GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

„... und wie die Sphären um einander herumrollten ... Beziehungen im (Bühnen-)Tanz

Thurner, Christina; Lampert, Friederike

2000

https://doi.org/10.25595/4076

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Thurner, Christina; Lampert, Friederike: *„... und wie die Sphären um einander herumrollten ...Beziehungen im (Bühnen-)Tanz*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 6 (2000) Nr: 1, 211–225. DOI: https://doi.org/10.25595/4076.

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

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Christina Thurner/Friederike Lampert

„... und wie die Sphären um einander herumrollten ..." Beziehungen im (Bühnen-)Tanz

1. Einleitung und historischer Abriss (Christina Thurner)

Am 16. Juni 1771 lässt Johann Wolfgang Goethe in seinem Briefroman *Die Leiden des jungen Werther* die Hauptfigur Folgendes an den Freund Wilhelm schreiben:

> Mit welchem Reize, mit welcher Flüchtigkeit bewegte sie sich! und da wir nun gar ans Walzen kamen und wie die Sphären um einander herumrollten, ging's freilich anfangs, weil's die wenigsten können, ein bißchen bunt durcheinander. Wir waren klug und ließen sie austoben, und als die Ungeschicktesten den Plan geräumt hatten, fielen wir ein und hielten mit noch einem Paare [...] wacker aus. Nie ist mir's so leicht vom Flecke gegangen. Ich war kein Mensch mehr. Das liebenswürdigste Geschöpf in den Armen zu haben und mit ihr herumzufliegen wie Wetter, daß alles rings umher verging, und – Wilhelm, um ehrlich zu sein, tat ich aber doch den Schwur, daß ein Mädchen, das ich liebte, auf das ich Ansprüche hätte, mir nie mit einem andern walzen sollte als mit mir, und wenn ich drüber zugrunde gehen müßte. Du verstehst mich![1]

Diese Stelle beschreibt den Beginn des bürgerlichen Paartanzes. Das Bild der Sphären verweist auf eine kosmische Weltordnung.[2] Aus den zentral ausgerichteten und streng hierarchisch strukturierten geometrischen Ordnungsmustern des höfischen Tanzes löst sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts das verschlungene und auf sich bezogene Paar, das frei durch den Raum wirbelt.[3] Der anfänglich skandalträchtige Walzer wird in Absetzung vom Ancien Régime zum Ausdruck bürgerlicher Selbstfindung und -darstellung, zum Inbegriff des Prinzips der *égalité* der bürgerlichen Revolution. Dies gilt allerdings nur in Bezug auf die Konfiguration der Paare untereinander. Das 'walzende' Einzelpaar weist jedoch weiterhin ein deutliches hierarchisches Gefälle auf; dem ständisch-patriarchalischen Machtanspruch folgt ein ideologisch neu definiertes Patriarchat: Der Mann führt, die Frau folgt. Der aufkommende Walzer spiegelt einen gesamtgesellschaftlichen Prozess: die Entwicklung einer neuen Beziehungsform, der bürgerlichen Ehe, geprägt von privater Intimität.[4] Letztere veranlaßt Goethes Werther ja auch zu der zitierten Bemerkung, er würde eine Frau, auf die er „Ansprüche hätte", nie mit einem andern Walzer tanzen lassen.[5]

Während der Gesellschaftstanz – wie am Beispiel des Walzers gezeigt – jeweils durch bestimmte Ausdrucks- und Interaktionsweisen von Körpern im Raum soziale Strukturen und Diskurse reproduziert, geht der Bühnentanz über die Reproduktion im Sinne von Nachbildung des in der Realität Vorgefundenen hinaus; formal-ästhetische Bedingungen scheinen die gesellschaftlichen Muster zu überlagern. Dabei wird jedoch „die Wechselbeziehung einer Gesellschaft und der durch sie hervorgebrachten Kultur [...] zumeist unterschätzt", wie die Tanzwissenschaftlerin Janine Schulze feststellt.[6] Der Tanz bildet insofern einen Sonderfall, als dabei mit vermeintlich natürlichem Material operiert wird, mit den Körpern im Raum. Dass jedoch auch die Vorstellung von 'dem Körper' kulturellen Konstruktionen unterliegt, hat Judith Butler gezeigt. Anhand der Kategorie 'Geschlecht' hat sie – unter Berufung auf Michel Foucault – eine Metaphysikkritik entwickelt, die eine 'natürliche' materielle Existenz des Körpers im Sinne des 'biologischen Geschlechts' verneint und nachweist, dass sogar das 'biologische Geschlecht' ein ideales Konstrukt sei, das sich erst mit der Zeit materialisiere.[7] Auf Butlers gendertheoretischen Ansatz stützt sich auch Schulze in ihrem Buch *Dancing Bodies Dancing Gender*, und sie kommt in Bezug auf Geschlechterbilder im Tanz zu Ergebnissen, die sich ebenfalls auf Beziehungskonzepte übertragen lassen. Dies soll im Folgenden vorgeführt werden. Dazu wird ausgegangen „von Bühnenpräsentationen als Re-Präsentationen kultureller Muster [hier insbesondere Beziehungsmuster], die im Tanz wiederholt, bestätigt oder aber hinterfragt werden können."[8] Durch die Inszenierung von Beziehungen auf der Bühne – vom klassischen *Pas de deux* bis zur zeitgenössischen *Kontaktimprovisation* – verweist der Tanz auf jeweils alltägliche Interaktionsmodelle, wobei diese Verweise von der mimetischen Wiederholung solcher Beziehungskonzepte bis hin zur Deformierung festgeschriebener Modelle reichen. Exemplarisch soll dies im Folgenden in einem historischen Abriss an einzelnen Beispielen des Bühnentanzes vom 18. bis zum 20. Jahrhundert gezeigt werden.

