



Weiblich und männlich

„Tanzen ist was für Mädchen!“ Welcher Junge, der sich entschieden hat zu tanzen, wurde nicht von seinen Football-spielenden Klassenkameraden auf dem Schulhof mit diesem Klischee bombardiert und verspottet? Erinnern Sie sich, wie *Billy Elliot* sich eher dem Boxen widmen musste als den *Entrechats*, um als echter Kerl akzeptiert zu werden.

Tanzen reflektiert ganz offensichtlich Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit, die je nach Epoche und Kultur unterschiedlich ausfallen. Wir haben vergessen, dass das *Ballet de Cour*, der Vorgänger des klassischen Balletts, ursprünglich den Herren vorbehalten war. Erst während der Romantik nahm das Ballett die Figur der Ballerina stärker in den Blick und stuft die männlichen Rollen als weniger bedeutsam ein. Der Tango, der Paartanz, auf den Gehsteigen Buenos Aires geboren, wurde ebenso auf den Kopf gestellt, da er anfangs ausschließlich von Männern getanzt wurde. In den Pariser Salons, wo der Tango groß in Mode war, wäre das mehr als unschicklich gewesen!

Also gibt es eindeutige Männer- und Frauen-Tänze; Bewegungen, Schritte und Attituden, die besser zu einem Geschlecht passen als zum anderen. Und es gibt wieder andere, in denen beide zusammenkommen und in ihrem unablässigen Kontakt, jene Beziehung wachrufen, die sie seit Anbeginn der Zeit miteinander vereint. Soziale Normen, Werte und Ideen, die mit einzelnen Bewegungen assoziiert werden, diktieren nicht selten Geschlechterrollen. Aber es muss die darin enthaltene psychologische Dimension beachtet werden. Unbestritten besteht ein Unterschied im Muskelaufbau, der morphologischen Struktur und der Energie zwischen Mädchen und Jungen. Der Tanz reflektiert diesen fundamentalen Aspekt der Identität, der Gegenstand dieses Themas ist.

Jedoch versuchte der zeitgenössische Tanz, jene Geschlechterrollen zu überwinden und propagierte äquivalente Bewegungen. Hip-Hop hat sich auch in diese Richtung bewegt. Urbane Tänze entstanden einst aus rein männlichen Anforderungen aber haben seither auch weiblichen Darstellern Platz eingeräumt.

1. Jedem das Seine

Entrée d'Apollon / Swan Lake / Tango Vivo

„Barocker Tanz“, wie wir ihn heute kennen, ist eine Rekonstitution des „Belle Danse“ (French noble style), der vom Adel und den Höflingen des 16. Jahrhunderts ausgeübt wurde und das Fundament des westlichen klassischen Balletts bildet. Zu Beginn wurde er allein von Männern praktiziert. Tatsächlich gehörte Tanzen zur Ausbildung eines jeden Mannes. Er förderte Agilität als eine Art Vorbereitung auf den Kampf. Er garantierte auch eine gute Haltung und körperliche Eleganz, die als wichtige Attribute



der Aristokratie galten. Ein herausragender Tänzer war auch Ludwig XIV, der jeden Morgen noch vor der Jagd eine Tanzstunde nahm. In den 1970er Jahren begann Francine Lancelot dieses choreografische Erbe zu erneuern. Ihre Arbeit fußte auf den unzähligen Traktaten der Meistern dieser Epoche, besonders auf jenen Louis Guillaume Pécours. Hier erweckt „étoile“, der Tänzer Jean-Christophe Paré, eine seiner vielen Choreografien zum Leben.

Im Verlauf der Jahrhunderte entwickelte sich das Ballett, bis in der Romantik die Ballerinas einen Ehrenplatz einnahmen.

