GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

# Virtuosinnen am Limit : Zum Sport des weiblichen Körpers im zeitgenössischen Tanz

**Thurner, Christina**

**2009**

**https://doi.org/10.25595/488**

**Veröffentlichungsversion / published version**
**Zeitschriftenartikel / journal article**

**Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Thurner, Christina: *Virtuosinnen am Limit : Zum Sport des weiblichen Körpers im zeitgenössischen Tanz*, in: Freiburger GeschlechterStudien, Jg. 15 (2009) Nr: 23, 157-171. DOI: https://doi.org/10.25595/488.

**Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Verlag Barbara Budrich.**

**Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer CC BY SA 4.0 Lizenz (Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de

**Terms of use:**

This document is made available under a CC BY SA 4.0 License (Attribution - ShareAlike). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Christina Thurner

# Virtuosinnen am Limit – Zum Sport des weiblichen Körpers im zeitgenössischen Tanz



Praktiken des Spitzensports sind im Bühnentanz, insbesondere im Ballett, längst Usus, ohne dass sie bis in jüngere Zeit als solche reflektiert oder sogar hinterfragt wurden.[1] „Tanz, sagt man, ist ästhetisch, aber das ist auch der Sport", heißt es im Editorial zum *Jahrbuch 2000* der Zeitschrift *ballet international – tanz aktuell* (Friedrich Berlin Verlag 2000, 1) und weiter:

> Im Sport, sagt man, gehe es um den Wettbewerb der Besten, aber das gilt für den Tanz mit gleicher Härte. Wo ist der Unterschied? Wo die einen in der Arena agieren, tanzen die anderen im Theater. Wo Sportler ihr Muskelspiel optimieren, verleihen Tänzer ihrem Körper eine ästhetische Dimension. Die Grenzen sind in Wahrheit hauchdünn, so dünn, dass viele Sportler den Schritt zum Tanz gingen. (Ebd.)

Von jenen Tänzerinnen und Tänzern, die einst vom Sport kamen, geben einige in ebendiesem Jahrbuch Auskunft über Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Bewegungspraktiken; dabei fallen vor allem jene Voten auf, die den

athletischen Wettkampf als gute bis unabdingbare Vorbereitung für die Ausübung von Bühnentanz bezeichnen. So nennt etwa Germaine Acogny, langjährige Direktorin von *Mudra Afrique*, als wichtigste Übereinstimmung von Tanz und Sport den Willen, „bis zum Äußersten zu gehen. Tanz wie Sport helfen dabei, eiserne Willenskraft zu entwickeln" (30); und Renato Zanella, ehemals Balletdirektor der Wiener Staatsoper, meint: „Die abverlangte Disziplin, vor allem die Ausdauer, die die sportliche Leistung erfordert, ist eine wertvolle, für den Tanz verwertbare Grundlage. Auch der für den Sport nötige Kampfgeist hilft" (31).

Abgesehen von diesen persönlichen, wohl auch etwas spekulativen Aussagen aus der Tanzszene ist es interessanterweise vor allem die Tanzmedizin, die in den letzten Jahren – am differenziertesten und kritischsten – auf den Vergleich von Tanz und Sport aufmerksam gemacht hat. So schreibt Elisabeth Exner-Grave, Fachärztin für Orthopädie und Gründungsmitglied von TaMeD, dem Verein für Tanzmedizin Deutschland, professionelle Tänzer seien „einerseits Künstler, andererseits Leistungssportler" (Exner-Grave 2008, 2). Auch nach Jasmine Arendt, die an der Orthopädischen Universitäts- und Poliklinik der Universität Frankfurt eine Studie zu den Verletzungen im professionellen Ballett durchgeführt hat, ist der Beruf der Tänzerin, des Tänzers bezüglich der Belastung mit dem der Hochleistungssportler vergleichbar; so betrage etwa der wöchentliche Trainingsaufwand einer professionellen Tänzerin, eines professionellen Tänzers rund 45 Stunden (vgl. Arendt 2001, 7). Im Unterschied zum Sportler trainiert eine Tänzerin allerdings nicht auf einen Wettkampf hin, vielmehr ist sie über das ganze Jahr hinweg einer Dauerbelastung ausgesetzt; dazu ein Beispiel:

> [D]ie etwa 65 Mitglieder des Stuttgarter Balletts (…) [bestreiten, C.T] pro Spielzeit gut und gern 125 Vorstellungen – jede eine Art Wettbewerb mit Höchstleistungen.[2] Und während die meisten Spitzensportler eine überschaubare Zahl von Bewegungen oder Leistungen perfektionieren, verlangen die wechselnden Choreographen und Tanzstile Profitänzern immer neue und komplexe Bewegungsabläufe ab. (Langsdorff 2006, 4)

Die Hochleistung, die die Tänzerinnen und Tänzer erbringen, bezieht sich demnach einerseits auf die physische Intensität[3] der Berufsausübung sowie andererseits auf deren bewegungstechnische Diversität. Bezüglich Körperbeherrschung und -zucht, hinsichtlich Technik und physischer Leistung stehen die Ballerina beziehungsweise der Tänzer im Trainingsstudio und auf der Bühne dem Spitzensportler und der Spitzensportlerin somit in nichts nach – mit dem signifikanten Unterschied freilich, dass Anstrengung und Mühen in der Welt der Kunst nicht sichtbar werden dürfen oder zumindest lange nicht durften. Insbesondere der weibliche Körper soll seit der Romantik Virtuosität mit Leichtigkeit verbinden – so die gängige Vorstellung vor allem im klassischen Tanz. Er soll physische Limiten ausreizen, dabei aber stets ‚schön' und ‚anmutig' aussehen.

