

Identität und Migration im Zeitgenössischen Tanz

Alarcón, Mónica

2011

<https://doi.org/10.25595/3795>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Alarcón, Mónica: *Identität und Migration im Zeitgenössischen Tanz*, in: FGS (Freiburger GeschlechterStudien), Jg. 17 (2011) Nr. 1, 65–73. DOI: <https://doi.org/10.25595/3795>.

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

Identität und Migration im Zeitgenössischen Tanz

Hier und jetzt überall sein

Welchen Sinn macht es, von einem bestimmten Ort zu reden, wenn doch das ‚Hier‘ überall ist? Die Transformation von Raum und Zeit in der Folge globaler Kommunikationsmedien und Massentransportmöglichkeiten ruft eine neuartige ‚Ortslosigkeit‘ und damit verbundene Identitätskonflikte hervor (vgl. Beck 1995, 9-15). Mehr als 192 Millionen Menschen leben in einem Land, das nicht ihre ursprüngliche Heimat ist (*IOM* 2011)¹, und immer mehr Individuen leben in mehreren Kulturen gleichzeitig. Während in der Vergangenheit der Unterschied zwischen ‚eigen‘ und ‚fremd‘ dank der Konstruktion nationaler Identitäten deutlicher zu erkennen war, wirkt dieser Parameter in einer globalisierten Welt eher obsolet. Mobilität und Flexibilität lösen immer mehr alte eingewurzelte Traditionen ab, und der Tanz avanciert zu einem gelungenen Modell von Konstruktion transkultureller oder transnationaler Identitäten. Die Zukunft kulturell diversifizierter Gesellschaften kann in diesem ästhetischen Raum entworfen und erprobt werden.

Die Unterschiede zwischen den Kulturen wahrzunehmen ist ebenso wichtig wie diese zu respektieren. Zwischen den Kulturen gibt es aber nicht nur Unterschiede, sondern auch vielfältige Verflechtungen und gegenseitige Beeinflussung. Eine sprachliche, kulturelle oder ethnische Homogenität ist in der Realität nirgends zu finden. Hybride Lebens- und Ausdrucksformen, bei denen sich die Herkunft einzelner Strukturelemente nicht mehr eindeutig nachvollziehen lässt, gewinnen immer mehr an Bedeutung (vgl. Pieterse 2004). Nach Byung-Chul Han (2005) ist eine neue Definition von Kultur vonnöten, eine Kultur, die nicht mehr bestimmte Territorien, Religionen oder Ethnien aufnimmt, sondern frei in der Welt zirkuliert. Sein Begriff der ‚Hyperkulturalität‘ soll die Möglichkeit einer divergierenden Konvergenz zwischen den Kulturen erfassen. Argentinischer Tango wird beispielsweise sowohl in Berlin als auch in Delhi leidenschaftlich getanzt. Interessant an diesem Konzept ist, dass der/die Fremde weder minderwertig ist noch leidet. Er/sie hat kein Heimweh, denn hier kann er/sie auch dort sein. Vielmehr drückt er/sie potentiell eine neue Form der

Freiheit aus, vielleicht soll man ihn/sie *homo liber* nennen. Hyperkulturalität setzt Freundlichkeit voraus, nicht nur Toleranz. Denn nur Freundlichkeit bringt Nähe und Kontinuität im hyperkulturellen Raum hervor. Im hyperkulturellen Raum gibt es keine Kultur, die sich über die andere erhebt und vergisst, dass sie nur eine Möglichkeit unter anderen ist.

Das ‚Fremde‘ im Tanz

„Das Fremde“ im Tanz ist an sich kein neues Thema. Vielmehr ist es ein tradiertes Motiv in der Tanzgeschichte. Die *Turquérie* im Ballett des 17. und 18. Jahrhunderts ist ein frühes Beispiel dafür (vgl. Dahms 2004, 67-84). Was ist aber das Besondere im zeitgenössischen Tanz, dass dieser im 21ten Jahrhundert als ‚Botschafter‘ eines antifundamentalistischen Kulturbegriffs fungieren kann? Die Durchdringung von Tanzformen verschiedener Kulturen wird als eine der produktivsten Grundlagen der künstlerischen Entwicklung des zeitgenössischen Tanzes betrachtet. Dabei soll es nicht nur um die Inhalte, sondern auch um die Verflechtungen der Kulturen und Ausdrucksformen in den international besetzten Ensembles gehen. Zeitgenössische Tanzkompanien scheinen ein Abbild neuer globaler Lebensweisen wiederzugeben (vgl. Klementz/ Cramer 2004, 14-19).