Es sei vorausgeschickt, dass es sich bei diesen Beispielen überwiegend um gegengeschlechtliche Paarbeziehungen handelt, auch wenn diese auf der Bühne seit Beginn des 20. Jahrhunderts problematisiert wurden und immer neue Versuche zu beobachten sind, die starren binären Strukturen aufzubrechen. Diese Versuche zeichnen sich etwa durch Abstraktion oder vorsätzliche Vereinzelung der tanzenden Körper aus. Da hier jedoch von Beziehungen die Rede sein soll, wurden für diesen Beitrag diesbezüglich Beispiele ausgewählt, die repräsentativ sind für die offizielle Tanzgeschichte.[9] Eine Tanztechnik, die tatsächlich über eine polarisierte und auch hierarchisierte Beziehungsform hinausweist und nicht in der abstrakten Vereinzelung mündet, wird im zweiten Teil dieses Beitrags ausführlicher dargestellt.

Historischer Abriss der Beziehungen im Tanz

Der berühmteste *Pas*, d.h. Schritt, im sogenannten klassischen Ballett[10] ist der *Pas de deux*, bei dem die Ballerina mit ihrem Partner tanzt, meist nach einem vorgegebenen Muster mit dem Aufbau *Entrée* und *Adagio* für beide Partner, Variation für den Ballerino, dann Variation für die Ballerina und abschließend die sogenannte *Coda* für beide. Es ist also dramaturgisch ein Dreischritt erkennbar: „Verbundenheit – Auseinandertreten – Wiederverbundensein."[11] In einem Lehrmittel zur Methodik des klassischen *Pas de deux* des ungarischen Staatlichen Ballettinstituts Budapest heißt es noch 1984: „Innerhalb der klassischen Ballette nimmt der Pas de deux einen traditionellen Platz ein (er ist das lyrische Duett des weiblichen und des männlichen Hauptdarstellers)", und zur Rollenaufteilung der beiden Darsteller:

> In den traditionellen klassischen Balletten zielt der Pas de deux auf eine Steigerung des Frauentanzes hin, hauptsächlich auf dem Gebiet des Adagio, der Drehungen und der Sprünge. Vom Gesichtspunkt des Tanzes spielt der Tänzer eine untergeordnete, jedoch nicht zu vernachlässigende Rolle.[12]

Diese Beschreibung, die v.a. auf im 19. Jahrhundert aufgestellte Regeln zurückgeht, suggeriert eine weibliche Vormachtstellung in der Mann-Frau-Beziehung auf der Ballettbühne. Diese wurde lange noch so kolportiert[13] und gipfelt in der Aussage des Tanzforschers Walter Sorell: „Die Ballerina half, wenn auch noch so indirekt, der damals keimenden Frauenbewegung."[14] Jüngere ForscherInnen bezweifeln allerdings – zu Recht – die emanzipatorische Ausstrahlung dieser Emporhebung des Weiblichen (im buchstäblichen Sinne), sie streichen hingegen deren idealisierenden, ja gar fetischisierenden Charakter heraus und stellen diesen der ganz anders aussehenden Realität entgegen.[15] Die Ballerinen wurden zwar auf der Bühne in den Vordergrund gerückt, außerhalb des Theaters waren sie jedoch geringgeachtet und mussten oft als Prostituierte ihr Einkommen aufbessern.[16] Doch zurück zum *Pas de deux*: Wird nämlich das Verhältnis der beiden Tanzenden bezüglich des genderspezifischen Bewegungsvokabulars genauer betrachtet, so lässt sich die These einer echten Vormachtstellung der Frau nicht halten, nicht einmal mehr bezüglich der Bühnensituation als Gegenwelt zur Realität. Hierzu sei nochmals aus der *Methodik des klassischen Pas de deux* zitiert, wo es über die „nicht zu vernachlässigende" Rolle des Tänzers heißt: „Von seiner Geschicklichkeit hängen das Gelingen und die Qualität der Darstellung der Tänzerin ab."[17] Der Tänzer wird also zu einer Art vorgeschobenem Regisseur. An ihm liegt die Präsentation der Ballerina. Damit einher geht eine bürgerlich-patriarchale, hierarchisierte Geschlechterrollenverteilung. Er hat den aktiven, Raum einnehmenden Part inne, sie den passiven. Er hebt, dreht, hält sie. Ihre Schrittkombinationen sind kleinräumig

angelegt und die ausladenden Balancefiguren nur mit der Stütze durch den Mann zu realisieren.[18] Sie ist also durchaus vergleichbar mit der Dame des (gut-)bürgerlichen Hauses, deren Funktion es war, den vom Mann definierten Status der Familie zu repräsentieren.[19]

Der Eindruck einer harmonischen Geschlechterbeziehung, der bei den Zuschauenden im Theater erweckt werden soll, gründet auf einer ungeheuren Körperbeherrschung der Tanzenden und auf hartem, entbehrungsreichem Training – die Frau muss leicht, der Mann kräftig sein. Im Bühnentanz wird offensichtlich, was Judith Butler mit ihrem Begriff der Performanz gemeint hat, der besagt, dass sich der Körper erst im Prozess des Bezeichnungsaktes produziert, indem regulierende Normen in performativer Wirkungsweise die Materialität der Körper konstituieren.[20] Die gesellschaftlich konstruierte Geschlechtsidentität schreibt sich im geschlechtsspezifischen Balletttraining auf der Oberfläche des Körpers ein, ja sie formt buchstäblich den Körper, den wir dann in seiner Materialität als vermeintlich 'natürlich' wahrnehmen, und sie wirkt so als auf der Bühne präsentiertes und inszeniertes Idealbild wieder auf die Gesellschaft zurück.[21]

Die inszenierte Ergänzung der Geschlechter und die Idealisierung ihrer Beziehung geht so weit, dass eigentlich sexuell konnotierbare Bewegungen – wie z.B. jene, bei der der Mann der Frau zum Heben zwischen die Beine fasst –, sich einer solchen Lesart entziehen und das Bild des keuschen Paares gewahrt bleibt. Dazu aus dem ungarischen Lehrbuch:

> Innerhalb des Pas-de-deux-Unterrichts kommen die Mädchen und Jungen miteinander in physischen und emotionalen Kontakt, ebenso wie später im szenischen Pas de deux. Daraus können Hemmungen entstehen, die wir mit dem ‚gehobenen' Stil der Ballettsprache überbrücken.[22]

Die Beziehung des klassischen Tanzpaares ist also gerade in denjenigen Momenten, in denen sie von 'natürlichen' Beziehungsformen abstrahiert, durch und durch von bürgerlichen Diskursen geprägt.