Im klassischen „Pas de deux“, wie das hier gezeigte aus Schwanensees zweitem Akt, unterstützt der männliche Tänzer seine Partnerin. Damit hilft er ihr zu extremen Arabesken und Développés und tritt zur Seite sobald sie ihre Figur alleine stehen kann. Sein Mitwirken scheint auf die Rolle als Gegengewicht und als Träger beschränkt. Ebenso wie das „Corps de Ballet“ als Kulisse für die Solisten dient, ist es die Rolle des männlichen Tänzers, die Virtuosität der Tänzerin zur Geltung zu bringen. Doch seine wenigen gemimten Gesten drücken die Bedeutung dieses Duetts aus und zeigen das Feuer in seinem Herzen, das entfacht wird durch die Anmut und Eleganz dieser rätselhaften, Vogel-artigen Frau. Aber täuschen Sie sich nicht, die 1985 von Marius Petipa überarbeitete Choreografie dieses Pas de deux enthält Sequenzen und Variationen, in denen der männliche Tänzer sein Talent vollends unter Beweis stellen kann. Allerdings scheint sich die Erzählung mehr um die weibliche Rolle zu drehen und bringt deren ambivalente Natur zum Vorschein. Das andere Gesicht der reinen weißen Odette ist das der dunklen böartigen Odile. Andere Choreografen wie Rudolph Nureyev haben aber auch andere Interpretationen dieses berühmten Balletts geboten. Fasziniert von der gepeinigten Seele des Prinzen, positionierte er dessen Charakter im Zentrum seines Werks und gab seiner Choreografie so mehr Geltung.

Man mag die Beziehung, die der Tango bewirkt als „stürmisch“ bezeichnen. Während sich die beiden Tänzer gegenüberstehen und sich ihre Oberkörper unterschiedlich nahe kommen, baut der Tanz auf einem Ungleichgewicht zwischen den Partnern auf, die sich gegenseitig eng umschließen und alsbald auseinanderbrechen. Diese Spannung zwischen Umarmung und Trennung erzeugt unweigerlich eine Leidenschaft der Liebe. Es bleibt jedem Paar selbst überlassen, das zu interpretieren, wie diese Auszüge aus *Tango Vivo* zeigen, eine Show der Kompanie Union Tanguera. Jedoch ist es immer der Mann, der führt und die Frau, die folgt. Diese archetypische Formel verstärkt die Männlichkeit des männlichen Tänzers, die den weiblichen Qualitäten seiner Partnerin entgegensteht. Die Führung zu übernehmen fordert ständige Aufmerksamkeit, Sensibilität und Reaktionsbereitschaft dem Partner gegenüber, ohne die die Alchemie niemals entsteht. Der Gang, bei dem sich die Schritte der Tänzer ineinander flechten, ist von Figuren geziert, die eine eindeutig erotische Brise beimischen. Der Gancho zum Beispiel, ist eine angedeutete Verschränkung der Beine. Es war unausweichlich, dass



eine derartige Sinnlichkeit die Moralapostel auf den Plan rief, als der Tango 1905 in Frankreich einzog.

2. Männliche Energie / weibliche Energie

Che Malambo / Odissi / Welcome to paradise / Blue Lady

Der „Malambo“ stammt aus Argentinien. Als traditioneller Gaucho-Tanz fordert er durch energisches Stampfen (zapateados) die rhythmische und physische Ausdauer der Protagonisten. Von der männlichen Kraft, die dieser Tanz ausstrahlt, völlig in den Bann gezogen, wollte Gilles Brinas auf ihm eine Show aufbauen. Che Malambo bringt vierzehn Tänzer auf die Bühne, die eine Leidenschaft gleich einer wilden Horde an den Tag legen. Zu den „Bravo“-Rufen des Publikums wiederholen sie mit Stolz geschwellter Brust unablässig ihr erbittertes Stampfen. Dem wilden Geist dieser Hirten, die quer durch die Pampas galoppieren, ist hier freier Ausdruck verliehen.

Die Kunst von Madhavi Mudgal bietet dazu einen markanten Kontrast. *L'Odissi* ist ein weiblicher Tanz, dessen höchst brillante Vertreterin sie ist. Einst die Domäne der Tempeltänzerinnen von Orissa, ein Staat im Nordosten Indiens, ist er heute einer der bedeutendsten Stile des klassischen indischen Tanzes. Ihn charakterisiert das Stampfen der Füße, das einer kodifizierten rhythmischen Struktur folgt, als auch die Flexibilität des Oberkörpers und der Arme, die sich grazil schlängeln. Eine der Grundhaltungen, die allen Bewegungen unterliegt, ist „Tribangha“. Sie besteht aus drei ausgeprägten Beugungen an Kopf, Brust und Hüfte. Sie verleiht dem Körper edle sinnliche Kurven. In seiner generellen Rundheit ist Odissi der absolute Ausdruck von Anmut und Weiblichkeit.