Bereits im 18. Jahrhundert, also noch bevor die ätherischen Wesen der romantischen Ballette über die Bühnen schwebten, wollte der französische

Tanzmeister Jean Georges Noverre in seiner kunsttheoretischen Schrift *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette* jegliche Anstrengung vom Ausdruck der Tanzenden verschwinden lassen, damit ein gesamthafter Eindruck von Leichtigkeit entstehe:

> Jeder Tänzer, der durch Anstrengung seine Züge verändert, und dessen Gesicht in beständiger Convulsion ist, ist ein Tänzer ohne Seele, der nur auf seine Beine denkt, der das A. B. C. seiner Kunst nicht weiß, der nur an den groben Theilen seiner Kunst hängt, und ihr wahres Wesen niemals gefühlt hat. Ein solcher Mensch hat gerade so viel Geschicke, als zu einem Salto Mortale gehört (…): kurz, ein solcher Mensch ist ein Stümper, dessen Execution allezeit schwerfällig und unangenehm bleibt. Geben Sie mir nicht Beyfall, m. H., daß uns nichts angenehmer ist, als ungezwungene Leichtigkeit? (Noverre 1977, 166 f).

In einer Zeit, in der sich das Ballett gerade erst als eigenständige Bühnenkunst von der Oper und vom Schauspiel emanzipierte, hat Noverre verlangt, dass die Darsteller auch im Tanz die bis dahin üblichen Masken ablegen sollten. Dies bedeutete allerdings eine neue Herausforderung, wurde doch so die Miene der Tanzenden für das Publikum sichtbar und damit neben den Bewegungen des Körpers und den Gesten zu einem Teil der dramatischen Handlung.[4] Das Gebot der scheinbaren Unangestrengtheit im Ausdruck zwang die Tänzerinnen und Tänzer zu einer außerordentlichen Beherrschung ihrer selbst. Dennoch befand Noverre, dass der Tanz, genauer noch die Schwierigkeiten der ausgeführten Handlungen nur gefallen könnten, wenn „sie dieses leichte und edle Wesen annehmen, das mir die mühsame Arbeit verbirgt" (168). Allein durch vermehrte Anstrengung konnte es den Tanzenden gelingen, ihre mühevolle Arbeit vor dem Zuschauer zu verbergen. Die Fähigkeiten dazu sollten sie sich in hartem Training erwerben.[5]

Der Schein der Leichtigkeit hat dann im romantischen Ballett seine Blütezeit erlebt. So schreibt der Schriftsteller und Tanzkritiker Théophile Gautier 1841 über die Tänzerin Carlotta Grisi, sie habe einen federleichten Körper, ein natürliches Lächeln und vermittle nie den Eindruck von Strapazen (Gautier 1980, 50). Über eine angestrengt erscheinende Tänzerin findet der Kritiker schließlich keine guten Worte: „[E]lle a perdu beaucoup de sa légèreté (...), la sueur perle sur le front, les muscles se tendent avec effort, les bras et la poitrine rougissent" (Gautier 1995, 77). Wenn es der Tänzerin nicht mehr gelingt, die Anstrengung hinter der Leichtigkeit zu verbergen und der Effort, den die Tänzerin leistet, sichtbar wird, verpufft offenbar für den romantischen Zuschauer die Illusion, die er auf der Ballettbühne sehen will.

Die frühe Tanzmoderne hat Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts gegen dieses Diktum der scheinbaren Leichtigkeit rebelliert und ein anderes Bild vom (weiblichen) Körper gefordert beziehungsweise performativ hervorgebracht. Kraftanstrengungen wurden da – zumindest teilweise – nicht mehr verschleiert oder überspielt, sondern regelrecht ausgestellt. Besonders die Gegenwart rückt nun aber die Virtuosinnen am Limit, wie ich diese sportlichen

Tänzerinnen nennen möchte, eingehend in den Blick. So wurde beispielsweise beim „Prix de Lausanne", dem größten internationalen Ballettwettbewerb für den tänzerischen Nachwuchs in der Schweiz, im Jahr 2004 besonders auch auf die kompetitiven Grenzen geachtet und eine gesundheitliche Kontrolle für die jungen Ballerinen eingeführt, wobei sie auf Symptome von Magersucht und physischer Überanstrengung untersucht, beraten und gegebenenfalls aus dem Concours ausgeschlossen wurden.

## Physisch dynamischer Bühnentanz

Aber auch in vielen zeitgenössischen Bühnentanzstücken, vor allem seit den 1980er/ 90er Jahren werden extreme athletische Kraft und Dynamik als zentrale Ausdrucksmittel hervorgehoben oder oft sogar zum Gegenstand gemacht. Kreationen insbesondere aus der belgischen Tanzszene von Wim Vandekeybus und seiner Kompanie *Ultima Vez*, von den *Ballets C. de la B.*, auch einige Werke von Anne Teresa de Keersmaekers *Rosas* sowie verschiedene Stücke von Meg Stuart und ihrer Gruppe *Damaged Goods* zeichnen sich durch physisch-dynamische Intensität aus. Deren Bewegungssprache ist durchaus virtuos zu nennen im Sinne von minuziös choreografiert oder arrangiert beziehungsweise mit Schwindel erregender Wucht ausgeführt, auch wenn diese Art von Virtuosität freilich ästhetisch wenig bis gar nichts mehr mit der romantischen oder neoklassizistischen Ballettvirtuosität gemein hat.[6] Ann Cooper Albright beispielsweise spricht vom Genre des „Euro crash and burn dancing" und zählt außer den Belgiern u.a. auch das britische Kollektiv *DV8 Physical Theatre* dazu (Cooper Albright 1997, 36). Die Limiten sind in diesen kraftvoll-dynamischen bis athletischen Bewegungskunstwerken stets mitchoreografiert. Oft tritt mit der physischen Virtuosität ebenso deren Kehrseite auf, und es werden auf der Bühne auch Verletzlichkeit, Schwäche, Fall und Verausgabung bis zur Erschöpfung demonstriert – dies auf ganz unterschiedliche Weise.

