Das über die Integration körperlich-seelisch-geistiger Prozesse erzeugte Gefühl bietet eine grundlegende Erfahrung, sich selbst als ganze Person zu spüren und Stärke aus der eigenen Lebendigkeit zu ziehen.

Durch die Variationen verschiedener Ausführungsmöglichkeiten unterschiedlichster Bewegungen kann das Spektrum bisher vermuteter und ausgenutzter Verhaltens- und Handlungsspielräume sowohl auf körperlicher als auch auf psychisch-kognitiver Ebene aktiv und selbstständig erweitert werden (vgl. Abraham, 1992b, 241).

Durch die Arbeit mit und am Körper kann das psychische Erleben beeinflusst werden. In der Tanztherapie, die bezeichnenderweise ausschließlich von Frauen entwickelt wurde (vgl. Greven, in: Klein, 1992, 67.), wird ganz bewusst mit den Möglichkeiten der Selbstwahrnehmung und Erfahrungserweiterung über den Körper gearbeitet:

Der Grundgedanke der Tanztherapie ist, durch die körperliche Aktivität im Tanz das bestehende Körperbild zu ändern und seine rigide Form aufzulösen (vgl. Hörmann, 1991, 37). Durch spontanes Improvisieren und Gestalten mit dem Körper wirkt der Tanz als eine Art emotionales Ventil, um beispielsweise die Unterdrückung frühkindlicher Ausdrucksfähigkeit oder die Entfremdung von leiblichem Kontakt, Gefühlen und Erfahrungen zu kompensieren bzw. wiederzubeleben:

*„Der zum Schweigen gebrachte Leib darf endlich sprechen, darf erinnern, darf ausprobieren, experimentieren. Die leibhaftige Erfahrung kann geteilt und mitgeteilt werden, Ungelebtes gelebt und Unterdrücktes ausgedrückt werden.“* (Greven, in: Klein, 1992, 77)

Durch die Entwicklung der Ausdrucksfähigkeit über den Körper sollen Defizite im Kontaktverhalten der Patienten verringert werden. Über eine grundlegende Arbeit an körperlichen Funktionen - wie der Atmung, der

Kräftigung der Muskulatur oder der Erweiterung der Flexibilität - kann es gelingen, eine Sicherheit im Umgang mit dem eigenen Körper zu gewinnen, die auch auf die Psyche positive Auswirkungen zeigt.

Sowohl im therapeutischen als auch im künstlerischen Umgang mit dem Tanz können über die Improvisation sowie über die Gestaltung

grundlegende Gefühle zum Ausdruck gebracht und neue Verhaltensmöglichkeiten „gefahrlos“ für die eigene Person erprobt werden. In der tänzerischen Versenkung wird zudem der Kontakt zu gesellschaftlich abgespaltenen und verdrängten Anteilen des Ichs möglich, so dass aufgestaute, aber tabuisierte Gefühle zugelassen werden können.

In der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Tanz können Gefühle in immer wechselnden Formen zum Ausdruck gebracht werden. Um beide - Gefühl und Form - in eine innere Stimmigkeit zu bringen, ist die andauernde Auseinandersetzung mit der jeweils aktuellen emotionalen Situation erforderlich. Indem der Tanzende seine Empfindungen immer wieder neu erforscht, strukturiert und artikuliert, bringt er auch sich selbst als Menschen in eine immer wieder neue Ordnung:

*„In diesem Sinne könnte man den künstlerischen Umgang mit dem Tanz als einen Akt der ‚Selbstschöpfung‘ oder der ‚Neuschöpfung‘ des Selbst ansehen: in der tänzerischen ‚Objektbildung‘ schafft der Tanzende sich selbst - unter Rückgriff und Hervorbringung seines ‚Inneren Materials‘ - beständig und verändernd neu.“ (Abraham, 1992a, 247)*

Zusammenfassend bietet der Tanz für den Subjektwerdungsprozess von Frauen folgende Chancen:

- der Tanz vermittelt das Gefühl von Lebendigkeit und Existenz;
- durch die Annäherung an körperlich-seelische Blockaden kann der Tanz deren Abbau unterstützen;
- der Tanz eröffnet neue Bewegungs- und Handlungsspielräume, die die Freiheit und Sicherheit im Umgang mit

---

dem Körper, der Bewegung und der sozialen Auseinandersetzung fördern können;

- durch den Tanz ist es möglich, mit dem Innenleben in Kontakt zu treten und auch Zugang zu unbewussten und verdrängten Gefühlen zu gewinnen;
- der Tanz ermöglicht die Artikulation dieser verdrängten Persönlichkeitsanteile; in der tänzerischen Improvisation können Gefühle und Sehnsüchte zum Ausdruck gebracht werden, in der Gestaltung können die verdrängten Aspekte bewusst gemacht und in eine klärende Form gebracht werden;
- der Tanz bietet über die unentwegte Neuschöpfung der Bewegung die Möglichkeit zur Bildung einer situativ angepassten neuen Welt; die Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten muss sich nicht in fixierten Formen festfahren, sondern kann sich, wenn der Tanz als eigenständiger, kreativer Prozess genutzt wird, in einem Wechselspiel von Gefühlen, körperlichem Ausdruck und tänzerischer Form fortsetzen;
- im kreativen und künstlerischen Tanz kann die Suche nach eigenen Bedürfnissen, Sehnsüchten und Möglichkeiten eine Antwort finden, weil hier die eigene Körpergeschichte konstruktiv aufgenommen und bearbeitet werden kann.

## 12 Zusammenfassung

Im Subjektwerdungsprozess von Frauen geht es in einer ganz spezifischen Weise darum, ein eigenständiges Ich aufzubauen und sich einen umfassenden und befriedigenden Raum in der Gesellschaft zu verschaffen. Die traditionelle Ausgrenzung der Frau aus dem öffentlichen Bereich und ihre Zuweisung an das Private - an das Haus und die Familie - hat zur Ausbildung eines spezifischen weiblichen Sozialcharakters geführt und ganz bestimmte psychosoziale Konsequenzen hervorgerufen.

Ein zentrales Defizit von Frauen ist die Unfähigkeit, sich von emotionalen und sozialen Bezügen abzugrenzen und selbstbewusst eigene Vorstellungen und Wünsche durchzusetzen. Im Zuge der bürgerlichen Rollentrennung und ihrer ungleichen Macht- und Kompetenzverteilung, erhielten die Frauen nicht nur wenig Lerngelegenheiten, sondern ihre Chance zur Selbstbestimmung und Selbstverantwortung wurde systematisch untergraben. Der spezifische Mangel an Autonomie und Selbstbewusstsein im öffentlichen Leben, der auch heute noch die soziale Situation der Frauen prägt, hat diese dazu geführt, durch den Rückzug auf den eigenen Körper individuelle Freiräume und Erlebensmöglichkeiten zu erschließen.

Der Tanz als Körperkunst stellt in diesem Zusammenhang für Frauen eine aussichtsreiche Quelle dar, um ihnen Möglichkeiten einer Selbstbegegnung, Selbstbestimmung und Selbsterkundung sowie neue Entfaltungsräume zu eröffnen.