Zeitgenössischer Tanz, die Bühnenkunst der Gegenwart, steht in der Tradition der Gründer des Modernen Tanzes und hängt mit der Idee einer nicht überlieferten gestischen Sprache zusammen (vgl. Louppe 2009, 31). Im Zeichen der ‚Kulturkrise‘ um 1900 und unter dem Einfluss der Freikörperbewegung und ihrer Lebensphilosophie tritt eine Tanzbewegung auf, die sich von dem tradierten *Code des Balletts* abgrenzt². Kennzeichnend für diese neue Tanzkunst sind der individuelle Ausdruck in der Bewegung, die bedeutende Rolle der Erdanziehungskraft als Antrieb der Bewegung, die Natürlichkeit des Bewegungsprinzips und die Betonung eines beseelten Tanzkörpers. Das Fremde und Exotische spielten von Anfang an eine große Rolle in der Entstehung des Modernen Tanzes. Beispielsweise Isadora Duncans Wiederbelebung des Griechischen oder Ruth Saint Denis‘ (1879- 1968) Verkörperung Indischer Tänze.³ Während beim Freien Neuen Tanz noch eine Ästhetik der Schönheit in den Bildern der freien Natur und der freien Frau vorherrscht⁴, entfernt sich der Ausdruckstanz von diesen Idealen mit seiner Forderung nach Ausdruck von Wahrheit und inszeniert auch ‚hässliche‘ Körperbilder (vgl. Brandstetter 1995, 34). Beeinflusst vom deutschen Ausdruckstanz entstand nach dem zweiten Weltkrieg das eindrucksvolle japanische Tanztheater *Butoh*, auch ‚Tanz der Finsternis‘ genannt. *Butoh* wurde von Tatsumi Hijikata (1928-1986) und Ōno Kazuo (1906-2010) begründet und obwohl seine Anfänge auf die 1920er Jahre zurückgehen, fand die erste *Butoh* Performance erst 1959 statt. Dieser Tanzstil wehrte sich sowohl gegen die japanische Moderne und deren Amerikanisierung als auch gegen die japanischen Traditionen. *Butoh* ist ein Tanz des Widerstandes, welcher europäische Einflüsse und japanische Traditionen aufs Neue verbindet und kulturübergreifend alle Menschen anspricht. *Butoh* wird heutzutage weltweit gelehrt und praktiziert

(vgl. Haerdter 1986, Schwellinger 1998). Es ist eine Ironie der Geschichte, dass der anfangs innovationsreiche und gesellschaftskritische Ausdruckstanz während Hitlers Machtübernahme an die Ideologie des Nationalsozialismus angepasst wurde. Die Konsequenz war, dass der Ausdruckstanz nach dem zweiten Weltkrieg in Vergessenheit geriet und die akademische Auseinandersetzung mit diesem Tanzstil bis vor kurzem vermieden wurde (vgl. Manning 1993, 221-254). Nach dem Krieg boomte das klassische Ballett in Deutschland und erst das Tanztheater bot eine Alternative zur Amerikanisierung des Tanzes. Vor allem in der Person von Pina Bausch hat diese Kunstform internationale Anerkennung erlangt. Im Unterschied zu anderen modernen Tanzstilen verkörpert das Tanztheater eher ein Gesamtkunstwerk und statt heroischer, mythischer Themen inszeniert es alltägliche, individuelle Lebensgeschichten, die sinnlich-leiblich reflektiert werden. Es ist bestimmt kein Zufall, dass die Tanzkompanie von Pina Bausch die deutsche Tanztradition mit Tänzern aus der ganzen Welt fortsetzt. Dabei ist zu bemerken, dass in diesem Fall eine andere Inszenierung des ‚Fremden‘ stattfindet. Es ist beispielsweise ein Unterschied, ob die amerikanische Tänzerin Ruth Saint Denis indische Tänze mit indischem Kostüm auf der Bühne tanzt oder ob eine indische Tänzerin in der Kompanie von Pina Bausch den *Sacre du Printemps* mittanzt. Für eine transkulturelle Tanztheorie ist es wichtig – wie am *Butoh* gezeigt worden ist – die Pluralität des Modernen zu berücksichtigen, statt von einer eurozentristischen Moderne im Singular auszugehen (vgl. Elberfeld 2007). Dazu sollen – postkolonialen Theorien zufolge – die gegenseitige Beeinflussung der Kulturen ausführlicher thematisiert werden (vgl. Castro Varela/ Dhawan 2005).