Konsequenzen der bürgerlich-geregelten Lebensform wie neue Sehnsüchte, die sich nicht selten zur Doppelmoral ausbildeten, werden im 19. Jahrhundert insbesondere im sogenannten romantischen Handlungsballett erkennbar. In Choreographien wie *La Sylphide* oder *Giselle* teilt sich das dargestellte 'Weibliche' in einerseits zerbrechlich scheinende, beinahe überirdisch keusche und andrerseits in dämonisch unberechenbare Wesen. Dies wirkt sich freilich auch auf die inszenierte Beziehung zwischen Mann und Frau aus. Besonders die Ballette, die zwischen 1830 und 1850 entstanden sind, beruhen auf einem romantischen Liebeskonzept.[23] Die Harmonie des Paares im *Pas de deux* durchkreuzen irrationale, ekstatische Anflüge der einzelnen Tanzenden, die

trotz ihrer Liebe aus verschiedenen Gründen nicht zueinander finden können.

Andere Beziehungskonstellationen gewinnen im 19. Jahrhundert ebenfalls an Bedeutung, so jene zwischen Tänzerin und – fast ausschließlich – männlichem Choreographen. Diese Beziehung ist ebenfalls eine sehr hierarchische: Die Ballerina nimmt auf sich und führt aus, was der Tanzmeister verlangt, und zwar ausgerichtet auf den ebenfalls männlich begehrenden Blick des Zuschauers.[24]

Anfangs des 20. Jahrhunderts gibt es dann vielfach Bestrebungen, die Tänzerin von ihrer Objektposition als Projektionsfläche zu befreien und die starren binären Strukturen aufzubrechen. Als Beispiele solcher Gegenbewegungen zum Ballett seien hier das Wirken der amerikanischen Tanzpionierin Isadora Duncan, der aufkommende *Modern Dance* um Martha Graham und Doris Humphrey in den USA und der *Ausdruckstanz* um Rudolf von Laban und Mary Wigman in Deutschland genannt. Die damit einhergehenden revolutionären Neuerungen im Bühnentanz sind allerdings unter dem Aspekt der Beziehungen lediglich in negativer Hinsicht interessant, da das Thema Beziehung in diesen Tanzproduktionen vorsätzlich nicht vorkommt. Die individuelle, emanzipatorische Körpererfahrung steht im Mittelpunkt und gilt als Ausdruck einer „inneren Landschaft"[25] autonomer Charaktere. Auch das hierarchische Verhältnis zwischen dem Choreographen und dem oder der Tanzenden fällt zunächst weg, indem diese Rollen nunmehr von ein und derselben – zumeist weiblichen – Person eingenommen werden.[26]

Die zwischenmenschliche Beziehung rückte dann im westeuropäischen Bühnentanz erst in den 1970er Jahren wieder neu ins Zentrum des Interesses.[27] Das deutsche *Tanztheater* verstand sich als eine zeitgemäße, spartenübergreifende künstlerische Auseinandersetzung mit der Gesellschaft. Bewusst wurde in den Stücken von Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik und Susanne Linke mit den konventionellen Darstellungsformen des Tanzes gebrochen und eine Realitätsnähe angestrebt, die ebendiese Realität als eine mangelhafte entlarven sollte. „Bei Pina Bausch", so Susanne Schlicher, „ist dieses konsequente Vorantasten am deutlichsten zu verfolgen."[28] „Bauschs Stücke handeln von Menschen und ihren Lebensgeschichten."[29] Vor allem ihre früheren Werke drehen sich immer wieder um das Verhältnis zwischen Mann und Frau. Diese verbindet jedoch nicht mehr eine harmonisch idealisierte Beziehung wie im Ballett, im Gegenteil, es tobt ein offener Kampf der Geschlechter, der das Scheitern der zwischenmenschlichen Kommunikation vorführt. Dazu wieder Schlicher:

> Den Umgang der Partner, auch der Tanzpartner auf der Bühne zeigt sie [d.i. Pina Bausch] als von brutalen und rücksichtslosen Gesten bestimmt, als ein sich ständig

> Den Umgang der Partner, auch der Tanzpartner auf der Bühne zeigt sie [d.i. Pina Bausch] als von brutalen und rücksichtslosen Gesten bestimmt, als ein sich ständig gegenseitiges Verletzen, als einen existentiellen Kampf ums Überleben der Reste an Liebe und Zärtlichkeit, die jeder noch besitzt.[30]

Die Suche nach Geborgenheit und gegenseitigem Halt läuft stets ins Leere, so hartnäckig sie auch unternommen wird. Streichelnde Hände werden zu verzweifelt fordernden, Umarmungen zu panischen Umklammerungen, Kontaktangebote finden entweder keine Beachtung oder sie erweisen sich als Scheinangebote, die kaum gemacht schon wieder zurückgenommen werden. Forderungen und Angebote werden dabei oft mit gleichbleibender Rigidität abgewiesen, beim ersten wie beim zehnten Mal einer Annäherung. Gerade in dieser Wiederholung und Zuspitzung des alltäglich Erlebbaren liegt das provokative Moment des Tanztheaters. Die (inter-)agierenden Körper auf der Bühne sind „Zeichen und Ausdruck der Macht der Diskurse."[31] In „mimetischer Nachahmung"[32] re-präsentieren sie kulturell und gesellschaftlich geprägte Konzepte. Die Beziehung zwischen Mann und Frau, die nach wie vor auf dem Modell der bürgerlichen Ehe gründet, wird zunehmend als brüchig dargestellt, und die Konstruktion der vermeintlich 'natürlichen' Ergänzung der Geschlechter wird ad absurdum geführt.