Wie ausführlich dargestellt wurde, wird der Tanz aber für viele Frauen zu einem Zufluchtsort, um eigentlichen Konflikten und sozialen Auseinandersetzungen auszuweichen. Der Rückzug in die eigene Welt des Tanzes kann von den Künstlerinnen nur unter einem hohen psychischen und physischen Aufwand durchgesetzt werden und beraubt sie wesentlicher sozialer und psychischer Erfahrungen. Dadurch, dass sie sich in der Außenwelt hilflos und verlassen fühlen, versuchen die Tänzerinnen zunehmend, alle Energien für den Tanz einzusetzen, um darin das Ausleben und die Befriedigung all ihrer Bedürfnisse zu erlangen.

---

Sie schaffen sich somit eine äußerst labile Lebenskonstruktion, die nur unter einer permanenten Verdrängungsarbeit aufrecht zu erhalten ist.

Trotzdem bietet der Tanz in der kreativen schöpferischen Auseinandersetzung Möglichkeiten, mehr über sich und die Welt zu erfahren, sich und andere tiefer kennen zu lernen und sich neue Formen des Selbstseins zu erschließen. Die Künstlerinnen bemühen sich, durch die bewusste oder unbewusste Nutzung seiner therapeutischen Potentiale, im Tanz in Kontakt zum eigenen Innenleben zu treten und sich mit ihren Ängsten, Konflikten, Sehnsüchten und Wünschen auseinanderzusetzen.

Der professionelle Tanz aber bleibt in dieser therapeutischen Wirkung weitgehend eingeschränkt, da er einerseits durch die strukturellen Bedingungen, andererseits aber durch den Umgang der Tänzerinnen mit ihm, eine Entfaltung der eigenen Persönlichkeit unmöglich macht. Solange der Tanz dazu dient, erfahrende Beschränkungen und Defizite zu kompensieren und zu diesem Zweck phasenweise von den Tänzerinnen wie eine Droge eingesetzt wird, um Depressionen und Leeregefühlen zu entgehen, wird die Auseinandersetzung mit der eigenen Person sowie deren Veränderung verhindert.

Und solange die Künstlerinnen ihre Ängste und Konflikte lediglich als kreatives Material nutzen, statt sich konstruktiv mit ihnen im sozialen Rahmen auseinanderzusetzen, kann eine Subjektwerdung eher verhindert als gefördert werden.

## 13 Schlussbetrachtung

Ein Ziel dieser Arbeit war es zum einen, aufzuzeigen, warum der Tanz eine Domäne der Frau ist und inwiefern die Rolle der Frau im Tanz ihre Bestätigung in der gesellschaftlichen Situation der Frau findet.

Zum anderen sollte das Wissen darum genutzt werden, um zu verstehen, warum auch heute noch verstärkt Frauen im Beruf der Bühnentänzerin zu finden sind und inwieweit ihnen der Tanz helfen kann, die historisch bedingten Probleme einer Subjektwerdung zu kompensieren.

Es hat sich gezeigt, dass der Tanz zu jeder Zeit ein Spiegel der jeweiligen Gesellschaftsform und auch ein Spiegel der gesellschaftlichen Situation der Frau war. Immer spiegelte die Tanzkunst sowohl entscheidende gesellschaftspolitische Umbrüche als auch Veränderungen im Körper- und Bewegungsverhalten wider.

Nicht auf allen Stufen des Zivilisationsprozesses galt der Tanz als eine weibliche Kunst. Im Tanz der Naturvölker waren die Frauen, zumindest in den überwiegenden, patriarchalen Kulturen, vom Tanz ausgeschlossen. Auch im Tanz der Hochkulturen des Mittelmeerraumes manifestierte sich die gesellschaftliche Wertigkeit der Geschlechter. Ebenso, wie die Frauen weitestgehend aus dem öffentlich-politischen Leben ausgeschlossen wurden, so durften sie auch im Tanz bestenfalls Statistenrollen übernehmen. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts wurde die Frau gänzlich aus dem entstehenden Bühnentanz verdrängt. Sowohl die Entwicklung des Balletts als auch dessen Ausführung lag ausschließlich in männlichen Händen. Erst mit dem Rücktritt Ludwig XIV. änderte sich die Situation.

Nachdem der Tanz entpolitisiert und aus dem öffentlichen Leben in den Bereich des Nebensächlichen, Vergnüglichen gedrängt worden war und seine Bedeutung als Vermittler politischer Botschaften verloren hatte, erlangten Frauen die Vormachtstellung darin.

In der sich etablierenden bürgerlichen Gesellschaft zeichneten sich die auch schon in frühen Kulturen vorhandenen Zusammenhänge zwischen Rolle und Status der Tänzerinnen, den herrschenden Frauenbildern und

den realen Lebensbedingungen von Frauen immer deutlicher ab. Die Tatsache, dass das romantische Ballett seine Funktion nicht mehr in der Vermittlung politischer Botschaften sah, bildete die Voraussetzung für die Idealisierung der romantischen Tänzerin.

Mit Beginn des romantischen Balletts im 19. Jahrhundert erreichte die Ästhetisierung des Tänzerinnen-Ideals bei gleichzeitiger Diskriminierung von Frauen ihren Höhepunkt. In dieser Zeit vollzog sich die Etikettierung des Tanzes als eine weibliche Kunstform. Weiblich aber nur deshalb, weil die Tänzerinnen das Naturhafte, Mystische und Verdrängte personifizieren sollten, nicht aber, weil sie ihren eigenen Stil und ihre eigenen Choreographien tanzen durften.

*„Eigens für die Ballerinen konstruierte ein ‚Team‘ von Choreographen, Komponisten und Autoren märchenhafte Geschichten, in denen Feen, Elfen und Zaubergeister dominierten und in denen das bürgerlich-männliche Weiblichkeitsideal wahrhaft ‚auf die Spitze‘ getrieben wurde. [...] Als Projektionsfläche abgespaltener männlicher Phantasien reizten und verführten sie die Männer auf der Flucht vor sich selbst. Für diese Entlastungsfunktion wurden die Tänzerinnen dankbar verehrt, als ideale Trägerinnen bürgerlich-patriarchaler Imagination von Weiblichkeit und Natur bis in das Bett des Mäzens hinein vergöttert - ein doppelter Ausverkauf des weiblichen Körpers.“ (Klein, in: Kröner, 1992, 63)*

Erst mit Beginn des 20. Jahrhunderts änderte sich das herrschende Tänzerinnen-Bild auf die Initiative von Frauen, die den Tanz einer veränderten gesellschaftlichen Realität und einem neuen Bewegungsideal anpassen wollten. Das mit der gesellschaftlichen Aufbruchphase einhergehende Selbstbewusstsein der Frauen brachte den Ausdruckstanz hervor, der es den Frauen nun erlaubte ihren eigenen Stil zu tanzen und ihre eigenen Gefühle und Bedürfnisse im Tanz zum Ausdruck zu bringen. Sie setzten gegen die funktionalisierte Körperästhetik des Balletts die Einheit von Körper, Seele und Geist in einem organisch-rhythmischen Bewegungsausdruck. Die Rückbesinnung auf die Naturhaftigkeit des Körpers erschien als einziger Ausweg aus der bisherigen Gesellschafts- und Tanzgeschichte (vgl. Klein, in: Kröner, 1992, 65). Obwohl die

---

Ausdruckstänzerinnen aber ihre Kunst aus sich selbst heraus produzierten und ihre weibliche Naturhaftigkeit in den Mittelpunkt stellten, war das öffentliche Ausleben dieser Weiblichkeit nach wie vor verpönt - wie man an der Biographie Anita Berbers eindrucksvoll sehen kann. Trotz der Ausbrüche aus traditionellen Rollenklischees und Hierarchien blieb die Tanzästhetik eine weibliche, denn die Tänzerinnen gestalteten ihre Gefühle, ohne sich jedoch konkret mit der sozialen Umwelt auseinanderzusetzen.