Der andere Körper – das andere Ich

Auf der Suche nach einem anderen Körper jenseits des westlichen Dualismus⁵ haben andere Philosophien und Körper-Praktiken eine große Rolle gespielt. Sowohl der Sufismus und der Zen-Buddhismus wie auch Yoga, Atemtechniken, asiatische Sportarten und afrikanische Tänze haben unter anderem KünstlerInnen und DenkerInnen der Moderne stark beeinflusst. Es kann hier nicht darum gehen, alle diese Tanzstile einzeln zu analysieren, sondern den Einfluss anderer Kulturen auf die Entstehung dieser neuen Tanztechniken anzuerkennen. Kontakt-Improvisation ist beispielsweise innerhalb der Tradition des *modern dance* und seiner kontinuierlichen Innovationen entstanden. Der neue experimentelle Tanzstil wird häufig als *postmodern*⁶ bezeichnet und mit der Entstehung des Tänzerkollektives *Judson Church* gleichgesetzt. Eine der Möglichkeiten, welche die Gruppe in Angriff nahm, war die offene Improvisation auf der Bühne, welche auch von der später begründeten Gruppe *ReUnion* praktiziert wurde (vgl. Novack 1990). Kontakt-Improvisation ist eine spezifische Art der Improvisation, die einerseits den Aspekt der Berührung (*contact*) und andererseits die Spontaneität (*improvisation*) in der sich im Hier und Jetzt gestaltenden Bewegung hervorhebt. Dieser Tanzstil entwickelt mittels seiner Technik ein Körperbild, das sich als *antwortender Körper* herauskristallisiert.

Das Bild des antwortenden Körpers beschreibt eine Seinsweise des Menschen, die im Einklang mit den Naturgesetzen agiert. Der *responsive body* verkörpert bestimmte Qualitäten im tänzerischen Dialog: Spontaneität, Ehrlichkeit, Aufmerksamkeit im Hier und Jetzt und in dem was geschieht (Realität) und nicht zuletzt Spiritualität. Das Ich, das sich auf das Hier und Jetzt einlässt und einen gemeinsamen Bewegungsfluss mit dem/der Anderen gestaltet, steht im Gegensatz zu dem individualistischen und egozentrierten Ich, das die Realität manipuliert. Es handelt sich also um eine Möglichkeit, die eigene Individualität auf eine tiefere Art und Weise zu erfahren. Kontakt-Improvisation lehrt – anstatt eines festen Vokabulars – eine Art und Weise, *sich selbst zu bewegen*. Dennoch gibt es eine gewisse Struktur in der freien Improvisation, und zwar durch die aufmerksame Wahrnehmung von Berührung und Gewichtsverlagerung unter den TänzerInnen (vgl. Novack 1990, 28-30).

Die Entfremdung von bekannten, geglaubten, selbstverständlichen bzw. auch bewussten Inhalten gehört zu den wichtigsten Merkmalen des zeitgenössischen Tanzes und nicht nur der Kontakt-Improvisation. Als ästhetisches Verfahren auf der Suche nach neuen Bewegungsmöglichkeiten oder auch um die ZuschauerInnen zu überraschen, fördert das Medium der Verfremdung das Alltägliche oder Bekannte in einem anderen Licht zu Tage. Sich selbst zu überraschen und das Bekannte nicht zu wiederholen, dies sind wichtige Methoden in der Erforschung von Bewegung im zeitgenössischen Tanz. Entfremdung ist somit eine Befreiungsstrategie von den selbst angelegten Ketten der Identifikation und Gewohnheiten: „Jeder sollte sich von sich selbst entfernen. Sonst fällt der Schrecken weg, der zur Erkenntnis nötig ist“ (Brecht 1967, 189).