Eine Blondine wie aus einem Hitchcock Film, in ein kurzes schwarzes Kleid gezwängt und auf Möchtegern-Stöckelschuhen herumstaksend, wirft sich einem Mann an den Hals, für den sie offensichtlich etwas empfindet. In *Welcome to paradise*, einem zentralen Stück zeitgenössischen Repertoires der späten 1980er Jahre, portraituren Joëlle Bouvier und Régis Obadia die aufeinanderfolgenden Phasen einer Partnerschaft. Die beiden Tänzer und Choreografen wissen wovon sie sprechen, da sie sowohl im privaten als auch im professionellen Leben unzertrennlich sind. Auf der Bühne treiben sie wie herrenlose Schiffe umher, suchen sich gegenseitig, trennen sich wieder und kommen schließlich mit dringendem Begehren wieder zueinander zurück. Eine Hebung, die die Tänzerin emporhebt, deutet eine sexuelle Ekstase an. Kurz darauf signalisiert eine ähnliche Sequenz einen schmerzhaften und ungewollten Bruch. Es gibt keine narrative Struktur in diesem langandauernden Pas de deux. Die Choreografie zeigt eine Serie verbundener Ansichten, ähnlich dem Kino, bei dem sie sich häufig Anleihen macht.

In *Blue Lady*, ein Solo, das auf legendäre Art und Weise das Publikum berührt, beschreibt Carolyn Carlson die verschiedenen Altersstufen und Stimmungslagen einer Frau. Wie sie



selbst sagt, wollte sie die unzähligen Facetten ihrer Identität offenbaren. Ohne zwingende chronologische Reihenfolge stelle die Choreografie das Aufblühen des Lebens, die Leichtigkeit und die Wonne der Kindheit, das Mysterium der Mutterschaft und das Altern dar, das den Körper niederdrückt und die Bewegungen schwanken lässt. In dieser Passage ist sie das schelmische junge Mädchen, das Spaß am Herumtollen hat.

3. Jenseits der Differenzen

Blue Lady [revisited] / Corps est graphique / The dance of nothing

Nachdem sie *Blue Lady* einige Jahre selbst getanzt hat, suchte Carolyn Carlson vergebens eine Tänzerin, der sie das Stück anvertrauen konnte. Schließlich wandte sie sich an Tero Saarinen, einen finnischen Tänzer, zu dem sie eine starke Verbundenheit empfand. Konnte sie die getanzte Autobiographie einer Frau nun einem Mann überlassen? Die Idee schien lächerlich. Erst einmal hatten die beiden Künstler eine grundsätzlich verschiedene Morphologie: die eine groß und schlank, der andere kleiner und muskulöser. Also musste das Projekt anders angegangen werden: „Ich musste mir selbst über die genauen Motive hinter den einzelnen Gesten bewusst werden und letztendlich war der Transfer erfolgreich“ beschreibt Tero Saarinen. Indem er eine exakte Reproduktion der Original-Choreografie vermied, deren dynamische Prinzipien jedoch bewahrte und die Bewegung vollends verkörperte, gelang es Saarinen, die Innenwelt einer Frau mit einer derartig poetischen Kraft, nachzubilden, die weit über den weiblichen Körper hinausgeht. *Blue Lady Revisited* ist insofern ein meisterhaftes Statement für das Geschick des Tänzer-Choreografen.

Von Beginn an hat Hip-Hop Frauen nur wenig Raum gegeben. Sich dieser Diskriminierung bewusst, ging Mourad Merzouki das Thema an. In *Corps et Graphique*, lädt er vier männliche und vier weibliche Tänzer gemeinsam auf die Bühne um ihre jeweiligen Qualitäten zur Schau zu stellen und zu zeigen, dass letztlich choreografische Anliegen und künstlerische Ziele Vorrang vor dem Geschlecht der Darsteller haben. Die Hingabe und Agilität, die Physis und die Fähigkeiten, die ein jeder zeigt, beweisen, dass sie kein männliches Privileg sind.