Auch das Tanztheater der Frauen bleibt im Bereich des Persönlichen gefangen, statt sich konkret politisch zu engagieren.

Obwohl auch heute noch der zahlenmäßige Anteil der Tänzerinnen im Bühnentanz bei weitem höher ist als der der männlichen Tänzer, werden die Schlüsselpositionen im öffentlichen Theaterbetrieb noch immer überwiegend von Männern besetzt. Und obwohl die Assoziation von Tanzkunst und Weiblichkeit auch heute weiter bestehen bleibt, wird die herrschende Tanzästhetik noch immer weitgehend, vor allem im klassischen Tanz, von Männern - Ballettmeistern, Choreographen etc. - bestimmt. Was also bringt Frauen zum Tanz, wenn sie auch hier den gesellschaftlichen Machtstrukturen unterliegen?

Zum Teil kann dies, folgt man den Aussagen entsprechender Literatur, an der weiblichen Sozialisation liegen, die dem Tanz offensichtlich eher entgegenkommt als der männlichen. Häufig werden kleine Mädchen vor allem wegen der körperlichen Ausgleichsfunktion des Tanzes zum Tanzunterricht geschickt. Da sie ein hohes Maß an Körper- und Beweglichkeit sowie ästhetisches Ausdrucksbedürfnis zeigen, wird der Tanz anderen Sportarten vorgezogen.

Wie ausführlich dargestellt wurde, lernen Mädchen von klein auf, ihren Körper als einen wesentlichen Bestandteil ihres Selbst zu begreifen und über ihn Selbstbestätigung zu bekommen, und so liegt der Rückgriff auf den Tanz als Körperkunst nahe.

In diesem Zusammenhang wurde das Phänomen der narzisstischen Störung erläutert, das sich in dem Wunsch äußert, etwas Besonderes zu leisten, um dadurch Anerkennung und Liebe zu erfahren. Dieses Phänomen zeigte sich auch in der Lebensführung klassischer Tän-

zerinnen. Es wurde deutlich, dass der Tanz als Zufluchtsort benutzt wird, um der realen, als ungerecht erlebten Außenwelt, eine Traumwelt des Tanzes entgegenzusetzen und erlebte psychosoziale Defizite zu kompensieren.

Bedingt durch seine Struktur und dem ihm zugrunde liegenden Körperideal fordert der klassische Tanz bedingungslose Aufopferung, die die Entfaltung einer eigenständigen Persönlichkeit der Tänzerinnen nahezu verhindert. Aber auch im Tanztheater oder in der freien Tanzszene hindert der Umgang mit dem Tanz die Tänzerinnen daran, dessen eigentlichen therapeutischen Möglichkeiten entsprechend auszuschöpfen.

Im professionellen Tanz bleiben die Frauen in einer Sonderwelt gefesselt, denn ohne konkrete, soziale Auseinandersetzung bleiben die spezifischen, kulturell erzeugten Defizite der Frauen gebunden.

Bei der Erarbeitung dieses Themas war ich gezwungen, mich mit der jahrhundertelangen Unterdrückung der Frau durch den Mann auseinanderzusetzen.

Natürlich konnte auch ich mich nicht der Wirkung entziehen, die die zum Teil haarsträubenden Ungerechtigkeiten auf mich ausübten. Aber es wäre zu einfach und vor allem wenig konstruktiv, sich in die arme Opferrolle zu begeben und sich in Männerhass zu ergehen. Vielmehr scheint es endlich an der Zeit zu sein, nach echten Annäherungsmöglichkeiten zwischen den Geschlechtern zu suchen.

Von Seiten der Frau ließe sich der Weg zu einer echten Emanzipation sicher leichter ebnen, wenn sie zuallererst das Bild von der Frau als Opfer und dem Mann als Täter begraben könnte. Im Sinne einer echten Emanzipation sollten beide Geschlechter darum bemüht sein, sowohl männliche als auch weibliche Eigenschaften der Situation entsprechend auszunutzen. Damit würde nicht das eigene Geschlecht, wohl aber die Übernahme der traditionellen Geschlechtsrollen zugunsten der Veränderbarkeit und Wählbarkeit von Rollen abgelehnt.

Auf diese Weise könnten die künstlerischen, therapeutischen und sportlichen Potentiale des Tanzes von allen in der Gesellschaft ausgeschöpft werden. Und wenn es den Geschlechtern gelänge, in

herrschaftsfreien Beziehungsstrukturen miteinander zu leben, müsste auch der Tanz für Frauen nicht als Zufluchtsort dienen und die bisherigen Zuschreibungen an diese bestätigen, sondern könnte für alle das sein, was er sein soll:



Abb. 37: Galina Samtsova in „Sizilianische Vesper“ (Guiseppe Verdi);  
Liechtenhan, 2000, 166

Vielfältiger Ausdruck des Lebens!

## 14 Literaturverzeichnis

**ABRAHAM, A. (2002):** Der Körper im biographischen Kontext. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

**ABRAHAM, A. (1998):** Lebensspuren. Beiträge zur Geschlechterforschung und zu einer Soziologie des Körpers und der ästhetischen Erfahrung. Aufsätze und Vorträge 1995 – 1998. Erfurt: Pädagogische Hochschulschriften.

**ABRAHAM, A. (1992a):** Frauen, Körper, Krankheit, Kunst. Zum Prozeß der Spaltung von Erfahrung und dem Problem der Subjektwerdung von Frauen. Dargestellt am Beispiel des zeitgenössischen künstlerischen Tanzes. Oldenburg: BIS-Verlag.

**ABRAHAM, A. (1992b):** Frauen, Körper, Krankheit, Kunst. Zum Prozeß der Spaltung von Erfahrung und dem Problem der Subjektwerdung von Frauen. Dargestellt am Beispiel des zeitgenössischen künstlerischen Tanzes. Oldenburg: BIS-Verlag.

**ARTUS, H.G. (1993):** Zu Struktur und Inhalt eines Studienganges Tanzwissenschaft, In: Gesellschaft für Tanzforschung e. V. (Hrsg.): TANZforschung. Jahrbuch, Bd. 4. Wilhelmshaven: Noetzel Verlag, S. 272-278.

**ASPER, K. (2003):** Verlassenheit und Selbstentfremdung. Neue Zugänge zum therapeutischen Verständnis. München: Deutscher Taschenbuchverlag.