Auch wenn das frühe *Tanztheater* durch die Mittel der Bloßstellung und der Negation über die tradierten Beziehungsmuster hinausweist, bleibt es doch in den bürgerlichen Konzepten gefangen, indem es diesen noch keine neuen Konzepte entgegenzusetzen hat.

Erst die von Janine Schulze unter dem Oberbegriff „Posttanztheater" subsumierte neue Generation von zeitgenössischen ChoreographInnen geht in den 1990er Jahren einen Schritt weiter als das *Tanztheater*, indem sie durch neue Darstellungspraktiken den Geschlechterbinarismus und die hegemoniale Heterosexualität endgültig aufbricht.[33] Um dies glaubhaft vorzuführen, bedarf es neuer Tanztechniken und anders 'konstruierter', d.h. trainierter Körper, die die normative geschlechtliche Markierung abgestreift haben. Mit dem Körper verändert sich nämlich in einer Wechselwirkung die Technik des Tanzes, sowohl des modernen, zeitgenössischen, aber auch des Balletts. Damit einher geht unwillkürlich eine Veränderung der Beziehungsformen auf der Bühne. Von solchen zeitgenössischen Beziehungsformen, die aus Verschiebungen der Tanz- und der Ballettechnik hervorgehen, handelt nun der 2. Teil dieses Beitrags.

2. Zeitgenössische Beziehungskonzepte im Bühnentanz (Friederike Lampert)

In den 1980er und 1990er Jahren werden Beziehungskonzepte auf der Bühne untersucht und kritisch bearbeitet oder durch den Tanz ganz neu entworfen. Im Folgenden werden drei Beispiele vorgestellt, in denen zeitgenössische Beziehungsformen zwischen zwei Menschen sichtbar werden, die einerseits als Spiegel heutiger Paar-Beziehungen in der Gesellschaft interpretiert werden können, andererseits aber auch neue Modell-Entwürfe von Beziehung hervorbringen.

Ich möchte vorausschicken, dass es sich in allen drei Beispielen um formalen Bühnentanz handelt, d.h. dass der Tanz vorsätzlich nicht benutzt wird, um irgendetwas anderes auszudrücken als sich selbst. Es geht also nicht um die inhaltlich-psychologische Komponente einer zwischenmenschlichen Beziehung wie etwa beim *Tanztheater*, sondern es geht um die Form der Bewegungen und die Konstellation der tanzenden Körper, die auf den Zustand der Paar-Beziehung hinweisen.

Als erstes werde ich einen Einblick in die Präsentationsform des neoklassizistischen *Pas de deux* geben. Dazu bespreche ich einen *Pas de deux* aus dem Ballett *Agon*, das 1957 von George Balanchine choreographiert wurde.[34]

Im Anschluß daran stelle ich eine Erweiterung des neoklassizistischen *Pas de deux* durch den Choreographen William Forsythe vor, der jedoch mit der Partner-Arbeit im Laufe seines Schaffens nicht in der neoklassizistischen Form verharrt, sondern mit weiteren *Duo*-Formen[35] experimentiert. Exemplarisch dafür beschreibe ich ein *Duo*, in dem sich die Tanzenden gegenseitig umrahmen.

Als drittes Beispiel werde ich das aus der amerikanischen Kultur hervorgegangene Interaktionsmodell der *Kontaktimprovisation* näher erläutern.[36]

Im neoklassizistischen *Pas de deux*, der durch den Choreographen George Balanchine geprägt wurde, wird die geschlechtsdifferente Rollenverteilung beibehalten. Hier fällt jedoch die inhaltliche Komponente des klassischen *Pas de deux* – die Darstellung eines glücklichen Liebespaares – weg. Der neoklassizistische *Pas de deux* hat keine Handlung außer dem Tanz selbst. Dementsprechend arbeitete Balanchine bis ins kleinste Detail an einer Erweiterung der klassischen Tanztechnik. Vor allem der Tanz für die Frau auf Spitzenschuhen wurde zu hoher Virtuosität verfeinert. Und das nicht nur um auf Spitze in der Vertikalen zu balancieren, sondern auch um von der vertikalen Achse zu weichen und durch die Dynamik der Schwerkraft neue Bewegungsformen innerhalb des *Pas de deux* zu finden. In dem *Pas de deux* der Choreographie *Agon* werden neue Linien durch die Glieder der Frau in den Raum gezeichnet, die in

einem klassischen *Pas de deux* nicht denkbar gewesen wären. Durch vermehrtes Abwinkeln der Glieder (sogenannte *Attituden*) wird vom Körper mehr Raum eingenommen. Der Mann dient wie im klassischen *Pas de deux* als Stütze der Frau, jedoch werden die Stützpunkte verlagert auf verschiedene Körperteile. Neben der Hand und dem Arm des Mannes dienen beispielsweise auch Hüfte, Beine und Schulter als Anlehnungspunkte. Das Gewicht zwischen dem Paar wird anders verteilt und verschoben, neue Abhängigkeiten entstehen und mit ihnen eine Mehrzahl an Bewegungsmöglichkeiten zwischen dem Tanzpaar. Dazu kommt die Überwindung des bis dahin stehenden Tabus des klassischen Balletts: die Einwärtsdrehung der Beine, die eine größere Bewegungs- und Raumfreiheit zulässt. Die Ballettechnik erfährt im neoklassizistischen *Pas de deux* eine Erneuerung. Die Rollenaufteilung zwischen Mann und Frau jedoch verbleibt in der Konstellation des klassischen *Pas de deux*. Diese zu verändern war sicherlich auch nicht Balanchines Anliegen, denn er war bekannt dafür die Frau im Ballett gewissermaßen zu 'modellieren'. Besonders deutlich wird dies in dem *Pas de deux* von *Agon*, in dem der Mann die Glieder der Frau manipuliert und ihren Körper bewegt und formt wie eine Puppe. Dabei wird sie von einem Bewegungsextrem zum anderen geführt. Scheinbar körpertechnisch Unmögliches soll möglich gemacht werden.[37] Das Bewegungsvokabular von Mann und Frau unterscheidet sich im neoklassizistischen *Pas de deux* also enorm. Ein geschlechtsdifferentes Interaktionsmodell wird hierdurch verdeutlicht.

