

Zur Mächtigkeit des Ästhetischen - Die Macht des Tanzes

von **Kulkānti Barboza**

Erscheinungsjahr: 2018

Peer Reviewed

Stichwörter:

**Ästhetische Erziehung | Ballett | Bewegung | Gestaltung | Komparatistik | Macht | Modern Dance
| Tanz | Tanzvermittlung | Wahrnehmung**

Abstract

In diesem Beitrag geht es um einen Vergleich des barocken, französischen Hofballetts mit dem Modernen Tanz des 20. Jahrhunderts. Beide Tanzformen stehen stellvertretend für eine eigene Tanzkultur und wie für alle Kulturtechniken ist zu hinterfragen, inwiefern Prozesse der Begrenzung und Entgrenzung (und damit Machtverhältnisse) – auch in modernen Gegenbewegungen - repräsentiert, gefestigt oder neu geschaffen werden. Es wird die These formuliert, dass jeder Tanzstil *sowohl* eine konservativ-bewahrende *als auch* eine schöpferische Funktion von Kultur repräsentiert und somit in minorisierter Form ein Abbild gesellschaftlicher Machtverhältnisse darstellt, da im Tanzgeschehen Bezüge zu gesellschaftlichen Kategorien (Raum, Zeit, Körper, Geschlecht, Ausdruck) hergestellt werden und infolgedessen gesellschaftliche Ordnungen und Mechanismen der Kontrolle produziert, reproduziert sowie tradiert werden.

Wenn wir von ästhetischer Praxis bzw. Kultureller Bildung als einer kulturellen Werkstatt des Erprobens und Experimentierens sprechen, so ist damit implizit immer ein pädagogischer Akt der *Begrenzung* sowie der *Entgrenzung* gemeint (Selle 1992:13ff.). Damit einher geht die Tatsache, dass Kulturarbeit *sowohl* eine konservativ bewahrende Funktion gegen eine Kultur des Vergessens *als auch* eine schöpferische Funktion für eine Kultur der Vielfalt ausübt (Lecoq 2012:27-37). Inwiefern der Dreiklang von Schöpfung, Erhalt und Zerstörung möglicherweise jedem Kunstwerk innewohnt, soll in diesem Beitrag unberücksichtigt bleiben.

Beide Aspekte werden zur treibenden Kraft ästhetischen Tuns und folglich zum Motor bildungstheoretischer Diskurse, wenn es darum geht, gesellschaftliche Standards zu erhalten und im gleichen Atemzug

soziokulturelle Grenzziehungen beziehungsweise „Ausschließungssysteme“ (Foucault 1991:10; 26) zu erkennen sowie zu überwinden.

Dieser Beitrag vergleicht das barocke französische Hofballett des 17. Jahrhunderts, wie es sich in seiner ersten Blütezeit am Königshof unter Ludwig XIV. zur „klassischen“ akademischen Tanzkunst des Barock entwickelte, mit dem Modernen Tanz Anfang des 20. Jahrhunderts: also dem „Modern Dance“, wie er sich vor allem unter TänzerInnen wie Loie Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877/78 – 1927), Ruth St. Denis (1879-1968), Ted Shwan (1891-1972), Doris Humphrey (1895-1958) und Martha Graham (1894-1991) in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den USA etabliert hat. Als „fountain-head“ des amerikanischen Modernen Tanzes gilt die Gründung der „Denishawn School of Dancing and Related Arts“ im Jahr 1915 (Safra/Yeshua 2003b:13). Beide Tanzformen stehen stellvertretend für eine eigene Tanzkultur. Und wie für alle Kulturtechniken ist zu hinterfragen, inwiefern Prozesse der Begrenzung und Entgrenzung durch diese Tanzstile repräsentiert werden und folglich bestehende Machtstrukturen gefestigt werden; wobei zwischen „Macht“ und „Herrschaft“, letztere im Sinne von Max Weber (1988) als ‚geronnene‘ Macht, unterschieden wird. Denn im Sinne einer „Naturbeherrschung am Menschen“ nach Rudolf zur Lippe (1979) wird das tanzende Individuum über den „Prozess der Zivilisation“ (Elias 1997) kontrolliert, während jede (tanz-)kulturelle Gegenbewegung immer als eine Befreiung gegen bestehende Formen und Konventionen verstanden werden kann, die letztendlich neue Konventionen schafft.