**BALDISSERA, F. (1988):** Michaels, Axel. Der Indische Tanz: Körpersprache in Vollendung. Köln: Du Mont Buchverlag.

**BANNAS, E. (1996):** „Wir leben um zu tanzen“. Tänzerinnen - berühmt - bewundert - besessen. Reutlingen: Ensslin und Laiblin.

**BARNES, C./SPATT, L. E./KOEGLER, H. (2002):** Birgit Keil. Portrait einer Ballerina. Berlin: Klett-Cotta Verlag.

- 
- BAUER, H./PRATER, A./WALTHER, I. F.(Hrsg.) (2006):** Barock. Köln: Taschen Verlag.
- BEAUVOIR, S. de (2000):** Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Reinbek: Rowohlt Taschenbuchverlag.
- BENTIVOGLIO, L./CARBONE, F. (2007):** Pina Bausch oder die Kunst, über Nelken zu tanzen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- BENTLEY, T. (1990):** Tanzen ist beinahe alles. Selbstportrait einer Tänzerin des New York City Ballet. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- BERGER, R. (1986):** Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte. Köln: Du Mont Reiseverlag.
- BERGER, T. (1985):** Liturgie und Tanz. Anthropologische Aspekte, historische Daten, theologische Perspektiven. Sankt Ottilien: EOS Verlag.
- BERGMANN, W. (1926):** Frauensport und Presse. In: Start und Ziel 2, 2-47.
- BILDEN, H. (1989):** Geschlechterverhältnis und Individualität im gesellschaftlichen Umbruch. In: KEUPP, H./BILDEN, H.: Verunsicherungen. Das Subjekt im gesellschaftlichen Wandel. Göttingen/Toronto/Zürich: Hogrefe Verlag, S. 19-46.
- BOEHN, M. von der (1925):** Der Tanz. Berlin: Wegweiser Verlag.
- BÖHME, F.M. (1967):** Geschichte des Tanzes in Deutschland. Beitrag zur deutschen Sitten-, Literatur- und Musikgeschichte. Nach den Quellen zum ersten Mal bearbeitet und mit alten Tanzliedern und Musikproben herausgegeben. Darstellender Teil, Bd. 1. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1886. Hildesheim: Olms Verlag.
- BOVENSCHEN, S. (2003):** Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

- 
- BREITLING, G. (1900):** Der verborgene Eros. Weiblichkeit und Männlichkeit im Zerrspiegel der Künste. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- BRINKER-GABLER, G. (Hrsg.) (1978):** Zur Psychologie der Frau. Die Frau in der Gesellschaft. Frühe Texte. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- CALENDOLI, G. (1986):** Tanz. Kult-Rhythmus-Kunst. Braunschweig: Westermann Verlag.
- CHAMIER, I./WEISS, U. (1979):** Setz Dich hin und lächle. Tanztheater von Bausch. Köln: Prometh Verlag.
- CLARKE, M./CRISP, C. (1988):** Frauen im klassischen Ballett. Köln: Egmont Verlagsgesellschaft.
- COHEN, S.J. (1988):** Nächste Woche, Schwanensee. Ins Deutsche übersetzt von Milena Evers. Frankfurt am Main: Fourier Verlag.
- COLUCCIA, P: et al. (2003):** Bauchtanz. Lebenselixier aus dem Orient. Tänze und Genüsse aus 1001 Nacht. Köln: Vgs. Verlagsgesellschaft.
- DAHMS, S. (2004):** Prima la danza. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag.
- DAHMS, S. (Hrsg.) (2001):** Tanz. Kassel: Bärenreiter Verlag.
- DELEUZE, G. (1980):** Sacher-Masoch und der Masochismus. In: SACHER-MASOCH, L.: Venus im Pelz. Frankfurt am Main: Insel Verlag, S. 187-198.
- DELIUS, R. von (1925):** Mary Wigman. Dresden: Reissner Verlag.
- DENK, L. (1984):** Fanny Elßler. Tänzerin eines Jahrhunderts. Legende und Wirklichkeit. Wien: Amalthea Verlag.
- DIEM, C. (1948):** Körpererziehung bei Goethe. Ein Quellenwerk zur Geschichte des Sports. Frankfurt am Main: Kramer Verlag.

- 
- DOWLING, C. (2002):** Der Cinderella Komplex. Die heimliche Angst der Frauen vor der Unabhängigkeit. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag.
- DOWLING, C. (1989):** Perfekte Frauen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag.
- DUNCAN, L. (1983):** Der Tanz der Zukunft (1929). In: PFISTER, G. (Hrsg.): Frau und Sport. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag.
- DUNCAN, L. (1980):** Zurück zur Natur. In: PIETZSCH, U./WOLGINA, L.: Die Welt des Tanzes in Selbstzeugnissen. Berlin: Henschel Verlag, S. 214-217.
- EHRLLENBRUCH, G./PETER-BOLAENDER, M. (2004):** tanz: vision und wirklichkeit. Choreographinnen im zeitgenössischen Tanz. Kassel: Furore Verlag.
- FAKTUM LEXIKONINSTITUT (Hrsg.) (1995):** Lexikon der Psychologie. Gütersloh/München: Bertelsmann Verlag.
- FISCHER, L. (2007):** Anita Berber. Göttin der Nacht. Berlin: edition ebersbach.
- FISCHER; L. (1984):** Anita Berber – Tanz zwischen Rausch und Tod. Berlin: Haude & Spenersche Verlag
- FLAUBERT, G. (1977):** Brief an Louise Colet (1835). In: SCHEFFEL, H. (Hrsg.): Gustave Flaubert. Briefe. Zürich: Diogenes Verlag, S. 240.
- FONTEYN, M. (1976):** Die zertanzten Schuhe. Geschichte meines Lebens. München: Piper Verlag.
- FONTEYN, M. (1981):** Vom Zauber des Tanzes. Rüslikon/Zürich: Albert Müller Verlag.
- FOUCAULT, M. (1979):** In Selbstzeugnissen. Wilhelmshaven: Noetzel Verlag.
- FRANKLIN, E. (2002):** Tanz-Imagination. Kirchzarten bei Freiburg: Vak Verlag.

- 
- FRITSCH, U. (1999):** Tanz, Bewegungskultur, Gesellschaft, Verluste und Chancen symbolisch-expressiven Bewegens. Butzbach: AFRA Verlag.
- FRITSCH-VIVIÉ, G. (1999):** Mary Wigman. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- FRÖHLICH, W.D. (2005):** Wörterbuch Psychologie. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- GARDNER, J. (2000):** Frauen im antiken Rom: Familie, Alltag, Recht. Übersetzt von Kai Brodersen. München: C. H. Beck Verlag.
- GEBAUER, G. et al. (1989):** Historische Anthropologie. Zum Problem der Humanwissenschaften heute oder Versuche einer Neubegründung. Reinbek: Rowohlt Taschenbuchverlag.
- GERHARDT, M. (1995):** Stimmen und Rhythmen. Weibliche Ästhetik und Avantgarde. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- GERT, V. (1926):** Mary Wigman und Valeska Gert. In: Der Querschnitt 5, S. 361-363.
- GIENGER; S./PETER-BOLAENDER, M. (Hrsg.) (2001):** Frauen Körper Kunst. Bd. III. Frauen und Geschlechterforschung bezogen auf Musik, Tanz, Theater und Bildende Kunst. Kassel: Furore Verlag.
- GODLEWSKI, W. (o. A.):** Schönheit und Tanz. Berlin: Bartels Verlag.
- GÖPEL, M.L. (1988):** Frauenalltag durch die Jahrhunderte. Ein Bilder-Lesebuch. München: Nymphenburg Verlag.
- GÖRLITZ, E./IMMISCH, J. (Hrsg) (2002):** Zeiten und Menschen. Neue Ausgabe B. Hauptausgabe, Bd. 3. Das Werden der modernen Welt. Von der Aufklärung bis zum Ende des Ersten Weltkrieges. Braunschweig: Schöningh Verlag.
- GÖRLITZ, E./IMMISCH, J. (Hrsg) (2002):** Zeiten und Menschen. Neue Ausgabe B. Hauptausgabe, Bd. 2. Das europäische Mittelalter und die frühe Neuzeit. Braunschweig: Schöningh Verlag.