Darauf möchte ich im Folgenden anhand einiger ausgewählter Beispiele noch näher eingehen. Ich werde mich vor allem auf den weiblichen tanzenden Körper konzentrieren, weil er, beziehungsweise seine Präsentation, auf der zeitgenössischen Tanzbühne m.E. ein reflexives bis kritisches Potential birgt, indem die Virtuosin am Limit auf gesellschaftliche und tanzgeschichtliche (vermeintliche) Essentialitäten rekurriert und diese hinterfragt oder subvertiert.

Wenn vom athletischen weiblichen Körper im zeitgenössischen Tanz die Rede ist, dann wird oft als Beispiel die Tänzerin Louise Lecavalier genannt. Sie stammt aus Montreal und war 1980 bis 1999 gewissermaßen die Hauptdarstellerin in der kanadischen Kompanie *La La La Human Steps*. Berühmt sind ihre Auftritte mit Knieschonern und Turnschuhen (vgl. Lamb 2007, 2). Neben diesen Accessoires sind es vor allem ihre Körpererscheinung und ihre Bewegungsdynamik, die ihre Kunstdarbietung in Rezensionen und Abhandlungen immer wieder mit sportlichen Phänomenen in Verbindung bringen lassen. So wird ihr Tanz beispielsweise als rasant und risikoreich bezeichnet, es werden ihr eine starke

Physikalität und ein muskulöser Körperlook attestiert,[7] und über ihre Bewegungssprache heißt es etwa bei Ann Cooper Albright (bezeichnenderweise im Kapitel „Techno Bodies"), Lecavalier gehe in ihren Tanzbewegungen bis an die äußersten Grenzen von körperlicher Möglichkeit und Beanspruchung (Cooper Albright 1997, 28; vgl. auch ebd. 29).

Édouard Lock, Choreograf und Gründer der Gruppe *La La La Human Steps*, hat Lecavalier zahlreiche derartige sportlich-virtuose Parts auf den Leib geschrieben; sie wurde denn auch über Jahre hinweg als dessen Muse betrachtet. Lock gilt als Vertreter einer dezidiert materialen Ästhetik, d.h. er lehnt den ätherischen Schein des Balletts ab, vielmehr geht es ihm darum, den tanzenden Körper in seiner Materialität zu zeigen und die Aufmerksamkeit (zurück) auf eine geradezu ins Extreme gesteigerte physische Präsenz zu lenken (vgl. Lamb 2007, 2). Caroline Lamb schreibt dazu:

> LeCavalier [sic!] and Lock's revival of the corporeality denied to the ballerina is significant because it attributes agency to the female dancer and promotes a healthy physique. The strong, athletic female body in Lalala Human Steps enacts dynamism of its own and pulls its own weight (so to speak). (Ebd.)

Es sind also wie im Ballett – wenn auch gewissermaßen in ästhetischer Umkehrung – die weiblichen Körper, die diese virtuose Tanzsprache vor allem der 1980er und 90er Jahre auf der Bühne prägten. Allerdings wird diesen Tänzerinnenkörpern eine neue physische Stärke, eine neue Dynamik zugeschrieben. Cooper Albright spricht in diesem Zusammenhang gar von einer eigentlichen Explosion von Tanzstücken, die die Körperkraft vor allem von weiblichen Akteuren nutzten, um beispiellose athletische Herausforderungen, waghalsige Akrobatik und extreme Beschleunigung zu zeigen und damit die entkörperlicht schöne, anmutige Ballerina vorsätzlich durch furchtlose, kraftstrotzend widerständige Heldinnen zu ersetzen (vgl. Cooper Albright 1997, 35). Die Bewegungen lehnen sich denn auch oft mehr oder weniger explizit an den Sport, insbesondere an Kampf- oder Geschwindigkeitssportarten beziehungsweise an sportliche Wettkämpfe an, auch wenn sich die künstlerische Adaptation freilich selten in der reinen Schau athletischer Kompetitivität erschöpft, sondern ganz unterschiedliche ästhetische Ausdrucksweisen augenscheinlich macht.[8]

Um wieder spezifisch auf Lock zurückzukommen, so fällt auf, dass ihm bezüglich seiner frühen Stücke gerade über die athletische Präsentation der Akteurin/nen eine Art Gendernormen-*cross over* zugeschrieben wird (vgl. u.a. Cooper Albright 1997, 29), also ein Überschreiten, ein Überspielen und Infragestellen von Geschlechterkonventionen im Tanz, aber auch in der Gesellschaft. Ich zitiere dazu nochmals Lamb:

> In order for the performing body to challenge norms and offer alternative modes of presence and perception, Lalala Human Steps suggest that performers and choreographers push the body's limits. (Lamb 2007, 4)

Damit der vorgeführte Körper also Normen überschreiten und alternative Präsentations- und Wahrnehmungsmodi bieten könne, müsse dieser Tanz an körperliche Grenzen gehen. Insbesondere Lecavalier wurde entsprechend nachgesagt, in ihren Tanzkörper hätten sich buchstäblich wie metaphorisch beide Geschlechter eingeschrieben (Cooper Albright 1997, 35), sie verkörpert(e) demnach die klassische Vorstellung von Androgynität, in der das Männliche und Weibliche zu einem Wesen verbunden sind. Andererseits ist gar die Rede davon, dass Lock und Lecavalier für die Bühne einen Körper kreierten, von dem es heißt: „[the onstage body, C.T.] scrambles the masculin/feminine duality ballet holds dear. Gone are the stable gender-based categories" (Lamb 2007, 3).