Ächtung und Segregation sind die Hauptthemen Liat Drors und Nir Ben Gals. Die Protagonisten der israelischen Tanzszene schreiben mit *The dance of nothing* ein Manifest für den Frieden im Mittleren Osten. Durch Sequenzen kreisender Armbewegungen, verbundener Hände, sinnlicher Wellenbewegungen der Hüften, herabhängender oder hervorgereckter Oberkörper beschreiben die Tänzer die Geschichte einer verbotenen Liebe zwischen einer palästinensischen Frau und einem israelischen Mann. Die Tänzer, männliche und weibliche, tanzen zusammen die selbe Choreografie. Jeder so wie er oder sie es fühlt, ohne jeglichen Versuch der Homogenität. Diese Differenz in der Ähnlichkeit gibt der Vorstellung Raum, dass wir alle trotz unser



Unterschiede in Geschlecht, Kultur oder Religion zur großen Familie der Menschheit gehören.

Weiter gehen :

DUROSOR, Georgie. *Les Ballets de la cour de France au XVII^e siècle : les fantaisies et les splendeurs du baroque*. Suisse : Papillon, 2004. 160 p.

LÊ-AHN, Claude, CARLSON, Carolyn, SIMEON, Jean-Pierre (trad.). *Paris-Venise-Paris*. Arles : Actes sud, 2010. 311 p. (Danse).

MONETTE, Pierre. *Le guide du tango*. Paris : Syros/Alternatives ; Montréal : Tryptique, 1992. 257 p. (Les guides culturels Syros).

SERRES, Gilbert. *Le pas de deux, les portés : manuel d'apprentissage*. Meolans-Revel (Alpes-de-Hautes-Provence) : Désiris, 2002, cop. 2002. 255 p.

VENKATARAMAN, Leela, PASRICHA, Avinash. *La danse classique indienne : une tradition en transition*. [S.I.] : Editions de Lodi, 2003. 144 p.

APPRILL, Christophe. « L'hétérosexualité et les danses de couple », in DESCHAMPS, Catherine, GAISSAD, Laurent, TARAUD, Christelle (dir.), *Hétéros. Discours, lieux, pratiques*, Paris, EPEL, 2009, p. 97-108.

« Danse et amour », in *Danser*, numéro spécial 311, Monaco : Editions Du Rocher, juillet/août 2011.

KLEIN, Gabriele. « La construction du féminin et du masculin dans la danse des modernes », in *Histoires de corps : A propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, 1998. p. 185-194.

LECOMTE, Nathalie. « Maîtres à danser et baladins aux XVII^e et XVIII^e siècles en France : quand la danse était l'affaire des hommes », in *Histoires de corps : A propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, 1998, p. 153-172.

OBADIA, Régis, BOUVIER, Joëlle. « L'effraction du silence », in *Mémoire vivante*, tome 4, Paris, Plume, 1994, 63 p. (Mémoire vivante).



Redaktion :

Video Selektion

Olivier Chervin

Text und Literatur

Anne Décoret-Ahiha

Produktion

Maison de la Danse

Biografie des Autors :

Anne Décoret-Ahiha ist Anthropologin für Tanz, Doktorin an der Universität Paris 8. Als Referentin, Trainerin und Beraterin entwickelt sie Vorschläge zum Thema Tanz als Bildungsressource und entwirft partizipative Prozesse zur Mobilisierung von Körperlichkeit. Sie animiert das "Aufwärmen des Zuschauers" im la Maison de la Danse.

Das Parcours "Weiblich und männlich" wurde realisiert mit freundlicher Unterstützung des General Secretariat of Ministries and Coordination of Cultural Policies for Innovation.

Die Übersetzung wurde mit Hilfe des European Video Dance Heritage Projekts umgesetzt, das durch die Kulturförderung der Europäischen Union unterstützt wird. Mehr Infos auf www.evdhproject.eu.