Andere Kulturen und MigrantInnen haben den Modernen und den zeitgenössischen Tanz nicht nur inspiriert oder ihm Impulse gegeben, vielmehr gestalteten und gestalten sie diesen Tanzstil immer noch aktiv mit. Im Rahmen dieses Beitrages können diese Prozesse nicht im Einzelnen thematisiert werden, aber es sollen einige Namen der ProtagonistInnen genannt werden, die hierbei maßgeblich waren: Isadora Duncan (1877-1927), Wegbereiterin des Modernen Tanzes, war die Tochter einer aus Irland in die USA eingewanderten Familie. Als Erwachsene lebte und arbeitete sie als Tänzerin in verschiedenen Ländern: Griechenland, Frankreich, Deutschland, Russland usw. Sie tanzte in vielen Ländern der Welt und starb in Italien. José Limón (1908-1972), mexikanischer Tänzer, lebte und arbeitete in New York. Die ‚Limon Technik‘ wird heutzutage weltweit gelehrt und hat dem Modernen Tanz wichtige Impulse gegeben. Anja Holm (1893-1992; geborene Johanna Eckert), war eine sehr erfolgreiche deutsch-amerikanische Tänzerin und Choreografin, Schülerin von Mary Wigman. Sie lebte in New York und ist unter anderem für den Einfluss des Ausdruckstanzes in Amerika verantwortlich. Der afroamerikanische Tänzer und Choreograf Alvin Ailey (1931-1989) setzte sich für einen kulturellen Pluralismus in Amerika ein. Er forderte den afro-amerikanischen Einfluss im Modernen Tanz und sorgte unter anderem mit seiner Tanzkompanie dafür, dass mehr farbige Tänzer auf der Bühne (Hochkunst) gesehen werden. Er zählt zu den berühmtesten Tänzern aller Zeiten. Alvin Ailey arbeitete eine Zeit lang mit dem Brasilianer Ismael Ivo in New York zusammen. Ismael Ivo lebt und arbeitet heute in Berlin und Wien.

Er war unter anderem Leiter des Tanztheaters am Deutschen Nationaltheater in Weimar (1996-2000). Koffi Kôkô ist im Benin geboren, er ist Voodoo-Priester und zugleich Tänzer und Choreograf. Seit den 1980er Jahren pendelt er zwischen Europa und Afrika. Elsa Wolliaston ist in Jamaica geboren und lebte in New York. Derzeit arbeitet sie in Paris. Sie führte den afrikanischen-zeitgenössischen Tanz in Frankreich ein. Suraya Hilal ist eine ägyptische Tänzerin und Choreografin, die ihre Tanzausbildung in den USA absolvierte und nun in England arbeitet. Die ‚Hilal Dance Company‘ nimmt innerhalb des zeitgenössischen Tanzes eine besondere Stellung ein, denn sie gab dem traditionellen orientalischen Tanz eine zeitgenössische Form.

Fazit

Zeitgenössische Tanzkompanien sind meistens international besetzt. Die Vielfalt der Körper, Ausdrucksweisen und Tanztechniken wird auf der Bühne unterschiedlich repräsentiert, dargestellt und thematisiert. Die Verflechtungen der Kulturen, Kooperationen, Perspektivwechsel wie auch die Vermittlung zwischen den unterschiedlichen Welten sind, wie oben gezeigt wurde, mannigfach und omnipräsent. Durch die Globalisierung und Massenmigration wird dieses lange bestehende Phänomen deutlich und es ist an der Zeit, diese gegenseitige Beeinflussung der Kulturen, das ‚Fremde im Eigenen‘ anzuerkennen. Viele kulturelle Innovationen sind aus der Begegnung der Kulturen entstanden. Kultur ist nicht etwas Festes, sondern in stetiger Bewegung und Veränderung. Kulturelle Identität entsteht aus dem Dialog, den wir immer wieder neu konstruieren.