## Auswege aus Gender-Zwängen?

Die sportliche Virtuosin mit männlichen Körper- und Verhaltensattributen gilt verschiedenen Rezensenten und Wissenschaftlerinnen als *die* Hoffnungsträgerin, die sich und den Tanz aus den Gender-Zwängen des klassischen Balletts zu befreien vermag. So beschreibt etwa Lamb durchaus bewundernd den Ausweg aus den starren Geschlechterzuordnungen:

> When LeCavalier [sic!] lifts her partner above her head and throws him, she destabilizes our assumptions: is this a woman dominating a man, a man dominating a man, or a man dominating a woman? The deliberately slippery dynamic foregrounds the asymmetrical power relations of classical dance, while suggesting new positions for female and the male bodies to assume within the performance. (Lamb 2007, 3)

Lamb sieht demnach in der neuen athletischen Virtuosität der Tänzerin eine Möglichkeit, die starren Rollenkonventionen des Balletts aufzubrechen.[9] Allerdings übersieht sie auch nicht, dass der eigentliche Bruch mit den klassischen Konventionen letztlich nicht von Lecavalier allein, sondern auch oder vor allem von ihrem Choreografen herrührt, der ihr diese athletischen Parts auf den Leib schreibt, während dieser, ihr Körper, wiederum so trainiert und konstituiert ist, dass er solche Rollen provoziert.[10] Der Körper der Tänzerin ist demnach für einen bestimmten tänzerischen Ausdruck geformt, um diesen erst hervorzubringen. Wendet man Judith Butlers konstruktivistische Körpertheorie auf die Tänzerin Lecavalier an, so könnte man sagen, dass auch ihre Physis ein ideelles Konstrukt sei – etwa ihres Choreografen oder des Publikums; dieses Konstrukt habe sich erst mit der Zeit materialisiert – durch die Anforderungen des Choreografen sowie des Publikums im Training oder im Bodybuilding. Laut Butler produziert sich der Körper erst im Prozess des Bezeichnungsaktes, indem regulierende Normen in performativer Wirkungsweise die Materialität des Körpers konstituieren (vgl. Butler 1991, 190 ff, außerdem dies. 1997, 21 ff; vgl. auch in Anlehnung an Butler auf den Tanz bezogen Schulze 1999, 12).[11]

Auffällig bei den Beschreibungen von Lecavaliers Körperausdruck und damit von ihrem als innovativ bezeichneten Tanz ist, dass nach wie vor mit dualistisch

organisierten Gender-Merkmalen argumentiert wird, auch wenn der Dualismus von Männer- und Frauenrollen aufgehoben werden soll. Die Attribute wie muskulöse Erscheinung, Kraft, Energie und Dynamik der Bewegungen, die als Innovation im Tanz in Abgrenzung zum Ballett beschrieben werden, sind noch immer männlich konnotiert.[12] Locks/ Lecavaliers Gender-Überschreitungen beruhen somit vor allem auf der radikalen Umkehrung beziehungsweise auf einer Angleichung von traditionell männlichen und weiblichen Parts, wobei diese letztlich dualistische Sichtweise unter anderen Vorzeichen weiter fortgeschrieben wird.

So erstaunt es auch nicht, dass neuere Stücke von Édouard Lock wie beispielsweise *Amelia* aus dem Jahr 2002 – in dem Lecavalier übrigens nicht mehr mittanzt – denn auch vor allem bei Anhängerinnen von dessen frühen Werken auf Irritation bis Ablehnung stießen. Insbesondere der Einsatz von Spitzentanz wird da als Rückschritt Locks oder gar als Rückfall in klassische Geschlechterkonventionen im Tanz gesehen. Caroline Lamb etwa will Locks eigene Ansicht, seine Stücke mit Spitzentanz seien „a subversive rearticulation of classical ballet", nicht gelten lassen und entgegnet:

> His (…) use of pointe and LeCavalier's [sic!] departure from the company in 1999, results in a style which does more to reaffirm normative dance ideologies and gender couplings than it does to subvert them. (Lamb 2007, 3)

Diese Kritik übersieht nun aber m.E., dass Subversion nicht (nur) durch eine Umkehrung beziehungsweise durch die (vermeintliche) Aufhebung der Konventionen geschieht, sondern durchaus auch durch kleinere Verschiebungen oder subtil verzerrte Wiederholungen. In diesem Sinne würde ich – im Unterschied zu Lamb u.a. – Locks oben erwähnte (Selbst-) Einschätzung stützen, wonach *Amelia* eine subversive Wiederholung von klassischem Ballett sei.

Dazu möchte ich wiederum Butler zitieren; sie schreibt in ihrem Aufsatz „Performative Akte", wenn „die Grundlage der Geschlechteridentität die stilisierte Wiederholung von Akten durch die Zeit und keine scheinbar nahtlose Identität" sei, dann lägen die „Möglichkeiten und Geschlechterveränderungen (…) in der Möglichkeit anderer Arten des Wiederholens, im Durchbrechen oder in der subversiven Wiederholung des Stils" (Butler 2002, 302). Butler definiert hier Subversion offenbar anders als Lamb.

## Zwei Tanzbeispiele zu den Grenzen der Sportlichkeit

Diese Möglichkeiten anderer Arten des Wiederholens möchte ich nun an zwei konkreten Beispielen etwas eingehender analysieren: Zunächst an dem erwähnten Stück *Amelia* von Édouard Lock und seiner Kompanie *La La La Human Steps* und danach an dem Solo *‚I' is Memory* von Benoît Lachambre für Louise Lecavalier. Beide Stücke sehe ich als künstlerische Reflexionen des sportlichen weiblichen Körpers, die diesen nicht (mehr) als (H)Ort traditionell männlicher Attribute sehen, sondern durchaus kritisch auf traditionelle Konventionen im

Tanz hin befragen. Ich möchte zeigen, wie da einerseits der virtuose, sportliche Körper der Tänzerin an physische Grenzen getrieben wird, um diese sichtbar zu machen, vor Augen zu führen und zu subvertieren; andererseits wird auch die Kehrseite der Sportlichkeit deutlich, wenn etwa Lecavalier im Trainingsanzug einen zerbrechlichen, ja gar einen zerbrochenen Körper präsentiert, der nach neuen physischen Möglichkeiten sucht.