William Forsythe, seit 1984 Ballettdirektor des *Ballett Frankfurt*, steht in seiner *Pas de deux*-Arbeit zunächst in der Tradition Balanchines. Er führt die klassische Konstellation ebenso ins Extreme. Die Tänzerinnen tanzen an den Grenzen ihrer Gelenkigkeit. Ständige Gewichtsverschiebungen und das Experimentieren mit dem Fall (noch mehr von der Frau als vom Mann) ermöglichen neue Bewegungsabläufe zwischen den Partnern. Neuartige Verbindungen zwischen den Partnern führen zu neuen Drehungen und Schwüngen des Körpers (wie z.B. Überkreuzungen der Arme, Festhalten und Ziehen an verschiedenen Körpergliedern und interaktive Gewichtsverlagerungen). Das Bewegungsvokabular des Mannes wird erweitert. Neue Formen von Stützungen und Ausbalancierungen werden sichtbar. Bezeichnend für diese Partnerarbeit Forsythes, die sich noch innerhalb des neoklassizistischen *Pas de deux*-Codes bewegt, ist die Tendenz zu einem größeren Kräfteaustausch zwischen den Partnern und vor allem die Betonung, nicht wie bei Balanchine, der Pose, sondern des Weges zur jeweiligen Haltung.[38] Die Risikobereitschaft zum Fallen wird genutzt als Stilmittel zur Neufindung von Bewegungsformen, und der Arbeitsprozess wird sichtbar gemacht:

> Er [Forsythe] macht den Prozess der arbeitenden Körper und das vorsichtige Ausloten der Balance sichtbar. Es ist nicht die Perfektion der Körper, die betont wird, sondern die ständige Möglichkeit des Scheiterns.[39]

Mit Forsythes Konzentration auf Improvisationsarbeit der Tanzenden entstehen neue Präsentationsformen von *Duos*. Die Improvisation verstärkt die individuelle Ausdrucksform und die Vereinzelung der Tänzer. Daraus kann sich z.B. eine Form von Partnerarbeit ergeben, in der die Tänzer zusammen tanzen, aber nicht miteinander in Berührung kommen. In einem *Duo* der Choreographie *The Loss of Small Detail* (1986) improvisieren die Tanzenden mit festgelegten Bewegungsstrukturen, innerhalb derer sie herkömmliche Bewegungsvokabeln neu entwickeln. Der Tänzer und die Tänzerin stehen in Beziehung zueinander und umrahmen sich gegenseitig. Geschlechtsspezifische Kleidung und geschlechtsspezifisches Bewegungsvokabular sind nicht mehr vorhanden: Die Frau trägt keine Spitzenschuhe mehr, somit haben Mann und Frau die gleichen Voraussetzungen für die Bewegung. Hier ist die geschlechtliche Gegensätzlichkeit überwunden, und es eröffnet sich ein Raum von neuen Präsentationsformen von Beziehungen. Es besteht keine vordergründige Abhängigkeit der Partner voneinander. Da keine Berührung untereinander stattfindet, stellt sich auch nicht die Frage nach Dominanz und Unterordnung oder die Frage nach der Aufteilung des Gewichts. Auch scheint nicht von Belang, ob Mann und Frau, Frau und Frau oder Mann und Mann zusammen tanzen. Das 'umrahmende' *Duo* stellt das Modell einer gleichgestellten Beziehung dar – allerdings ohne Berührungen und gegenseitige Abhängigkeiten.

Eine Beziehung, die gerade durch eine gegenseitige Abhängigkeit erst funktioniert und in der beide Partner in gleichem Maße und ausgeglichen beteiligt sind, wird durch die Tanzform der *Kontaktimprovisation* zum Ausdruck gebracht. Als „demokratisches" *Duo*[40] bezeichnet, entwickelte sich die *Kontaktimprovisation* aus der Bewegung des amerikanischen experimentellen Tanzes der 60er Jahre. In dieser Zeit fand vor allem durch die Künstler der *Judson Church Gruppe*[41] Kritik am bestehenden Bühnentanz (dem klassischen wie auch dem modernen) statt. Kritisiert wurden die Hierarchie der Bewegung, die Sozialform einer Tanzkompanie wie auch die Präsentation des Verhältnisses der Geschlechter. Es wurde mit neuen Darstellungsformen des Tanzes und des Verhältnisses der Geschlechter experimentiert; neue Beziehungskonzepte wurden entworfen. ChoreographInnen,

> Frauen wie Yvonne Rainer und Trisha Brown verwirklichten auf der Bühne jene Gleichstellung der Geschlechter, die andernorts nur als bloße Forderung, gewissermaßen als liberal-feministische Utopie existierte. Ihre Arbeit war nicht einfach nur eine künstlerische Ausformung feministischer Theorie und Politik, sondern der reale Vollzug einer politischen Transformation in der Welt der Kunst.[42]

Auch spielte die Tanz-Improvisation für die Neuformierung des Geschlechterverhältnisses auf der Bühne eine wichtige Rolle. Denn die Tanzenden entziehen sich durch die Improvisation einer vorgeplanten und festgelegten Komposition und damit der Tanzsprache eines einzelnen Choreographen. Die hierarchische Beziehung Choreograph-Tänzer löst sich hiermit auf – die Tanzenden sind Ausführende und Schöpfer in einer Person.