In diesem Beitrag soll anhand einer vergleichenden Studie des barocken französischen Balletts und des in den USA entstandenen Modernen Tanzes, von dem im nordamerikanischen Sprachraum nicht nur als „Modern Dance“, sondern auch als „Interpretative dance“, „Modern expressive dance“ oder „Free style of performance“ (Safra/Yeshua 2003b:272; IntQ 2) die Rede ist, untersucht werden, inwiefern die Standardisierung und Normierung des klassischen Tanzes gesellschaftliche Grenzziehungen verfestigt und damit Machtstrukturen untermauert. Im gleichen Atemzug soll diskutiert werden, inwiefern der Moderne Tanz als Gegenbewegung des klassischen Balletts das traditionelle Tanzsystem umformte beziehungsweise reorganisierte, indem zum Beispiel Restriktionen ins Gegenteil gekehrt (aber nicht aufgehoben) wurden.

Es wird die These formuliert, dass jeder Tanzstil *sowohl* eine konservativ-bewahrende *als auch* eine schöpferische Funktion von Kultur repräsentiert und somit in minorisierter Form ein Abbild gesellschaftlicher Machtverhältnisse darstellt, da im Tanzgeschehen Bezüge zu gesellschaftlichen Kategorien (Raum, Zeit, Körper, Geschlecht, Ausdruck) hergestellt werden und infolgedessen gesellschaftliche Ordnungen und Mechanismen der Kontrolle produziert, reproduziert sowie tradiert werden.

Macht des Raumes

Das klassische französische Ballett verfolgt, analog zu den Kolonialisierungsprozessen des westlichen Abendlandes im 17./18. Jahrhundert, ein absolutes, dreidimensionales Raumverständnis: raumübergreifende, hohe sowie weite Sprünge, vertikale Haltungen und Bewegungen oder der Spitzentanz (Safra/Yeshua 2003a:950) symbolisieren nicht nur eine „Raumeroberung“, sondern der Schein der Überwindung der Gravitation verneint jegliche irdische beziehungsweise physikalisch-körperliche Begrenztheit. Mit dem zeitgleichen Aufkommen der Naturwissenschaften, insbesondere der ‚klassischen‘ Physik des 17./18. Jahrhunderts, wird die Erde zur ‚toten‘ Materie – rationalisiert und quantitativ messbar, jedoch in den Worten von Max Weber (1988:594) „entzaubert“.

Dem treten das Spiel mit der Schwerkraft, das bar- und flachfüßige Tanzen sowie die bewussten Bewegungen zum und am Boden („fall and recovery“, vgl. Humphrey/Pollak 1991; Safra/Yeshua 2003a:941-951) des Modernen Tanzes entgegen. Gerade die Betonung des eigenen Körpergewichts und die Darstellung dezentrierter (off-centre), kurz vor dem Fall aufgefangener Bewegungen, verneinen nicht die Erdanziehungskraft, sondern setzen sich bewusst in Beziehung zu ihr. Mittels „geerdeter“, asymmetrischer und kleinräumiger Bewegungen sowie leicht gekleideter TänzerInnen soll ein Bild von „Natürlichkeit“ und Sinnlichkeit entstehen, das dem fließenden und „fliegenden“ Erscheinungsbild der BalletttänzerInnen nicht entgegengesetzter sein könnte. (Ohne zu verkennen, dass die „Natürlichkeit“ von Bewegung und Rhythmus auch im Modernen Tanz erlernt sein will, sich also jenseits der „ersten Natur“ bewegt und somit eine Kulturtechnik ist.)