Das Stück *Amelia* wurde im Oktober 2002 an der Staatsoper Prag uraufgeführt. Auf der Homepage von *La La La Human Steps* wird die Kreation folgendermaßen angepriesen:

> Amelia est une exploration de la perception qui se situe à la limite des capacités physiques des danseurs. Les jeux intenses où la virtuosité physique mène à l'abstraction du mouvement se traduisent par des séquences complexes de pas de deux et par la décomposition des mouvements grâce à une utilisation inventive des éclairages. (lalalahumansteps.com 2009, o.S.)

*Amelia* wird also als Erkundung der Wahrnehmung bezeichnet, die an die Grenzen der physischen Möglichkeiten der Tänzerinnen und Tänzer geht. Die körperliche Virtuosität führe zu einer Abstraktion der Bewegung und – etwas verkürzt übersetzt – zu einer Dekomposition der Bewegungen durch eine innovative Beleuchtung. Auf der Bühne ist Folgendes zu sehen beziehungsweise zu hören: Zeitgenössische Geschwindigkeit und Dynamik verbinden sich mit Spitzentanz. Solistinnen, Solisten und Paare treten in wechselnden Formationen zur live gegebenen Musik auf, die David Lang zu Songtexten von Lou Reed eigens neu komponiert hat. Sie tun dies, wie es scheint, gemäß den Konventionen des klassischen Balletts. Die Frauen tragen Spitzenschuhe und werden von den Männern in den *pas de deux*-Passagen herumgewirbelt. Der entscheidende Unterschied zum klassischen Ballett ist allerdings, dass diese Formationen in einem radikal gesteigerten Tempo ablaufen. Die aufwändige Beleuchtung von John Munro treibt überdies den atemlosen Tanz durch schnelle Wechsel und frappierende Lichteffekte zusätzlich an. Dadurch werden die rasenden Figuren stroboskopisch zerhackt oder partialisiert beziehungsweise fragmentiert. Außerdem bedeutsam für dieses Bühnenstück ist eine computeranimierte Ballerina, deren Bild immer wieder auf einer spiegelartigen Projektionsfläche über oder hinter dem Livetanz zu sehen ist.

Lamb und anderen ist insofern zuzustimmen, als diese Choreografie von Lock die Geschlechterverhältnisse im Ballett nicht explizit aufhebt oder gar umkehrt. Allerdings würde ich keineswegs von einer Festigung dieser traditionellen Konventionen sprechen. Vielmehr sehe ich in dem Stück eine kritische Reflexion des Genres Ballett, die vorsätzlich mit den gleichen tanztechnischen Mitteln arbeitet, also den Stil wiederholt. Dies geschieht jedoch subversiv radikalisiert, um die Grenzen dieser tänzerischen Ausdruckstechnik vor Augen zu führen. Die Tanzenden, vor allem die Tänzerinnen bewegen sich nämlich in *Amelia* auf dem schmalen Grat zwischen lustvoller technischer Brillanz und unheimlicher mechanischer Perfektion. Ihre Kunst wird vorsätzlich als Künst-

lichkeit vorgeführt. Dieser Eindruck wird durch die Beleuchtung und durch die Projektion der computeranimierten Ballerina verstärkt und unterstrichen, die einen das ganze Spektakel nie ‚unverfälscht' anschauen und genießen, sondern die Bewegungen stets verfremdet und medialisiert erscheinen lassen. Die Tänzerinnen werden durch das atemberaubende Tempo und die ungeheuerliche Virtuosität zu Tanz abspulenden Automaten, über denen wie eine Überballerina die projizierte Computeranimation prangt, so als wache diese über ihre virtuosen Berufsgenossinnen, bei denen kaum mehr etwas darauf hindeutet, dass sie aus Fleisch und Blut bestehen. In dieser Radikalisierung macht Lock augenfällig, wenn auch durchaus gefällig, dass das Ballett zur reinen Technik werden und die Grenze zwischen Kunst und ‚unmenschlicher' Künstlichkeit fließend sein kann. Insofern birgt das Bühnenstück etwas Unheimliches, eine kritische Reflexion historischer sowie zeitgenössischer tänzerischer Praxis, die inzwischen sehr weit gegangen ist mit der athletischen Konstruktion und Instrumentalisierung ihrer Körper. Diese tänzerische Praxis wird allerdings nicht nur kritisch aus- und damit bloßgestellt, sondern durchaus wiederum ästhetisiert.

Vor allem von Ästhetisierung geprägt ist dann auch die erfolgreiche filmische Version von *Amelia* aus dem Jahr 2003 in der Regie von Édouard Lock, gefilmt von André Turpin.[13] Dieses Tanzvideo und das Bühnenstück divergieren – abgesehen von den übereinstimmenden choreografischen Bewegungsfolgen, der Musik und den Ausführenden – in der Dramaturgie, im ganzen Setting, in der Licht- und Raumgestaltung und auch bezüglich des kritischen Reflexionspotentials. Letzteres fällt m.E. im Video fast weg, selbst wenn freilich auch da die Tänzerin einen automatenhaften Gestus hat, u.a. weil das Tempo und die Dynamik der Bewegungen bis aufs Äußerste gesteigert sind. Allerdings ist der Effekt dieser Steigerung im Medium Film ein ganz anderer (auch ein ganz anders inszenierter) als im Bühnenstück *Amelia*, das gerade mit den schillernden Grenzen zwischen Live- und medialem Charakter und zwischen Tänzer/innen- und Kunstkörpern spielt.