Steve Paxton, einer der Mitglieder der *Judson Church Gruppe*, dessen Name in erster Linie mit der Entstehung der *Kontaktimprovisation* in Verbindung gebracht wird,[43] arbeitete an einer neuen sozialen Organisation für Tanz. Er versuchte herauszufinden, wie Improvisation eine physische Interaktion zwischen den Tänzern ermöglichen kann, an der die Tanzenden gleichgestellt teilnehmen können und hierarchische Gruppenkonstellationen unbeachtet bleiben.[44]

Die Bewegung sollte sich durch die Berührung ergeben und nicht in erster Linie aus Gründen der ästhetischen Präsentation:

> Damals sah ich eine Art Berührungstanz kommen [...] das schien mir ein großer Beitrag zur bis dahin visuell dominierten Tanzwelt zu sein. Es begann sich ein neues räumliches und zeitliches Denken zu entwickeln. Eine Sequenz wurde nicht mehr durch ihre Erscheinung, sondern durch Berührung bestimmt.[45]

Paxton entwickelte Bewegungstechniken, die ein Rollen, Fallen, Anspringen und Hebungen der Körper ermöglichen, und brachte dabei Elemente der alten japanischen Kampfkunst Aikido ein. Die Betonung lag auf der physischen Interaktion, initiiert durch die Berührung zweier Körper, weniger auf der emotional-erotischen:

> Der Körper wurde auf die Schwerkraft reduziert [...] Ich war daran interessiert, eine Berührungsform zu finden, die nicht erotisch ist. Und wollte weder Konkurrenten noch Führende [...]. Ich wollte eine wirklich demokratische Form erfahren.[46]

Das Wegfallen der sexuellen Komponente bringt die Überwindung eines geschlechtsspezifischen Bewegungscodes mit sich:

> The danceform [of contact improvisation] has no gendered codification of movement vocabulary; the vocabulary that exists (such as rolling, falling, counterbalancing) is available for both men and women.[47]

Die Hauptmerkmale von *Kontaktimprovisation* sind: 1. Die Improvisation (spontane Komposition), 2. der Kontakt (Berührung) zwischen den Körpern und 3. das Teilen des Gewichts (durch Gewicht geben und nehmen). Der Kontaktpunkt kann an jeder Stelle des Körpers liegen. Das bewirkt eine

Dezentralisierung des Mittelpunkts und eine Fragmentierung des Körpers. Jedes Körperteil kann in gleichem Maße beansprucht werden, was zu einer Enthierarchisierung der Körperteile führt. Das Zentrum des Gewichts liegt immer irgendwo zwischen zwei (oder mehreren) Körpern und verschiebt sich ständig. Dadurch entsteht eine hohe Abhängigkeit der Tanzenden voneinander, und es erfordert ein hohes Maß an Reaktionsvermögen des Körpers, vor allem aber einen Körper, der sich auf die Bewegung des anderen einlassen und mitgehen (bzw. antworten) kann. Hier ist die Rede von dem 'antwortenden Körper', dem sogenannten 'Responsive Body'.[48] Der Tanz wird geteilt von zwei Körpern, die sich erwidern, und ermöglicht dadurch Bewegungen, die nicht alleine ausgeführt werden können. Durch die Interaktion entsteht eine 'dritte Kraft', die den Tanz leitet:

> Contact improvisation defines the self as the responsive body and also as the responsive body listening to another responsive body, the two together spontaneously creating a third force that directs the dance.[59]

Im Beziehungskonzept der *Kontaktimprovisation* besteht also ein absolut abhängiges Verhältnis, das jedoch das Individuelle und die Gleichstellung beider Körper zulässt. Diese Form des 'gewicht-teilenden' *Duos* stellt eine gleichgestellte Beziehung in gegenseitiger Abhängigkeit dar.

In den 1980er und 1990er Jahren beeinflusst die *Kontaktimprovisation* mehr und mehr das Bühnentanzgeschehen in Europa. Live-Improvisationen innerhalb einer Choreographie spielen für zeitgenössische Choreographen eine immer größere Rolle. So werden auch Ideen der *Kontaktimprovisation* in neuen *Duo*-Formen auf der Bühne sichtbar.[50]

Ein gleichwertiges zwischenmenschliches Beziehungskonzept im Tanz wird also vor allem durch die Praxis der Improvisation erst möglich, nämlich indem die Tanzenden versuchen, ihre eigenen bestehenden Bewegungsmuster wie auch herkömmliche Rollenkonstellationen aufzubrechen. Nur so können neue, spontane Formen in der Interaktion entstehen.

Der Bühnentanz entwirft hier ganz formal ein Beziehungsmodell, das sich allein aus den Erneuerungen in den Tanztechniken und den damit einhergehenden anders konstruierten Körpern erschließt.

Durch die Inszenierung von Beziehungen auf der Bühne – vom klassischen *Pas de deux* bis zur *Kontaktimprovisation* – nimmt der Tanz bestehende Interaktionsmodelle auf und macht durch Normverschiebungen und -brechungen, Abstrahierungen und Neuformierungen verschiedene Beziehungskonzepte sichtbar. Diese schreiben sich durch die Weiterentwicklung der Tanztechnik fort und wirken so wiederum in ihrer Neuartigkeit auf die Gesellschaft zurück.

Anmerkungen:

1 Johann Wolfgang Goethe: „Die Leiden des jungen Werther", in: J.W. Goethe, *Werke*, Hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 6, München 1982, S. 24f.

2 Vgl. dazu auch Rolf Christian Zimmermann: *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts. Erster Band: Elemente und Fundamente*, München 1969, und *Zweiter Band: Interpretation und Dokumentation*, München 1979.

3 Vgl. dazu Gabriele Klein: *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, Weinheim/Berlin 1992, S. 104ff.; außerdem Rudolf Braun und David Gugerli: *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914*, München 1993, S. 166ff.

4 Vgl. zur bürgerlichen Ehe auch Ute Frevert: *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*, Frankfurt/M. 1986, insbesondere S. 40ff.

5 Der Schluss des Zitates weist außerdem schon auf die Selbsttötung am Ende des Romans voraus, mit der Werther, der vergeblich Anspruch auf Lotte erhebt, seinen Schwur wahr macht und sich zugrunde richtet. Hierin zeigt sich die letzte Konsequenz des bürgerlich selbstbestimmten (männlichen) Subjekts, das nun für sich selbst über Tod oder Leben entscheidet.

6 Janine Schulze: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*, Dortmund 1999, S. 12.

7 Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke, Frankfurt/M. 1991, insbesondere S. 190ff; außerdem dies.: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann, Frankfurt/M. 1997, insbesondere S. 21ff.