- 
- GÖTTNER-ABENDROTH, H. (2001):** Die tanzende Göttin. Prinzipien einer matriarchalen Ästhetik. München: Frauenoffensive Taschenbuchverlag.
- GREVEN, C. (1992):** Integrative Tanztherapie in der Psychiatrie - Wege zum schöpferischen Menschen? In: KLEIN, M. (Hrsg.): TANZforschung: Jahrbuch, Bd.3. Wilhelmshaven: Noetzel Verlag, S. 67.
- GÜNTHER, D. (1962):** Der Tanz als Bewegungsphänomen. Reinbek: Rowohlt Taschenbuchverlag.
- GÜNTHER, H./SCHÄFER, H. (1959):** Vom Schamanentanz zur Rumba. Die Geschichte des Gesellschaftstanzes. Stuttgart: Ifland Verlag.
- HÄCKER, H.O./STAPF, K.-H. (2004):** Psychologisches Lexikon. Bern: Huber Verlag.
- HARTMANN-TEWS, I./RULOFS, B. (2006):** Handbuch Sport und Geschlecht. Schorndorf: Hofmann Verlag.
- HAUG, F./HAUSER, K. (Hrsg.) (1999):** Subjekt Frau. Kritische Psychologie der Frauen. Bd. 1. Berlin: Argument Verlag.
- HEDINGER, R. (1986):** Geschichte der Gymnastik. Zürich: Musikhaus Pan Verlag.
- HELLRIEGEL, G. (1994):** Traum-Tänzer: dreizehn Lebensberichte. Berlin: Henschel Verlag.
- HENTSCHKE, T. (1986):** Allgemeine Tanzkunst. Theorie und Geschichte. Schilderung der meisten National- und Charaktertänze. Leipzig. Reprint der Originalausgabe 1836: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik.
- HÖRMANN, K. (1991):** Durch Tanzen zum eigenen Selbst. Eine Einführung in die Tanztherapie. München: Goldmann Verlag.
- HUBER, M. (1978):** Rätsel. Frankfurt am Main: Roter Stern Verlag.
- HUBERT, A. (1989):** Das Phänomen Tanz. Gesellschaftstheoretische Bestimmung des Wesens von Tanz (Sportwissenschaft und

---

Sportpraxis, Bd. 90). In: KEUPP, H./BILDEN, H.: Verunsicherungen. Das Subjekt im gesellschaftlichen Wandel. Göttingen/Toronto/Zürich: Feldhaus Verlag, S. 19-46.

**HUSCHKA, S. (2002):** Moderner Tanz. Konzepte - Stile - Utopien. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

**IRIGARAY, L. (1976):** Waren, Körper, Sprache. Der verrückte Diskurs von Frauen. Berlin: Merve Verlag.

**JARCHOW, P.; STABELI, R. (2001):** Palucca: aus ihrem Leben - über ihre Kunst. Berlin: Henschel Verlag.

**JUNK, V. (1900):** Grundlegung der Tanzwissenschaft. Hildesheim/Zürich/New York: Olms Verlag.

**KEUPP, H. (1989):** Auf der Suche nach der verlorenen Identität. In: KEUPP, H./BILDEN, H.: Verunsicherungen. Das Subjekt im gesellschaftlichen Wandel. Göttingen/Toronto/Zürich: Hogrefe Verlag, S. 47-69.

**KILIAN, H. (1975):** Marcia Haydée. Portrait einer großen Tänzerin. Sigmaringen: Henschel Verlag.

**KIRKLAND, G./LAWRENCE, G. (1986):** Dancing on my Grave. New York: Doubleday Verlag.

**KLEIN, G. (1992):** Weiblichkeit und Tanzkunst. In: KRÖNER, S. (Hrsg.): Körper und Identität im Sport. Pfaffenweiler: Centaurus Verlagsgesellschaft, S. 61-71.

**KLEIN, G. (1994):** Frauen Körper Tanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes. Weinheim: Heyne Verlag.

**KLEIN, G./LIEBSCH, K. (Hrsg.) (1997):** Zivilisierung des weiblichen Ich. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

**KLEIN, M. (Hrsg.) (1983):** Sport und Geschlecht. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

**LANGSDORFF, M. (2005):** Ballett - und dann? Lebensbilder von Tänzern, die nicht mehr tanzen. Norderstedt: Books on Demand.