Während die virtuosen Tänzerinnen im Stück (und im Video) *Amelia* zwar an die Grenzen der physischen Möglichkeiten gehen und diese als Grenzen zwischen Mensch und Maschine, als Übergang von Kunst in Künstlichkeit ausstellen, thematisiert und reflektiert mein nächstes Beispiel nochmals andere beziehungsweise anders körperliche Limiten. Ich komme also wieder zurück auf die Tänzerin Louise Lecavalier. Das Stück *‚I' is Memory* wurde 2006 im Rahmen des Schweizerischen Tanzfestivals *Steps* uraufgeführt und tourt seither durch die Welt. Für Lecavalier choreografiert hat es der Kanadier Benoît Lachambre. Das Stück passte als choreografische Reflexion in beeindruckender Weise in die 10. Ausgabe des Tanzfestivals *Steps*, das unter dem Titel „simply perfect" stand und Fragen nach dem idealen Körper im Tanz stellen wollte. Lecavalier galt – wie erwähnt – lange Zeit als *die* Verkörperung des virtuosen zeitgenössischen Tanzes schlechthin. 2006 trat sie jedoch augenfällig als ein anderer Körper auf die Bühne, anders als die Kultfigur von *La La La Human Steps*. Nach einem schweren Unfall – lesen wir in den Presseunterlagen – habe die außerdem für eine Tänzerin schon in die Jahre gekommene Lecavalier auf alternative Trai-

ningsmethoden zurückgreifen müssen und so eine neue Tanzsprache entwickelt (vgl. Zerbini 2006, o. S.). Ihr Körper wurde also ein anderer. Darum geht es auch in dem Stück *‚I' is Memory*.

Bereits im Titel wird auf ein ‚Ich' angespielt, auf ein ‚Ich', wohlgemerkt, in Anführungszeichen, ein ‚Ich', das „Memory" sei, also in der Doppelbedeutung des englischen Worts einerseits ‚Erinnerung' an etwas und andererseits ‚Gedächtnis', ‚Speicher' von etwas. Das ‚Ich' von Lecavalier erinnert 2006 noch immer an ihre athletische Physis aus der Zeit mit *La La La Human Steps*, auch wenn ihr Körper inzwischen anders trainiert oder konstituiert ist und sich deshalb auch anders ausdrückt. Das ‚Ich' hat im Körper außerdem ein ganzes Archiv von Geschichten, von Bildern und Möglichkeiten gespeichert, die auf der Bühne nun zum Ausdruck, gewissermaßen an die Oberfläche kommen. *‚I' is Memory* ist ein Stück über und eine autobiografische Inszenierung von Verletzlichkeit und Kraft.[14] In Kleider, die über einen Stuhl gehängt sind, schlüpft zu Beginn des Stücks Lecavalier. Sie legt sich damit eine zweite Haut an, eine explizit sportliche Hülle, und füllt wiederum die Kapuzenjacke und die Trainingshose mit Leben – ihrem neuen Leben. Zögerlich zunächst setzt sie ihre Glieder in Bewegung. Partout wollen die Beine nicht gerade auf den Füßen stehen, eingeknickt geht die Tänzerin auf Knöcheln, was einen beim Zuschauen erschaudern lässt. Über minimale dramaturgische Veränderungen baut sich ganz langsam eine Steigerung der Bewegungsintensität auf. Immer ausladender erschließt sich Lecavalier den Raum und ihren Körper, zu dem die Tänzerin nun im Vergleich zu früher ganz offenkundig ein neues Verhältnis hat.

Fast in Zeitlupe ‚turnt' da über weite Strecken des Stücks die bis zur Unkenntlichkeit mit Trainingskleidern verhüllte Gestalt auf dem Bühnenboden, auf dem Stuhl sowie an einer Stange, bevor sie die Hülle abstreift, ihr Gesicht erkennbar wird und der nun teilweise entblößte Körper selber wiederum zur Hülle wird, die sich mit neuer Bewegungsenergie füllt. Bis zum Schluss wird den Zuschauenden kein perfekter Tänzerinnenkörper vorgeführt, die Virtuosität ist einer zunächst gespannten, dann zuckend suchenden, konvulsivischen physischen Kraft gewichen, die zwar in der Inszenierung deutlich auf Athletik verweist, aber nicht mehr eigentlich athletisch scheinen soll.

Die einst athletische Virtuosin Lecavalier zeigt sich in *‚I' is Memory* verletzlich, ja gar versehrt. Ihre Kleider und die Bühne stehen noch – so könnte man das Setting deuten – für die Verbindung von Tanz und Sport. Die Stange, die wir im Hintergrund sehen, erinnert schillernd an eine Ballett- oder an eine Reckstange. Beide evozieren Assoziationen zu Drill, aber auch zu Schwung. Die Akteurin geht jedoch nicht gleich an die Stange, wie sie dies als Balletttänzerin oder als Turnerin tun würde, sie verbirgt sich vielmehr anfangs noch hinter den Kleidern, die über dem Stuhl vor der Stange hängen. Der Stuhl verweist im Gegensatz zur Bewegung versprechenden Stange auf Stillstand, auf Verharren am Ort. Man setzt sich in der Regel, wenn man müde oder schwach ist, oder wenn man wartet. Auf dem Stuhl also warten die Sportkleider auf den geschwächten Körper der Akteurin, der erst langsam in diese Hüllen schlüpft. Die Tänzerin im Trainingskostüm sitzt denn auch zunächst einfach da, wartet darauf, was mit ihr geschieht. Als Person ist sie eigentlich noch nicht einmal

sichtbar, die Kapuze verhüllt ihr Gesicht, ihre Haut und Gliedmaßen – ihr ‚Ich', wenn man so will, ist noch nicht zu erkennen. Bis zu jenem Moment sehen wir einen Körper, der in einer Hülle steckt. Die Hülle verweist semantisch (Sportanzug) auf Bewegung, der sich der Körper jedoch vorerst noch verweigert. Er sitzt da und wartet, bis langsam Energie oder gar Leben in ihn fährt. Dann gleitet er zu Boden, von dem aus er sich also quasi von Grund auf sukzessive – mit einigen Rückfällen – aufrichtet.