8 Janine Schulze: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*, Dortmund 1999, S. 12.

9 Daraus entstehen freilich Lücken im historischen Abriss.

10 Die Bezeichnung 'klassisch' im Hinblick auf das Ballett deckt sich zeitlich und auch inhaltlich nicht oder nur teilweise mit den klassischen Perioden anderer Künste, z.B. der Literatur. Im Ballett bezeichnet das Attribut 'klassisch' vor allem eine Technik, die sich durch eine strikte Reglementierung auszeichnet. Ab 1700 wurde u.a. durch Pierre Beauchamp damit begonnen, solche Regeln aufzustellen, in den sogenannten 'romantischen' Balletten zwischen 1830 und 1850 wurden diese z.B. durch den Spitzentanz entscheidend erweitert und ab 1850 in der eigentlichen Klassik des Balletts vollendet.

11 Vgl. Gerhard Zacharias: *Ballett – Gestalt und Wesen. Die Symbolsprache im europäischen Schautanz der Neuzeit*, 2., verb. und durchges. Aufl., Wilhelmshaven 1993, S. 54.

12 Arbeitsgemeinschaft Pas de deux am ungarischen Staatlichen Ballettinstitut Budapest: *Methodik des klassischen Pas de deux. Aufzeichnung des Lehrstoffes*, Wilhelmshaven/Locarno/Amsterdam 1984, S. 7.

13 Vgl. u.a. Gerhard Zacharias: *Ballett – Gestalt und Wesen. Die Symbolsprache im europäischen Schautanz der Neuzeit*, 2., verb. und durchges. Aufl., Wilhelmshaven 1993, S. 54: „Im klassischen Pas de deux ist die Ballerina Königin. Sie wird vom Ballerino, von dem noble Zurückhaltung verlangt wird, präsentiert."

14 Walter Sorell: *Kulturgeschichte des Tanzes. Der Tanz im Spiegel der Zeit*, 2., verb. und erw. Aufl., Wilhelmshaven 1995, S. 229.

15 Vgl. u.a. Gabriele Klein: *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, Weinheim/Berlin 1992, S. 115ff.; Verna Lorenz: *PrimaBallerina. Der zer-*

brechliche Traum auf Spitzen, Frankfurt/M. 1978.

16 Vgl. Gabriele Klein: *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, Weinheim/Berlin 1992, S. 118.

17 Arbeitsgemeinschaft Pas de deux am ungarischen Staatlichen Ballettinstitut Budapest: *Methodik des klassischen Pas de deux. Aufzeichnung des Lehrstoffes*, Wilhelmshaven/Locarno/Amsterdam 1984, S. 7.

18 Janine Schulze: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*, Dortmund 1999, S. 46, legt dar, dass der sogenannte 'Siegeszug' der Ballerina nie etwas mit einem Akt der Emanzipation zu tun gehabt hat. Vielmehr sei die Tänzerin lediglich ausführendes Organ, ein fragiles Wesen, das der männlichen Stütze im wahrsten Sinne des Wortes bedurfte.

19 Vgl. exemplarisch zur Situation in der Schweiz: Ursi Blosser, Franziska Gerster: *Töchter der guten Gesellschaft. Frauenrolle und Mädchenerziehung im schweizerischen Großbürgertum um 1900*, Zürich 1985.

20 Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke, Frankfurt/M. 1991, insbesondere S. 198ff.; außerdem dies.: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann, Frankfurt/M. 1997, insbesondere S. 21ff.

21 Vgl. dazu Janine Schulze: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*, Dortmund 1999, S. 18: „Im Bühnentanz treffen *performance* und *Performanz* aufeinander. [...] Die Bewegungssprache des Tanzes und ihre jeweilige Kontextualisierung muss also als signifizierende und materialisierende Praxis verstanden werden, die die durch sie repräsentierten Geschlechterbilder wiederholt und somit festigt oder aber verändert."

22 Arbeitsgemeinschaft Pas de deux am ungarischen Staatlichen Ballettinstitut Budapest: *Methodik des klassischen Pas de deux. Aufzeichnung des Lehrstoffes*, Wilhelmshaven/Locarno/Amsterdam 1984, S. 8.

23 Vgl. Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt/M. 1994, S. 163ff.

24 Vgl. dazu auch Janine Schulze: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*, Dortmund 1999, S. 46.

25 Martha Graham, zit. in Janine Schulze: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*, Dortmund 1999, S. 89. Dieses Körperkonzept verweist wiederum auf das Sphärenmodell, wie es zu Beginn dieses Aufsatzes im Zusammenhang mit Goethes *Werther*-Zitat angesprochen wurde. Der Körper – hier der Einzelkörper und nicht mehr das Paar – bewegt sich als in sich geschlossener Mikrokosmos im makrokosmischen Raum.

26 Zu dem Zeitpunkt, als einige dieser Tanzpionierinnen dann doch eigene Schulen oder Truppen gründeten, fielen die meisten allerdings wieder in die alten Muster der hierarchischen Beziehung zwischen ChoreographIn und TänzerIn zurück.

27 Freilich existierte das klassische Ballett auf den etablierten Bühnen weiter und erfuhr insbesondere dann im neoklassizistischen Tanz George Balanchines auch Erneuerungen bezüglich Themenwahl und Schritttechnik. Davon wird im 2. Teil dieses Beitrags noch ausführlich die Rede sein.

28 Susanne Schlicher: *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke*, Reinbek bei Hamburg 1987, 49.

29 Susanne Schlicher, ebd., S. 124.

30 Susanne Schlicher, ebd., S. 125.

31 Janine Schulze: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der*

Perspektive der Gender-Theorie, Dortmund 1999, S. 109.

32 Vgl. zum Begriff der 'mimetischen Nachahmung' Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann, Frankfurt/M. 1997, insbesondere S. 78.