Macht der Zeit

Wie der Raum, so gilt im 17./18. Jahrhundert auch die Zeit als absolute Größe, die unabhängig vom Raum vergeht. Die frühe Erfindung von Zeitmessern unterstützt die Entwicklung linearer Zeitvorstellungen (und entfernt sich immer mehr von Vorstellungen einer mythologischen, zyklisch wiederkehrenden Urzeit, wie wir sie im Ballett der Renaissance noch vorfinden). Spätestens mit der Erfindung des Metronoms werden nicht nur in der Musik, sondern auch im Tanz relative, mensurale Rhythmen durch objektive, messbare ersetzt. Gleichförmige, absolute Pendelangaben lassen im Ballett fließende, flüchtige Bewegungen entstehen, die sich nach den Gesetzen der Uniformität richteten.

Dem wirkt der Moderne Tanz mehrfach entgegen: Stampfende, hörbare Schritte, Klatschen, Schlagen und Vibration sollen nicht nur die Urkraft des „natürlichen“ Rhythmus wiederbeleben, sondern lassen den tanzenden Körper selbst zum Rhythmusinstrument werden. Dies geht sogar so weit, dass gänzlich auf Musik verzichtet wird, wie in Doris Humphreys Präsentation der „Sonata Tragica“ im Jahr 1925 (IntQ 1). Parallel dazu zeigen den Bewegungsfluss unterbrechende Bewegungen („Fall and Recovery“ von Doris Humphrey oder „Contraction and Release“ von Martha Graham) sowie isolierte, segmentierte Körperbewegungen nicht nur die Parallelität, sondern auch die Polyrhythmik von Bewegung. Die Antwort des 20. Jahrhunderts auf den lautlos-zeitlosen Tanz der Unendlichkeit ist der Moderne Tanz des Endlichen.

Macht des Körpers

Analog zu den Vorstellungen von Raum und Zeit herrscht im klassischen Ballett des Barock – spätestens mit der Ausbildung von BalletttänzerInnen an der Académie Royale de Danse (1661) – ein absolutes Körperideal vor. Gradangaben von Bewegungen und Körpermaße eines idealen Tanzkörpers bezeugen nicht nur die Wichtigkeit quantitativer Merkmale, sondern ebenen auch den Weg zu einer funktionalen Differenzierung der TänzerInnen. Dies wiederum stellt die Basis für soziale Mobilität von Tänzerinnen und Tänzern dar, weil von nun an, in der professionellen Welt des klassischen Tanzes, Spezialisierung und Leistungsorientierung den Takt angeben, während die (adlige) soziale Herkunft immer mehr in den Hintergrund gedrängt wird.

Auch die Betonung von Ganzkörperbewegungen beziehungsweise Beinarbeit schafft eine körperliche Einheit, die dem Expansionsgeist der damaligen Zeit entspricht. Zusätzlich verlangt das streng kodifizierte Bewegungsrepertoire, das dem Ideal von geistiger Schönheit und Harmonie entspricht, eine totale Körperkontrolle unter den Vorgaben von Symmetrie sowie Synchronität.

Der Moderne Tanz verwirft jegliche Form von Kodifizierung. Er bevorzugt freie, „natürliche“ Bewegungen, die selbst profane Bewegungen wie Laufen, Hüpfen und Springen einbeziehen (Safra/Yeshua 2003a:950ff.). Gerade die Darstellung von Leidenschaft und Triebhaftigkeit entledigt sich der Disziplinierung und Objektivierung des höfischen Balletts und lässt jede Bewegung und jeden Ausdruck individuell und einzigartig erscheinen. Harmonie wird über eine Vorstellung von Ganzheitlichkeit erreicht, die die Trias von Körper, Geist und Seele vereint: Bei Isadora Duncan (IntQ 2) und Martha Graham (IntQ 5) werden die Hüfte und der Bauch beziehungsweise bei Ruth St. Denis der Solarplexus (Denis 1939:26ff.; IntQ 3) zum sinnlich-vitalen Zentrum des Tanzes, der Kopf zum geistigen und das Gesicht zum psychischen.

Die Macht über den Körper in beiden Tanzkulturen symbolisiert nicht nur den Konflikt des Entnaturalisierten mit dem (scheinbar) Natürlichen und den des Disziplinierten mit dem Triebhaften, sondern vor allem den des Geistigen mit dem Körperlichen.