Die erfolgreiche Tanz-Installation von Sasha Waltz, *Insideout*, die zum ersten Mal in Graz 2003 gezeigt worden ist, hat als Thema die Konstruktion ‚post-moderner‘ Identitäten. Interessant an diesem Tanzstück ist unter anderem, dass die einzelnen Biografien der TänzerInnen als Grundlage dieser künstlerischen Arbeit dienten. Karl Stocker interviewte 2001 die internationalen Mitglieder des Tanzensembles *Sasha Waltz & Guest*. Dadurch dass die TänzerInnen aus zehn verschiedenen Ländern kamen, gewann das Stück zugleich eine globale Dimension. Die Ergebnisse dieser Interviews sind als Buchvorlage veröffentlicht worden und bilden die Grundlage für *Insideout*. Joakim Nabi Olsson, Mitglied der Tanzkompanie *Sasha Waltz & Guest*, bringt die kulturelle Vielfalt zeitgenössischer Tanzkompanien mit den folgenden Worten auf den Punkt:

When we are on tour sometimes and I look at the group, when we're sitting, waiting for the bus and I see the different clothes Everybody looks as if they belonged to a completely different world, but we are in the same world (...) They have this way of walking, some people have that kind of clothes and some people look young and some people look old, It's amazing. He is tall and she is short, and he is like very open and she is very ..., you know that. I have never seen ourselves performing, so I don't know, but what everybody says, is that, that it's so different. (zitiert nach Stocker/ Cusimano/ Schurl 2003, 161)

Die Suche nach einem neuen, individuellen Körper im Tanz hat verschiedene Tanzstile und choreografische Verfahren hervorgebracht, so dass es schwer fällt, einen gemeinsamen Nenner für diese Vielfalt zu finden. Das Streben nach Individualität, Innovation und Grenzüberschreitung des eigenen Tanzstils führt zu einem stetigen Wandel dieser Ästhetik. Der zeitgenössische Tanz kann deshalb eher als eine bestimmte Haltung zur Bewegung verstanden werden, weniger als eine bestimmte Ästhetik oder Technik. Seit den 1980er Jahren stark vom Postmodernismus und Überlegungen zu einer Medien- und multikulturellen Gesellschaft beeinflusst, kann der zeitgenössische Tanz ein wichtiger Partner in der Frage nach der Zukunft multikultureller Gesellschaften sein. Die Offenheit für das ‚Fremde‘ und der Dialog zwischen den Kulturen sind wesentliche Merkmale dieses Tanzstils (vgl. Clavadetscher/ Rosiny 2007). Moderne Gesellschaften, für die ‚Vielfalt‘ etwas Positives darstellt, sind allerdings von der gelebten Vielfalt des zeitgenössischen Tanzes weit entfernt. Die Möglichkeit, trotz aller Unterschiede miteinander zu leben, zu kommunizieren und zusammen zu arbeiten, kann daher nur als eine Vision verstanden werden. Ein hyperkultureller Raum muss noch kreiert werden.