Lachambres Solo für Lecavalier thematisiert die Wiederergründung der physischen Möglichkeiten auf eindrücklich subtile Weise. Das Stück macht dadurch auch deutlich, wie die Kehrseite der sportlichen Virtuosität aussieht, die u.a. von Lamb als starker Ausdruck weiblicher Handlungskraft und damit einer gesunden Physis propagiert wird. Hier allerdings klaffen Sein (ein versehrter Körper) und Schein (das sportliche Outfit) deutlich auseinander, hier erinnert die Tänzerin zwar noch durch die Kleidung und mit ihrem Namen an athletische Meisterschaft, aber eben, dieses „I" in Anführungszeichen ist „Memory", Gedächtnis und Erinnerung. Was wir da zu sehen bekommen, ist zunächst ein bloßes Verweisen auf stillgelegte Sportlichkeit, die demonstrativ mit Schwäche und Verletzlichkeit kontrastiert wird, mit einem Körper, der offenbar an seine Grenzen gelangt ist, erschöpft, verausgabt, und sich erst wieder aufbauen, tanzend neu konstituieren muss. Er tut dies zwar wiederum mit großer Kraftanstrengung, diesmal aber mit einer ganz anderen Kraft, die vielmehr beharrlich inständig als virtuos dynamisch ist.

Die beiden Beispiele, *Amelia* von Édouard Lock/ *La La La Human Steps* und *‚I' is Memory* von Benoît Lachambre/ Louise Lecavalier, haben somit gezeigt, wie durch leicht verschobene Wiederholungen gängiger Tanzstile und -konventionen beziehungsweise durch ein Spiel mit dem und um das Körpergedächtnis die Grenzen weiblicher tänzerischer Virtuosität sowie die Kehrseite unermüdlich-athletischer Physis in den Blick gerückt und reflektiert werden.

## Anmerkungen

1 Zum Thema erschien im Jahr 2000 unter dem Titel „Tanz ist Sport" das Jahrbuch der Zeitschrift *ballett international – tanz aktuell* (Friedrich Berlin Verlag 2000); den Zusammenhang von Theater und Sport untersucht Charles Guillaume in seiner Diplomarbeit *Das Bild des sportlichen Körpers* von 2004, wobei er auch auf (historische) Tanzbeispiele eingeht (Guillaume 2004).

2 Egon Madsen, Ballettmeister, Tänzer und ehemals Kodirektor des NDT III, relativiert dieses Argument etwas, wenn er als entscheidenden Unterschied zwischen Tanz und Sport anführt: „Beim Sportler ist alles auf einen Punkt konzentriert; ist er im Augenblick nicht ganz da, ist ein Wettbewerb für ihn verloren. Das Ballett dagegen, so wie ich es erfahren habe, bietet die Möglichkeit einer Wiederholung, besser gesagt: einer Entwicklung" (Friedrich Berlin Verlag 2000, 32).

3 Als Zeichen für die physische Anstrengung sei hier erwähnt, dass der Körper eines Tänzers, einer Tänzerin allein über den Fuß bis zu einem halben Liter Schweiß in der Stunde verliert (vgl. Exner-Grave/ Simmel 1999, 92). Exner-Grave greift an anderer Stelle ein weiteres Thema aus dem Sportdiskurs auf, indem sie auf die Problematik von Doping zur Leistungssteigerung auch im künstlerischen Tanz hinweist, was lange Zeit tabuisiert war (Exner-Grave 2005, 28; außerdem Dies. 2008, 3, 146 ff). Zu den Strapazen und den Risiken des Tänzerinnenberufes hat die in Genf beheimatete Maud Liardon 2008 unter dem Titel „Arnica 9ch (My life as a dancer)" eine satirische Tanzperformance kreiert.

4 Vgl. dazu und zum Folgenden Thurner 2009, insbesondere Kapitel 3 und 4.

5 Ganz in diesem Sinne heißt es denn auch (noch) im Editorial zum Jahrbuch 2000 der Zeitschrift *ballett international – tanz aktuell*: „Die Schönheit, die im Tanz immer wieder gesucht wird, beruht auf reiner Leistung" (Friedrich Berlin Verlag 2000, 1).

6 Vgl. zu den verschiedenen Konzepten von Virtuosität u.a. von Arburg 2006.

7 Vgl. dazu auch Cooper Albright 1997, 29: „[H]er well-defined muscles pumped-up and her body is practically pulsating with untapped energy."

8 Die australische Choreografin Meryl Tankard erklärt beispielsweise in einem Interview mit Arnd Wesemann, dass sie immer wieder auf den Sport zurückgreife, um für sie neue Bewegungsformen zu finden: „Deswegen sammelte ich Sportfotos und ordnete dieses Bildmaterial nach Themen wie etwa Entschlossenheit, Verausgabung, Willenskraft, Stärke" (Tankard 2000, 7).