- 
- LE FORT, G. von (1951):** Die ewige Frau. München: Kösel Verlag.
- LIECHTENHAN, R. (1987):** Arbeitsfeld Bühnentanz. Eine Berufskunde. Wilhelmshaven: Noetzel Verlag.
- LIECHTENHAN, R. (2000):** Vom Tanz zum Ballett. Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes. Stuttgart/Zürich: Nymphenburger Verlag.
- LINKE, S. (1983):** „Es hat doch Sinn zu tanzen“. Interview mit Susanne Linke von Birgit Kirchner. In: ballett-international 6, S. 23-28.
- LIPPE, R. zur (1988):** Vom Leib zum Körper. Naturbeherrschung am Menschen in der Renaissance. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- LORENZ, V. (1987):** Prima Ballerina. Der zerbrechliche Traum auf Spitzen. Frankfurt am Main: Athenaeum Verlag.
- LUKAS, G. (1969):** Die Körperkultur in frühen Epochen der Menschheitsentwicklung. Berlin: Sportverlag.
- LÜSCHER, B. (2004):** Die Geschichte des Orientalischen Tanzes in Ägypten. Zürich: Diwan Verlag.
- MALLET, C.H. (1992):** Am Anfang war nicht Adam: Das Bild der Frau in Mythen, Märchen und Sagen. Frankfurt am Main: Ullstein Taschenbuchverlag.
- MANNONI, O. (1989):** Sigmund Freud. Reinbek: Rowohlt Taschenbuchverlag.
- MÄYREDER, R. (1978):** Die schöne Weiblichkeit (1905). In: BRINKER-GABLER, G. (Hrsg.): Zur Psychologie der Frau. Die Frau in der Gesellschaft. Frühe Texte. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag, S. 95-101.
- MENUHIN, D. (1993):** Blick ins Paradies. Erinnerungen an ein unglaubliches Leben. München: Piper Verlag.
- MILLER, A. (2004):** Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- 
- MILLER, J. B. (1988):** Die Stärke weiblicher Schwäche. Zu einem neuen Verständnis der Frau. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- MITSCHERLICH, M. (1996):** Die friedfertige Frau. Eine psychoanalytische Untersuchung zur Aggression der Geschlechter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- MÜLLER, H./SERVOS, N. (1979):** Pina Bausch - Wuppertaler Tanztheater. Köln: Garske Verlag.
- MÜLLER, H./STÖCKEMANN, P. (1993):** „... jeder Mensch ist ein Tänzer.“ Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945. Gießen: Anabas Verlag.
- MÜLLER, H. (1992):** Mary Wigman - Leben und Werk einer großen Tänzerin. Berlin: Quadriga Verlag.
- MÜLLER, H. (1987):** Den Blick frei bis zur Unendlichkeit - Von der Ballerina zur Tänzerin, In: REGITZ, H. (Hrsg.): Ballett-Jahrbuch 1987, Zürich/Berlin: M u. T Verlag, S. 15-18.
- MÜLLER, H. (1984):** Offenheit aus Überzeugung. Die Entwicklung des modernen Tanzes. In: REGITZ, H. (Hrsg.): Tanz in Deutschland. Ballett seit 1945. Berlin: Quadriga Verlag, S. 76-115.
- NIEHAUS, M. (1984):** Ballett-Faszination. München: Heyne Verlag.
- NIEHAUS, M. (1992):** Isadora Duncan: Triumph und Tragik einer legendären Tänzerin. Wilhelmshaven: Noetzel Verlag.
- NUBER, U. (1995):** Spieglein, Spieglein an der Wand. Der Schönheitskult und die Frauen. München: Heyne Verlag.
- OBERZAUCHER-SCHÜLLER, G. (Hrsg.) (2004):** Ausdruckstanz: Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wilhelmshaven: Noetzel Verlag.
- OTTERBACH, F. (2003):** Einführung in die Geschichte des europäischen Tanzes. Wilhelmshaven: Noetzel Verlag.

- 
- PAWLOWA, A. (1913):** Aus meinem Leben. In: BIE, O. (Hrsg.): Anna Pawlowa. Berlin: Bruno Cassirer Verlag, S. 27-45.
- PAWLOWA, A. (1979):** Tanzend durch die Welt. In: PIETZSCH, U./WOLGINA, L.: Die Welt des Tanzes in Selbstzeugnissen. Wilhelmshaven: Noetzel Verlag, S. 40-61.
- PAWLOWA, A. (1928):** Tanzende Füße. Der Weg meines Lebens. Dresden: Reissner Verlag.
- PETER-BOLAENDER, M. (1992):** Tanz und Imagination. Verwirklichung des Selbst im künstlerischen und therapeutischen Prozeß. Paderborn: Junfermann Verlag.
- PETER-BOLAENDER, M. (1989):** Die psychologische Bildsprache von Mary Wigmans berühmtestem Solotanz. In: tanzdrama Magazin 8, S. 18-22.
- PFISTER, G. (Hrsg.) (1983a):** Frau und Sport. Frühe Texte. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag.
- PFISTER, G. (1983b):** Körperkultur und Weiblichkeit. Ein historischer Beitrag des modernen Sports in Deutschland bis zur Zeit der Weimarer Republik. In: KLEIN, M. (Hrsg.): Sport und Geschlecht. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 35-59.
- PFISTER, G. (1986):** Weiblichkeitsmythen, Frauenrolle und Frauensport im gesellschaftlichen Wandel vom Deutschen Bund zur Bundesrepublik Deutschland. In: SCHENK, S. (Hrsg.): Frauen-Bewegung-Sport. Hamburg: VSA Verlag, S. 53-76.
- PIETZSCH, U./WOLGINA, L. (1987):** Die Welt des Tanzes in Selbstzeugnissen. Wilhelmshaven: Noetzel Verlag.
- PROBST, E. (2002):** Königinnen des Tanzes. Mainz-Kostheim: Verlag Ernst Probst.
- RACHET, G. (2005):** Lexikon der griechischen Welt. Übersetzt und hrsg. von Robert Hilgers. Hamburg: Nikol Verlagsgesellschaft.

- 
- RANNO, A./STABEL, R. (2006):** Mary Wigman: eine Künstlerin in der Zeitwende. (Tanzwissenschaft e. V.). Dresden: Verlag Tanzwissenschaft e. V.
- RÄNSCH-TRILL, B. (Hrsg.) (2004):** Kult - Sport - Kunst - Symbol. Tanz im kulturellen Gedächtnis. Texte - Quellen - Dokumente zur Sportwissenschaft. Bd. 32. Schorndorf: Hofmann Verlag.
- REGITZ, H. (Hrsg.) (1984):** Tanz in Deutschland. Ballett seit 1945. Berlin: Quadriga Verlag.
- REITZ, G./ROSKY, Th./SCHMIDTS, R./URSPRUCH, I. (2005):** Heilsame Bewegungen. Musik-, Tanz- und Theatertherapie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- RÖHR, H.-P. (2005):** Narzißmus. Das innere Gefängnis. München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- SACHS, C. (1992):** Eine Weltgeschichte des Tanzes. Hildesheim: Olms Verlag.
- SCHÄR, C. (1991):** Der Schlager und seine Tänze im Deutschland der 20er Jahre. Sozialgeschichtliche Aspekte zum Wandel in der Musik- und Tanzkultur während der Weimarer Republik. Zürich: Chronos Taschenbuchverlag.
- SCHEIER, H. (1982):** Die Frauen gewinnen allmählich an Boden. Das Ballettjahr 1981/1982 macht ein neues Phänomen bewusst. In: REGITZ, H. (Hrsg.): Ballett 1982, München/Zürich: Droemer Knaur Verlag, S. 19-23.
- SCHEIER, H. (2004):** Ausdruckstanz, Religion und Erotik. In: OBERZAUCHER-SCHÜLLER (Hrsg.): Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wilhelmshaven: Noetzel Verlag, S. 166-179.
- SCHELER, M. (1923):** Vom Umsturz der Werte. Leipzig: Reinhold Verlag.
- SCHENK, S. (Hrsg.) (1986):** Frauen-Bewegung-Sport. Hamburg: Vsa Verlag.