Literatur

- 1 *International Organisation for Migration*.
- 2 Das Ballett ist der älteste Bühnentanz der europäischen Tanzgeschichte und entwickelte sich aus den höfischen Tänzen und Schauspielen des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankreich und Italien. Von der aristokratischen Unterhaltung schritt das Ballett zu einer eigenständigen Kunstgattung fort und wurde später von professionellen Tänzern im Theater aufgeführt. Als Folge davon wurde mit der Zeit ein striktes Bewegungsvokabular entworfen, an dem die Tänzer sich ausrichten sollen. Das Ballett verfügt über verschiedene Schritte und Posen, die unterschiedlich miteinander kombiniert und zeitlich variiert werden können. Die ‚Formen‘ der Bewegung stehen aber fest (vgl. Alarcón 2009, 45-60).
- 3 Der Moderne Tanz gliedert sich in den Neuen Freien Tanz: Loie Fuller (1882-1928), Isadora Duncan (1877-1927), Ruth Saint Denis (1879-1968), in den deutschen Ausdruckstanz: Rudolf von Laban (1879-1958), Mary Wigman (1886-1973), und den modernen amerikanischen Tanz: Martha Graham (1894-1991), Doris Humphrey (1895-1958). Der Begriff ‚modern‘ bezieht sich auf die künstlerisch-literarische Bewegung des späten 19. Jahrhunderts, setzt sich im Tanz allerdings später als in Literatur, Theater und den bildenden Künsten durch. Erst mit dem Auftreten Loie Fullers in Paris 1892 kann man von Modernem Tanz sprechen (vgl. Alarcón 2009, 56).
- 4 Im Unterschied zu anderen Epochen, in denen der Tanz eher eine untergeordnete Rolle im gesamten Kunstschaffen spielte, gewinnt der Tanz in dem Kontext der *Sprach-Krise* eine Schlüsselstellung. Der Tanz spielte eine herausragende Rolle beim Widerstand gegen die Mechanisierung und Rationalisierung der Welt. Der tanzende Körper entzieht sich der reinen Mechanik und herrschenden Rationalität und bietet Augenblicke der Freiheit in seinen natürlichen Bewegungen. Dem Tanz wird aber in diesem Diskurs über Technisierung, Verdinglichung und Überfremdung eine utopietragende Funktion zugemutet, weil er die letzte Bastion verkörpert, in der Selbstverwirklichung und Selbsterkenntnis noch möglich sind. Doch man vergisst, dass der Tanzkörper auch immer innerhalb bestimmter Diskurse und Machtstrukturen seine Funktion erfüllt. Im Fall des Modernen Tanzes ist das beispielsweise die Tatsache, dass die Erneuerung des Tanzes hauptsächlich von Frauen (Tänzerinnen und Choreografinnen) durchgeführt wurde, die sich als Vertreterinnen eines natürlichen Tanzes verstanden und als solche der gesellschaftlichen Rolle entsprechend, in der die Frau mehr mit dem Körper als mit der Ratio zu tun habe, interpretiert wurden. Das bedeutet, dass die Anerkennung der Tänzerin und ihrer Botschaft in einem ganz traditionellen Diskurs stattfand, in welchem Frau, Natur und Körper zusammengehören, im Gegensatz zur männlichen Konstellation aus Vernunft, Wissenschaft und Politik (vgl. Manning 1993, 27-46; Banes 1980, 1998).
- 5 Während in der Antike und der Scholastik der menschliche Körper als beseelt betrachtet worden ist, wurde er im 17. Jahrhundert – mit dem Aufkommen der wissenschaftlichen Methode – zu einem materiellen *Ding* reduziert. Descartes Philosophie liefert eine metaphysische Begründung für die Realdistinktion zwischen Körper und Seele und hinterlässt einen in zwei Substanzen geteilten Menschen. Der Philosoph versuchte alle Fähigkeiten und Eigenschaften des Menschen und die Wahrnehmungsgegenstände und Objekte seiner Erkennt-

nis einem der beiden Begriffe, *res cogitans* und *res extensa*, unterzuordnen. Sein Ergebnis führt zu einem dualistischen Verständnis des Menschen. Die Überzeugungskraft der Theorie annulliert die eigene Erfahrung der Einheit, und das theoretische Ergebnis ist ein ‚Ich‘, das eine Körpermaschine hat. Mit der Bezeichnung ‚Körpermaschine‘ lässt sich der Bedeutungswandel des Begriffs ‚Leib‘ in der Neuzeit anschaulich nachvollziehen. Das denkende Subjekt denkt seine Vereinzelung und Leiblichkeit nicht, sondern das Ich als *res cogitans* unterscheidet sich von seinem Leib derart, dass es sich von ihm trennt. So kommt es, dass der eigene Leib als ein Stück äußere Natur verstanden und seine Lebendigkeit mechanisch erklärt wird. Es ist im philosophischen Denken der Neuzeit etwas Neues, die Bestimmung des Körpers von der des Leibes zu

unterscheiden, so dass sie sich trennen und der Leib zu einer rätselhaften ‚engen Verbindung‘ des Geistes mit einem Körper verblasst (vgl. Discours V, 12 (AT VI, 59) und Prinzipien II, 2-3 (AT VIII, 41-42)). Die theoretischen und praktischen Schwierigkeiten einer dualistischen Philosophie, welche das Ich mit einem diskursiven Denken identifiziert und alles Körperliche auf ein materielles Ding reduziert, machen deutlich, warum das Thema des Körpers so wichtig für die nachcartesiansche Philosophie geworden ist (vgl. Alarcón 2009).