Macht der Geschlechter

Da die Geschlechterrollen des klassischen Balletts sehr epochenspezifisch sind, wandelt sich analog dazu auch das im Tanz dargestellte Machtverhältnis der Geschlechter. Das barocke Hofballett wird fast ausschließlich von adligen Männern getanzt, für weibliche Tanzrollen werden sie mit Kleidern versehen. Frauen sind, wenn überhaupt, nur vereinzelt und marginal am finalen Stück der Darbietung beteiligt (Liechtenhan 1983:57). Erst Ende des 17. Jahrhunderts, mit dem Auftreten der ersten professionellen Primaballerina, Mlle. La Fontaine, an der Pariser Oper, findet eine Emanzipation der Balletttänzerin statt, die in der Ära des Rokoko zum Maßstab wird (Liechtenhan 1983:51ff.; für einen ausführlichen, epochalen Vergleich siehe Barboza 2009).

Dieses asymmetrische Geschlechterverhältnis im klassischen Tanz spiegelt letztendlich die damals vorherrschenden gesellschaftlichen Geschlechterkonventionen wider: Frauen sind durch einen sehr restringierten Verhaltenskodex zu sozialer Unterordnung und Zurücknahme gehalten, während Männer dynamisch, beherrschend und expansiv auftreten (Klein 1992:110ff.).

Der Moderne Tanz erhält – mit der gesellschaftlichen Selbstbefreiung der Frau – sein emanzipatorisches Gütesiegel gerade durch die Pionierarbeit weiblicher Tänzerinnen (Safra/Yeshua 2003a:968ff.) wie Loie Fuller (IntQ 4), Isadora Duncan (IntQ 2), Ruth St. Denis (IntQ 3), Doris Humphrey (IntQ 1) und Martha Graham (IntQ 5). Die Betonung des Weiblichen, insbesondere des weiblichen Körpers, wird durch knappe beziehungsweise transparente Bekleidung (IntQ 3; IntQ 5) oder sogar Nacktheit (siehe Ruth St. Denis in dem 1910 aufgeführten Stück „Egypta“) untermauert. In beiden Tanzstilen spiegelt sich der ewige Kampf des Männlichen versus des Weiblichen wider, wie er sich allerdings auch innerhalb verschiedener Epochen ein- und desselben Tanzstils (wie dem Ballett) abbildet.

Macht des Ausdrucks

Ausdruck und Bewegungen des klassischen Balletts sind strengen Regeln der Stilisierung und Kodifizierung unterworfen und folglich losgelöst von jeglicher Individualität und Subjektivität. Dies transferiert den Körperausdruck zu einer Körpersprache, die – wie jede Sprache – durch verbindliche Bedeutungszuweisungen der Allgemeinheit beziehungsweise dem zuschauenden Publikum zugänglich ist und gleichzeitig dem Hofballett seinen rituellen Charakter verleiht.

Der Moderne Tanz ist dem diametral entgegengesetzt: Der Körperausdruck folgt keinem verbindlichen, eindeutigen Zeichensystem mehr, sondern ist von nun an individuell, subjektiv und vor allem hoch emotional (Humphrey/Pollak 1991; Safra/Yeshua 2003a:951). Die Macht der Leidenschaft, Triebhaftigkeit aber auch der Frustration lassen grundlegende menschliche Erfahrungen sowie das innere Selbst zur treibenden Kraft des Tanzes werden. Folglich wird der Spielraum von Bedeutung – wie es ein Charakteristikum moderner Kunst per se ist – vieldeutig, fast unerschöpflich und unter Umständen sogar willkürlich.

Nirgendwo sonst spiegelt sich in der amerikanisch-europäischen Tanzwelt die Macht des Objektiven versus des Subjektiven so eindringlich wider wie im Gegensatz von barockem Ballett und Modernem Tanz.