9 Vgl. zu den gendermarkierten Rollenkonventionen im Ballett u.a. auch Lorenz 1987; außerdem Daly 2002.

10 Vgl. Lamb 2007, 2: „Lock's choreography seems to conform to LeCavalier's [sic!] body".

11 Auch Cooper Albright schreibt zur Körperkonstruktion im und durch den Tanz: „Anyone who has ever spent any time training to be a dancer knows in her bones and muscles that the body is constructed through physical practice, and that that physical practice has psychic consequences. Behind every different aesthetic orientation and style of movement within the field of dance dwells a view about the world that is transmitted (albeit often subconsciously) along with the dance technique" (Cooper Albright 1997, 33).

12 Cooper Albright erwähnt beispielsweise zahlreiche Zuschauer, die sich dahingehend äußerten, dass Lecavaliers „body was too muscular to be that of a woman" (Cooper Albright 1997, 35).

13 Die filmische Version von *Amelia* ist mittlerweile weitaus bekannter als das Bühnenstück. Sie ist als DVD käuflich zu erwerben und hat verschiedene Preise gewonnen (vgl. lalalahumansteps.com 2009).

14 Freilich handelt es sich hier streng genommen nicht um ein autobiografisches Stück, weil Lecavalier ja ‚nur' Ausführende und nicht Autorin ist. Dennoch würde ich von einer autobiografischen Inszenierung insofern sprechen wollen, als Lachambre in dem Stück Lecavaliers eigene (Körper-) Geschichte erzählt oder zumindest eine Geschichte erzählt, die den Zuschauenden als jene von Lecavalier selbst erscheinen soll.

## Literatur


Arburg, Hans Georg von/ Dominik Müller/ Hans-Jürgen Schrader/ Ulrich Stadler (2006) Hg. *Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in der Literatur und Kunst der Moderne*. Göttingen: Wallstein.

Arendt, Jasmine (2001) „Verletzungen im professionellen Ballett." *TaMeD.de*. 7. Januar 2009 <http://www.tamed.de/newsletter/documents/TaMeDnews_2001jun_arendt.pdf>: 7-9.

Butler, Judith (1991) *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Butler, Judith (1997) *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Butler, Judith (2002) „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie." Übersetzt aus dem Amerikanischen von Reiner Ansén. *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. Uwe Wirth. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 301-320.

Cooper Albright, Ann (1997) *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*. Hanover, NH: University Press of New England.

Daly, Ann (2002) „Classical Ballet. A Discourse of Difference." Dies. *Critical Gestures. Writings on Dance and Culture*. Middletown: Wesleyan University Press, 288-293.

Exner-Grave, Elisabeth (2005) „Ist der Tänzer als genmanipulierter Supersportler tabu oder Zukunftsmusik?" *TaMeD.de*. 7. Januar 2009 <http://www.tamed.de/sympos/documents/2005_exner_grave.pdf>: 28.

Exner-Grave, Elisabeth (2008) Hg. *Tanz-Medizin: Die medizinische Versorgung professioneller Tänzer*. Stuttgart: Schattauer.

Exner-Grave, Elisabeth/ Liane Simmel (1999) „Der Spitzenschuh im Ballett – ein besonderer Sportschuh." *Deutsche Zeitschrift für Sportmedizin* 3/ 1999: 92-94.

Friedrich Berlin Verlag (2000) Hg. *Tanz ist Sport*. Jahrbuch ballett international – tanz aktuell 2000. Berlin: Friedrich.

Gautier, Théophile (1980) *The romantic ballet as seen by Théophile Gautier* [1932]. Herausgegeben und übersetzt von Cyril W. Beaumont. Books for Libraries collection, Dance. New York: Arno Press.

Gautier, Théophile (1995) *Écrits sur la Danse*. Ausgewählt, präsentiert und kommentiert von Ivor Guest. Arles: Librairie de la danse: Actes Sud.

Guillaume, Charles (2004) *Das Bild des sportlichen Körpers: Erscheinungsformen des Körpers bei Antonin Artaud, den „Ballets Russes" und der Eröffnungsfeier der Olympischen Spiele 1936 in Berlin*. 13. Januar 2009 <http://www.guillaume.de/Schulisches/schulisches.html>.

Lalalahumansteps.com (2009) 15. Januar 2009 <http://www.lalalahumansteps.com>.

Lamb, Caroline (2007) „Pointing the Way: Lalala Human Steps and the Performing Body." *lepanoptique.com*. 22. Mai 2008 <http://www.lepanoptique.com/article_imp.php?titre=Pointing%20th...20Lalala%20Human%Steps%20and%20the%20Performing%20Body&id=47>: 1-4.

Langsdorff, Maja (2006) „Ein Therapeut ist keineswegs Luxus. Die schnelle Erstversorgung entscheidet über den Heilerfolg." Homepage. 7. Januar 2009 <http://www.maja-langsdorff.de/medtanzm.htm#patient>: 3-4.

Lorenz, Verna (1987) *Prima Ballerina. Der zerbrechliche Traum auf Spitzen*. Frankfurt/M.: Athenäum.

Noverre, Jean Georges (1977) *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette* [1769]. Übersetzt aus dem Französischen von Gotthold Ephraim Lessing/ Johann Joachim Christoph Bode. Hg. Kurt Petermann. Documenta choreologica, 15. Leipzig: Zentralantiquariat der DDR.

Schulze, Janine (1999) *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*. Dortmund: edition ebersbach.

Tankard, Meryl im Gespräch mit Arnd Wesemann (2000) „Ich bin kein Sportfan". *Tanz ist Sport. Jahrbuch ballett international – tanz aktuell 2000*. Hg. Friedrich Berlin Verlag. Berlin: Friedrich, 6-9.

Thurner, Christina (2009) *Beredte Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*. Bielefeld: transcript.

Zerbini, Romano (2006) *Pressedossier Steps #10*. Unveröffentlicht, o. S.