- 
- SCHLICHER, S. (1987):** TanzTheater. Traditionen und Freiheiten. Pina Bausch. Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke. Reinbek: Rowohlt Taschenbuchverlag.
- SCHMIDBAUER, W. (2001):** Lexikon Psychologie. Reinbek: Rowohlt Taschenbuchverlag.
- SCHMIDT, J. (2002):** „Tanzen gegen die Angst“. Pina Bausch. Düsseldorf/München: List Taschenbuchverlag.
- SCHMIDT, J. (2001):** Isadora Duncan: „Ich sehe Amerika tanzen“. München: List Taschenbuchverlag.
- SCHMIDT-GARRE, H. (1966):** Ballett vom Sonnenkönig bis Balanchine. Velbert: Friedrich Verlag.
- SCHMIES, G. (1998):** Ist das Tanzen zu „weiblich“, um Zukunft zu haben? In: FRANKE, P./SCHANZ, B. (Hrsg.): FrauenSportKultur: Beiträge zum 1. Frauen-Sport- und Kulturfestival des adh. Butzbach-Griedel: AFRA Verlag, S. 231-237.
- SCHULZE-REUBER, R. (2005):** Das Tanztheater Pina Bausch: Spiegel der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Fischer Rita G. Verlag.
- SERVOS, N. (1984):** Von der Hand in den Mund. Zur Situation der freien Gruppen. In: REGITZ, H. (Hrsg.): Tanz in Deutschland. Ballett seit 1945, Berlin: Quadriga Verlag, S. 116-133.
- SERVOS, N. (2003):** Pina Bausch. Tanztheater. München: Kieser Verlag.
- SHORTER, E. (1987):** Der weibliche Körper als Schicksal. Zur Sozialgeschichte der Frau. München: Piper Verlag.
- SORELL, W. (1983):** Aspekte des Tanzes. Gestern, heute, morgen. Wilhelmshaven: Heinrichshofen Verlag.
- SORELL, W. (1985):** Der Tanz im Spiegel der Zeit. Eine Kulturgeschichte des Tanzes. Wilhelmshaven: Noetzel Verlag.
- SORELL, W. (2004):** Die Frau im modernen Ausdruckstanz. In: OBERZAUCHER-SCHÜLLER (Hrsg.): Ausdruckstanz. Eine

---

mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.  
Wilhelmshaven: Noetzel Verlag, S. 187-198.

**SORELL, W. (1969):** Knaurs Buch vom Tanz. Der Tanz durch die Jahrhunderte. München/Zürich: Droemer Knaur Verlag.

**SOYKA, A. (Hrsg.) (2004):** Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman. Berlin: Aviva Verlag.

**STILLING-ANDREOLI, C. (2005):** Marcia Haydée. Divine. Berlin: Henschel Verlag.

**STÜBER, W. J. (1984):** Geschichte des Modern Dance. Zur Selbsterfahrung und Körperaneignung im modernen Tanztheater. Wilhelmshaven: Noetzel Verlag.

**TANZforschung (1993).** Jahrbuch, Bd.4. Wilhelmshaven: Noetzel Verlag, S. 272-278.

**TRÖMEL-PLÖTZ, S. (Hrsg.) (2004):** Gewalt durch Sprache. Die Vergewaltigung von Frauen im Gespräch. Frankfurt am Main: Milena Verlag.

**VAN DER ROHE, G. (2001):** La donna è mobile. Mein bedingungsloses Leben, Berlin: Aufbau Verlag.

**VERSTÄNDIG, C. (1983):** Rhythmik. Leibesübungen und Freie Frau (1927). In: PFISTER, G. (Hrsg.): Frau und Sport. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag, S. 207-210.

**VIETTA, E. (1984):** Briefe über den Tanz, Bielefeld: Hauswedell Verlag.

**VOGEL, W. (2000):** PINA. München: Quadriga Verlag.

**WARDETZKI, B. (1995):** Spieglein, Spieglein an der Wand... In: NUBER, U. (Hrsg.): Spieglein, Spieglein an der Wand. Der Schönheitskult und die Frauen. München: Heyne Verlag, S. 81-90.

**WEEBER, K.-W. (2005):** Alltag im alten Rom: ein Lexikon. Zürich/Düsseldorf: Patmos Verlag.

- 
- WEEGE, F. (1976):** Der Tanz in der Antike. New York/Hildesheim: Olms Verlag.
- WEICKMANN, D. (2002):** Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870). Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- WIED, K.V. (1961):** Königinnen des Balletts. München: List Verlag.
- WIGMAN, M. (1935):** Deutsche Tanzkunst. Dresden: Reissner Verlag.
- WIGMAN, M. (1990):** Die Sprache des Tanzes. Augsburg: Battenberg / Weltbild Verlag.
- WIGMAN, M. (1929):** Weibliche Tanzkunst. In: Blätter der Staatsoper und der städtischen Oper Berlin 6, S. 14-16.
- WILSON-SCHAEF, A. (1985):** Weibliche Wirklichkeit. Ein Beitrag zu einer ganzheitlichen Welt. Wildberg: Boegner-Kaufmann Verlag.
- WOSNIEN, M.G. (1985):** Tanzen im Angesicht der Götter. München: Kösel Verlag.
- ZACHARIAS, G. (2005):** Ballett - Gestalt und Wesen. Wilhelmshaven: Noetzel Verlag.

---

## 15 Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:** Liechtenhan, 2000, S. 147
- Abb. 2:** Calendoli, 1986, S. 17
- Abb. 3:** Calendoli, 1986, S. 30
- Abb. 4:** Calendoli, 1986, S. 41
- Abb. 5:** Bannas, 1996, S. 10
- Abb. 6:** Fonteyn, 1981, S. 240
- Abb. 7:** Fonteyn, 1981, S. 252
- Abb. 8:** Fonteyn, 1981, S. 252
- Abb. 9:** Fonteyn, 1981, S. 253
- Abb. 10:** Fonteyn, 1981, S. 252
- Abb. 11:** Liechtenhan, 2000, S. 81
- Abb. 12:** Fonteyn, 1981, S. 227
- Abb. 13:** Fonteyn, 1981, S. 200
- Abb. 14:** Fonteyn, 1981, S. 211
- Abb. 15:** Fonteyn, 1981, S. 213
- Abb. 16:** Fonteyn, 1981, S. 211
- Abb. 17:** Calendoli, 1986, S. 170
- Abb. 18:** Fonteyn, 1981, S. 220
- Abb. 19:** Fonteyn, 1981, S. 221
- Abb. 20:** Liechtenhan, 2000, S. 103
- Abb. 21:** Calendoli, 1986, S. 177
- Abb. 22:** Fonteyn, 1981, S. 76
- Abb. 23:** Bannas, 1996, S. 78
- Abb. 24:** Fonteyn, 1981, S. 108
- Abb. 25:** Fischer, 2007, S. 101
- Abb. 26:** : Fischer, 2007, S. 107
- Abb. 27:** : Fischer, 2007, S. 98

**Abb. 28:** : Fischer, 2007, S. 45

**Abb. 29:** Fonteyn, 1981, S. 127

**Abb. 30:** Fonteyn, 1981, S. 120

**Abb. 31:** Bannas, 1996, S. 116

**Abb. 32:** Bannas, 1996, S. 145

**Abb. 33:** Vogel, 2000, S. 22

**Abb. 34:** Servos, 2003, S. 129

**Abb. 35:** Fonteyn, 1981, S. 220

**Abb. 36:** Fonteyn, 1981, S. 221

**Abb. 37:** Liechtenhan, 2000, S. 166

## Curriculum vitae

### Persönliche Daten

Name: Jutta Drewniok  
 Anschrift: Päßchen 5, 44225 Dortmund  
 Telefon: 0174 / 432 91 96  
 Geburtsdatum: 21. 10. 1969  
 Geburtsort: Hemer  
 Familienstand: ledig