Fazit

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Mächtigkeit des Ästhetischen sich nicht nur in seiner getanzen Inszenierung, sondern auch in seiner *Wirkung* äußert. Die Macht des ästhetischen Ereignisses beziehungsweise der ästhetischen Erfahrung hinterlässt im Betrachtenden Gefühle des Ergriffenseins und der Faszination und spiegelt im Vergleich beider Tanzstile letztendlich die Pole menschlicher und kultureller Existenz wider: den Pol des Schwerelosen wider den des Schweren; des Entnaturalisierten wider den des Natürlichen (Raum), des Unendlichen wider den des Endlichen (Zeit), des Geistigen wider den des Körperlichen, des Symmetrischen wider den des Asymmetrischen, des Disziplinierten wider den des Triebhaften (Körper), des Männlichen wider den des Weiblichen (Geschlecht), des Objektiven/der Form wider den des Subjektiven (Ausdruck).

Vor dem Hintergrund gesellschaftlicher und kultureller Verwobenheit des Tanzes ist zu hinterfragen, ob es eine vollständige Autonomie des Schaffenden überhaupt gibt, da Kulturarbeit beziehungsweise Kulturelle Bildung niemals frei von Hierarchie und Machtstrukturen sein kann. Wie der Beitrag zeigt, werden durch, mit und im Tanz gesellschaftliche Konventionen und somit soziale Grenzziehungen und Machtstrukturen gespiegelt, ggf. neu geschaffen, aber immer auch gefestigt. Das heißt, Machtwirkungen lassen sich nicht einfach „ausschalten“. Dies gilt auch für den Modernen Tanz, der zwar als revolutionäre Gegenbewegung zum klassischen Ballett eine Umformung beziehungsweise Reorganisation des tradierten Tanzsystems bewirkt und zum Teil vorgegebene Restriktionen ins Gegenteil kehrt. Doch trotz seines Selbstverständnisses der freien, autonomen Bewegung bleibt der Moderne Tanz – wie das klassische Ballett – ein Ausdruck von Macht, repräsentiert er weiterhin ihre sowohl restriktiven als auch produktiven Momente. In Anlehnung an Michel Foucault (1978:42f; 75f.) ließe sich sagen, dass seit dem 17./18. Jahrhundert, mit Auflösung der Feudalgesellschaften auch im Tanz eine „Ubiquität der Macht“ waltet. Selbst (oder gerade) die betonte Individualität und Subjektivität im Modernen Tanz wird zum „Kreuzungspunkt unterschiedlichster Machtwirkungen“ (Rath 1999:60).

Von daher sollte es viel eher das sozial- und tanzpädagogische Ziel sein, die restriktiven und schöpferischen Momente von Kultur und Macht zu erkennen sowie zu benennen, um letztendlich Raum für neue Konstruktionen von Wirklichkeit zu ermöglichen; oder im Sinne von Martin Heidegger (1980:29-31) im „Werksein“ eine neue Welt aufzustellen, wohl wissend, dass jede Welt ihre kultureigenen Restriktionen hervorbringt.