- 6 Der Begriff ‚postmodern‘ ist ein umstrittener Begriff, da es nicht ganz klar ist, was diesen Stil kennzeichnet und inwiefern er vom traditionellen *modern dance* zu unterscheiden ist. Außerdem werden mit postmodernem Tanz sehr widersprüchliche und verschiedene Tanzstile bezeichnet (vgl. Huschka, 2000, 36-38).

Literatur

- ALARCÓN, MÓNICA (2009) *Die Ordnung des Leibes. Eine tanzphilosophische Betrachtung*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- BANES, SALLY (1987) *Terpsichore in sneak-er: post-modern dance*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- BANES, SALLY (1998) *Dancing women: female bodies on stage*. London: Routledge.
- BECK, ULRICH/ WILHELM VOSSENKUHL / ULF ERDMANN (1995). *Eigenes Leben. Ausflüge in die unbekannte Gesellschaft, in der wir leben*. München: Beck.
- BRANDSTETTER, GABRIELE (1995) *Tanz-Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt/M.: Fischer-Taschenbuch.
- BRECHT, BERTOLT (1967) „Dialog über die Schauspielkunst.“ Ders. *Gesammelte Werke*, Bd. 15. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- CASTRO VARELA, MARÍA DO MAR/ NIKITA DHAWAN (2005) *Postkoloniale Theorie: eine kritische Einführung*. Bielefeld: Transcript.
- CLAVADETSCHER, RETO/ CLAUDIA ROSINY (2007) Hg. *Zeitgenössischer Tanz: Körper – Konzepte – Kulturen; eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: Transcript.
- DAHMS, SYBILLE (2004) „Die Turquérie im Ballett des 17. Und 18. Jahrhunderts.“ *Tanz anderswo: intra- und interkulturell. Jahrbuch Tanzforschung*, 14. Hg. Krassimira Kruschkova/ Nelle Lipp. Münster: LIT, 67-84.
- DESCARTES, RENÉ (1990) *Discours de la méthode – Von der Methode des richtigen Verstandesgebrauches* [1637]. Fran.- deutsch. Hamburg: Felix Meiner Verlag .
- DESCARTES, RENÉ (1992) *Prinzipien der Philosophie* [1644]. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- ELBERFELD, ROLF (2007) „Bewegungskulturen und multimoderne Tanzentwicklung.“ *Tanz als Anthropologie*. Hg. Gabriele Brandstetter/ Christoph Wulf. München: Fink, 219-232.
- HAERDTER, MICHAEL (1986) Hg. *Butoh: die Rebellion des Körpers; ein Tanz aus Japan*. Eine Publikation des Künstlerhauses Bethanien. Berlin: Alexander.
- HAN, BYUNG-CHUL (2005) *Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung*. Berlin: Merve.
- HUSCHKA, SABINE (2000) *Merce Cunningham und der moderne Tanz: Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- IOM (2011) *International Organisation for Migration*. „About Migration. Facts & Figures“. 01. Juli 2011 <<http://www.iom.int/jahia/jsp/index.jsp>>.
- KLEMENTZ, CONSTANZE/ FRANZ CRAMER (2004) „Einmischung in auswärtige Angelegenheiten. Tanz als migratorische Praxis.“ *Theater der Zeit*, 2/2004: 14-19.
- LOUPPE, LAURENCE (2009) *Poetik des zeitgenössischen Tanzes*. Übersetzt aus dem Französischen von Frank Weigand. Bielefeld: Transcript.
- MANNING, SUSAN (1993) *Ecstasy and the demon: feminism and nationalism in the dances of Mary Wigman*. Berkeley: University of California Press.
- NOVACK, CYNTHIA (1990) *Sharing the dance: contact improvisation and American culture*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press .
- ODENTHAL, JOHANNES (2005) *Tanz Körper Politik*. Eggersdorf: Theater der Zeit.
- PIETERSE, JAN NEDERVEEN (2004) *Globalization & Culture. Global Mélange*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- SCHWELLINGER, LUCIA (1998) *Die Entstehung des Butoh: Voraussetzungen und Techniken der Bewegungsgestaltung bei Hijikata Tatsumi und Ono Kazuo*. München: Iudicium.
- STOCKER, KARL/ NADIA CUSIMANO/ KATIA SCHURL (2003) Hg. *Insideout*. Wien/ New York: Springer.