### Bildungsweg

Schulbildung: 1976 - 1980 Wulfert-Grundschule, Hemer  
 1980 - 1989 Friedrich-Leopold-Woeste-Gymnasium, Hemer  
 Studium: 1989 - 1990 Stage School of Dance and Drama, Hamburg  
 1990 - 1996 Studium der Fächer Deutsch und Sport für das  
 Lehramt für die Sekundarstufe I und II an der  
 Universität Dortmund; Erwerb des 1. Staats-  
 examens mit Note 1,6 (SI) und 1,6 (SII)  
 Referendariat: 1997 - 1999 Studienseminar Hagen II für das Lehramt für die  
 Sekundarstufe II; Erwerb des 2. Staatsexamens  
 mit Note 1,2  
 Vordienstzeiten: 1999 - 2000 Gertrud-Bäumer-Berufskolleg, Lüdenscheid  
 Lehrtätigkeit: seit 02. 2000 Helene-Lange-Realschule, Bochum  
 seit 11. 2004 Realschulkonrektorin  
 Promotion: 2007 - 2009 Promotion am Lehrstuhl für Musik- und Tanz-  
 pädagogik, Deutsche Sporthochschule Köln,  
 Betreuung: Univ. Prof. Dr. Dr. K. Hörmann

### Sonstige Tätigkeiten und Qualifikationen

1991 - 1994 Saisonstewardess bei Hapag-Lloyd-Flug  
 1991 - 1998 Tätigkeit als Fitnesstrainerin in den Bereichen Tanz-Aerobic  
 und Trainingsplanung  
 1994 - 1996 Studentische Hilfskraft an der Universität Dortmund (Fach-  
 bereich Sport), Mitarbeit in der praktischen Ausbildung im  
 Bereich Gymnastik / Tanz, Leitung der Jazztanz - AG  
 1994 - 1996 Tanztrainerin im Olympiastützpunkt für Eiskunstlauf, Dortmund  
 1995 - 1997 Arbeit als Hostess beim Initiativkreis Ruhrgebiet  
 1996 Kinderbetreuung im Club Méditerranée  
 1999 Saisonstewardess bei LTU International Airways

### Weiteres:

- Übungsleiter Oberstufe Ski alpin
- VDWS-Windsurfing Grundschein
- musische Kompetenzen (Akkordeon, Klavier)
- Fremdsprachenkenntnisse: Englisch, Französisch, Latein

## **Erklärung**

Hierdurch versichere ich an Eides statt: Ich habe diese Arbeit selbstständig und nur unter Benutzung der angegebenen Quellen angefertigt; sie hat noch an keiner anderen Stelle zur Prüfung vorgelegen. Wörtlich übernommene Textstellen, auch Einzelsätze oder Teile davon, sind als Zitate kenntlich gemacht worden.

## Zusammenfassung

Der Tanz ist zu jeder Zeit ein Spiegelbild der jeweiligen Gesellschaft. Ebenso spiegelt die Rolle der Frau im Tanz zu jeder Zeit ihre Rolle innerhalb der Gesellschaft wider. In der Geschichte des Tanzes ist die Tänzerin immer weiter in den Vordergrund und schließlich in den Mittelpunkt gerückt und auch heute noch ist der Tanz eine Domäne der Frau. Die historischen und psychologischen Ursachen dafür zu finden, warum trotz aller Schwierigkeiten und Entbehrungen, die der Tänzerberuf mit sich bringt, gerade Frauen ihr Leben dem Tanz verschreiben, ist ein Anliegen dieser Arbeit. Zum anderen soll das Wissen darum genutzt werden, um zu verstehen, warum auch heute noch verstärkt Frauen im Beruf der Bühnentänzerin zu finden sind und inwieweit ihnen der Tanz helfen kann, die historisch bedingten Probleme einer Subjektwerdung zu kompensieren.

Im ersten Teil der Arbeit werden dazu die Biographien berühmter Tänzerinnen in den unterschiedlichen Epochen der Tanzgeschichte betrachtet. Es geht dabei darum, zu untersuchen, wie sich die Tänzerinnen als Person und ihre Rolle als Tänzerin verstanden haben. Dabei zeigt sich, dass die Lebensführung der Tänzerinnen, egal welche Art zu tanzen sie favorisiert haben, erstaunliche Parallelen aufweisen. Die Ausschließlichkeit mit der die Frauen sich dem Tanz widmeten, bot für die Tänzerinnen in tragisch-faszinierender Weise zugleich die Möglichkeit der Selbstverwirklichung und der Flucht. Die Konfliktbewältigung durch Rückzug auf den eigenen Körper aber verhinderte eine wirkliche Selbstentfaltung und psychosoziale Entwicklung.

Im Mittelpunkt des zweiten Teils stehen die Problematik der Subjektwerdung von Frauen und die Chancen, die der Tanz im Subjektwerdungsprozess bietet. Der Tanz als Körperkunst stellt in diesem Zusammenhang für Frauen eine aussichtsreiche Quelle dar, um ihnen Möglichkeiten einer Selbstbegegnung sowie neue Entfaltungsräume zu eröffnen. Gerade aber im Bühnentanz wird der Tanz für viele Frauen zu einem Zufluchtsort, um eigentlichen Konflikten und sozialen Auseinandersetzungen auszuweichen. So bleibt der professionelle Tanz sowohl bedingt durch seine Strukturen als auch durch den Umgang der Tänzerinnen mit ihm in seiner therapeutischen Wirkung weitgehend eingeschränkt und macht eine Entfaltung der eigenen Persönlichkeit beinahe unmöglich. Jenseits des professionellen Tanzbetriebes bietet der Tanz in der kreativen schöpferischen Auseinandersetzung Möglichkeiten sich und andere tiefer kennen zu lernen und sich neue Formen des Selbstseins zu erschließen. Durch die bewusste oder unbewusste Nutzung seiner therapeutischen Potentiale können die Frauen im Tanz in Kontakt zum eigenen Innenleben treten und sich mit sich selbst auseinandersetzen.

## **Abstract**

Dance has always been a mirror of society. Likewise, the woman's role in dance has always reflected her role in society. In the history of dance the female dancer has finally been in the focus of interest and even today dance is the woman's domain. This work deals with historical and psychological reasons why especially women feel this extraordinary passion for dance despite all these difficulties and sacrifices. Furthermore this work focusses on the question why especially women work as professional dancers and shows to what extent dance can help them to compensate the historical problems of finding their own identity.

The first part of the dissertation presents the lives of famous female dancers in different epochs of dance. It examines how the female dancers see themselves as human beings as well as their role as dancers. In doing so, it becomes obvious that there are parallels between their ways of life. The exclusiveness with which women dedicated their lives to dance gave them the chance of self-realization as well as escape from reality. Nevertheless, a real development of their identity was not possible.

The second part of the work focusses on the chances as well as on the problems of this development. As dance is deeply linked with the woman's body it offers them opportunities to develop themselves. But especially in professional dancing women experience dance as a possibility of escaping from individual problems and social conflicts. Because of its structure and the women's dealing with it, the professional dance is limited in its therapeutic effect and makes it difficult for female dancers to find their own identity. Apart from professional dancing, dance in its creative shape gives women the chance of getting to know themselves and others. Because of the conscious or unconscious use of its therapeutic possibilities female dancers can experience their own body and mind.