Verwendete Literatur

- Barboza, Kulkanti (2009):** Repräsentative und symbolische Zeichen des klassischen Tanzes in Indien und in Europa. (Originalausgabe). Münster: Sign-and-Science.
- Denis, Ruth St. (1939):** Ruth St. Denis. An Unfinished Life. An Autobiography. (Originalausgabe). New York: Harper & Brothers.
- Humphrey, Doris/Pollak, Barbara (Ed.) (1991):** The Art of Making Dances. Trenton: Princeton.
- Elias, Norbert (1997):** Über den Prozeß der Zivilisation. Bd. 1+2. (Originalausgabe). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Safra, E. Jacob/Yeshua, Ilan (Ed.) (2003a):** The New Encyclopædia Britannica. Macropaedia. Vol. 16. (15th Ed.). Chicago u.a.: Encyclopædia Britannica Inc., p. 935-970.
- Safra, E. Jacob/Yeshua, Ilan (Ed.) (2003b):** The New Encyclopædia Britannica. Micropaedia. Vol. 4. (15th Ed.). Chicago u.a.: Encyclopædia Britannica Inc., p. 13 + 272.
- Foucault, Michel (1991):** Die Ordnung des Diskurses. (11. Auflage). Frankfurt a.M: Fischer.
- Foucault, Michel (1978):** Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. (Originalausgabe). Berlin: Merve.
- Heidegger, Martin (1980):** Holzwege. (6., durchgesehene Auflage). Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Klein, Gabriele (1992):** Frauen.Körper.Tanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes. (Originalausgabe). Weinheim: Quadriga.
- Lecoq, Jacques (2012):** Der poetische Körper. Eine Lehre vom Theaterschaffen. (3., korrigierte und erweiterte Auflage). Berlin: Alexander.
- Lichtenhan, Rudolf (1983):** Vom Tanz zum Ballett. Eine illustrierte Geschichte des Tanzes von den Anfängen bis zur Gegenwart. (Originalausgabe). Stuttgart: Belsler.
- Lippe, Rudolf zur (1979):** Naturbeherrschung am Menschen. Bd. 1. Körpererfahrung als Entfaltung von Sinnen und Beziehungen in der Ära des italienischen Kaufmannskapitals. (Originalausgabe). Frankfurt a.M.: Syndikat.
- Rath, Norbert (1999):** Jenseits der ersten Natur. Kulturtheorie nach Nietzsche und Freud. (Originalausgabe). Heidelberg: Asanger.
- Selle, Gert (1992):** Das ästhetische Projekt. Plädoyer für eine kunstnahe Praxis in Weiterbildung und Schule. (Originalausgabe). Unna: LKD.
- Weber, Max (1988):** Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. (7. Auflage). München: UTB.

Internetquellen:

- IntQ 1:** Doris Humphrey, <https://www.britannica.com/biography/Doris-Humphrey> (letzter Zugriff am 18.12.2017).
- IntQ 2:** Isadora Duncan, academic.oup.com/academic/advance-article-abstract/doi/10.1093/acprof:oso/9780190238145/0000001 (letzter Zugriff am 18.12.2017).
- IntQ 3:** Ruth-St-Denis, <https://www.britannica.com/biography/Ruth-St-Denis> (letzter Zugriff am 18.12.2017).
- IntQ 4:** Loie Fuller, academic.oup.com/academic/advance-article-abstract/doi/10.1093/acprof:oso/9780190238145/0000001 (letzter Zugriff am 18.12.2017).
- IntQ 5:** Martha Graham, academic.oup.com/academic/advance-article-abstract/doi/10.1093/acprof:oso/9780190238145/0000001 (letzter Zugriff am 18.12.2017).

Empfohlene Literatur

- Alloa, Emmanuel/Fischer, Miriam (Hrsg.) (2013):** Leib und Sprache. Zur Reflexivität verkörperter Ausdrucksformen. (Originalausgabe). Weilerswist: Velbrück.
- Göbel, Hanna Katharina/Prinz, Sophia (Hrsg.) (2015):** Die Sinnlichkeit des Sozialen. Wahrnehmung und materielle Kultur. (Originalausgabe). Bielefeld: Transcript.
- Gugutzer, Robert (2012):** Verkörperungen des Sozialen. (Originalausgabe). Bielefeld: Transcript.
- Schmitz, Colleen M. (Hrsg.) (2015):** Tanz! Wie wir uns und die Welt bewegen. (Originalausgabe). Zürich-Berlin: Diaphanes.

Zitieren

Gerne dürfen Sie aus diesem Artikel zitieren. Folgende Angaben sind zusammenhängend mit dem Zitat zu nennen:

Kulkānti Barboza (2018): Zur Mächtigkeit des Ästhetischen - Die Macht des Tanzes. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE: <https://www.kubi-online.de/artikel/zur-maechtigkeit-des-aesthetischen-macht-des-tanzes> (letzter Zugriff am 16.07.2024)

Veröffentlichen

Dieser Text – also ausgenommen sind Bilder und Grafiken – wird (sofern nicht anders gekennzeichnet) unter Creative Commons Lizenz cc-by-nc-nd 4.0 (Namensnennung-Nicht kommerziell-Keine Bearbeitungen 4.0 International) veröffentlicht. CC-Lizenzvertrag: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>