33 Janine Schulze: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*, Dortmund 1999, S. 110ff.

34 Balanchine gilt als der Schöpfer des neoklassizistischen Balletts. Der Begriff des 'Neoklassizismus' im Ballett ist eigentlich unklar, da es den 'Klassizismus' im Sinne eines Bezugs auf die Antike im Ballett-Kontext nicht gibt. Die Epoche der 'Klassik' des Balletts definiere ich in dem Zeitraum von 1820 bis Ende des 19. Jahrhunderts. Dabei gehe ich vor allem von der tanztechnischen Mustergültigkeit aus, die durch die Veröffentlichung der Lehrbücher von Carlo Blasis *Traité élémentaire, theorétique et pratique de l'art de la danse* (1820) und *Code of Terpsichore* (1828) entstand und zum größten Teil bis heute die Basis des akademisch-klassischen Tanzes ausmacht. Weiterführend wäre dann der 'Klassizismus' im Ballett etwa im Zeitraum von 1900 bis 1930 anzusiedeln, da in dieser Zeit das Ballett durch die *Ballets Russes* reformiert und die Balletttechnik erweitert wurde. Hier handelt es sich aber eben nicht um den Bezug auf die Antike, sondern lediglich auf die Klassik des Balletts. Logisch erscheint dann der Begriff des 'neoklassizistischen' Balletts, für das George Balanchine die Balletttechnik und Ästhetik erneuerte. Als Schlüsselwerk hierfür stand das Ballett *Apollon Musagète* (1928). Hier ist freilich thematisch der Bezug zur Antike zu sehen, dies scheint mir aber nicht ausschlaggebend für die Begriffsfindung des 'Neoklassizismus' im Ballett, sondern vielmehr die Erneuerung in der Balletttechnik und der Ästhetik. Die Ballett-Terminologie müsste hierzu noch genauer untersucht werden.

35 Bewegt sich die Form des Paartanzes nicht mehr innerhalb des *Pas de deux*-Codes benutze ich den Begriff 'Duo'.

36 In diesem Rahmen kann ich dabei freilich nicht ins Detail gehen.

37 Für die Entstehung hatte dies allerdings einen ganz persönlichen Grund Balanchines: Für die Einstudierung des *Agon-Pas de deux* wird den Tanzenden erklärt, dass Balanchines erste Frau ein Jahr nach der Heirat durch einen Unfall nicht mehr laufen konnte und in den Rollstuhl kam. Balanchine versuchte ihr das Laufen wieder beizubringen. Auf dieser Idee basiert der *Pas de deux*.

38 Vgl. dazu Janine Schulze: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*, Dortmund 1999, S. 250.

39 Janine Schulze, ebd., S.250.

40 Vgl. dazu Sally Banes: *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Boston 1980, S. 57.

41 Das *Judson Church Dance Theatre* wurde in den 1960er Jahren in New York bekannt. Damit verbunden sind Künstler, die mit neuen Tanz- und Präsentationsformen experimentierten.

42 Sally Banes: „Feminismus und Amerikas Postmoderner Tanz", in: *Ballett International/Tanz Aktuell, 6/96*, S. 37.

43 Der Begriff der *Kontaktimprovisation* bzw. der *contact improvisation* wurde 1972 während eines Workshops der Improvisationsgruppe *Grand Union* eingeführt. Mitglieder waren u.a. Steve Paxton, Douglas Dunn, Trisha Brown, Nancy Lewis, Yvonne Rainer.

44 Vgl. dazu Cyntia J. Novack: *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Wisconsin 1990, S. 58.

45 Steve Paxton: „Improvisation. Lisa Nelson und Steve Paxton im Gespräch", in: *Ballett International/Tanz Aktuell* 5/99, S. 31.

46 Steve Paxton, ebd., S.31

47 Cynthia J. Novack: *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Wisconsin 1990, S. 128.
48 Vgl. dazu Cynthia J. Novack, ebd., S. 189.
59 Cynthia J. Novack, ebd., S. 189.
50 Besonders innovativ in der Partnerarbeit arbeitet die Choreographin Amanda Miller an Duos, die sich vornehmlich durch einen immer wiederkehrenden Kräfteaustausch auszeichnen.

Literatur:

Arbeitsgemeinschaft Pas de deux am ungarischen Staatlichen Ballettinstitut Budapest: *Methodik des klassischen Pas de deux. Aufzeichnung des Lehrstoffes*, Wilhelmshaven/Locarno/Amsterdam 1984.

Banes, Sally: *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Boston 1980.

Banes, Sally: „Feminismus und Amerikas Postmoderner Tanz", in: *Ballett International/Tanz Aktuell*, 6/96, S. 37.

Braun, Rudolf/Gugerli, David: *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914*, München 1993.

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

Goethe, Johann Wolfgang: „Die Leiden des jungen Werther", in: J.W. Goethe, *Werke*, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 6, München 1982, S. 7-124.

Klein, Gabriele: *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, Weinheim/Berlin 1992.

Lorenz, Verna: *PrimaBallerina. Der zerbrechliche Traum auf Spitzen*, Frankfurt/M. 1987.

Novack, Cynthia J.: *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Wisconsin 1990.

Ploebst, Helmut: „Improvisation. Lisa Nelson und Steve Paxton im Gespräch", in: *Ballett International/Tanz Aktuell*, 5/99, S. 31.

Schlicher, Susanne: *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke*, Reinbek bei Hamburg 1987.

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

Sorell, Walter: *Kulturgeschichte des Tanzes. Der Tanz im Spiegel der Zeit*, 2., verb. und erw. Aufl., Wilhelmshaven 1995.

Zacharias, Gerhard: *Ballett – Gestalt und Wesen. Die Symbolsprache im europäischen Schautanz der Neuzeit*, 2., verb. und durchges. Aufl., Wilhelmshaven 1993.

Videobeispiele (2. Teil):

Balanchines Ballerinen - Dancing for Mr. B., Regie: Anne Belle. Seahorse Films Inc., in Zusammenarbeit mit WNET/New York 1989.

Expedition Ballett - William Forsythe und das Ensemble des Balletts Frankfurt, Regie: Eva-Elisabeth Fischer. Hessischer Rundfunk 1987.